
Отношение к плоскости и пространству итальянских мастеров в абстрактном искусстве середины – второй половины XX века

Ольга Турчина

Статья посвящена одной из центральных проблем в изобразительном искусстве XX века – взаимоотношениям плоскости, поверхности и пространства. Лючо Фонтана, отстаивавший принципы синтеза искусств на основе современных научно-технических достижений, совершил прорыв из иллюзорного картинного пространства в систему четырех реальных измерений. Наряду с ним взаимодействием с плоскостью-поверхностью-пространством в итальянском искусстве XX века занимались многие мастера – Агостино Боналуми, Энрико Каstellани, Альберто Бурри, Пьеро Мандзони, и каждый подходил к проблеме по-своему. Через препарирование, модификации плоскости и поверхности они «открывали» свое пространство, внося вклад в освоение глобальной темы, оказавшей огромное влияние на современное искусство. В статье впервые публикуются на русском языке тексты манифестов Л. Фонтана.

Ключевые слова: плоскость, поверхность, пространство, абстракция, Лючо Фонтана, спациализм, «*Concetti spaziali*» («Пространственные концепты»), Ив Кляйн, Агостино Боналуми, Пьеро Мандзони, Энрико Каstellани, Альберто Бурри.

Итальянское искусство в динамике своего развития, от древности к Возрождению, от барокко к Новейшему времени предоставляет прекрасный материал для осмысления проблемы «плоскость-поверхность-пространство» в построении художественных форм. Неслучайно, что все классики искусствоведения от А. Ригля и Г. Вёльфлина до М. Дворжака и Г. Зедлмайера обращали внимание на эту проблему, придавая ей большое значение в создании «искусства форм» – искусства, которое могло определяться как спецификой «видения», так и художественной «волей» мастера.

В любом случае, как бы ни трактовали данную проблему выше-названные (а вслед за ними и другие) ученые, вопрос об отношении «объемов» с «антиобъемами» приобретал определенный мировоззренческий аспект. Интерес к ней часто приводил к обсуждению вопроса, касающегося борьбы «спиритуального» с «реальным», порой, впрочем,

не менее спиритуальным. Для нас представляется интересным, насколько следы былых художественных проблем остаются актуальными для судеб абстрактного искусства XX века.

В плане видоизменения художественной формы и репрезентации предмета итальянское искусство – позволим себе говорить в данном случае так обобщенно – прошло все возможные (как кажется с позиций сегодняшнего дня) стадии. Так, в стремлении завоевать иллюзорное пространство родилась прямая перспектива, методы и приемы изображения которой на протяжении многих веков развивались с завидной виртуозностью.

Постепенно в изображении пространства на плоскости появились некоторые особые качества, к примеру – игра с формами в барокко. Но к XIX столетию сила воображения былых времен и направлений в искусстве окончательно истощилась, и настало время перемен.

Решительные изменения произошли в веке двадцатом.

Реальное пространство хлынуло через само тело традиционной картины после разрушения всего, что было нажито трудом художественной и научной мысли с эпохи Ренессанса вплоть до XIX века. Очистительная буря футуризма была необходима, чтобы освежить взгляд на существо изображения. Впрочем, неоклассицистические тенденции второй четверти XX века вновь воскресили старые принципы. В дальнейшем наметились дополнительные инициативы всевозможных обновлений со стороны авангарда, что и произошло в середине XX столетия.

Так, на интересующем нас этапе живопись перестает быть только картиной, она вновь, после футуризма, становится свидетелем и жертвой авангардной разрушающей силы. В искусстве Европы (точнее, в Италии) действовало несколько художников, которые, избавившись от фигуративного изображения и дойдя до абстракции, пошли дальше. Они изменили картину в сторону объекта, сделав из нее как бы картинный объект с исковерканной, условно говоря, нарушенной поверхностью.

«Абстракция» того времени, развивающаяся параллельно поп-арту, для которого «предметное» и «изобразительное» казались тождественными (точнее, хотели казаться таковыми), предлагала, в силу своей «чистоты» в отношении ассоциаций с реальностью, ею пренебрегая, начать эксперименты с предметностью основ, с поверхностью, с картинным пространством, с плоскостью. Короче, не работать с предметом, а представлять картину как предмет в пространстве. Следовательно, работать с пространством как таковым, испытывая его на «прочность», и с этим прорываться к «бездне» новых значений, так как и сохранение плоскости как «охраняемой плоскостности», будучи нарушенной, дает смысл всяким новым действиям в отношении нее. Плоскость не только является ограниченным пространством со своей символикой границ, но открывает возможность «прорваться» в другие пространства. Какие, собственно?

Обратимся к нескольким примерам.

Лючо Фонтана, отстаивавшему принципы синтеза искусств на основе современных научно-технических достижений, оказалось тесно в картинном пространстве, захваченном когда-то в плен Ренессансом, а затем очищенном в абстрактной живописи. Правда, фигуративное начало оставалось долго привычным для итальянских мастеров, и взрыв футуризма (хотя футуризм и вышел к абстракции), и опыты Альберто Маньели долгое время не разрушали, а, скорее корректировали некогда заведенный порядок. Нужно было еще приложить усилия, чтобы понять плоскость как поверхность, а потом и эту поверхность испытать на эстетическую прочность, нанося по ней перманентные удары.

До экзерсисов со знаменитыми прорезаниями холста Фонтана был достаточно традиционным (более или менее) скульптором, отдававшим дань «барокко» с его пространственными стремлениями. Творения мастера только предчувствовали прорыв в новую реальность искусства и возможность выведения его на другой уровень понимания (и даже осязания) пространства. Опыт скульптора мог давать особые представления о пространственном бытии физической формы.

Знаменательно, что такой простой и по сути шоковый прием – элементарное физическое разрезание холста как данность, как простой и холодный факт, и превращение этого факта в основную идею своей деятельности – никому до Фонтана в голову не приходил. Отныне его работы будут носить название «Concetti spaziali», то есть «Пространственные концепты».

С 1948 года художник более не изображает пространство, он творит его. Элементарным жестом Фонтана не «объединяет» пространства, а обнаруживает и декларирует единство пространства вокруг холста и непосредственно самого холста.

В эпоху многочисленных «измов» Фонтана создает еще один, чрезвычайно важный и знаковый как для итальянского искусства в частности, так и для всего искусства в целом. Это спациализм, призывающий использовать новые технологии, плоды научного прогресса, в том числе и телевидение, и неоновое освещение: «Бесчисленные научные открытия, – заявлял художник, – ведут к... новому жизненному порядку. Открытие новых физических сил, власть над материей и пространством постепенно создадут человеку условия, которых на протяжении всей его истории никогда не существовало. Применение этих открытий во всех формах жизни приведет к изменению человеческой природы. Психическая структура человека станет иной.

Мы живем в эпоху механики. Дальнейшее существование раскрашенных холстов и гипсовых фигур не имеет смысла»¹. Все это несколько напоминало относительно недавнюю футуристическую горячку с обновлением общества и идеями индустриального прогресса: материю следует преобразовать в энергию, а пространство заполнить динамическими формами.

Как явствует, спациализм призван объединить виды искусств, что напоминает идеи немецкого художника эпохи романтизма Отто Рунге о Gesamtkunstwerk. Живопись и скульптура объединяются спациализмом в один вид искусства, в одно пространство. Цвет, звук, пространство, движение, время должны работать вместе, слаженно творя свою, невиданную ранее реальность, преобразовывая сам принцип искусства.

В своем «Белом манифесте» 1946 года Фонтана декларирует, что на простой живописной абстракции нельзя останавливаться, так как такое искусство не соответствует потребностям ныне живущего человека, современное искусство требует изменения по существу и по форме. Необходимо преодоление границ, то есть слияние живописи, скульптуры, поэзии и музыки. Будучи зацикленными сами на себе, отдельные виды искусств обрекают себя на вымирание, не имея никаких шансов для развития в будущем. Новое искусство, согласно идеям художника, должно развиваться в четырехмерном пространстве. «Сон» искусства в духе Дж. де Кирико, который для итальянского XX века оставался культовой фигурой, должен отойти в прошлое.

Итальянскому искусству необходимо было менять взгляд на предмет, самооценку которого слишком оттягивала на себя внимание художников, не давая в достаточной мере задумываться над другими проблемами.

Как писал о. Павел Флоренский, «...вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабнут, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая внутреннюю структуру, связность и целостность. По мере того как силы и организация действительности приписываются вещам, каждой порознь, объединяющее их пространство пустеет и от конкретной полноты стремится к меону (меон – греч.: не сущее/не существующее/небытие. – О. Т.)»².

Фонтана для начала освободил холст от всего лишнего: ни много ни мало – от предмета и от какого бы то ни было изображения. А потом уже естественным образом произошло разрывание и прорывание холста, потому что это и был единственный логический путь концептуальной линии развития искусства, актуальной для того момента.

В своей серии «Buchi» («Отверстия») он протыкает холсты, оставляя на них дырки разной конфигурации: круглые, треугольные, четырехугольные, продолговатые и компактные... Как звезды или метеориты, эти отверстия пронизывают холсты художника, вызывая ассоциации даже с черными дырами, способными поглотить все на свете: «...внутри черной дыры удивительным образом меняются свойства пространства и времени, закручивающихся в своеобразную воронку, а в глубине находится граница, за которой время и пространство распадаются на кванты... Внутри черной дыры, за краем этой своеобразной гравитационной бездны, откуда нет выхода, текут удивительные физические процессы, проявляются новые законы природы»³.

Помимо протыканий чистого грунтованного холста, лишённого всяких изображений, в начале 1950-х годов Фонтана создает объекты методом добавления песка в красочный слой, что позволяет формировать прямо-таки целые галактики в пределах картины. А чтобы эти космические объекты не застаивались в двумерном пространстве, художник, опять же протыкая холст, дает возможность мини-галактике влиться в общий космос. Так, некогда индифферентно-нейтральная поверхность холста начинает как будто распадаться на молекулы, растворяясь в пространстве.

Вечером 26 ноября 1951 года в миланской галерее «Дель Навильо»⁴ состоялось коллективное обсуждение проблем спациализма, спустя пять лет после выхода первого манифеста этого направления. Под текстом поставили свои подписи участники обсуждения – А. Дж. Амброзини, Ч. Вианелло, В. Гуиди, М. Делуиджи, Д. Дова, Р. Криппа, М. Милани, Ч. Певерелли, Л. Фонтана и др. В тексте, сопутствовавшем этому обсуждению, были слова, прямо относящиеся к «галактикам» Фонтана: «Эти пять лет развернули художников именно в нашем направлении: теперь они считают реальностью то пространство, то видение всеобщей материи, из которого наука, философия и искусство, основываясь на познании и интуиции, питают человеческий дух. Мы стали свидетелями ряда попыток утвердить новый взгляд на мироздание, состоящее из микрокосмов, погруженных в это пространство, попыток изобразить эту энергию, которая представляется ныне “строгой материей”, и эти пространства, которые представляются “пластичной материей”»⁵.

В 1961 году у Лючо Фонтана была персональная выставка в галерее Ирис Клер в Париже. Эта же галерея тремя годами раньше выставляла и Ива Кляйна. Без сомнения, Кляйн оказал влияние на Фонтану, так как с 1963 года он начинает работать с совершенно новой, ранее неопробованной им формой: в арсенале художественных средств художника появляется силуэт яйца. Знаменательно, что тема яйца возникает именно после знакомства с погруженным в метафизические искания Кляйном и, к сожалению, уже после его смерти в 1962 году.

В данном случае следует отметить, что яйцо имеет много метафорических смыслов в XX веке; вспомним, к примеру, работы представителя французской школы – скульптора Константина Бранкузи.

Поздние овальные полотна Фонтана, многократно проткнутые, будто на них напал и исколол ножом маньяк, по форме напоминают яйцо. Показательны и названия: вся серия традиционно называется «*Concetti spaziale*» с уточнением «*La Fin de Dio*». Картина становится объектом насилия, жертвой вторжения, субъектом-мучеником, которого приносят в жертву. Ради чего? Ради спасения искусства и продолжения его жизни в пост-картинный период? Безусловно, подвергшись подобным метаморфозам, то, что раньше было картиной, переходит в статус арт-объекта. Скорлупа яйца символизирует пространственные границы

мира. Нарушая их, художник как бы выводит искусство за его, уже бывшие, границы. Обращение Фонтаны к образу яйца с нарушенной целостностью отсылает к масонской и розенкрейцерской символике (как и у Ива Кляйна). Известна гравюра «Разложение “философского яйца” праматерии огнем и мечом» из знаменитого трактата Михаэля Майера «Аталанта бегущая» (1618). Не исключено, что благодаря Кляйну Фонтана узнал и про этот труд, вынеся из него необходимые дополнения к своей теории.

В феврале 1964 года галерея Ирис Клер проводит очередную персональную выставку Фонтаны, где художник выставляет свои яйцообразные картины-объекты «La Fin de Dio» под любопытнейшим заголовком: «Les oeufs celestes. Astral eggs. Concetti ovale» («Небесные яйца. Астральные яйца. Овальные концепты»). Идея «Небесных яиц» явно отсылает к мифологии Кляйна.

Сохранился ряд фотографий, последовательно фиксирующий «нападения» Фонтаны на холст: замирание перед чистой цельной поверхностью, погружение в медитативный транс, подход к холсту с ножом наготове, сосредоточенное и бесстрастное разрушение целостности холста.

Сам процесс и результат этого действия ставит Фонтану между Жоржем Матье и Питом Мондрианом, совмещая в себе эксцентричность первого и строгость, на грани аскетизма, второго. После открытия «Пространственных концептов» с использованием холста диалог художника с плоскостью заканчивается, поскольку взаимодействие с плоскостью отныне превращается в процесс поиска и освоения пространства, становясь его частью, частью измерений. Знаменателен холодный, почти математический подход мастера к сотворению пространства.

В отличие от Фонтаны, фиксировавшего конец физически плоской картины с иллюзорным пространством, другой итальянский мастер – Агостино Боналуми – не режет холсты, а искривляет их, не нарушая при этом целостность поверхности. Известно, что на формирование Боналуми как художника, работающего с пространством, сильно повлиял его старший современник Лючо Фонтана.

Боналуми работал тоже в традиционной технике, используя классический холст, натянутый на подрамник. Но, помимо натягивания холста на обыкновенный подрамник, художник в дополнение к тому использует деревянные бруски, которые он располагает за холстом. Под давлением брусков монохромно окрашенная поверхность вспучивается и опадает, как бы совершая экспансию в живое пространство и отступая. Если Фонтана декларировал, что искусство должно работать в четырехмерном пространстве, то Боналуми расширяет пространство своих полотен только до трех измерений, что в любом случае выводит живопись из двумерности и иллюзионистичности.

Интересно вспомнить в данном случае слова о Павла Флоренского: «Можно говорить, что самые вещи – не что иное, как “складки” или

“морщины” пространства, места особых искривлений его; можно трактовать вещи или элементы вещей – электроны, как простые отверстия в пространстве – источники и стоки мировой среды; можно, наконец, говорить о свойствах пространства, преимущественно о кривизне его, как о производных силового поля, и тогда видеть в вещах причину искривления пространства»⁶.

Вышесказанное можно отнести как к Фонтане (фрагмент про отверстия в пространстве), так и к Боналуми (идея о вещах, как о причине искривления пространства), что лишний раз подтверждает: художники шли по одному пути, только по-разному выражая свои идеи.

Боналуми рассказывал, как Лючо Фонтана объяснил всем, что поверхность холста – условность; он делал на холстах надрезы и отверстия, разрывал их и, в общем-то, отменял. И в это время Мадзони, Кастеллани и сам Боналуми решили вступить за холст – он еще пригодится, только пусть из страдательного объекта художественных стараний холст станет главным действующим лицом, главным событием. Получилось, что Боналуми стал парадоксальным авангардистом традиции, преобразовав живопись и сохранив ценность холста.

Другой итальянец, Альберто Бурри, выводит холст в трехмерность, заставляя его сотрудничать с подобным себе материалом – с мешковиной, часто заменяя ею классический холст. Этот мастер стоит особняком от компании Лючо Фонтаны, однако своим искусством решает сходные проблемы. В отличие от изящного Фонтаны, Бурри действует грубо, рождая все же, несмотря на свою грубость, посвоему гармоничные объекты.

В годы Второй мировой войны Бурри служил военным врачом и, будучи в плену, начал заниматься живописью. После освобождения он поселяется в Риме, где и остается, поэтому в истории искусства он значится как римский художник.

Безусловно, война надломилась понятие живописи и способствовала разрушению ее основ. Многие художники (ярчайший пример – Жан Фотриэ) после пережитого посчитали невозможным занятие классической живописью. Для кого-то, как для Бурри, это время стало побудителем к действию на почве искусства, только действия уже не могли иметь ничего общего с традиционными формами. Под впечатлением от перипетий и распада материи в военные годы художник начинает использовать ассоциативный потенциал материалов, «смаковать» фактуру, текстуру поверхностей. И это не только холст, мешковина, но и жженое дерево, ржавый металл, пластик. В своих сериях «Mold» («Плесень») и «Hunchback» («Горбун») Бурри, используя естественные свойства холста, выводит его в трехмерность и порывает с двумерной плоскостью за счет сжатия его в складки, уплотнения материи, самого тела холста.

Традиционный холст художник начинает использовать варварски, под стать войне, насильственно обходящейся с человеческими телами.

Холст Бурри – это продырявленная, прожженная, местами залатанная, облитая кроваво-красной краской мешковина, которую он натягивал на подрамники и сравнивал с грязными бинтами. С 1949 года художник начинает выставлять свои абстрактные картины-объекты с использованием холстины, облитой краской, местами затянутой пленкой, продырявленные, прожженные. Это происходит не без влияния кубистических и футуристических экспериментов его творческих предшественников, в особенности Энрико Прампполини.

Подход Бурри к материи своеобразен: это и насилие, и диалог. Художник побуждает материю раскрыться. Неужели холсту предназначена только подсобная участь, участь основы? Холст Бурри как будто взбунтовался против такой расстановки ролей. Полотно, не изображающее жизнь, как это было в предыдущие века, но саму эту жизнь представляющее и воплощающее складками материи, много более живое само по себе. Чем больше на картине-холсте напластований, слоев холстины и краски, разрывов, штопок, скомканностей материи, тем она витальнее именно с точки зрения бытия, осязаемого наличия в объектной мешанине реального мира, чувственной фактурности как путеводителя по пространственно-временному континuumу. Полотно превращается в множество-в-одном: в хронику событий (запись происшедшего), подобную видеоарту. Причем преподносит все это Бурри зрителю в манере, похожей на макросъемку: происходит максимальное приближение к фрагменту материи, выхваченной из общего светного ряда.

Спровоцированные войной, художники в очередной раз обращаются к изучению процесса распада, а не процесса становления, впрочем, образующих единое целое. Так, А. Бергсон в своей работе «Творческая эволюция» говорил о мгновенных и неподвижных снимках становления материи, которые фиксирует интеллект. Бурри же фиксирует и отображает все с точностью до наоборот: состояния разложения материи, красоту и, одновременно, уродство ее распада. Тем же занимается и Жан Фотрие, оперируя симулякрами человеческого тела.

Энрико Каstellлани, как и уже упоминаемый нами Агостино Боналуми, а также и Пьеро Манцони – художники младшего поколения, на которых повлиял Лючо Фонтана.

По подходу к взаимодействию с холстом Каstellлани близок к Боналуми. Он искривляет поверхность холста, играя с пространством. Единая плоскость в результате делится на множество плоскостей, дробя, как в калейдоскопе, привычную единую поверхность. Материалы у Каstellлани, опять же, самые традиционные: холст, подрамник, только гвозди для данного контекста непривычно большого размера. Эти гвозди «правят» холстом, заставляя его «выстреливать» вовне, в пространство, и прижимая его к исходной плоскости, будто возвращая к пространственному нулю, исходнику, каким и является нетронутая по-

верхность холста. Дональд Джадд именно Кастеллани, наряду с Ивом Кляйном, назвал самым важным предшественником минимализма и концептуализма.

Расширяя границы привычного, Кастеллани адаптирует картинную плоскость к двум стенам одновременно. Его полотно как будто перетекает, распространяясь с поверхности одной стены на другую, образуя угловые объекты, экспансивно захватывающие пространство.

Пьеро Манцони в своей серии «Ахромы» (опять же, привет Кляйну с его «Монохромами», которого ранний Манцони своеобразно пародировал) всячески «исследовал» и испытывал возможности поверхности, помещая на плоскость не слои краски, а совершенно неожиданные материалы типа ваты, меха и др. В противовес Фонтане Манцони не резал свои работы, «сражаясь» с картиной иным способом: своей стратегией художник довел до некоторого абсурда существование картинной поверхности, а не просто упразднил ее. Манцони действовал с оттенком игрового подхода и фактически вывел свое искусство в китч.

Взаимодействием с плоскостью-поверхностью-пространством в искусстве XX века занимались многие мастера, но каждый подходил к проблеме по-своему. Через препарирование и модификации плоскости и поверхности каждый «открывал» свое пространство, внося вклад в освоение глобальной темы, оказавшей огромное влияние на современное искусство. В условиях послевоенной тотальной деструкции каждый решал проблемы внутренних логических тупиков и столкновений привычного с экстраординарным, ломающим человеческое сознание в ситуации перестраивания экономических, воспитательных и политических структур и институтов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Лючо Фонтана

Белый манифест

Перевод А. Терещенко.

На русском языке публикуется впервые⁷.

МЫ ПРОДОЛЖАЕМ ЭВОЛЮЦИЮ ИСКУССТВА

Искусство переживает в настоящее время инкубационный период. Существует сила, которую человек не может пока превратить в нечто осязаемое. В нашем манифесте мы выражаем ее при помощи букв.

Посему мы обращаемся ко всем ученым мира – всем, кто знает, что искусство есть жизненная необходимость для рода человеческого, – чтобы они направили часть своих изысканий на то, чтобы открыть ту сверкающую и пластичную субстан-

цию, те инструменты, производящие звуки, которые позволили бы развить искусство в четырех измерениях.

Тем, кто будет экспериментировать, мы предоставим всю необходимую документацию.

Идеи не отвергают. Они живут в обществе в виде зародышей, пока их не выразят мыслители и художники.

Все творчество порождено необходимостью и имеет ценность для своей эпохи.

Трансформация материальных средств жизни всегда определяла психическое состояние человека. В настоящее время меняется система, управлявшая человеческой цивилизацией с самого ее начала. На ее место постепенно приходит система, противоположная ей, как по сути, так и во всех своих проявлениях. В ней будут трансформированы жизненные условия как общества в целом, так и каждого индивидуума. Каждый человек будет жить на основе комплексной организации труда. Бесчисленные научные открытия ведут к этому новому жизненному порядку. Открытие новых физических сил, власть над материей и пространством постепенно создадут человеку условия, которых на протяжении всей его истории никогда не существовало. Применение этих открытий во всех формах жизни приведет к изменению человеческой природы. Психическая структура человека станет иной.

Мы живем в эпоху механики. Дальнейшее существование раскрашенных холстов и гипсовых фигур не имеет смысла.

С тех самых исторических моментов, когда люди открыли для себя существующие виды искусства, в каждом из них начался процесс анализа. Каждое из искусств было систематизировано по-своему, независимо от других. Были открыты и развиты все возможности, было выражено все то, что только можно было выразить. Одинаковые состояния духа выражались при помощи музыки, архитектуры и поэзии. Человек делил свою энергию между различными проявлениями искусства, удовлетворяя эту потребность в познании.

Когда было невозможно выразить бытие таким, какое оно есть, начинал действовать идеализм. Природные механизмы были человеку неведомы. Ему были знакомы процессы, совершающиеся в... разуме. Все сводилось к возможностям, присущим именно разуму. Поиск состоял из беспорядочных экспериментов, которые очень редко достигали истины. Пластические искусства

сводились к идеальным изображениям знакомых форм, созданию образов, которым идеалистически приписывалось реальное существование. Зритель видел один предмет и представлял за ним другой. Разница между мышцами и одеяниями на изображении тоже была умозрительной. В наши дни экспериментальное познание заменило собою познание, основанное на воображении. Мы осознаем, что мир существует, выражает себя сам и не может быть изменен нашими идеями. Нам необходимо искусство, убедительное само по себе. Искусство, в котором нет места для идеи, претендующей на то, что она нас сотворила. Материализм, утвердившийся в сознании каждого, требует, чтобы у искусства были собственные ценности, далекие от тех изображений, которые в настоящее время представляют собой фарс. Мы, люди нынешнего столетия, выкованные в горниле материализма, стали равнодушными к изображению знакомых форм и выставке постоянно повторяющихся опытов. Так родилась абстракция, к которой люди постепенно пришли через деформацию.

Но и это настоящее состояние дел не соответствует ожиданиям современного человека.

Требуется изменение – как сущности искусства, так и его формы. Необходимо преодолеть живопись, скульптуру, поэзию и музыку. Необходимо более значимое искусство, которое соответствовало бы требованиям нового духа.

Фундаментальные условия искусства модерна отчетливо отмечаются с XIII века, когда берет свое начало воспроизведение пространства. Появившиеся один за другим великие мастера придавали новый импульс этой тенденции. По мере того как шли века, пространство воспроизводилось всё более полно. Мастера барокко совершили качественный скачок... в этом отношении: они выразили пространство с грандиозностью, которая так до сих пор и осталась непревзойденной, а пластические искусства обогатили понятием времени. Их фигуры, кажется, покинули плоскость, продолжив те движения, что они выражали, уже в пространстве. Это стало последствием той концепции жизни, которая формировалась внутри человека. В эту эпоху физика впервые характеризует природу при помощи динамики. Как первооснова для понимания мира констатируется тот факт, что движение является неотъемлемым свойством материи.

На этом этапе эволюции необходимость в движении становится столь велика, что ее уже не могут передать пластические искусства. Поэтому эволюцию продолжает музыка. Живопись и скульптура вступают в неоклассицизм, подлинное болото

истории искусств, и не играют никакой роли в искусстве своего времени. Теперь, когда время завоевано, необходимость движения проявляется в полной степени. Постепенное освобождение от канонов подарило музыке все растущий динамизм (Бах, Моцарт, Бетховен).

Искусство продолжало свое развитие в направлении движения. Музыка господствовала в течение двух веков, а с момента появления импрессионизма стала развиваться параллельно пластическим искусствам. С ТЕХ ПОР ЭВОЛЮЦИЯ ЧЕЛОВЕКА – МАРШ К ДВИЖЕНИЮ, РАЗВИВАЮЩЕМУСЯ ВО ВРЕМЕНИ И В ПРОСТРАНСТВЕ. ЖИВОПИСЦЫ ПОСТЕПЕННО ОТКАЗЫВАЮТСЯ ОТ ЭЛЕМЕНТОВ, МЕШАВШИХ ПЕРЕДАЧЕ ДИНАМИЗМА.

Импрессионисты принесли в жертву детальную прорисовку и композицию. В футуризме исчезло еще несколько элементов, а другие потеряли свою важность, подчинившись ощущению. Движение стало в футуризме единственным принципом и единственной целью. Кубисты отрицали, что их живопись динамична, но ведь сущность кубизма – взгляд на природу в движении.

Когда в рамках импрессионизма объединяется развитие музыки и скульптуры, музыка основывается на ощущениях пластических искусств, а живопись, кажется, растворяется в атмосфере звука. В большинстве работ Родена бросается в глаза, как объем вращается в этой же самой атмосфере звука. Его представление о мире в основе своей динамично, а движение в нем часто бывает гипертрофированным. Наконец, в недавнее время разве не было интуитивной «формы» звука у Шенберга или наложения или корреляции звуковых планов у Скрябина? Между формами Стравинского и планировкой кубистов сходство очевидно. Современное искусство переживает момент перелома, когда требуется разрыв с прежним искусством, чтобы дать место новым понятиям. С точки зрения синтеза это состояние вещей является переходом от абстракционизма к динамизму. Искусство, оказавшееся в самом центре перелома, не смогло в полной степени освободиться от наследия эпохи Возрождения. Продолжали использоваться те же материалы и те же самые отрасли искусства, чтобы выразить полностью изменившиеся чувства. Элементы старинного искусства использовались в противоположном смысле. Враждебные лагеря сражались по одну сторону баррикад. Знакомое и неизвестное, будущее и прошлое. Поэтому умножается число тенденций, опирающихся на противоположные ценности и преследующих, по-видимому, совершенно различные цели. Мы собираем воедино этот опыт и проектируем его на ясно различимое будущее.

Осознавали современные художники эти искания или нет, но они не смогли их осуществить. Не располагая необходимыми техническими средствами, чтобы придать телам движение, они делали это иллюзорным образом и при помощи традиционных средств. Так и определилась необходимость в новых технических материалах, которые позволили бы достичь заветной цели. Это обстоятельство, объединившись с развитием механики, произвело на свет кинематограф, триумф которого – лишнее доказательство направленности человеческого духа к тому, что является самым динамичным.

Человек исчерпал живописные и скульптурные формы. Его опыт, его гнетущие повторения свидетельствуют, что эти искусства навсегда застыли в ценностях, чуждых нашей цивилизации и не имеют возможности дальнейшего развития в будущем.

Спокойной жизни больше нет. Понятие скорости стало постоянным в человеческой жизни. Художественный этап цветов и паралитических форм истек. Человек все в меньшей степени воспринимает фиксированные образы без признаков жизни. Старинные неподвижные образы уже не удовлетворяют потребности нового человека, привыкшего к необходимости действовать, сосуществовать с техникой, которая придает ему постоянный динамизм. Эстетика органичного движения приходит на смену пустой эстетике фиксированных форм. Обращая внимание на это изменение, произошедшее в природе человеческой, на психические и моральные изменения и на все человеческие виды деятельности и отношений, **мы отказываемся от существующей практики искусства и приступаем к развитию искусства, основанного на единстве времени и пространства.**

Новое искусство черпает свои элементы из самой природы. Жизнь, природа и материя являют собой идеальное единство. Они развиваются во времени и в пространстве. Изменение является необходимым условием жизни. Движение, способность развиваться и эволюционировать – фундаментальное свойство материи. Она существует лишь в движении и никак иначе. Ее развитие вечно. Цвет и звук в природе связаны с материей.

Одновременное развитие таких феноменов, как материя, цвет и звук в движении, дарит целостность новому искусству.

Объемный цвет, развиваясь в пространстве, принимает различные формы, следующие одна за другой. Звук производится при помощи еще неизвестных нам средств. Музыка

кальные инструменты не соответствуют необходимому объему звучания и не создают требуемой широты ощущений.

Объемные меняющиеся формы будут создаваться из некоей подвижной пластической субстанции. Расположенные в пространстве, они будут действовать синхронно, создавая цельные динамичные образы.

Таким образом, мы превозносим природу во всей ее сущности. Материя в движении демонстрирует свое повсеместное и вечное существование, разворачиваясь во времени и пространстве и, по мере того, как она меняется, принимая различные экзистенциальные состояния. Мы видим человека и его новую встречу с природой как необходимость связать себя с ней, чтобы вновь научиться использовать изначальные ценности. Мы хотим, чтобы он в точности понимал первоочередные экзистенциальные ценности, и с этой целью мы вливаем в искусство важнейшие природные ценности. Мы изображаем сущность, а не второстепенность вещей. Мы не изображаем ни человека, ни других животных, ни другие формы. Все это – лишь проявления природы, изменяющиеся со временем, они меняются и исчезают по мере того, как один феномен сменяет другой. Их физические условия подчинены природе и ее эволюции. Мы направляемся к материи и к ее эволюции – источникам, порождающим жизнь. Берем свойственную материи энергию, ее потребность в бытии и развитии. Постулируем искусство, свободное от каких-либо эстетических ухищрений. Используем то, что в человеке есть природного, настоящего. Отрекаемся от эстетической фальши, изобретенной спекулятивным искусством. Таким образом, наше искусство оказывается ближе к природе, чем когда-либо в ходе человеческой истории. Любовь к природе побуждает нас подражать ей. Ощущение красоты, которое дарит нам форма растения или воробья, или сексуальное чувство, которое нам обеспечивает тело женщины, разворачивается внутри человека и действует на него в зависимости от его восприимчивости. Мы отказываемся от воспроизведения частных эмоций, действующих на нас определенным образом. Мы намереваемся объединить весь опыт человека в едином синтезе, который, соединившись с проявлением их природных черт, составит истинное проявление бытия.

Мы выбираем своим принципом самый древний артистический опыт. Первобытные люди, впервые обратив внимание на звук, который получается от ударов по чему-либо пустотелому, покорились их ритмичным комбинациям. Их подталкивала сила очарования таинственного происхождения, музыкальные ощущения, ощущение ритма. Мы намереваемся развить в человеке это его изначальное состояние.

Подсознание, волшебное вместилище всех образов, которые воспринимает разум, принимает сущность и форму этих образов, дает приют понятиям, касающимся природы человека. Когда объективный мир меняется, вслед за ним трансформируется и то, что усваивает подсознание, в результате чего изменяется сам человек.

Историческое наследие, полученное от предыдущих стадий цивилизации, и приспособление к новым условиям жизни работают посредством этой функции подсознания. Подсознание моделирует индивидуума, дополняет его и трансформирует. Оно организует его согласно правилам, полученным из внешнего мира и принимаемым индивидуумом. Все художественные концепции рождены подсознанием. Пластические искусства развились на основе природных форм. Поскольку они определялись идеалистической концепцией бытия, подсознание в полной степени адаптировалось к ним. Материалистическое сознание, или необходимость очевидно доказуемых понятий, требует, чтобы формы искусства исходили напрямую от индивидуума, а какая-либо адаптация к природным формам была упразднена. Искусство, основанное на формах, созданных подсознанием и затем уравновешенных разумом, представляет собой истинное выражение бытия и синтез исторического момента. Позиция художников-рационалистов ошибочна. Своими усилиями по навязыванию главенства разума и отрицанию деятельности подсознания они добиваются лишь того, что его присутствие становится менее заметным. Мы замечаем это свойство во всех их произведениях.

Разум не творит. В создании форм его деятельность подчинена деятельности подсознания. Чем бы человек ни занимался, он использует все свои способности. Их свободное развитие – важнейшее условие в создании и интерпретации нового искусства. Анализ и синтез, медитация и спонтанность, построение и ощущение – ценности, совместно работающие, чтобы человек включился в функциональное единство. А его развитие путем приобретения опыта – единственный путь, который ведет к полному проявлению бытия.

Общество пресекает разделение своих сил, объединяя их в единую могучую силу. Современная наука основана на постепенном объединении своих ветвей. Человечество объединяет свои ценности и свои познания. Корни настоящего момента – во многих веках исторического развития. И новое состояние сознания порождает единое искусство, в котором бытие действует и проявляет себя во всей своей полноте. Миновало несколько тысячеле-

тий аналитического художественного развития, и пришел момент синтеза. Раньше это разделение было необходимым. Сегодня оно представляет собой расщепление уже задуманного единства.

Мы понимаем синтез как сумму физических элементов: цвет, звук, движение, время, пространство – синтез становится завершением физически-психического единства. Цвет, элемент пространства, звук, элемент времени, движение, которое разворачивается как во времени, так и в пространстве, – фундаментальные формы нового искусства, сочетающего в себе четыре экзистенциальных измерения. Время и пространство.

Как создание, так и интерпретация нового искусства нуждаются во всей возможной энергии человека. Бытие проявляет себя в целостности и полноте жизни.

ЦВЕТ – ЗВУК – ДВИЖЕНИЕ

Манифест спациализма

(текст, сопутствовавший коллективной дискуссии в галерее «Дель Навильо» 26 ноября 1951 года)

Перевод А. Терещенко.

На русском языке публикуется впервые⁸.

С тех пор как появился первый манифест спациализма, миновало пять лет, и на ниве искусств произошло немало «событий». Мы не станем подробно изучать их, но можем обратить внимание на одно безусловное «событие». Произошло крушение как тех художественных течений, которые желали оставаться в тисках «реальности, земной, возможной во всех отношениях», так и тех, которые отрицали какую бы то ни было реальность, устремляясь в абстрактные фантазии, отныне ставшие бесплодными, пустыми и безнадежно заумными. Эти пять лет развернули художников именно в нашем направлении: теперь они считают реальностью то пространство, то видение всеобщей материи, из которого наука, философия и искусство, основываясь на познании и интуиции, питали человеческий дух. Мы стали свидетелями ряда попыток утвердить новый взгляд на мироздание, состоящее из микрокосмов, погруженных в это пространство, попыток изобразить эту энергию, которая представляется ныне «строгой материей», и эти пространства, которые представляются «пластичной материей». Сегодня мы вновь подчеркиваем приоритетность искусства – интуитивной силы творения – и идем тем же путем, чтобы нащупать произведениями искусства те аспекты духа, к которым его приведет познание.

Лючо Фонтана

Технический манифест спациализма

*Перевод М. Небольсиной.
На русском языке публикуется впервые⁹.*

Мы продолжаем эволюцию видов искусства.

Все вещи происходят от необходимости и отдают дань своему времени. На протяжении всей истории преобразование средств существования всегда определяло состояние человеческого духа. Система, которая направляла цивилизацию от самых ее истоков, сейчас претерпевает изменение. Уже принятая система по существу постепенно заменяется во всех своих проявлениях другой, противоположной ей. Изменяются условия жизни общества и каждого индивидуума. И в этой прогрессии человек склонен существовать на основе всеобъемлющей организации труда. Научные открытия непосредственно довлеют над всеми формами организации жизни. Открытия новых физических сил и контроль над материей и пространством постепенно установят новые условия, которые прежде никогда не были известны человеку на протяжении всего его существования. Применение этих открытий во всех сферах жизни заложит основу существенного изменения мышления. Живопись на холсте и скульптура более не имеют смысла. Пластические искусства представляли собой идеальное воспроизведение уже известных форм и изображений, к которым, несомненно, относилась и реальность. Установившийся в сознании каждого материализм требует искусства, радикально отличающегося от воспроизведения, которое теперь представляет собой не что иное, как фарс. Люди этого века, сформировавшиеся вне этого материализма, остались невосприимчивыми к воспроизведению знакомых форм и к изложению непрерывно повторяющихся опытов. К сложившейся сейчас абстракции мы пришли постепенно через деформацию. Однако этот новый период не отвечает нуждам современного человека.

То, что сейчас требуется, — это изменения в сущности и в форме. Необходимо преодолеть живопись, скульптуру и поэзию. В данный момент нам требуется искусство, основанное на необходимости этого нового видения. Эпоха барокко подтолкнула нас в этом направлении и представляет его как непревзойденное величие, в котором пластика едина с идеей времени: фигуры будто бы покидают пространство и продолжают воспроизводимые ими движения в пространстве. Такая концепция являлась результатом идеи существования, формировавшейся у человека. Физика того времени впервые открыла природу дина-

мики и определила как основу понимания вселенной тот факт, что движение является имманентным условием существования материи. На тот момент в процессе эволюции потребность в движении стала настолько сильной, что она более не могла быть удовлетворена в пластических искусствах. В связи с чем эта эволюция продолжилась в музыке, а искусства вступили в период неоклассицизма, представляющего собой опасные болотистые земли истории искусства.

Как только время было взято под контроль, потребность в движении неумолимо дает о себе знать. Импрессионисты пожертвовали рисунком в своей композиции во имя цвета и света. Некоторые элементы были вычеркнуты футуризмом, а оставшиеся потеряли свою значимость и оказались в подчинении у восприятия. Футуризм принял движение как единственный принцип и цель. Развитие бутылки в пространстве и неповторимые формы пространственного континуума начинают единственно верную великую эволюцию современного искусства (пластический динамизм). Специалисты выходят далеко за пределы этой идеи: ни живопись, ни скульптура, но «формы, цвет и звук сквозь пространства». Осознавая или не осознавая результаты этого исследования, художники все равно не смогли бы достичь своих целей, не имея в своем распоряжении необходимых новых технических средств и новых материалов. Именно это определяет эволюцию сфер искусства. Триумф фотографии, например, определенно свидетельствует об устремлении в сторону динамизма.

Во имя этой трансформации в человеческой природе мы отказываемся от использования известных в искусстве форм и движемся в направлении искусства, основанного на единстве пространства и времени. Существование, природа, материя представляют собой прекрасный союз, и они развиваются в пространстве и времени. Движение, будучи свойством эволюции и развития, представляет собой основополагающее условие существования материи. Материя существует в движении и ни в какой иной форме, а ее развитие бесконечно. Единовременное развитие феноменов цвета и звука – то, что формирует новое искусство. Подсознательное, вмещающее все образы, которые воспринимаются разумом, принимает сущность и форму этих образов и принимает принципы, формирующие природу человека. Подсознательное формирует человека, дополняет и трансформирует его. Оно дает ему установку, которую он получает от мира и, по необходимости, принимает ее. Общество стремится предотвратить разделение двух этих форм, с целью объединить их в единую и большую форму. Современная наука основывается на последовательном слиянии этих ветвей. Это новое состояние сознания создает подь-

ем для произрастания цельного искусства, в котором существование функционирует и является во всей своей полноте.

Прошло несколько тысячелетий художественно-аналитического развития, прежде чем наступил момент необходимости в синтезе. Сперва требовалось разделение, но сейчас оно создает дезинтеграцию единства, от которого само произошло. Мы представляем собой синтез как совокупность физических элементов. Цвет, элемент пространства, звук, элемент времени и движение, развивающееся в пространстве и времени, – вот те основополагающие формы нового искусства, которое содержит в себе четыре измерения существования.

Архитектура – это объем, основа, высота и глубина, содержащиеся в пространстве, а идеальным четвертым измерением архитектуры является искусство.

Скульптура – это объем, основа, высота и глубина.

Живопись – это описание.

Железобетонные конструкции (как средство) совершили революцию в стилях и статике современной архитектуры. На смену декоративному стилю приходят ритмы и объемы. Статика сменяется свободой конструировать независимо от законов гравитации. Я видел своими глазами проект дома в форме яйца, а другой висел посередине поля, совершенно не отдавая дань божественным пропорциям. Эта новая архитектура требует искусства, основанного на новых методах и техниках. Пространственного искусства и, на данный момент, использования неона. Ультрафиолет и телевидение представляют собой идеальное четвертое измерение для архитектуры. Позвольте мне немного пофантазировать о городе будущего, также, как о городах солнца и света, которые остались в мечтах. Покорение пространства и создание атомной бомбы вынуждают человека защищаться. Вот, уже и заводы возводятся под землей, рождаются центры, подобные группам клеток. Человек в конце концов достигнет проникновения в красоты природы. В искусстве идет речь о четвертом измерении, пространстве, пространственном искусстве, но во всем этом заложены неопределенные или ошибочные идеи. Камень с отверстием в нем – элемент, который развивается в направлении неба, или спираль – все это видимое покорение пространства. Они представляют собой формы, содержащиеся в пространстве в своих измерениях, исключая одно.

Вавилонская башня – древнейший пример стремления человека доминировать над пространством. Истинное покорение человеком пространства – это возможность покинуть землю, линию горизонта, которые на протяжении тысячелетий лежали в основе эстетики его пропорций. Так рождается четвертое изме-

рение, теперь объем в действительности содержится в пространстве и во всех его измерениях. Первой пространственной формой, созданной человеком, стал шар. Завоевав пространство, человек построил первую архитектуру Космического века – самолет. Новые фантазии в искусстве устремятся в направлении этой пространственной архитектуры в движении.

Новая эстетика еще только формируется – светящиеся формы в пространстве. Движение, цвет, время и пространство являются концепцией нового искусства. Так же новая концепция жизни присутствует в подсознании человека на улице. Изобретательные мыслители медленно, но неумолимо начинают завоевывать человека на улице. Произведение искусства не вечно. Человек и его творения существуют во времени, и там, где заканчивается человек, продолжается бесконечность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Lucio Fontana. *Concetti spaziali*. A cura di Paolo Fossati, G. Einaudi, Torino, 1970. P. 118. (Перевод А. Терещенко.)
- 2 Отец Павел Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm
- 3 Новиков И.Д. Черные дыры и Вселенная. М., 1985. – http://astro-era.narod.ru/books/black_hole/black_hole21.html
- 4 Миланская галерея «Дель Навильо» (Galleria del Naviglio) основана в 1946 году Карло Кардаццо (существует по сей день). Помимо экспозиций итальянских современных мастеров, галерея устраивала выставки и зарубежных авангардистов. В начале пятидесятых годов в галерее прошли выставки Брака, Колдера, Пикассо, Поллока, Кандинского, Миро, Йорна, Делоне, Бурри, Фонтана, Полякова, Матье, Дюбюффе, Кляйна, Твомбли. Для большинства художников это были первые персональные выставки или первые показы в Италии. В галерее «Дель Навильо» Лючо Фонтана представляет свой «Белый манифест». Здесь прошел ряд событий, знаковых для спациализма.
- 5 Манифест спациализма (текст, сопутствовавший коллективной дискуссии в галерее Дель Навильо 26 ноября 1951 года) был опубликован в книге Л. Фонтана. См.: Lucio Fontana. *Concetti spaziali*. A cura di Paolo Fossati, G. Einaudi, Torino, 1970. P. 116. (В данной публикации – перевод А. Терещенко.)
- 6 Отец Павел Флоренский. Указ. соч. – http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm
- 7 Lucio Fontana. *Op. cit.* P. 117–126.
- 8 *Ibid.* P. 116.
- 9 Lucio Fontana. Stedelijk Museum, Amsterdam. Whitechapel Art Gallery, London. Curator Bernard Blistène. Published by Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1988. P. 80–83.