

Противостояние абстрактного и фигуративного искусства в послевоенной Италии

В статье рассматривается значимый в истории искусства послевоенной Италии период 1940–1950-х гг., который был отмечен противостоянием двух стилистических тенденций – фигуративной и абстрактной живописи, что определило картину итальянского искусства второй половины XX в.

Ключевые слова: послевоенное искусство Италии; абстракционизм; Эмилио Ведова; неореализм; Ренато Гуттузо; Новый фронт искусства

Milana Arsanukaeva

Confrontation Between Abstract and Figurative Art in Post-war Italy

The article discusses a significant period of the turn of the 1940–1950s in the history of art of post-war Italy, which was marked by the confrontation between two stylistic trends of figurative and abstract painting, which determined the picture of Italian art in the second half of the 20th century.

Keywords: post-war art of Italy; abstract art; Emilio Vedova; neorealism; Renato Guttuso; New front of art

Первые годы после окончания Второй мировой войны повсеместно стали временем пересмотра как взглядов на изобразительное искусство, так и самой его роли. Совершенно особенное место в мировом художественном процессе послевоенной эпохи заняла Италия. В 1940-е гг. здесь при тоталитарном фашистском режиме Муссолини все же поддерживался относительный плюрализм художественных течений и даже сохранялась линия модернистского искусства, не-

смотря на поддержку правительством неоклассического движения «Новеченто». В рассматриваемый период в европейском искусстве шла реабилитация модернизма со всеми его многочисленными направлениями, так что в Италии закономерно возрождалась поэтика авангарда и появлялись невиданные ранее способы творческого самовыражения и работы с материалом, что продемонстрировали, например, Лучо Фонтана и Альберто Бурри. Однако одним из ключевых событий тех лет явилась конфронтация между реалистами и абстракционистами, а становление на путь свободного искусства послужило своего рода спусковым крючком для всплеска творческой активности в Италии. Так, с одной стороны, многие художники обратились к языку абстрактных форм, лучше всего выражающему как бессознательное, так и субъективное, помогая тем самым пережить травматический опыт войны, а с другой – сложилось отдельное течение неореализма с уклоном в социальную проблематику творчества. Однако изначально обе тенденции формировались художниками одного поколения и, можно сказать, одного круга. Речь идет об объединении «Новый фронт искусств», откуда вышли как художники неореалисты во главе с Ренато Гуттузо, так и абстракционисты, виднейшим из которых был Эмилио Ведова. На примере творчества этих двух живописцев, экспонировавшихся буквально бок о бок, можно осмыслить художественную ситуацию рубежа 1940–1950-х гг., влившуюся в противостояние фигуративного и абстрактного начал.

Важно отметить, что происходившая борьба тенденций не была категорична и содержала в себе внутренний парадокс, ведь исходной точкой для представителей обоих направлений послужила переработка художественного метода Пикассо. Посткубизм являлся общим этапом в творческой эволюции мастеров данного поколения. Определило сложившуюся картину послевоенного искусства Италии и протестное движение конца 1930-х гг. Тогда творчество стало одним из способов гражданской борьбы, действующей силой, меняющей настроения в обществе. Так, демократизация жизни через искусство привела впоследствии и к демократизации его самого, ведь движение Сопротивления, переросшее в настоящую вооруженную борьбу, созревало именно в культурной среде. В первом

открыто оппозиционном художественном объединении «Корренте», созданном в 1939 г., собрались будущие классики итальянского искусства, а тогда молодые художники: Ренато Гуттузо, Джакомо Манцу, Ренато Биролли, Эрнесто Треккани. Последний в «Манифесте писателей и художников» 1943 г. писал, что только в риске, а не в расчете рождается подлинная возможность действия и вместе с живописью надо поднять знамена [3, с. 586]. Художник отныне нес моральную ответственность за происходящее, а его искусство обязано было отражать жизнь – такие установки определяли период Сопrotивления, и потому художественным ориентиром становится творчество Пабло Пикассо, и конкретно его знаменитое панно «Герника» (1937). Именно оно точнее всего еще до начала Второй мировой войны передало весь ужас надвигающейся катастрофы, которая коснется каждого. Так, вдохновенный «Герникой» Гуттузо написал «Распятие» (1941–1942) – негласный символ антифашистского искусства в Италии.

Пикассо собственным примером показал, как искусство может быть связано с жизнью, к чему так упорно и стремились итальянские мастера, поэтому его манера стала образцовой, что сначала привело к распространению посткубизма как некоего обобщенного языка, не выходящего при этом за рамки технического приема. Хотя в 1945 г. Ренато Гуттузо, Антонио Корпора и Перикле Фаццини образовали группу с говорящим названием «Нео-кубиста» и одноименным манифестом, уже тогда, сразу после освобождения страны, на волне демократического подъема стало набирать силу реалистическое направление, более привычное и понятное обществу, а потому и способное, как представлялось, сплотить всех и донести посредством искусства гражданские идеалы.

Так, движение неореализма, в конце 1940-х гг. охватившее культурную жизнь Италии, можно сравнить с советским социалистическим реализмом, ведь, как пишет Федотова, центральными стали близкие каждому темы народного подвига, трагедия войны и сам человек из народа, боец Сопrotивления [3, с. 586]. После почти двадцатилетнего тоталитарного режима культура более всего нуждалась в восстановлении. Ее возрождением занимались представители движения Сопrotивления: многие писатели и художники непосред-

ственно участвовали в вооруженных действиях, в их числе Эмилио Ведова, чье переживание борьбы, однако, не будет связано с реалистическим методом. В этой связи очень показательны само название первой послевоенной выставки, прошедшей в Риме в 1946 г., – «Искусство против варварства и войны» и произведения, там представленные: работы из серии «С нами Бог» Гуттузо, «Последний солдат» Мафай, «Расстрел» Треккани и т. п.

Группа «Новый фронт искусств» по идейному замыслу совпала со своей предтечей «Корренте»: мастера разного склада стремились преобразить современника, глубже отразив в творчестве проблемы действительности, буквально обратившись к простому народу. Социальная направленность произведений этой группы сопрягалась с конкретной просветительской деятельностью ее участников, поездками по стране и культурными мероприятиями и выставками. Молодых художников именовали «живыми силами итальянского творческого возрождения» [5, р. 22]. Однако общая миссия не обеспечила объединению цельности: именно внутри него произошел раскол художников по линии реализм – абстракционизм.

Предполагалось, что «Новый фронт искусств» станет глотком свежего воздуха и противопоставит себя всем устаревшим тенденциям в искусстве. Только появившись, он воспринимался как наиболее авангардная художественная группировка той поры, потому что был стилистически неоднороден, но вобрал в себя совокупность всего довоенного модернизма, выбрав ориентиром «Гернику» Пикассо. Участники объединения подписали манифест реализма, получивший говорящее название «*Oltre Guernica*», что традиционно переводится как «После Герники». Искусство рассматривалось ими как акт сопричастности к реальности во всех ее проявлениях, которую необходимо выразить в творчестве. Под реальностью в искусстве понимается не видимая, а эмоционально познаваемая реальность, поэтому произведение искусства становится автономным, существует само по себе. Так, провозглашенный «Новым фронтом искусств» реализм был не общностью похожих художественных приемов одного стиля или направления, а общей мерой, художественным измерением, чья задача – изобразительное

отражение ощущаемой всеми реальности, совпадение с ней. Речь в манифесте идет не о подчинении художественному канону, а о совместной выработке формальных предпосылок, ориентиров, которые были заданы еще художественным процессом, идущим от Сезанна к фовизму и кубизму, в результате чего заново была открыта ценность цвета и структуры как таковых [4, с. 48]. И в панно Пикассо итальянские художники увидели искомый диалог с современностью, пример того, как можно говорить посредством искусства об объединяющей всех трагедии. Более того, в «Гернике» они нашли выражение общественного упадка, приведшего к этой трагедии, и разрыв с идеалами прошлого самого Пикассо, вступившего в коммунистическую партию.

Несмотря на преобладание социалистических идей и стремление утвердить новые художественные ценности, как раз с художественной точки зрения в основе итальянского послевоенного искусства лежал впитанный и уже знакомый опыт и экспрессионизма, и кубизма, то есть европейского модернизма в целом, на котором представители «Фронта» некогда учились и через его опыт сопротивлялись фашистской идеологии. Вероятно, по этой причине желанное обновление художественного языка не произошло в русле неореализма, ведь чтобы открыть новую письменность, нужно изобрести новый алфавит, а не использовать уже известный. Так, еще в 1946 г. итальянский писатель Элио Витторини определил главное условие творческого развития, заявив, что искусство должно творить революцию своими средствами, то есть не подражать пережитой реальности, а найти ее эквивалент, переосмыслить и открыть вновь [2, с. 15]. К пониманию данной закономерности художники пришли буквально опытным путем, и уже в 1948 г.¹ «Новый фронт искусств» распался из-за разногласий между реалистами и абстракционистами на две группы.

Устоявшийся в живописи в качестве условного канона посткубизм с присущими ему стилизацией и геометризацией сыграл роль и своеобразной промежуточной стадии на пути к распространению абстрактного искусства самого разного толка. Приемы посткубизма стали стилистической точкой отсчета для художников

112 Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 65:
Проблемы развития зарубежного искусства. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023.
При цитировании ссылка обязательна

«Нового фронта» в стремлении выразить реальность путем обновления языка, как это делал ранее Пикассо. Однако для одних (например, Пиццинато и Гуттузо) его уроки были связаны с нарративом и проблемой содержания картины, а для большинства других (Ведова, Биролли, Морлотти, Сантомазо) – с визуальным воздействием форм, линии, цвета и, главное, самовыражением. Начавшееся после войны освоение современности и восполнение возникших в результате двадцатилетия диктатуры Муссолини пустот в искусстве происходило также через восприятие геометрической абстракции, что, как и некогда кубизм, для Италии было одним из необходимых для усвоения уроков европейского модернизма. И на примере «Нового фронта искусств», объединившего разных по художественному складу живописцев, заметна эта стилистическая апроприация исторического авангарда, что привела к появлению некоего симбиоза стилей, который условно можно охарактеризовать как абстрактный натурализм [8, p. 190]. В художественной группе, где смешалось наследие прошлого с импульсом будущего, столкнулись разные взгляды и убеждения – для одних в поиске новой идентичности оказалась первостепенна ценность «искусства ради искусства», а для других – его социальная роль. И в то время как Ведова экспериментировал с экзистенциальными возможностями футуризма и экспрессионизма, Гуттузо методом кубистической деформации и фрагментации, применяемым Пикассо, пытался ухватить жестокость и трагедию реальности.

Так, заново исследовав различные довоенные художественные течения, «Новый фронт искусств» в Италии явился колыбелью как неореализма, так и абстракции одновременно, что можно объяснить культурно-историческим контекстом. Репрезентативная линия всегда была прочно укоренена в искусстве Италии и не покидала его: даже футуризму были свойственны миметические тенденции и иллюзорность. Пропущенная сквозь индивидуальное переживание реальная действительность продолжала отображаться и во времена длительного господства неоклассической линии «возврата к порядку» противостоящими этой тенденции экспрессионистами Римской школы (*Scuola Romana*) и борцами «Корренте». В послевоенное время как

никогда возросло желание находиться в одном ритме с эпохой. Отождествление реальности в искусстве лишь с внешней действительностью поддерживало его фигуративную составляющую. Однако, будучи оспоренная авангардистами, чьи уроки усвоили молодые итальянские художники «Нового фронта искусств», фигуративная линия получила значимого оппонента в лице абстракционизма, еще с двадцатых годов, начиная с Баухауза, охватывавшего весь мировой художественный процесс.

Неминуемое столкновение фигуративного и абстрактного начал продемонстрировали работы участников «Нового фронта искусств» на первой послевоенной Венецианской биеннале 1948 г.: если миметическую линию поддерживали архаичные образы монументальных прачек и швей Гуттузо, вдохновленные протокубизмом Пикассо времен «Авиньонских девиц» [7, р. 93], то динамичные столкновения геометризованных плоскостей в картинах Ведова, визуально походя на хаотичный витраж, совершенно ушли от образов реальной действительности, перейдя в область полуабстрактных, почти знаковых структур, а синтез реальной образности и линейной абстрактной геометрии показал Биролли.

Залы XXIV Биеннале, отведенные художникам «Нового фронта», отразили произошедшее внутри объединения размежевание, условно говоря, на реалистов и абстракционистов. Но невозможно дать точного определения каждой из назревающих тенденций: пока из живописи Ведова и Биролли исчезало фигуративное начало, Ренато Гуттузо деформировал реальность в духе протокубизма Пикассо. Его «Прачку» (1947) с предельно искаженными пропорциями женской фигуры нельзя отнести к реалистическому методу. Однако после роспуска «Нового фронта искусств» уже на следующей, XXV Биеннале Гуттузо обратился к повествованию и языком реализма рассказал о тяготах итальянского народа в работе «Оккупация невозделываемых земель на Сицилии» (1949–1950). На примере Пиццинато, другого участника объединения, можно наблюдать еще более радикальное изменение манеры. Если картина «Первое мая» (1948), показанная на XXIV Биеннале и сразу же купленная ценительницей авангарда Пегги Гуггенхайм, демонстри-

рует футуристическое исследование возможностей беспредметной живописи, то масштабное полотно «Призрак бродит по Европе» (1950) XXV Биеннале, пусть и сохраняет модернистскую конструктивность, по замыслу представляет собой соцреалистическое монументальное панно, обязанное быть понятным каждому: перед нами строители нового мира, благословленные жертвой павшего в бою за светлое будущее коммуниста.

Совершенно иначе чувствует время Ведова. Европа того же послевоенного периода в работе с говорящим названием «Европа 1950» (1950) у него обесцвечивается: в его мироощущении нет яркости, все погасло, как и в «Гернике» Пикассо. Художник, по собственному признанию, в поисках наиболее ясного выражения своего душевного состояния намеренно очистил свою палитру от цвета и обратился к черной геометрии [8, р. 156]. Агрессивная динамика его хаотичных геометрических мотивов – это и память художника о разрушительной силе войны, и воссоздание атмосферы разрушенной Европы, где рождалось его искусство. Еще нагляднее мастер передал свою боль в уже графической абстракции «Концлагерь» (1950) острыми, режущими белое пространство черными линейными формами. В картинах Ведова конфликт проявляется на всех уровнях – он заложен и в выбранном сюжете, и в напористых композициях, и в резком антагонизме черного и белого, и борьбой между означаемым названием и нерепрезентативным искусством [7, р. 146].

Волнующая Ведова тема времени и вместе с ней проблема его изображения определили творческие искания художника: он посвятил себя большим параллельным сериям «Цикл протеста» и «Образ времени». Необъяснимое насилие, учиненное его эпохой, предстает в произведениях художника не меньшей тайной, ведь его не связать с одним конкретным событием или личностью, однако эту непознаваемую энергию можно ощутить через художественный язык автора. В одном из первых «Изображений времени» (1951) Ведова начал использовать выразительность жеста кисти и ею выплескивал прямо на холст свое негодование жестокостью реальности. Угловатые графические штрихи вместе с вернувшимися в живопись Ведова цветными яркими акцентами создают динамизм,

подрывающий пространство изнутри. Здесь обозначен поворот Ведова к его впоследствии наиболее типичному жестикуляционному мазку. Под намеченными геометризованными преломляющимися мотивами, возможно, понимаются пропущенные через внутреннее зрение прочувствованные остатки материальной действительности или же эмоциональный накал автора. Он пытался столкнуть противоречивые элементы, намекая на бесчисленное множество раздражителей, ощущений и информации, которые мы хаотично получаем в течение каждого дня: «Голубизна прекрасного воскресенья находится в одновременной конфронтации с ощущением стрельбы, или боя, или бомбежки, как то происходит в повседневной жизни через эмоции, радио, газеты, кино», – сообщает Ведова на страницах своего дневника [6]. Понятие времени не привязано к видимой реальности, поэтому и визуализируется оно художником вне ее образов. Постигание такой абстрактной категории осуществляется путем эмоционального вовлечения – беспокойными хаотичными мазками и расколотой геометрией преодолевается барьер иллюзорной действительности, который отделяет зрителя от проживания импульса времени. Жестикуляция автора с несомненным ею эмоциональным зарядом воспринимается как отпечаток времени и его последствий, которые удалось схватить художнику. Согласно концепции Ведова, «миссия художника состоит в том, чтобы записывать и вновь транслировать вечные темы столкновений, волнующие весь мир: войны, несправедливость, угнетение» [цит. по: 1].

В этой связи очевидно, что отнюдь не разница в идейных замыслах стала причиной расхождения художников по сторонам фигуративного и абстрактного искусства. Углубленность Ведова в социально-политические проблемы сделала его абстракцией формой выражения гражданской позиции автора, своеобразным политическим высказыванием, чего, в свою очередь, добивался и Гуттузо, но при помощи известных устоявшихся приемов, в то время как Ведова представил совершенно новый вид связи искусства и жизни, наиболее адекватно отражающий сложность наступившей эпохи. Парадоксальным образом именно в удаленном

от реальности нефигуративном методе он нашел способ ее переосмысления ради точнейшего отражения.

Официально начатая «Новым фронтом искусств» на XXIV Биеннале 1948 г. дискуссия о противопоставлении абстрактного и фигуративного искусства завершилась в 1954 г. в Венеции конференцией в «Фонде Чини». Сам факт их противостояния перестал быть злободневным – предельная актуальность нефигуративного искусства была теперь очевидна.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Официальный роспуск объединения произошел в 1950 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Лошак М., Шишко О.* В конце пребывает начало. Тайное братство Тинторетто : Специальный проект ГМИИ им. А. С. Пушкина // Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина : официальный сайт. URL: <https://venice.pushkinmuseum.art> (дата обращения: 23.10.2022).

2. Направления итальянского искусства. Рим. 1947–89 = *Orientamenti dell'arte italiana-Roma 1947–89* : [кат. выст.: Дни культуры Области Лацио в РСФСР ; авт. вступ. ст. Маурицио Кальвези и др.] Рим : Из-во Фрателли Паломби, 1989. 159 с.

3. *Федотова Е. Д.* Италия. История искусства. М. : Белый город, 2006. 608 с.

4. *Arte in Italia. 1945–1960 / A cura di Luciano Caramel.* Milano : Vita e pensiero, 1994. 489 p.

5. *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane: La Mostra,* Milano, Palazzo reale, 30 apr. – 26 giugno 1960 : Catalogo. Milano : Silvana, 1960. 201 p.

6. *Cortesini S.* Semantica della rivolta e dell'umanismo in Emilio Vedova. // *Academia : a platform for sharing academic research.* URL: https://www.academia.edu/40068370/Semantica_della_rivolta_e_dellumanismo_in_Emilio_Vedova (дата обращения: 23.10.2022).

7. *Duran Adrian R.* Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy. New York : Routledge, 2016. 177 p.

8. *The Birth of Contemporary Art. 1946–1968 / ed. V. Terraroli.* Milano : Skira, 2007. 448 p.