

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

НЕВИДИМЫЕ МЫЕ ГОРОДА ИТАЛИИ

ISSN 0130-2523
9 770130 252778 >

16+

ЧАСТЬ II

№ 4 (607) 2018



FRIENDS OF

MMOMA

ДРУЗЬЯ

#smartmmoma

Неограниченное бесплатное посещение выставок на пяти площадках ММОМА в течении года со дня покупки карты

Скидка 10% на абонемент и разовое посещение образовательной программы Лектория

Скидка 5% на покупки в ММОМА ART BOOK SHOP

Скидка 5% в кафе MART

Регулярное оповещение о предстоящих событиях

реклама

Подробную информацию о Smart карте клуба «Друзья ММОМА» вы можете получить по телефону +7 (495) 690 68 70 и электронной почте development@mmoma.ru

MMOMA
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art



Крымский Вал, 10 | Залы 39-42 | 16+ | www.tretyakov.ru

Реклама



Пётр Авен



БФПСП «ИФД Капиталь»

Северсталь

ЛУКОЙЛ

Информационные партнеры

ИЗВЕСТИЯ

ИСКУССТВО

РУССКОЕ ИСКУССТВО

LENTA.RU

BAZAAR

Радиопартнер

100.1

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-54919 от 26 июля 2013 г.

Адрес редакции

Москва, 119017, Б. Толмачёвский пер.,
дом 5, стр. 1, оф. 209
тел.: +7 (499) 713-67-40, art@iskusstvo-info.ru

Реклама

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

Распространение

тел.: +7 (916) 450-71-61, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (901) 183-67-40
pr@iskusstvo-info.ru, www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@cp.spb.ru
По России и зарубежье: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73, informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел.: (8482) 68-09-98, adr@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42,
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии «Ситипринт»
+7 (495) 266-28-95, www.megapolisprint.ru
Тираж 3000 экземпляров

© 2018 Журнал «Искусство»

Журнал «Искусство» — некоммерческий образовательный проект, все материалы публикуются исключительно в научно-просветительских целях. Перепечатка текстов, их фрагментов или изображений без разрешения правообладателя преследуется по закону

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Клаудио Пармиджани
Без названия
2013—2015
Вид инсталляции. Выставка
«Меланхолия» в культурном фонде
Boghossian, Брюссель (Villa Empain,
2018). Фотография: © 2018 Lola
Pertsowsky / Boghossian Foundation
Courtesy of the artist and Simon Lee
Gallery, London/Hong Kong
© Claudio Parmiggiani

реклама 16+



Виктор Пивоваров. Ночной разговор. Из альбома «Действующие лица». 1996. © Виктор Пивоваров

ВИКТОР ПИВОВАРОВ. МОСКОВСКИЙ АЛЬБОМ

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА

www.mamm.art

Мультимедиа Арт Музей, Москва выражает благодарность Музею современного искусства «Гараж» за помощь в организации проекта

Стратегические партнеры музея



Fondazione Orestiad



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

20 Международная ярмарка интеллектуальной литературы

Почетный гость ярмарки – Италия

Разделы ярмарки:

Научно-популярная и художественная литература
 Детская литература и площадка «Территория познания»
 Гастрономическая книга
 Антикварная книга и букинистика
 Vinyl Club*

non/fiction Moscow 20

События:

30 ноября – День библиотекаря
 2 декабря – Форум иллюстраторов

0+

28 ноября – 2 декабря
 ЦДХ, Москва, Крымский вал, 10
moscowbookfair.ru

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

* Винил Клуб - ярмарка виниловых пластинок и CD

- СОДЕРЖАНИЕ -

Филиппо Ла Порта «НЕЗРИМЫЕ ГОРОДА» ИТАЛО КАЛЬВИНО	8
ОЛЬГА СТРАДА: «МАРКО ПОЛО ГОВОРИТ, ЧТО ВСЕ ИДЕАЛЬНЫЕ ГОРОДА ВОСХОДЯТ К ЕДИНСТВЕННОМУ ИСТОЧНИКУ — ВЕНЕЦИИ»	12
КИНОКАРЬЕРА ДРЕВНЕЙ МАТЕРЫ Кураторский проект Джованни Спаньолетти.....	18
КРИСТОФЕР ЧЕРРОНЕ: «ВОКЗАЛ ПОЛНОЦЕННО УЧАСТВОВАЛ В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ»	30
<i>- ИСКУССТВО ПОСЛЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ. СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ -</i>	44
CRETTO DI GIBELLINA АЛЬБЕРТО БУРРИ Тициано Сартеанези, Бруно Кора	45
Алина Стрельцова ПРИЗРАЧНЫЕ ГОРОДА ДОЛИНЫ БЕЛИЧЕ	64
ПОДЖОРЕАЛЕ. ФОТОПРОЕКТ ЮРИЯ ПАЛЬМИНА	88
<i>- SUMMARY -</i>	110

27.11.2018
— 3.3.2019
ПЕТРОВКА 25

Московский музей современного искусства
ул. Петровка, 25
+7 495 6906870
www.mmoma.ru
#mmoma

Куратор
Косме де Барананьо

Ретроспектива

Жак
Липшиц
(1891
— 1973)

12+



реклама

Похищение Европы II. Эскиз. 1938. Marlborough Gallery, Inc., Нью-Йорк

Если задуматься, в Италии огромное количество невидимых городов — уничтоженных временем, но оставшихся в истории; покинутых обитателями и опустевших; придуманных художниками и писателями; спроектированных, но не воплощённых. Больше того, сама идея города, который представляет собой нечто большее, чем материальную ткань, который существует в сознании как символ, — пришла к нам из Италии.

Во второй части номера речь пойдёт о блуждающей опере по мотивам «Незримых городов» Итало Кальвино, написанной для здания лос-анджелесского вокзала, а также о нескольких городах, покинутых их жителями, каждый из которых обрёл свою новую жизнь — в реальности, в кинематографе или в качестве произведения современного искусства.

«Невидимые города Италии» — это совместный проект «Искусства» и Итальянского института культуры в Москве. Мы очень благодарны Институту и его директору Ольге Страда за поддержку и помощь.

Редакция также благодарит за помощь в реализации специального проекта «Искусство после землетрясения» Салваторе Сутера, мэра города Джибеллина, и Танино Бонифачио, советника по культуре, Росарио Ду Мария, президента Tenute Orestiadi, Фонд Orestiadi и проект «Destinazione Gibellina».

Редакция журнала «Искусство»

Филиппо Ла Порта

«НЕЗРИМЫЕ ГОРОДА» ИТАЛО КАЛЬВИНО

В знаменитом романе монгольский правитель Кублай-хан расспрашивает венецианского купца Марко Поло про земли, где тому довелось побывать, и в его ответах возникает целая череда воображаемых, сюрреалистичных городов, непохожих ни на что, кроме как на родину рассказчика.

Мы публикуем эссе об Итало Кальвино, написанное специально для журнала «Искусство»

Роман «Незримые города» увидел свет в 1972 году, и его, вероятно, можно назвать первым гипертекстом в истории итальянской литературы. Это книга-лабиринт — многогранный, с собственной геометрией, построенный по принципам комбинаторики роман, существующий в поэтическом и в то же время удивительно конкретном мире... У этой книги множество входов и выходов, она открывает перед читателем всё новые возможности интерпретации, да и сам текст можно перекраивать до бесконечности. В него можно зайти, а затем выйти с любой стороны, на любом углу.

О пятидесяти пяти городах рассказывают девять глав и одиннадцать разделов. Они соответствуют восемнадцати встречам Кублай-хана и купца Марко Поло, исполняющего также роль посла при иноземном государе. Марко Поло описывает города — воображаемые, виртуальные пространства, что существуют в мире фантазий героя, открываясь его отстранённому взгляду. Их названия — это имена героинь древних мифов и легенд: Диомира, Исидора, Доротея, Дзаира, Анастасия, Тамара... У каждой свои воспоминания, желания, знаки...

10 *Удивительное, невероятное произведение, вероятно, лучшее у Кальвино, наряду с романом «Один день члена избирательной комиссии» 1963 года — в нём писатель-просветитель выводит своего антагониста, физическую и психическую аномалию, нечто, противоположное разуму, и с «Паломаром» 1983 года — где действует альтер-эго писателя, бесстрастный и любопытный наблюдатель, пытающийся привести собственный душевный разлад в согласие с противоречивым устройством Вселенной. Текст Кальвино во многом вдохновлён литературой «нового романа» от Кено до Борхеса, однако было бы ошибочным объяснять его лишь через призму модного тогда структурализма или сводить всё к упражнению в семиотике. Оригинальность и сила воздействия романа на читателя заключается в сопереживании всем формам жизни, в стремлении достичь идеалов «легкости», «быстроты» и «точности» (именно такие темы писатель выбрал для своих «Американских лекций», посмертно опубликованных в 1988 году) и в соединении у Кальвино рационального подхода (что проявляется в его любви к составлению каталогов) и неиссякаемого интереса к человеку, к самому хрупкому, что в нём есть. Автор доказал возможность существования зрелой*

светской культуры, способной ответить на вызовы нашего времени. В описании последнего города, «совершенной» Утопии, есть знаменитый фрагмент, который часто приводят в качестве нравоучительного, искажая при этом сложную природу книги, её неуловимые смыслы. На самом деле он проливает свет на задачи, которые ставил перед собой Кальвино, не только в области сказки или фантастики, но и в гражданской сфере:

«Для живущих ныне ад — не будущность, ежели он существует, это то, что мы имеем здесь и теперь, то, где мы живём изо дня в день, то, что все вместе образуем. Есть два способа от этого не страдать. Первый легко удаётся многим: смириться с адом, приобщиться к нему настолько, чтоб его не замечать. Второй, рискованный и требующий постоянного внимания и осмысления: безошибочно распознавать в аду тех и то, что не имеет к аду отношения, и делать всё, чтобы не-ада в аду было больше и продлился он подольше» (Перевод Н. Ставровской).

—
Перевод с итальянского: Анна Ямпольская



**ОЛЬГА СТРАДА:
«МАРКО ПОЛО
ГОВОРИТ, ЧТО
ВСЕ ИДЕАЛЬНЫЕ
ГОРОДА ВОСХОДЯТ
К ЕДИНСТВЕННОМУ
ИСТОЧНИКУ —
ВЕНЕЦИИ»**

Ольга Страда — директор Института итальянской культуры в Москве, которая выступила соавтором этого номера. «Искусство» поговорило с ней об итальянских городах-призраках, о мифологии Рима в сознании жителей страны и о том как соотносится роман Кальвино с настоящими итальянскими городами

вопросы: Алина Стрельцова



Ольга Страда

Специалист по русскому искусству Серебряного века, автор книги «Дягилев. Мир искусства» (2014). С 2003 года проводит выставки итальянского искусства в крупнейших музеях России. С 2010 года курирует секции российских фильмов «Женский взгляд» на Фестивале нового кинематографа в Пезаро. С 2015 года возглавляет Итальянский институт культуры в Москве.

14

В романе «Незримые города» есть знаменитый фрагмент, когда Кублай-хан спрашивает Марко, почему тот никогда не упоминает о Венеции. И рассказчик будто бы выдаёт себя, отвечая, что в описаниях всех городов он говорит только о Венеции. Как вы думаете — Кальвино действительно описывает итальянские города под видом фантастических?

В этом отрывке Марко Поло как раз говорит, что все утопические, идеальные города восходят к одному источнику — Венеции. Неслучайно в следующей миниатюре очень похожий на Венецию город называется Смеральдина: так зовут служанку в комедии Гольдони «Арлекин — слуга двух господ». Я не уверена, что все города, которые упоминает Кальвино, наделены чертами итальянских, возможно, они представляют собой нечто вроде путевого дневника, заметок — о том, что переживал их автор в те годы, о чём он размышлял. Это выдуманные города, однако в них есть элементы действительности, переработанные воображением писателя в узком пространстве между «миром идей и реальности», как говорил об этой книге Пазолини. С реальностью роман соотносится иначе: «Незримые города» — книга-лабиринт, её структура восходит к широкому понятию «города», к рассказу,

на улицы, переулки и площади которого можно попасть, пройдя через различные «ворота» повествования. Поразительно, как Кальвино выводит тему «мегаполиса» и *augmented cities* (хотя этот термин сложился совсем недавно), как он пишет об уничтожении природной среды, что, в свою очередь, приводит к потере памяти.

Все воображаемые, придуманные, утраченные города, о которых идёт речь в нашем двухчастном номере, невозможно представить ни в какой другой стране. Как вы думаете, почему именно Италия стала родиной такого количества невидимых городов самых разных эпох?

Для истории Италии больше, чем для какой-либо другой страны, характерно наложение культур и исторических эпох, а после падения Римской империи — разделение территории, что объясняет рождение множества языков искусства и архитектуры. В силу географического положения наш полуостров стал местом, где пересекались торговые пути и различные культуры, что во многом способствовало рождению итальянского мифа — об этом замечательно написал в одной из своих книг Чезаре де Сета. На этой не очень обширной территории в прошлом возникали города, которые дожили до наших дней,



15

На стр. 12
Клаудио Пармиджани
Кораблекрушение
со зрителем
2010
Вид инсталляции в Palazzo
del Governatore, Парма
Фотография: © Lucio Rossi Courtesy of the artist and Simon Lee Gallery, London/Hong Kong
© Claudio Parmiggiani

Клаудио Пармиджани
Без названия
2013—2015
Вид инсталляции. Выставка
«Меланхолия» в культурном фонде
Boghossian, Брюссель (Villa Empain,
2018). Фотография: © 2018 Lola
Pertsowsky / Boghossian Foundation
Courtesy of the artist and Simon Lee
Gallery, London/Hong Kong
© Claudio Parmiggiani



Клаудио Пармиджани
Пармиджани в Сан-Луло
2014

Вид инсталляции в бывшем
оратории Сан-Луло, Fondazione
Vetereggi, Бергамо
Фотография: © Carlo Vannini
Courtesy of the artist and Simon
Lee Gallery, London/Hong Kong
© Claudio Parmiggiani

сохранив средневековый центр. Среди них Матера, замечательная своей архаичностью, — мы включили её в перечень «невидимых городов». Наш путь пролегает и через Джибеллину, и через Кретто — великое творение Альберто Бурри. Такой могла быть Дзаира, один из городов, который Кальвино связывает с темой памяти: *«Описание сегодняшней Дзакры невозможно без рассказа о её минувшем. Но Дзаира не рассказывает о былом, былое — часть её, как линии рюк, оно здесь запечатлено в углах домов, решётках, громомотодах, древках флагов и перилах, которые и сами все в царапинах, зубцах, зарубках и следах ударов»*¹.

В Италии огромное количество покинутых жителями городов-призраков, о чём, вероятно, не подозревает большинство путешественников. Как они возникли? Какое будущее их ждёт?

В наши дни в Италии порядка шести тысяч городов, где никто не живёт или живут один-два человека. Они опустели в послевоенное время, когда люди перебирались из далёких районов в крупные центры. В провинции Абруццо есть несколько таких заброшенных городов, в последнее время их начали преобразовывать в гостиницы. По сути, им дарят новую жизнь: например, Калстель-дель-Джудиче на границе Молизе и Абруццо или Санто-Стефано-ди-Сассанино. Порой их возрождают художники, например город Буссана-Векья в Лигурии, почти разрушенный землетрясением 1887 года. В Италии часто бывают землетрясения, от них страдают многие города, и это тоже становится причиной того, что люди уезжают. Совсем недавно, в 2009 году, серьёзно пострадала Л'Акуила — прекрасный город, основанный в XIII веке, теперь и он может оказаться в списке городов-призраков. В своё время искусствовед и публицист Витторио Згарби, став мэром Салеми и желая спасти его от запустения после землетрясения 1968 года, обратился с призывом уступить заброшенные дома за символическую цену 1 евро новым владельцам, которые обязуются их восстановить.

Для всех, кто изучал искусство, Рим навсегда останется гораздо больше, чем просто городом, — символическим центром западного мира. Однако в начале XX века столица совсем не пользовалась популярностью, и именно Муссолини начал возрождать идею Рима. А как сейчас? Жива ли мифология этого города среди жителей страны?

В Древнем мире Рим был метрополией, которая воплощала саму идею власти во всех её формах — от политической до культурной. Рим называли *caput mundi*, головой мира. На протяжении столетий этот город выбирал дорогу, которая вела его к возвышению, упадку, новому расцвету, разрушению, и так далее, до наших дней, когда, на мой взгляд, Рим несколько потерялся. Столицу восстанавливали при Сиксте IV, при короле Умберто и в годы фашизма — в эпохи, когда важны были символы власти, чтобы её прославить. Но даже в периоды заброшенности Рим не терял привлекательности для художников, воспевавших очарование упадка: от Гаккерта до Пиранези, от Клода Лоррена до Алессандро Маньяско. Если же говорить о недавнем прошлом, в 60-е годы Рим пережил время расцвета благодаря кинематографу. Именно Феллини возродил римский миф, наделив новым символическим значением целый ряд пространств — от виа Венето до фонтана Треви: мифология этих мест слабеет в наши дни, но там всё-таки ещё бьётся жизнь. Продолжая разговор о кино уже нашего времени, нельзя не упомянуть Паоло Соррентино: действие его фильма «Великая красота» также происходит в Риме, однако там Рим становится метафорой иного человечества, идеологические нормы которого возвращены XXI веком, — и это неслучайно. В последние годы Рим стал ассоциироваться с политикой, с плохим управлением, с мошенничеством, превратился в символ морального разложения. Впрочем, Рим не утратил свой удивительный свет, который делает город по-настоящему неповторимым.

(1) Перевод с итальянского Натальи Ставровской.

КИНОЦАРЬЕРА ДРЕВНЕЙ МАТЕРЫ

Матера — настоящий пещерный город в южноитальянской провинции Базиликата: его улицы и дома выдолблены в скале из туфа. К середине XX века Матера стала символом крайней нищеты и антисанитарии, так что в 1952 году власти насильно переселили жителей в новые районы, замуровав двери старых домов, чтобы люди не возвращались. Год спустя начались съёмки первого фильма на фоне опустевшего города. С тех пор Матера почти непрерывно появляется в кино — чаще всего в роли библейского Иерусалима. В результате в 1993 году ей был присвоен статус объекта всемирного наследия ЮНЕСКО, а в 2019-м город-призрак станет культурной столицей Европы. Киновед Джованни Спаньолетти рассказывает киноисторию Матеры и прослеживает, как со временем менялось отношение к ней режиссёров — от отвращения к нищему быту до любования живописной руиной

текст: Джованни Спаньолетти, перевод с итальянского: Лев Катц



«Волчица», 1953

Альберто Латтуада

«Волчица» — первый крупный кинематографический проект, целиком реализованный в Матере. Как и в своих предыдущих фильмах, миланский режиссёр Альберто Латтуада исследует тут мир женской психологии и сексуальности. Главная героиня, за лёгкое поведение получившая прозвище «Волчица» (от латинского слова *lupa*, означающего и животное, и блудницу), выдаёт дочь за бывшего любовника, однако не отказывается от собственных чувств к этому мужчине. Фильм заканчивается её трагической гибелью при пожаре на табачной мануфактуре. «Чтобы передать этот ад, я из Сицилии поехал в Матеру. Мне казалось, что её каменные пропасти, развешивающиеся прямо у ног персонажей, добавляют фильму атмосферы ужаса. Сам их вид подавляет людей», — рассказывал Латтуада. Съёмки кажутся почти документальными, однако позже режиссёр каялся перед друзьями-неореалистами, что пошёл на поводу у продюсеров, добавив зрелищности в ущерб правде.



«Ревущие годы», 1962

Луиджи Дзампа

Действие фильма разворачивается в 1937 году, когда итальянский фашизм был на пике своей популярности. В маленький городок в Апулии, в роли которого, разумеется, выступает Матера, из Рима приезжает молодой страховой агент по имени Омеро (Нино Манфреди) — а его принимают за чиновника высокого ранга, прибывшего инкогнито с ревизией. Местные власти встречают гостя со всеми почестями, демонстрируя нарочитую приверженность режиму и стараясь скрыть царящую в городе коррупцию. Более чем лояльный официальной идеологии в начале фильма, Омеро осознаёт всю трагичность ошибки, только когда бедняки просят его заступиться за них перед римскими властями. В финале он возвращается домой с совершенно иными представлениями о фашизме и о тех, кто управляет Италией.

Лента, завоевавшая приз «Серебряный парус» на фестивале в Локарно в 1962 году, была одной из целой череды антифашистских картин начала 60-х, однако критический посыл в данном случае адресован и послевоенной Италии, чьё общество изменилось так же мало, как пещерный город Матеры. Как символ отсталости итальянского юга виды Матеры использовали и многие другие режиссёры того времени: Брунелло Ронди в фильме «Демон» (1963), Лина Вертмюллер в «Василисках» (1963), Карло Ди Пальма в «Так начинается приключение» (1975).



«Евангелие от Матфея», 1964

Пьер Паоло Пазолини

Фильм, снятый по евангельской истории режиссёром-атеистом, — один из самых знаменитых в итальянском кинематографе и определённо самый точный по отношению к первоисточнику. Именно после него Иерусалим времён Христа стал выглядеть в сознании массовой публики как скалистые пейзажи Матеры. В значительной мере очарование фильма основано именно на режиссёрском выборе места действия. Хотя многие ключевые сцены были сняты не в Матере, а в других частях Италии, в истории остался именно пещерный город.

Картина вызвала невероятный переполох в обоих крупнейших на тот момент интеллектуальных лагерях страны — католическом и марксистском. Роль Христа исполнил непрофессиональный актёр — 19-летний профсоюзный активист из Каталонии Энрике Ирасоки, который приехал в Италию за поддержкой в борьбе против режима Франко. Непрофессионалами были многие участники съёмок: одни роли сыграли жители Матеры, другие достались представителям итальянской интеллигенции и друзьям режиссёра (в том числе Наталье Гинзбург, Альфонсо Гатто, Энцо Сичилиано и тогда ещё совсем юному Джорджо Агамбену). Роль пожилой Богоматери сыграла мать самого Пазолини.



22



23

«Год первый», 1974

Роберто Росселлини

«Год первый» — предпоследний фильм Роберто Росселлини. Это образцовый, хоть и недооценённый пример того просветительского подхода к разговору об истории, который мастер исповедовал на заключительном этапе своей карьеры. О сложном и важном для Италии периоде картина рассказывает через призму биографии Альчиде Де Гаспери (Луиджи Ваннукки), лидера Христианско-демократической партии и самого авторитетного из католических политиков своего времени. Сюжет построен на встречах, беседах и выступлениях героя с 1944 по 1954 год: в самом начале жители Рима с тревогой ждут вступления в город войск союзников, а в финале Гаспери уходит в отставку с поста премьер-министра, а потом и лидера партии, чтобы вернуться в родные места в Трентино.

Один из самых важных эпизодов и фильма, и жизни Гаспери — его исторический визит в Матеру в самом начале 50-х. Росселлини реконструирует это событие так, словно это не художественный фильм, а кинохроника. Мы видим, как машина политика въезжает в город, после чего начинается его осмотр. Матера снова предстаёт символом — в том числе эстетическим — вечной отсталости итальянского юга, унаследованной от фашизма и не преодоленной по сей день.

«Христос остановился в Эболи», 1979

Франческо Роззи

Середина 30-х годов. За свою антифашистскую деятельность Карло Леви (одна из самых памятных ролей Джана Марии Волонте) отправлен в ссылку в Луканию (так тогда называлась Базиликата). Он видит ужасающую бедность этого края, эксплуатацию и невежество его жителей, и пытается, как может, им помочь. Несмотря на диплом врача, он не имеет права работать и лечит крестьян нелегально. После провозглашения амнистии Леви получает возможность вернуться в Турин. В конце Второй мировой войны он описывает всё увиденное в своей знаменитой книге «Христос остановился в Эболи».

Франческо Роззи создал одну из самых впечатляющих своих работ, превратив в единое художественное пространство виды самых разных городов Базиликаты — Алиано (где происходит действие романа и большая часть событий фильма), города-призрака Крако (панорамные съёмки и въезд в город), Гвардии-Пертикары (площадь, здание администрации и церковь) и кварталов Матеры. Позднее в ещё одном фильме Роззи «Три брата» снова мельнут стены Матеры, увешанные транспарантами, прославляющими фашизм.



24



«Царь Давид», 1985

Брюс Бересфорд

Фильм, основанный на первой и второй Книгах пророка Самуила, рассказывает о жизни Давида, юного пастуха, которого Самуил помазал как будущего правителя народа Израилева. Юноша становится сначала певцом и музыкантом при дворе Саула, первого правителя из числа потомков Авраама, а затем побеждает великана Голиафа и превращается в воина и любимого полководца царя. Герой женится на дочери Саула, однако вскоре между ними вспыхивает вражда. И даже когда Давид побеждает и восходит на трон, ему снова приходится бороться за власть, теперь уже со своими сыновьями.

Второй раз после Пазолини Матера становится Иерусалимом, однако эту историко-религиозную картину сложно назвать удачной. Продюсеры пригласили отличного, но мало интересовавшегося предметом режиссёра Брюса Бересфорда, а самой большой ошибкой стал выбор актёра на главную роль: Ричард Гир в образе Давида был совершенно неубедителен, как позднее признал и сам режиссёр. Величественные и достаточно точные декорации выделялись на фоне стандартных для тех лет конструкций из папье-маше, но и они не спасли фильм от провала как у зрителей, так и у критиков, которые в таких случаях никогда не стесняются в выражениях.



25

«И свет во тьме светит», 1990

Паоло и Витторио Тавиани

Двенадцатый фильм братьев Тавиани снят по мотивам повести Льва Толстого «Отец Сергей» (1911) и стал одной из лучших работ дуэта. Действие повести перенесено в итальянский XVIII век. Представитель обедневшего дворянского рода из Базиликаты Серджо Джурамондо (Джулиан Сэндз), жених графини Кристины (Настасья Кински), узнаёт, что его будущая жена была любовницей короля Неаполя Карла VII. И хотя они любят друг друга, Серджо разрывает помолвку и принимает постриг. Сначала он служит священником, но мечтает об уединённой жизни в скиту. Однажды, искушаемый женщиной, Серджо отрубает себе палец, чтобы избежать греха. Постепенно он обретает славу святого целителя, что ставит под угрозу его одиночество: толпы отчаявшихся людей приходят к нему в надежде на чудо. Одна из паломниц всё-таки соблазняет героя, и он пытается покончить с собой, однако меняет решение и посвящает себя заботам о бедных. Первая часть фильма снималась в основном в Крако и Матере, а скит Серджо — преимущественно в Апулии.

В 1974 году братья Тавиани уже работали в Матере, снимая сцену с флагеллантами для фильма «Аллонзанфан» — его действие происходит в XIX веке, но аллегорически рассказывает о крахе революционной утопии 1968 года.



«Страсти Христовы», 2002

Мел Гибсон

«Всё в Матере идеально подходило для фильма: архитектура, обилие камня, виды скалистых гор выступали фоном, с которым мы работали, чтобы создать величественную панораму Иерусалима. На самом деле мы просто брали её реальные пейзажи», — рассказывал Мел Гибсон. Было бы безжалостно и бессмысленно сравнивать его работу с шедевром Пазолини, пусть это уже и сделали все критики до единого, особенно итальянские. Мел Гибсон — истинный реалист, хоть и с религиозными идеями, и его не интересовал чёрно-белый реализм пещерных домов Матеры; ему были нужны подлинные цвета этих мест, их живой натурализм. Съёмки проходили в основном в четырёх местах: на смотровой площадке Мурджа-Тимоне, на улице Виа-Муро в самой древней части города, на улице Вико-Солитарю в районе Сассо-Кавезо и на площади Порта-Пистойя. Актёры Гибсона произносили реплики на латыни, древнееврейском и арамейском, то есть на языках того времени, а субтитры были выполнены с филологической точностью. С не меньшей тщательностью режиссёр относился к изображению крестных мук, которые показаны с крайней, почти чрезмерной степенью реализма. С точки зрения автора, его задача состояла не в том, чтобы подтолкнуть зрителя к религиозным размышлениям, а в том, чтобы продемонстрировать ему точную, достойную фильма ужасов картину происшедшего.



«Омен», 2006

Джон Мур

До сих пор мы говорили о фильмах, где Матера выступала либо символом отсталого итальянского юга, либо реальностью далёкого прошлого. Однако со временем пещерный город начал превращаться в туристический центр, и американские продюсеры принялись использовать его просто так, за общую живописность. В триллере «Омен» (ремейк знаменитого фильма Ричарда Доннера, который вышел тридцатью годами раньше) рассказывается об американском дипломате, лишившемся сына и усыновившем чужого младенца. Ряд тревожных предвестий позволяет ему догадаться, что приёмный — Антихрист, и герой отправляется в целое путешествие, чтобы его остановить. Одним из пунктов маршрута как раз и становится неназванный город в Израиле — Матера.

Позднее Матера мелькнёт еще и в другом голливудском блокбастере — «Чудо-женщине» (2017) по комиксам издательства DC Comics, где в одной из сцен можно ясно рассмотреть церковь Сан-Пьетро-Кавезо.



28



«Бен-Гур», 2016
Тимур Бекмамбетов

Исторический роман Лью Уоллеса «Бен-Гур: история Христа» (1880) пережил пять экранизаций. Последней версии, представленной казахско-русско-голливудским режиссёром Тимуром Бекмамбетовым, не удалось сравниться с лучшей из них, третьей, — картиной Уильяма Уайлера (1959) с Чарлтоном Хестоном в главной роли. Тот фильм относится к периоду, который можно назвать осенью старого Голливуда: умирал жанр пеплума, баснословно дорогой блокбастер «Клеопатра» Джозефа Манкевича scandalously провалился в прокате, и с ним ушла целая эпоха. А ведь значительная часть подобных фильмов снималась на студии Cinecittà в Италии. Тем не менее жанр обрёл новое рождение в 2000-м, когда на экраны вышел «Гладиатор» Ридли Скотта с Расселом Кроу. Вернувшаяся мода на историко-мифологическое кино породила и нового «Бен-Гура». Специалист по блокбастерам Бекмамбетов в четвёртый раз снял Матеру в роли Иерусалима, а интерьерные съёмки вернул на Cinecittà. История эта, конечно, поистрепалась, однако как историческая реконструкция фильм не заслужил настигшего его грандиозного провала в прокате.

29



«Быстрая, как ветер» (в российском прокате «Итальянская гонщица»), 2016
Маттео Ровере

Фильм римского продюсера и режиссёра Маттео Ровере — одна из лучших итальянских картин последнего времени. Вместе с работой Габриэле Маинетти «Меня зовут Джиг Робот» (2015) она даёт надежду, что нынешних кинематографистов страны интересуют не только пустые комедии. Ровере обратился к традиции американского экшена, взяв за основу и существенно переработав биографию автогонщика Карло Капоне, который прославился в 80-е не только успехами на трассах, но и вздорным характером.

«Быстрая, как ветер» — это история целой семьи гонщиков, немного сентиментальная, но не лишённая волнующих моментов, снятых с большим кинематографическим мастерством. Один из них — ключевой для фильма эпизод «итальянской гонки», нелегального и очень опасного соревнования, — снят именно на улицах ночной Матеры. Приятно, что прекрасный и загадочный пещерный город не просто стал памятником истории, но обретает новую жизнь и устремляется в будущее.



КРИСТОФЕР ЧЕРРОНЕ: «ВОКЗАЛ ПОЛНОЦЕННО УЧАСТВОВАЛ В ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЫ»

В 2014 году композитор Кристофер Черроне вместе с театральным режиссёром Ювалем Шароном поставил в здании главного вокзала Лос-Анджелеса мультимедийную оперу «Незримые города» по одноимённому роману Итало Кальвино. Критики назвали её «блуждающей оперой» — певцы свободно разгуливали по зданию, смешиваясь с толпой, а слушатели были в наушниках и пытались понять, куда смотреть и за кем следить. В этой постановке авторы рассуждали о несовпадениях между воображением и реальностью, между реальностью и памятью о ней — недаром Черроне, который происходит из семьи итальянских эмигрантов и всю жизнь прожил в Бруклине, написал оперу, призванную подчеркнуть его собственную идентичность, опираясь на английский перевод Кальвино

вопрось: Татьяна Замировская



Кристофер Черроне

Американский композитор. Получил докторскую степень в Йельском университете, лауреат премии Американской академии в Риме (Rome Prix) и многочисленных наград Американского общества композиторов, авторов и издателей. Его опера «Незримые города» (2013) вошла в шорт-лист Пулитцеровской премии в области музыки в 2014 году.

Идея преобразования прозы в оперу кажется мне неподъёмной. Опера традиционно представляет собой связанное повествование, а книга Кальвино — скорее, сюрреалистический каталог, где никакого повествования, в общем, и нет. Как вы справились?

Смешно прозвучит, но в тексте Кальвино я обрёл то, что всю жизнь искал в музыке. Точнее, Кальвино написал роман, идеально соответствующий музыке, которую я всегда мечтал создавать. Он предельно концептуален, но в то же время звучен и поэтичен. Ещё в колледже я сочинял пьесы на тексты этого автора, но когда прочёл «Незримые города», сразу понял, что буду писать оперу. В первую очередь меня потряс язык и ритм — о сюжете и его предыстории я задумался гораздо позже. Сама идея текста, словно бы одолжившего себя музыке, казалась мне важнее фабулы: как будто Кальвино специально оставил в тексте лакуны, пустоты, ритмические пробелы для того, чтобы кто-то заполнил их звуком. И я подумал, что именно музыка способна сделать некоторые из рассказанных в романе историй более понятными, придать им дополнительные смысловые слои. Так что изначально моим намерением было усилить контакт, установить

понимание между текстом и читателем. Уже потом я задумался про преобразование...

Но как именно вы осуществляли перевод текста и его ритма в музыкальную партитуру? Мне приходят в голову только произведения Стива Райха, где он работал с записями интервью, в частности, людей, переживших трагедию 11 сентября. Там он напрямую преобразовывал интонации, паузы и тон голоса в музыкальные кадении.

Да, Райх давно придумал этот приём, он ещё в Different Trains переводил интервью в мелодии. Он повлиял на меня, конечно, но напрямую приём «речь-мелодия» я не заимствовал. Я научился у него другому — использовать повторы для подчёркивания ускользающих смыслов. Сама история Кальвино — она ведь тоже про ускользающие смыслы, про что-то очень ясное, но в то же время неопределённое, неоднозначное, неформулируемое. И в музыке я хотел добиться того же ощущения параллельно сосуществующих ясности и тумана. Скажем, для двух моих персонажей — Марко Поло и Кублай-хана — я использовал два разных ансамбля, полностью идентичных по составу инструментов: духовые-струнные-перкуссия.



На стр. 30—42
Фотодокументация
проекта «Незримые
города» (музыка
и либретто Кристофера
Черроне)
2017
Мультимедийная опера.
По мотивам романа Итало
Кальвино «Незримые города».
Режиссёр Юваль Шарон.
Производство The Industry and LA
Dance Project. Незеледородный
вокзал Union Station, Лос-
Анджелес, Калифорния,
19 октября — 17 ноября 2017 года
Фотографии: © Dana Ross



Сама идея текста, словно бы одолжившего себя музыке, казалась мне важнее фабулы: как будто Кальвино специально оставил в тексте лакуны, пустоты, ритмические пробелы для того, чтобы кто-то заполнил их звуком

На этой двойственности строятся многие драматургические решения оперы. Параллельно я хотел передать эмоцию, возникающую, когда тебе что-то никак не удаётся уловить, потому что оно распадается и разлагается, — это важно, ведь и роман начинается с пустоты, с пассажира про катастрофу, бесконечный хаос и распад казавшейся неизбежной империи, с которым её правитель ничего не может поделать. Я хотел, чтобы увертюра позволила слушателю задержаться в расслаивающихся звуках, резонирующих с самими собой, — чтобы ощущение звукового распада вызывало ощущение распада физического.

Я сразу вспомнила, что один из городов Марко Поло был цельным, как музыкальная партитура, где нельзя ни заменить, ни переставить ни одной ноты, и поэтому вынужденный жить неподвижной и замкнутой жизнью, чтобы его лучше помнили, город разрушился и исчез из коллективной памяти.

Именно! Я постоянно думал про сдвиги и разрушения, когда писал оперу. Поэтому вся моя партитура звучит немного нечётко: все фортепьяно — подготовленные, и даже похожие музыкальные партии даются с лёгкими сдвигами.

А это была ваша идея представить оперу в виде интерактивного перформанса на железнодорожной станции?

Это задумка режиссёра Юваля Шарона. Исторически опера очень

привязана к пространству оперного театра, однако в XX веке все возможные правила стали нарушаться, взять хотя бы многочасового «Эйнштейна на пляже» Филиппа Гласса или его же «Сатъяграху», написанную целиком на санскрите и повествующую о жизни Ганди, — как красиво её поставили в Метрополитен-опере 7 лет назад! И вот Шарон предложил мне поставить этакую вокзальную оперу, чтобы зрители не знали, куда смотреть, и чтобы исполнители ходили между слушателями.

Мне нравится, что вокзал — это пространство перемещения, по сути — лимб, который хранит в себе воспоминания, размышления и мечты о городах. А есть ли что-то особенное именно в железнодорожной станции Лос-Анджелеса?

Вы наверное посещали Лос-Анджелес, но были ли вы на его железнодорожном вокзале? Уверен, вы даже не подозревали о его существовании, как большинство приезжих, а вероятнее всего, даже и жителей. Лос-Анджелес — это целиком автомобильное пространство, там никто не ходит пешком. Так что вокзал в таком месте — диковинка, анахронизм, призрачное и красивое место, которого не должно существовать. Однако оно существует, туда даже прибывают поезда! К тому же станция — это общественное пространство, где происходит смешение разных классов, там все равны: туристы и местные, богатые и бедные. И это тоже про размывание границ. Вокзал как пороговое пространство — не столько лимб, сколько чистилище. И я хотел, чтобы музыкальная архитектура соответствовала архитектуре пространства. Поэтому, осмотрев вокзал, я решил сделать музыку тихой, деликатной, обволакивающей, чтобы в неё можно было упаковать слушателя, как в чемодан. Дальше нам пришла в голову идея сделать опыт восприятия музыки более интимным, транслируя её в наушниках: режиссёр, придумывая постановку, целиком послушал оперу в плеере, сидя на вокзальной скамейке, после чего решил, что каждый

должен получить подобный опыт. Так что вокзал полноценно участвовал в постановке.

Мне понравилось определение, которое один критик дал вашим «Незримым городам», — «блуждающая опера». У вас она создана для вокзала — то есть это *site specific* перформанс, — но ведь классическая опера ещё более сайт-специфична?

Это очень долгая история — её следует начинать с реформирования оперы, которое затеял Вагнер, отказавшийся от традиционного музыкального театра с сияющими люстрами и сам проектировавший пространства для исполнения своих произведений, например в Байроте. Он усилил роль оркестра, поэтому ему потребовалась чудовищных размеров яма, а затем убрал почти все украшения, подчинив всё функциональности — то есть акустике. Вот тогда можно было говорить про по-настоящему *site specific* оперу. А так опер в необычных местах очень много, например в Нью-Йорке поставили «Так поступают все женщины» в здании старого оружейного склада. Всё это делается, чтобы дать выжить старинной музыкальной форме, закатав её в современную оболочку. Что же касается «городов» и железнодорожного вокзала — тут, я думаю, нам удалось сплавить статичное и подвижное, устойчивое и расшатанное, именно в силу специфики пространства. Наши певцы свободно рассказывали по залу, но и зрители тоже. Они выбирали, за кем следить, и в этот момент выбора множество возможностей вдруг сужалось до свершившегося факта.

У вас особые отношения с языком. Воспринимаете ли вы музыку как язык? Всё-таки музыка и речь обрабатываются разными полушариями мозга, но вы при этом стараетесь работать с ними как с единым целым.

Музыку и текст я воспринимаю по-разному, однако интересуюсь лингвистикой именно как композитор: мне интересна идея музыки как языка, который не является

**Осмотрев вокзал,
я решил сделать музыку
тихой, деликатной,
обволакивающей,
чтобы в неё можно было
упаковать слушателя,
как в чемодан**

текстом, но при этом лёгок для восприятия слушателей и не выпадает из фокуса их внимания. В опере «Незримые города» текст — это своего рода фундамент, а музыка нарастает на нём объёмно, как скульптура. В то же время я уверен, что музыка драматически и риторически уже функционирует как язык — в силу исторических причин она легко кодирует знакомые нам аффекты, которые мы так же легко перекодируем назад с языка звуков на язык эмоций. При этом музыкальная риторика давно сложилась, и выстроить свою альтернативную риторику с нуля для композитора крайне сложно. Это же означает создать новую знаковую систему! Поэтому я стараюсь работать скорей с внутренней структурой и ритмом, чем со знаками. Да, я экспериментирую, но использую обычные, узнаваемые для слушателя музыкальные риторические приёмы — знакомые аккорды, сочетания тональностей. Я это делаю намеренно — ведь власть языка заключена в аффектах, а я заинтересован в том, чтобы вызвать у слушателя эмоциональные переживания, пусть музыкальные аффекты и являются своего рода манипуляцией зрительскими чувствами.

В романе Кальвино Марко Поло сначала общается с Кублай-ханом посредством жестов, используя вещи и имитируя голоса зверей, — получается такое наполненное знаками внеязычие, пустыня бесконечного сомнения.

Да, это очень красиво — и я подозреваю, что это тоже рассказ о музыке. Мне нравится идея, что через лингвистику мы можем приблизиться





Я не хотел создавать фальшивку — да, я американец из семьи эмигрантов, написавший оперу на основе перевода с итальянского на английский. Меня целиком устраивает работа в пространстве английского языка — он необычайно ритмичен

к пониманию искусства. Не знаю до конца, как работают механизмы воздействия музыки на человеческое тело, однако такие механизмы, безусловно, существуют; скажем, когда кто-то поёт, голосовые связки слушателей вибрируют. Музыка связывает физиологические ощущения с эмоциональными переживаниями, а я стараюсь понять, как на правах риторического приёма включить в повествование чисто физический феномен звуковой вибрации, волны. Однако чем больше я даю слушателю информации, тем сильнее у него активируются те зоны мозга, которые отвечают за обработку данных, а не те, что дают эстетическое удовольствие и аффект. Причём информацией могут быть и язык, и сама повествовательная структура. Любопытно, что когда перекладываешь на музыку прочитанный текст, его содержание и смысл неизменно трансформируются. Целые массивы данных теряются из-за того, что, рассматривая результат как музыку, слушатель понемногу теряет способность к восприятию текста за счёт подключения правого, аффективного полушария.

Возвращаясь к ускользающим смыслам: текст, который вы положили в основу оперы, — всё-таки английский. Получается, вы использовали перевод, чтобы создать оригинальное

произведение. Для меня это похоже на пересказ сновидения: перевод — это способ не просто передать смысл, но и уважительно подчеркнуть дистанцию. Вы же ещё больше увеличили эту дистанцию, создав нечто вроде фигуры бесконечного приближения к недоступному оригиналу.

Конечно же, я всегда держал это в уме. У меня довольно средний, только лишь разговорный итальянский. Однако я специально прочитал роман на языке оригинала и даже жил в Италии весь тот год, пока работал над проектом. На итальянском текст кажется более ёмким. Английский вариант многословен, рассеян, но это не ошибка переводчика — он очень хороший, — а просто разница языков. Я чувствителен к каденциям и ритмической модуляции языка, но в переводе с итальянского на английский это теряется. Модуляции итальянского языка неразрывно связаны с модуляциями классической итальянской музыки. Ведь итальянский — это родной язык оперы! В итоге, как ни парадоксально, английскость текста определила мою музыку. Если бы я работал с итальянским либретто, она была бы иной. Однако я вынужден принимать это как данность и как часть моей композиторской задачи: в своей работе я передаю собственную идентичность. Моя семья эмигрировала из Италии, мой отец свободно говорит на нескольких местных диалектах, а я даже не владею языком своих предков как родным.

Получается, на итальянском эта опера никогда прозвучать не сможет?

Разумеется. То, что опера написана на языке той страны, где я родился и живу, означает, что я не хотел создавать фальшивку — да, я американец из семьи эмигрантов, написавший оперу на основе перевода с итальянского на английский. Тем не менее меня целиком устраивает работа в пространстве английского языка — он необычайно ритмичен. Русский не таков, пусть в нём и отчётливо слышны рифмы. Слушая Мусоргского

и Стравинского, я ясно понимаю, что именно русский язык определял мелодику их работ, наполнив её распевающей атональностью, музыкальной асимметрией. Сама народная песня, с которой работал Мусоргский, — распевающая, а порой и пугающая, очень отличается от итальянских мелодий, задорных, уютных и компактных. Думаю, всё дело в ритмике языка.

Как вы выбирали для перенесения в музыку отдельные города из многих, описанных Кальвино? Вы предпочитали те, что легко было превратить в партитуру, или те, что больше нравились лично вам?

Те, которые воплощали собой и все остальные. Первый город, который я описал музыкальными средствами, — Исидора, город-мечта. Герой страстно желает туда попасть, он уже ясно видит себя на улицах, молодого и беззаботного, но прибывает туда только стариком, и всё оказывается другим. Центральная идея — память о месте, которого ты никогда не видел. Однако как только ты физически оказываешься там, то сталкиваешься с несовпадением, разрывом между воспоминаниями и реальностью. Мне было интересно передать эту идею в музыке: вы слышите мелодию, которая вам что-то напоминает — это сделано намеренно, — а затем слышите её ещё раз и уже ожидаете предсказуемого поворота, но вместо него получаете вроде и что-то бесконечно похожее, но не то. Вы слышите то, что помните, — но это уже не то, что вы помните. В общем, музыкой легко проиллюстрировать несоответствие памяти восприятию — я взял эту идею как центральную и дальше выбирал только те истории, которые её поддерживали. Думаю, роман Кальвино весь рассказывает о разрыве между памятью, воображением и восприятием. Поэтому мне несложно было выбрать города, с которыми легко можно было подчеркнуть эту идею музыкальными средствами, адаптировать её и поиграть с памятью слушателей. Надеюсь, мне удалось сделать из музыки

Вы слышите мелодию, которая вам что-то напоминает — это сделано намеренно, — а затем слышите её ещё раз и уже ожидаете предсказуемого поворота, но вместо него получаете вроде и что-то бесконечно похожее, но не то. Вы слышите то, что помните, — но это уже не то, что вы помните

не просто иллюстрацию, а способ усилить идею, заложенную в тексте.

Мне кажется, что память на самом деле функционирует так, как это описал Кальвино. Я заметила, что часто рассказываю о городах, где давно не была, в похожей сюрреалистичной эстетике. Например, о Минске, где я жила до Нью-Йорка, можно сказать, что там есть река, которая не течёт, а просто лежит внутри горизонтального провала длиной во весь город. Всякое здание в нём построено поверх другого здания, разрушенного так давно, что этого никто не помнит. Похоже ведь?

О, я тоже это замечал! Всякий город ты запоминаешь именно как такую метафизическую систему. Я очень советую почитать или послушать лекцию Кальвино о «Незримых городах», прочитанную им в Колумбийском университете. Там он говорит о своей книге именно как о попытке описать и восстановить в памяти вещи и места, утраченные безвозвратно. Некоторые считают, что такая интерпретация книги довольно меланхолична, но для меня тоска по утраченному является органичной частью жизни. Когда я жил в Италии, пытаясь приблизиться к истокам этого текста,





42

Вся Италия — про сотни крошечных уникальных городков и утраченную, но не исчезнувшую историю. Америка — страна стандартных пространств, едва ли вы напишете такой же душераздирающий сюрреалистичный роман в Нью-Джерси

я сам соприкоснулся со множеством подобных историй. Вся Италия — про сотни крошечных уникальных городков и утраченную, но не исчезнувшую историю. Америка — страна стандартных пространств, едва ли вы напишете такой же душераздирающий сюрреалистичный роман в Нью-Джерси. Например, меня очень впечатлил город Гориция на границе со Словенией, его ещё называют Горица. Это город с двумя или тремя именами, там говорят на нескольких языках, он был частью Австро-Венгерской империи и застрял между контекстами. Двойные имена городов — отдельная история: все путешествия полны такими псевдопереводами. Нью-Йорк для итальянцев — «Нуова-Йорк», а «Вениче» для американцев «Венис». Вроде бы такая привычная вещь, но в ней тоже заключена призрачность и двойственность мира. А ещё Матера, у которой тоже два слоя: обычный город и район Сассиди-Матера, вырубленный в скале. Помимо того, что Пазолини снимал там Иерусалим, эта часть города представляет собой отсылку к мифу, практически ко временам, когда люди жили в пещерах вместе с животными. Венеция тоже фантом — и в том смысле, что она разрушается на наших глазах, и в том, что её настоящую невозможно увидеть

за толпами туристов. Венеция превратилась в призрак самой себя: мы никогда не увидим, какая она, когда на неё никто не смотрит.

Так чем же является для вас Италия — это пространство семейной памяти или актуального вдохновения?

Это страна, где жила моя семья, однако опыт моих собственных поездок туда такой же странный и подобный снам, как тот, что передал Кальвино. Моё самое яркое впечатление об Италии, которое я бы использовал как метафору, — это посещение огромной инсталляции художника-экспрессиониста Альберто Бурри, который работал с поверхностями, памятью и разрушением. Инсталляция называется Cretto di Gibellina. Она находится на месте крошечного сицилийского городка Джибеллина, уничтоженного землетрясением. Бурри как бы доразвивал руины бетоном, залив им все оставшиеся формы города, — получился план застройки с улицами, по которым можно гулять и в какой-то момент увидеть воплощение города как идеи: огромная, вывернутая наизнанку, залитая бетоном пустота на месте уничтоженных зданий. Работа над проектом длилась десятилетиями, даже после смерти художника. Вот это и есть настоящий невидимый город! В Италии подобных разрушенных мест немало, поэтому мне понравилось, как рассудил мэр Джибеллины: да, город разрушен, да, мы его выстроим в стороне, но чтобы не забыть, каким он был до разрушения, мы создадим мемориал — в форме бетонной копии города, который существует только в пространстве памяти. Это сильно и очень правдиво! Сам город всегда можно отстроить с нуля. А вот как быть с памятью — уже другой вопрос. И искусство может с ним справиться, восстаивая против забвения.

43

ИСКУССТВО ПОСЛЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ. СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ

14 января 1968 года землетрясение разрушило несколько городов в долине реки Беличе на юго-западе Сицилии. Жители Джибеллины, Салапаруты, Санта-Нинфы и Поджореале четырнадцать лет жили в бараках в ожидании новых домов. Это далеко не первый в истории Сицилии случай, когда землетрясения становились причиной масштабных реконструкций, сооружения новых городов и рождения архитектурных стилей. Зато долина Беличе — уникальный пример, как в XX веке городские власти боролись с последствиями трагедии совместно с художниками и архитекторами, силами искусства своего времени создавая новые формы культуры. Кроме того, контекст этого номера позволяет поговорить на примере Беличе и о механизмах формирования итальянских невидимых городов.

Все иллюстрации к этому разделу выполнены фотографом Юрием Пальминым специально для журнала «Искусство».

CRETTO DI GIBELLINA АЛЬБЕРТО БУРРИ

Когда землетрясение разрушило сицилийский город Джибеллина, через два года целая группа писателей, художников и архитекторов взялась за разработку плана его восстановления, но в итоге было принято решение выстроить совершенно новый город в восемнадцати километрах от прежнего. Только один из участников той дискуссии, художник Альберто Бурри, не захотел работать на новом месте и вместо этого превратил руины Старой Джибеллины в гигантское произведение искусства: залил их бетоном так, чтобы массив плиты казался иссушенной, растрескавшейся поверхностью земли, а глубокие расселины повторяли ход прежних улиц. Теперь Cretto di Gibellina, «Трещина Джибеллины», вызывает ассоциации и с Помпеями, и с кракелюрами старой европейской живописи, и с погребальным саваном на мёртвом городе

вопросы: Алина Стрельцова, Татьяна Курасова
фотографии: Юрий Пальмин

Часто пишут, что сам приём растрескивания поверхности Альберто Бурри придумал, посетив Долину Смерти в Калифорнии. Так ли это?

Тициано Сартеанези: Я полагаю, что в Cretto di Gibellina Бурри просто продолжал разрабатывать те же самые приёмы, которые до этого присутствовали в его живописи. Из путешествия по Долине Смерти он вынес не технику растрескавшейся поверхности, но совершенно новое понимание масштабов. Он впервые увидел столь огромное пространство и был потрясён; именно это повлияло на будущий проект.

Сейчас я представляю себе Бурри, который приехал в Джибеллину: вот его ведут смотреть город, рассказывают об идеях восстановления. А он думает про Долину Смерти. Почему она ему так нравилась? Потому что Долина Смерти воплощает собой чистое, безграничное пространство. По сравнению с Италией пейзажи Америки необъятны. И когда пространство разрушается, например, под действием землетрясения, образуются новые пейзажи. Скалистая, растрескавшаяся, лишённая цвета пустыня — это именно природный, нерукотворный пейзаж.

Бруно Кора: Но Бурри, конечно, и раньше мог наблюдать, как трескается, иссушается, покрывается изломами земля, когда отступает вода, — это частое природное явление. В случае Джибеллины, однако, сложность состояла в том, чтобы воспроизвести этот природный процесс, работая с железобетоном, воссоздавая похожую структуру искусственным образом.

Расскажите о технических аспектах создания работы.

Тициано Сартеанези: Сначала Бурри сделал прототип в своей обычной технике растрескавшейся живописи, просто насечками обозначив контуры Джибеллины. Затем начались работы в самом разрушенном городе: «Кретто» выполнен из обломков реальных

Тициано Сартеанези

Итальянский архитектор, вместе с Альберто Заиматти разрабатывал архитектурное решение Cretto di Gibellina и курировал работы на объекте вплоть до их окончания в 2015 году.

Бруно Кора

Итальянский историк искусства, президент Фонда Альберто Бурри, куратор выставок Лучо Фонтаны, Минеланджео Пистолетто, Яниса Кунелиса, Алигьеро Ботти, Альберто Бурри и др.





50

Я представляю себе Бурри, который приехал в Джибеллину: вот его ведут смотреть город, рассказывают об идеях восстановления. А он думает про Долину Смерти. Потому что она воплощает собой чистое, безграничное пространство

51

зданий, собранных в блоки. Вокруг этих блоков были возведены стены из железобетона, а на финальном этапе вся конструкция была залита цементом. Первоначальный макет был сделан из белой глины, и соответственно итоговое цементное покрытие тоже было белым. Монумент должен был сиять белизной на фоне зелёной долины. Цемент, разумеется, должен был потемнеть от времени, но его всегда можно было бы почистить. Теперь все эти идеи предстояло воплотить на практике. Я работал на этом проекте с самого начала, вместе с архитектором Альберто Дзанматти, который в то время делил со мной студию. И работа эта продлилась много лет.

Бруно Нора: С 1985 по 1989 годы.

Тициано Сартеанези: Последний этап завершился в 2015 году, к столетию Бурри. Самым сложным в нашей задаче было придать всей конструкции естественный вид. Как вы знаете, в основе железобетона лежит жёсткая стальная арматура, неслучайно постройки из него делаются прямоугольными. Здесь же, наоборот, нужно было воспроизвести природные формы. Была придумана особая опалубка, которая принимала вес конструкции на себя и меняла очертания непредсказуемым образом,

как в живой природе. Идея Бурри состояла в том, чтобы по трещинам-улицам «Кретто» можно было ходить. Высота стен составляет 160 сантиметров, так чтобы, стоя внутри коридора, можно было видеть монумент целиком, осознавать его масштаб. Всё это было непросто осуществить. Сейчас же проводится реставрация. Со временем конструкция почернела от лишайников и атмосферных загрязнений, однако её можно очистить биоцидами, вернув ей изначальный белый цвет.

Художник ведь пытался создать аллюзию не только на мёртвую землю, но и на кракелюры старой живописи?

Бруно Нора: Ваше сравнение закономерно — масляный слой в европейской живописи действительно разрушается под действием времени. В своих картинах Бурри подмешивал в краски глину и клей, чтобы они трескались по мере высыхания, порождая эффект повреждённой поверхности. Однако существенное отличие тут в том, что старые мастера никак не планировали растрескивание краски, а Бурри именно проектировал трещины. Он был буквально одержим желанием контролировать процесс ломки материала. Как писал Малларме, «бросок костей никогда не исключает случайность». Эта страсть контролировать то, что контролировать невозможно, — важнейшая черта его творчества. Чаще всего Бурри это удавалось. В его картинах количество трещин варьируется, подчиняясь воле автора. Это настолько сложная задача, что за неё брались очень немногие художники. Однако я бы хотел добавить ещё одну вещь. Само создание «Кретто» — тоже ведь решение задачи, которую решить невозможно. Представьте себе разрушенный землетрясением город. Одна расчистка территории от руин должна была стоить гигантских денег, которые неоткуда было взять. Поэтому первоначально Бурри был приглашён делать новую работу для нового же города





54

**Старые мастера
никак не планировали
растрескивание
краски, а Бурри именно
проектировал трещины.
Он был буквально
одержим желанием
контролировать процесс
ломки материала.
Как писал Малларме,
«бросок костей
никогда не исключает
случайность»**

55

Джибеллины. Он отказался, но через несколько дней перезвонил. «У меня есть решение, — сказал он, — но оно затронет весь разрушенный город целиком». У мэра не было средств, чтобы осуществить грандиозный замысел Бурри — покрыть руины города своеобразной погребальной пеленой. Однако он всё же принял его предложение.

Тициано Сартеанези: Кафка говорил, что тексты нужно писать на улицах, среди людских толп. Бурри очень эмоционально воспринял трагедию Джибеллины. Он понимал, что остатки старого города нельзя просто так вынести на свалку. Каждый житель понимал, что под обломками лежат люди, которых он знал, даже просто личные вещи, дорогие или просто памятные, какие-нибудь журнальные столики или напольная плитка. По сути, люди создавали саван для погибшего города — внутри каждого бетонного островка буквально покоятся камни Старой Джибеллины. И этим она очень отличается, например, от соседнего городка Салапарута, который просто остался в разрушенном виде. На полпути между Джибеллиной и Салапарутой есть точка,



Каждый житель понимал, что под обломками лежат люди, которых он знал, даже просто личные вещи, дорогие или просто памятные. По сути, люди создавали саван для погибшего города — внутри каждого бетонного островка буквально покоятся камни Старой Джибеллины

с которой видны оба старых города. С одной стороны — огромный саван «Кретто», а с другой — только руины. И это визуальное сопоставление очень впечатляет.

Бруно Корра: Старая Джибеллина больше не выполняет функции города, однако когда из Америки приезжают родственники тех людей, что когда-то здесь жили, они стремятся увидеть именно «Кретто», поскольку с этим пространством связана история их семьи: «Там был Антонио, там Франческо, а там лежит кузина». И действительно, физически эти люди находятся именно там. Гигантские трещины как бы повторяют разрушенные улицы городка, по которым сейчас можно ходить с закрытыми глазами.

От землетрясения 1968 года пострадали многие города долины Беличе. Почему именно Джибеллина была выбрана для такой художественной реконструкции?

Бруно Корра: Через год после землетрясения со всей Италии съехалась группа интеллектуалов, художников, писателей, которым была безразлична судьба долины Беличе и которые

хотели помочь ей возродиться. Среди них Карло Леви, тот самый, который был отправлен в ссылку в Луканию¹, художники Ренато Гуттузо и Коррадо Кальгли, многие другие. Мэр Джигеллины Людовико Коррао страстно желал восстановить город, но художники предложили альтернативную идею — построить его заново, в двадцати километрах от прежнего места, и наполнить произведениями современного искусства. Бурри же не согласился: ему хотелось вернуться на место трагедии и создать мемориал, буквально территорию памяти, произведение искусства, которое бы увековечило погибший город. То есть он попросту сделал иной выбор.

Как я понимаю, художники сыграли большую роль в создании нового города. Они были авторами концепции или даже планировки? Расскажите о художественных произведениях, которые стали частью нового города.

Бруно Нора: В действительности художники внесли, скорее, эмоциональный вклад, чем реально участвовали в планировании будущего города. Однако, например, много сделал сицилийский скульптор Пьетро Консагра. В Новой Джигеллине он работал как архитектор, автор общественных зданий — театра и парадного входа в Ботанический сад. Ещё он создал знаменитую стелу Величе на въезде в город. Алигьеро Боэтти выполнил двадцатиметровые ковры, расшитые узорами с традиционных сицилийских праздничных тканей. Арнальдо Помодоро сконструировал механизмы для спектаклей театрального фестиваля Orestiadi. Было создано много скульптур, частью для местного Музея современного искусства, частью для улиц города.

Тициано Сартеанези: Но на мой взгляд, всем этим работам не хватает единого плана, замысла, который объединил бы их в общую структуру. Они все существуют отдельно друг от друга, и эта беспорядочность порождает



(1) Художник и писатель, автор автобиографической книги «Христос остановился в Эболи» (1945). В годы фашизма был одним из лидеров группы «Справедливость и свобода», за что был арестован и отправлен в ссылку в глухую южную провинцию Лукания (ныне это административная область Базиликата).



**Возводя Фивы, царь
Кадм ничего не делал
своими руками, но по его
воле камни сами
ложились друг на друга,
формируя здания
и образуя гармоничное
целое. Так же действует
и художник —
помогая формам
обрести гармонию,
предшествующую
архитектуре**

у приезжего ощущение тревожности: он сталкивается с произведениями художников, не ощущая за ними какой-либо общности.

Вам не кажется, что Cretto di Gibellina апеллирует не столько к конкретному городу, сколько к принципиально важной для итальянской культуры идее города — города, который существует не в реальности, а в воображении?

Бруно Нора: Давайте вспомним историю легендарных основателей Фив, царя Кадма и его жены Гармонии. Возводя город, Кадм ничего не делал своими руками, но по его воле камни сами скатывались со всех сторон, ложились друг на друга, формируя здания и образуя в конечном итоге гармоничное целое. Так же действует и художник — помогая формам обрести гармонию, предшествующую архитектуре. У Поля Валери есть диалог «Эвпалинос, или Архитектор», где Сократ беседует с Федром об искусстве строителя. Разговор заходит о некоем Эвпалиносе, который воздвиг свой храм не просто из камня, но и как мысленный образ своей возлюбленной, математически точное воспроизведение пропорций её



прекрасного тела. Когда архитектура обретает это антропоморфное измерение, и рождается идеальное произведение искусства. Так же и Бурри, в чём-то подражая Эмпалиносу, создаёт архитектуру «Кретто», превращая его в лабиринт, в город фантастических галлюцинаций и привидений.

Я глубоко убеждён, что в культуре XX века остались три разрушенных города, возродившихся в качестве художественных произведений великих авторов. Это Герника Пикассо, Джибеллина Бурри и Хиросима Алена Рене. Так что произведение Бурри — это не реальный город, но всё же урбанистический опыт.

Каким жанром можно охарактеризовать эту работу? Архитектура, ленд-арт или скульптура?

Бруно Нора: Это однозначно архитектурное произведение, Бурри даже получил важную международную архитектурную премию. Однако жанровое определение не так уж и обязательно: это и архитектура, и произведение пластического искусства, можно даже сказать «архискульптура».

На стр. 46—63
Юрий Пальмин
Cretto di Gibellina
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

Алина Стрельцова

ПРИЗРАЧНЫЕ ГОРОДА ДОЛИНЫ БЕЛИЧЕ

В результате землетрясения 1968 года возникла не только гигантская инсталляция Альберто Бурри, но и занимающий почти весь центр Старого Салеми проект португальского архитектора Алвару Сизы, и город-призрак Поджореале, и, в первую очередь, построенный художниками город-утопия Джибеллина-Нуова. Все вместе они составляют удивительное пространство, которое то вступает в причудливые взаимоотношения со своими жителями, то полностью их игнорирует



ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ КАК ГРАДООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР

Землетрясение — не просто геологическое событие; оно обладает социальным смыслом, меняя устоявшийся уклад жизни и общественную структуру, создавая новую среду с новыми связями. В долине Беличе эти изменения оказались очень существенными. Долгое время она была беднейшим регионом Сицилии, находясь между важными туристическими центрами западной части острова, однако не обладая собственными ресурсами для привлечения путешественников. В её экономику не вкладывали ничего, и только когда ситуация стала критической, был разработан план развития региона на 50—60-е годы¹, однако к его реализации даже не приступили. И тут вдруг случилась катастрофа. Когда шесть городов оказались в руинах, выяснилось, что уже нельзя просто построить для людей новые дома, что экономику и инфраструктуру теперь придётся не восстанавливать, а по сути создавать с нуля. Сразу после трагедии всё это торжественно пообещали пострадавшим, но в реальности были построены только бараки. Жители разрушенных городов впали в отчаяние не только из-за природного катаклизма, но и из-за того, как с ними поступили. С точки зрения мэра Джибеллины Людовико Коррао, который тогда только-только возглавил город, правительство открыто провоцировало эмиграцию, чтобы уничтожить всякую память о городах, с которыми непонятно что было делать; по его выражению, чиновники «были готовы предоставить корабли» для переезда в США, Канаду, Северную Европу и Австралию тех людей, которые оказались не нужны на Сицилии².

УТОПИЯ

Строительство новых городов для тех, кто так и не захотел уехать, затянулось на годы; муниципалитеты по-разному справлялись со своими проблемами, однако самый интересный и важный пример — это Джибеллина-Нуова, которая возродилась как реализованная утопия по сути силами одного человека, того самого Людовико Коррао. Во вторую годовщину трагедии он созвал

**Правительство открыто
провоцировало
эмиграцию, чтобы
уничтожить всякую
память о городах,
с которыми непонятно
что было делать;
буквально «было
готово предоставить
корабли» для переезда
в Канаду, Северную
Европу и Австралию тем,
кто оказался не нужен
на Сицилии**

на совет творческую интеллигенцию со всей Италии — философов, художников, поэтов. Тогда и было решено, что шансов разобрать завалы нет и лучше построить город заново в 18 километрах от старого — причём не просто город, а идеальный город искусств³. Удивительно, но ни плана, ни какого-то общего творческого руководства здесь не было, поскольку куратором мог стать только Коррао, а он категорически не видел себя в этой роли. Мэр Джибеллины настаивал, что он просто строительный рабочий и главное его достоинство — упрямство, с которым он кладёт каждый новый кирпич. Позднее Коррао рассказывал, что специально пригласил в Джибеллину только двух художников — Йозефа Бойса и Альберто Бурри, и то десять лет спустя, когда строительство уже было в самом разгаре. Поначалу же участники совета просто звали своих друзей и знакомых. Все работали на чистом энтузиазме, «за тарелку сицилийской пасты»⁴, а местами вроде бы даже распродавая что-то из своих прежних работ, чтобы получить деньги на создание новых. По сути это означало, что и действовали все на своё усмотрение.

Вероятно, решение создавать утопию будущего, а не работать с реальным прошлым города, было общим. Вместо хаотичной застройки Джибеллина обрела

(1) Guarrasi V. *The event and the catastrophe // Gibellina and the Museum of Mediterranean wefts: history and annotated catalogue* / ed. By Orietta Sorgi, Fabio Mitello / — Palermo: CRIDCD, 2015.

(2) Quaglia R. *A conversation with Ludovico Corrao // Gibellina and the Museum of Mediterranean wefts: history and annotated catalogue* / ed. By Orietta Sorgi, Fabio Mitello / — Palermo: CRIDCD, 2015.

(3) Cora B. *Gibellina in 21st Century / Gibellina XXI secolo: Gibellina Arte Contemporanea*, ed. Bruno Cora, 2014.

(4) Quaglia R. *A conversation with Ludovico Corrao // Gibellina and the Museum of Mediterranean wefts: history and annotated catalogue* / ed. By Orietta Sorgi, Fabio Mitello / — Palermo: CRIDCD, 2015.



На стр. 65
Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Скульптура, Джузеппе
Спаньюоло, 1974
2018
Фотография, размеры
варируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Церковь Богоматери,
Людовико Иварони
и Луиза Аверса, 1972; Дом
аптенаря, Франко Пурини
и Лаура Термес, 1980
2018
Фотография, размеры
варируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

68



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова

2018
Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

69



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Система площадей,
Франко Пурини и Лаура
Термес, 1990

2018
Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

подчёркнуто регулярную планировку. Все дома относились к нескольким типам, очень простым и похожим между собой, но десятки разбросанных по городу модернистских скульптур сделали Джибеллину-Нуова заповедником итальянской скульптуры конца 70-х и 80-х годов. Сейчас, когда произведения потрёпаны временем и зачастую требуют реставрации (или же, наоборот, не должны реставрироваться принципиально), они производят неоднозначное впечатление. Показательным может быть сравнение с античными памятниками, аллюзиями на которые полон новый город. Если греческие скульптура и архитектура работали с контекстом, формируя его вокруг себя и притворяясь, будто без них никакого пейзажа и быть не может, модернистская скульптура контекст подчёркнуто игнорирует, она целиком замкнута на себя, буквально сообщая зрителю: мне не о чем с вами говорить, проходите дальше. Это отсутствие объединяющей воли, которая бы сформировала общее сценографическое решение для всех работ, очень ощущается в городе. Все его художественные объекты предоставлены себе и не желают взаимодействовать с жителями.

Тем не менее, даже не будучи единоличным куратором, важнейшим человеком в истории строительства Джибеллины-Нуова стал сицилийский скульптор Пьетро Консагра, который создал для неё символическую раму (и нынешний символ) в виде монументальных городских ворот, а с противоположной стороны спроектировал городское кладбище, тоже с воротами. Кладбище стало зеркальным отражением города — это свойство, характерное для многих селений мёртвых, здешнему было придано, вероятно, намеренно: тут и регулярная планировка проходов, и белые семейные усыпальницы нескольких типов, и узнаваемый рисунок ворот. Кроме того, Консагре принадлежат несколько уличных скульптур, вход в Ботанический сад, гигантский в масштабах города, но недостроенный с 70-х театр, а также так называемый The Meeting, который сначала виделся общественным клубом, потом автовокзалом, а сейчас работает как бар и арт-галерея. Всю свою жизнь Консагра занимался именно плоской скульптурой — его работы представляют собой резные силуэты, рассчитанные на два конкретных ракурса. Таким образом и арка-звезда на въезде в город,

Художники работали на чистом энтузиазме, «за тарелку сицилийской пасты», а местами вроде бы даже распродавая что-то из своих прежних работ, чтобы получить деньги на создание новых для Джибеллины

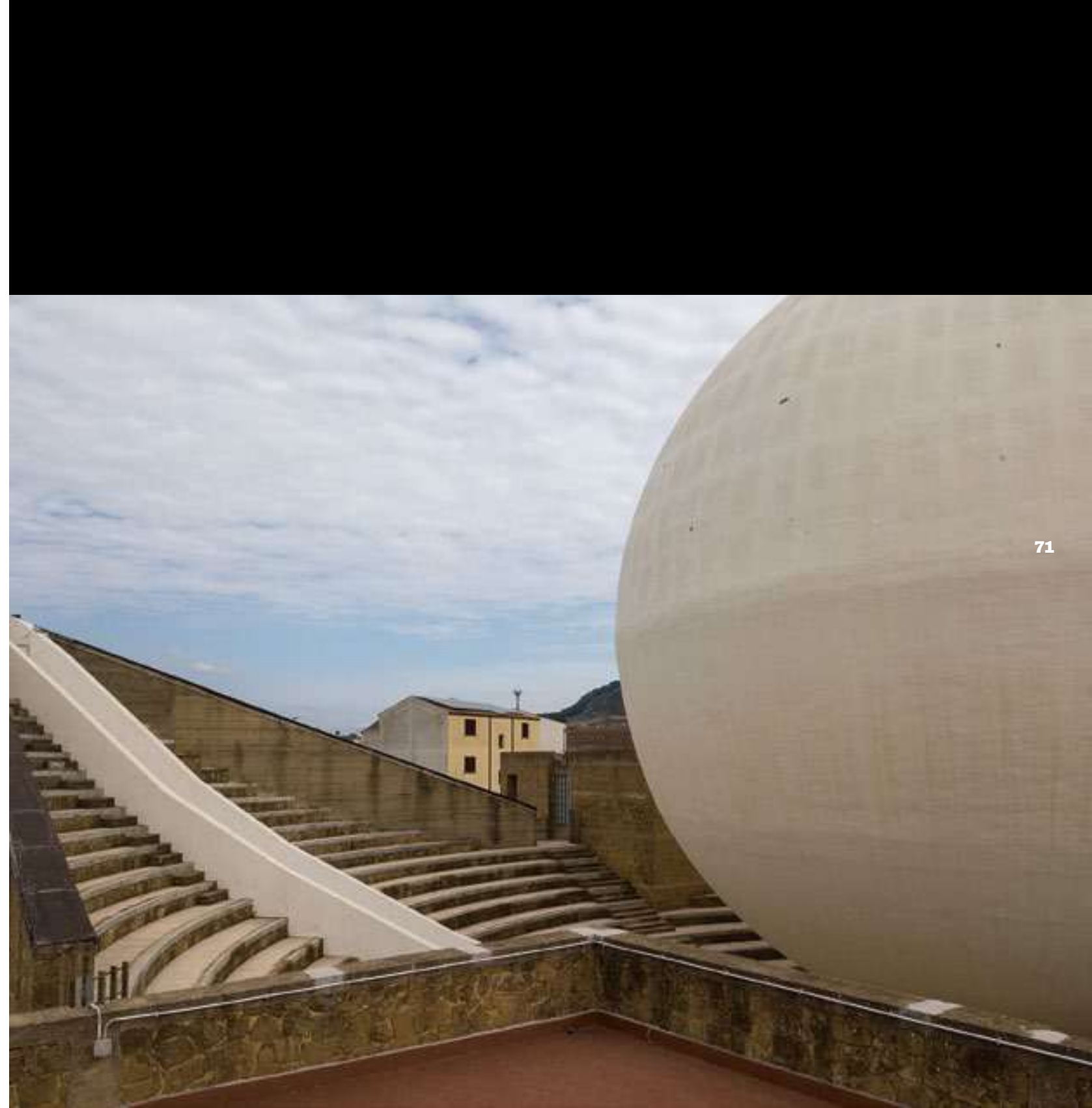
и ворота кладбища обретают два фасада и символически распахиваются и в город, и вовне. Примечательно, что его архитектурные произведения представляют собой точно такую же резную силуэтную скульптуру, просто получившую дополнительное измерение толщины, чтобы внутрь можно было зайти, и стеклянные окна-фасады.

БЕЛИЧЕ-80

В 1980 году несколько преподавателей архитектурного факультета Университета Палермо объединились в группу, которую назвали «Беличе-80». Роберто Коллова, Тереза Ла Рокка, Франко Кастаньетти, Адриана Бисконти, Марчелла Априле и другие решили поработать над реконструкцией девяти городских центров, причем не только своим кругом, но и пригласив к сотворчеству известных архитекторов — например, Алвару Сизу Виейру, Франко Пурини, Франческо Венеция, Умберто Риву⁵. Совместными усилиями они создали двадцать проектов — частью целиком архитектурных, частью занимающих промежуточное положение между архитектурной формой, инсталляцией и монументом. Большинство, разумеется, для Новой Джибеллины.

Самыми значительными из этих произведений стали три работы Франческо Венеции: два «Скрытых сада» в разных частях города и палаццо да Лоренцо. Каждая из его построек представляет собой здание-коробку без перекрытий, окон и какого-либо декора фасадов. С какой бы стороны зритель ни обходил их, он видит

(5) Collova R. *The Gibellina utopia // Gibellina and the Museum of Mediterranean wefts: history and annotated catalogue / ed. By Orietta Sorgi, Fabio Mitello / — Palermo: CRIDCD, 2015.*



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Церковь Богоматери,
Людовико Нварони
и Луиза Аверса, 1972
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

только глухие стены из охристого туфа. Найти вход несложно, однако постройка притворяется, будто его не существует вовсе: к проёму ведут то слишком высокие для человека ступени, то узкий пандус, незаметный с основной улицы. Дальше зрителя ждёт лабиринт стен; преодолев его, он обретёт сокровище — потайной садик со всем веером культурных аллюзий от затворенного вертограда средневековой литературы до японского сада камней, с многочисленными отсылками к античности: ликом бога Солнца, заложённой аркой, мраморной ванной, какую легко представить в городах с римским прошлым. Внутри такого же глухого снаружи палатца да Лоренцо скрывается другое сокровище: в стену встроена часть фасада одного из дворцов Старой Джибеллины, со всеми предосторожностями перенесённая в новый город. Та часть здания, которая всегда должна была смотреть на улицу, здесь обращена во внутренний двор, а сама постройка будто вывернута наизнанку.

Если пройтись по улицам города, можно собрать целый букет разнообразных отсылок к античному прошлому — прошлому, которого здесь никогда не было, ни до постройки Джибеллины-Нуова, ни в прежнем городе с его корнями в арабском Средневековье. На перекрёстках стоят обломки колонн с псевдоантичными базами — «Антропоморфные следы» Нанда Виго. Всю южную часть города пересекает каскад площадей с экседрами и организуемыми движениями портиками по двум сторонам — Франко Пурины и Лаура Термес взяли тут за основу императорские форумы в Риме, в первую очередь форум Траяна. Даже звезда Консагры задумывалась как нечто среднее между триумфальной аркой и вратами в античный город. Легко считывается попытка придумать память городу, у которого нет собственного прошлого, причём воспоминания не наследуются от Старой Джибеллины — это искусственно созданные воспоминания о мифологическом прошлом, где не было никакой коллективной травмы. Вместо неё вырастающая из псевдоантичного амфитеатра церковь с куполом-шаром работы Людовико Кварони, форумы, городская площадь с башней — но всё это не подделки, а произведения хороших художников, обладающие безусловной ценностью. Тут же абстрактные

скульптуры, подчёркивающие идею создания идеального города-утопии; лучшие из них — это «Оммаж Томмазо Кампанелле» и «Город солнца» Миммо Ротеллы.

Однако подобно тому, как местная скульптура подчёркнуто дистанцируется от городского контекста, архитектурные инсталляции и публичные пространства тоже обращаются тут к горожанам своей максимально недружелюбной стороной. Самый очевидный пример — глухие стены построек Франческо Венеции. Даже каскад пешеходных площадей-форумов, который вроде бы мог стать центром общественной жизни, проходит почти вплотную к самой оживлённой улице города, а сам остаётся пустым практически в любое время дня, представляя собой идеальную натуру для де Кирико. В статьях о городе бесконечно тиражируется образ мальчишек, играющих здесь в футбол, однако на деле в этом месте можно провести многие часы, не встретив ни единого человека. Конечно, первая причина тому — недостаток населения. Джибеллина-Нуова строилась в расчёте на десять тысяч жителей, а сейчас здесь три с половиной, меньше, чем было изначально; люди уезжают. Но иногда кажется, что это не кровеносные артерии города искусств пусты потому, что не хватает людей, чтобы их наполнить, а, напротив, людей не хватает именно потому, что это искусство не терпит их присутствия, изгоняя всех, кто слишком живой, чтобы вписаться в метафизические ландшафты.

Впрочем, если смотреть с позиции не жителя, а гостя, Джибеллина-Нуова представляет собой уникальный пример реализованной утопии, как её понимало итальянское искусство XX века, причём искусство, которому была предоставлена полная свобода действий. Здесь легко любоваться этими сюрреалистическими улицами, негодую разве что на недостаток необходимой тревожной атмосферы, мысленно подставляя серый туман или ядовитый зелёный свет де Кирико вместо жизнерадостного, как апельсин, сицилийского солнца.

КРЕТТО

Ещё одна важная черта местного искусства — это промежуточная или утраченная функция произведения: плоские скульп-



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Городское кладбище,
Пьетро Консагра, 1977
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

туры Консагры, раздавшиеся до пределов зданий, архитектурные построения, превратившиеся в инсталляции, сам призрачный город, используемый как гигантский фон для метафизической живописи. Однако самым ярким примером промежуточного положения оказывается тут Cretto di Gibellina, «Трещина Джибеллины» — шедевр Альберто Бурри, зависший где-то между живописью, ленд-артом и архитектурой.

Бурри приехал в Джибеллину по приглашению Людовико Коррао в 1984 году; планировалось, что он тоже что-то сделает для нового города. Однако художник прошелся по улицам, заполненным современным искусством, и категорически отказался работать в этом месте⁶. Вместо этого он съездил посмотреть на руины и придумал для них саркофаг. Бурри заковал разрушенные дома в бетон и прорубил в нём гигантские трещины, повторяющие траекторию прежних улиц. Получилось самое большое в мире произведение искусства, размером с весь старый город, и однозначный шедевр даже на невероятно высоком уровне всех прочих богатств Сицилии. Про «Кретто» часто пишут, что он напоминает растрескавшуюся землю калифорнийской Долины Смерти: как будто жизнь, как вода, ушла из города. Однако ещё на подъезде чувствуется его куда более существенное родство с расчерченными полями вокруг и со старым кладбищем, так же ярко белеющим на фоне зелёной долины. А дальше начинаются споры: то ли перед нами архитектурная форма, своеобразный макет города в натуральную величину, то ли ленд-арт, то ли живопись XX века, шагнувшая с холста и начавшая ложиться на саму реальность. В пользу последнего предположения говорит творческая эволюция самого художника, который за несколько лет до поездки в Джибеллину начал создавать растрескавшиеся живописные панно всё больших и больших размеров. Покрытые объёмным слоем краски холсты по пятнадцать квадратных метров ещё помещались в музеях, однако рано или поздно растущим работам должно было стать там тесно. Так и произошло: картина расплзлась по самой поверхности долины.

Жанровая принадлежность «Кретто» — вопрос скорее теоретический. Куда важнее сейчас, нужно ли расчищать произведение от растений, потихонечку

**Кажется, что это
не кровеносные артерии
города искусств
пустуют потому,
что не хватает людей,
чтобы их наполнить,
а, напротив, людей
не хватает потому, что это
искусство не терпит
их присутствия, изгоняя
всех, кто слишком
живой, чтобы вписаться
в метафизические
ландшафты**

оплетающих конструкцию, и следов атмосферных воздействий. Старая часть «Кретто» создавалась ещё при жизни художника, с 1985 по 1989 годы, новая — к его столетию в 2015-м, и они явственно различаются по цвету. На самом деле вопрос расчистки — это вопрос интерпретации работы. Если мы читаем «Кретто» как шедевр живописи позднего модернизма, то его нужно реставрировать, чтобы он продолжал вечно сиять безупречной белизной на фоне зелёной долины. Если же на сцену выходит весь набор смыслов, характерный для сегодняшнего искусства, — работа автора с памятью и забвением, с самой травмой, которую пережил город и его жители, — то дело обстоит совершенно иначе. В наши дни чрезвычайную актуальность обрели перформансы, где художники взаимодействуют с сообществами, пережившими коллективную травму, вместе с обычными людьми создавая произведение, которое превращается в символические похороны прошлого. То и дело появляются публикации, встраивающие произведение Бурри именно в эту традицию как совместное с выжившими погребение умершего города⁷. Получается, он был единственным из приехавших в долину Беличе художников, кто не захотел делать вид, что никакого землетрясения не было, что у людей

(6) Iori A. A great work of land art / Una grande opera di Land Art: Gibellina Arte Contemporanea, ed. Bruno Cora, 2014.

(7) Synenko J. Topography and Frontier: Gibellina's City of Art // M/C — A Journal of Media and Culture, Vol 19, No 3, 2016.



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

76



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Фронтальный театр,
Пьетро Консагра, с 1984
(не завершён)
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

77



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Врата в Беличе, Пьетро
Консагра, 1981
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

не погибли родные и друзья, что не была разрушена вся их прежняя жизнь, которая остаётся неоплаканной и непогребённой. Бурри взялся работать именно с травмой. В качестве параллели можно вспомнить проект Йохена Герца, который в 1983 году поставил в Гамбурге мемориальный столб, посвящённый событиям Второй мировой войны. На этом столбе мгновенно появились надписи и рисунки с выражением жалоб, боли, ненависти, а также изображения нацистской символики. Однако как только свободное место в самом низу заканчивалось, столб, по замыслу автора, закапывали глубже, до появления в пределах досягаемости чистой поверхности. Новые надписи вскоре тоже уходили в землю, и через несколько лет столб был полностью похоронен вместе со всеми эмоциями, которые он принял, а весь процесс оказался актом терапии.

Интерпретировать «Кретто» в подобном ключе очень соблазнительно, это красивое завершение истории, благодаря которому работа Бурри обретает темпоральность. Выходит, она должна развиваться во времени, родиться и, очевидно, умереть вместе с болью горожан. В таком случае саркофаг, конечно, не должен реставрироваться, он должен жить и дичать с течением лет. И всё-таки велик шанс, что мы проецируем смыслы, которые хотим видеть в сегодняшнем искусстве, на искусство вчерашнее; вероятнее всего, художник хотел для своего шедевра именно вечного сияния. Строго говоря, сами жители никак не участвовали в постройке, ею целиком занимались крупные итальянские строительные компании, производители цемента и так далее; всё происходило не на глазах у людей, а помимо них.

Единственная область культуры, где действительно осуществлялась психологическая работа с теми, кто пережил катастрофу, где шла консолидация сообщества, где делались попытки помочь людям справиться с отчаянием, — это театр. Небольшие постановки начались ещё в бараках, силами тех же художников из созданного Коррао совета, но первым по-настоящему большим проектом стала постановка трилогии Эсхила «Орестея». В 1984 году, ещё до начала работы над «Кретто», художник и поэт Эмилио Исгро перевёл тексты на сицилийский. Тут надо отметить, что этот язык используется жителями для неформальных бесед между собой: мать будет говорить с ребёнком по-сицилийски,

Бурри был единственным из приехавших в долину Беличе художников, кто не захотел делать вид, что землетрясения не было, что у людей не погибли родные и друзья, что не была разрушена вся их прежняя жизнь, которая остаётся неоплаканной и непогребённой

скандал, переходящий в драку, непременно будет на сицилийском, однако все рабочие вопросы решаются только по-итальянски. Постановка развернулась на руинах старого города. Исполнителями главных ролей стали профессиональные актёры из Театро Массимо в Палермо, однако всё остальное делали местные — шили многочисленные костюмы, ковали щиты и оружие, монтировали декорации и играли второстепенные роли. Этих ролей было очень много — одну только колесницу тащили сорок мужчин. Мало того, Исгро серьёзно адаптировал сюжет Эсхила, проведя прямые параллели между трагедией греческих героев и тем, что случилось с Джибеллиной: общими тут были слабость и бессилие людей перед жестокосердием богов. Декорации к постановке разрабатывал Орнальдо Помодоро, который выдумал, например, машины с написанными на них именами («Агамемнон», «Клитемнестра», «Эгисф»), напоминающие различные формы надгробий: то что-то буквально с местного кладбища, то пирамиды, то саркофаги. Они выезжали на сцену, распахивались, и оттуда, как из царства Аида, выбирались персонажи. Подтекст понятен: Сицилия — это земля мифа, а потому всё трагическое, что она пережила, равно и уходит в преисподнюю, и живёт вечно. Из этих самых первых постановок родился театральный фестиваль Джибеллины — Orestiadi, на который каждое лето съезжаются звёзды уровня



Юрий Пальмин
Джибеллина-Нуова.
Пахарь, Орнальдо
Помодоро, 1986
2018
Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

Роберта Уилсона. Например, в 2018 году фестиваль завершился постановкой Альфио Скудери по «Незримым городам» Итало Кальвино, которая как раз и разворачивалась в «Кретто». Зрители свободно перемещались по коридорам-улицам, а исполнители читали текст Кальвино, стоя на бетонных островках и отвлекаясь на хореографические этюды под музыку Филипа Гласса.

Если дальше развивать связку «мир мёртвых и мир живых», нельзя не упомянуть ещё одного важного для мифологии Джигеллины художника — это Бойсе. Он приехал в город в 1981 году, походил по улицам, съездил на руины, сделал карандашный портрет Людовико Коррао, пририсовав тому крылья, а потом уехал. Все, кто что-то знает о Бойсе, подтвердят, что именно так он и работал. А три года спустя приехал Бурри и начал закрывать вход в город мёртвых.

САЛЕМИ

Не все планы группы «Беличе-80» удалось осуществить; по-настоящему реализовались только проекты, сделанные для Джигеллины и для Салеми, соседнего городка, гораздо меньше пострадавшего от землетрясения. Он стал ещё одним вариантом работы художников и архитекторов с коллективной памятью.

Исторический Салеми находился на вершине холма, так что когда обрушилась часть домов и, главное, церковь Богоматери (Chiesa Madre), вокруг которой смыкался город, жители просто переселились ниже, буквально на пару улиц ближе к долине. Однако в 80-е годы архитектор Роберто Коллова, один из участников «Беличе-80», предложил португальскому гению Алвару Сизу Виейру преобразить верхний, призрачный город, вернув его к жизни⁸. Сиза приехал, однако не стал ничего строить или реконструировать, а просто сместил акценты: превратил то, что было внутренним пространством оставшейся без крыши и стен церкви, в центральную площадь города. Кроме того, он заново замостил часть прилегающих улиц, создав единое смысловое пространство.

Уже на подъезде к Салеми становится ясно, что он очень отличается от сюрреалистически безлюдной Джигеллины-Нуова. Это обычный маленький итальян-

Бойсе приехал в город в 1981 году, походил по улицам, съездил на руины, сделал карандашный портрет Людовико Коррао, пририсовав тому крылья, а потом уехал. А три года спустя приехал Бурри и начал закрывать вход в город мёртвых

янский городок, где кипит уличная жизнь. Сейчас там живёт порядка двенадцати тысяч жителей, и никакой убыли населения не заметно. На вопрос, как так происходит, что из Джигеллины люди уезжают, а отсюда нет, вам расскажут, что здесь гораздо больше возможностей: офисы, банки, старшая школа. На самом деле между этими двумя городами шесть километров, и у них общая железнодорожная станция, которая находится именно в Джигеллине.

Однако если подняться в гору, ситуация разительно меняется. Чем глубже заходишь в старый город, тем реже попадаются бары и магазины. Очень скоро они исчезают вовсе. Улицы пусты. В верхней части живёт две тысячи человек, но их присутствие не ощущается: в иных переулках сквозь сомкнутые ставни плывут запахи еды, но не слышно ни звука. Если допытываться, местные скажут, что наверху сидеть не так комфортно, что машины с трудом проезжают по узким улочкам и что для жителей Салеми важны тесные связи с деревней, которые проще поддерживать, не поднимаясь в гору.

Здесь нужно сказать, что для Салеми было создано три произведения: открытый театр Роберто Колловы, Франческо Венеции и Марчеллы Авриле, социальный центр Умберто Ривы и совместный проект Сизы и Колловы. Однако в самом городе едва знают только последний, да и то не понимают, в чём именно он заключается и что там смотреть, поэтому ведут редких туристов в норманнский замок, где выступал

(8) Bazalgette F. 'Where it was — but not how it was': how the Sicilian earthquake divided a town // The Guardian, 30 Aug, 2018.



Юрий Пальмин
Салеми. Разрушенная церковь Богоматери, преобразованная Алвару Сизой и Роберто Колловой в площадь, 1984
2018
Фотография, размеры варьируются. © Юрий Пальмин, специально для журнала «Искусство»



82

Юрий Пальмин
Салеми. Разрушенная церковь Богородицы, преобразованная Алвару Сизой и Роберто Коллой в площадь, 1984-2018
Фотография, размеры варьируются. © Юрий Пальмин, специально для журнала «Искусство»



83

Юрий Пальмин
Салеми. Преобразование городского центра, проект Алвару Сиза и Роберто Коллова, 1984-2018
Фотография, размеры варьируются. © Юрий Пальмин, специально для журнала «Искусство»

Гарибальди, и в музей ритуального хлеба. Работы Сизы действительно сложно описывать и анализировать даже профессионалам архитектуры. Однако то, что он сделал в Салеми, — тоже произведение с неопределённой принадлежностью: архитектура, концептуалистская инсталляция, мемориал? Внешне площадь перед церковью и сама рухнувшая церковь почти не изменились. Чуть-чуть добавилось деталей да пространство поменяло свою функцию. В первую очередь Сиза замостил брусчаткой церковный пол, переделав покрытие, характерное для интерьеров, в то, которое встретишь только в открытых городских пространствах. К этому новому пространству он добавил ближайшие улицы, обозначив не что-то, что там есть, а то, чего там не стало. Фактически он выявил лакуну, отсутствие. Его произведением стал этот невидимый город — невидимый ни для местных, ни для туристов. Церковь-площадь-улицы превратились в единую инсталляцию, подобно работе Бурри обозначающую идею утраченного города. В обоих случаях она реализована не на плоскости, а посредством перепадов высоты естественного рельефа. Помимо памяти об утраченном, это и идея города как такового, поскольку исторически базилика — это детище форума, результат преобразования его во внутреннее, крытое пространство. Распахивая христианскую базилику вовне, Сиза возвращает её в первоначальное состояние пространства открытого. Он сохраняет идею колоннады, но убирает опорные столбы, лишь обозначая места, где они стояли, цветом плит. Он оголяет блоки туфа, из которых сложена церковь, но оставляет белыми кашители, которые теперь как бы висят в воздухе, так что их функция одновременно и утрачена, и подчёркнута. Если же подойти к церкви со стороны апсиды, то всякое воспоминание о ней исчезает. Кажется, что идёшь по обычной улице вдоль жилых домов, но это тоже обманка: за фасадами — не квартиры, а церковный двор, и двери с балкончиков, где развешаны пластиковые горшки для цветов, ведут в пустоту.

Конечно, такая архитектура должна считываться жителями не на уровне рационального восприятия, подпитываемого книгами по современному зодчеству, а ногами, вестибулярным аппаратом, подсознанием. Однако это место, похоже, так

и не заработало в качестве обыденного городского пространства. Оно по-прежнему покинуто, и это выдаёт в нём не градостроительное решение, а мемориал погибшему городу. В мемориалах не селятся — это было бы так же странно, как если бы люди начали обживать «Кретто». Может быть, именно это жители и ощущают подсознанием.

ГОРОДА-МИГРАНТЫ

Поджореале — ещё один пострадавший город долины Беличе. Разрушения тут не были такими уж значительными, и он вполне подлежал восстановлению: по официальной информации, обрушилась только пятая часть домов. Однако он был покинут жителями и отстроен заново на новом месте, старый же Поджореале превратился в город-призрак, закрытый, заброшенный и исключительно фотогеничный. Оконные проёмы, смотрящие в небо, обвалившиеся колокольни, осыпавшаяся лазурная краска и сухие соцветия на ней, колотая плитка, фрески с изображениями телеграфа, дом доктора и дом мясника, сохранившиеся интерьеры и сады, постепенно занимающие дома, — так сложился ещё один невидимый город.

Жители, впрочем, покинули город не по доброй воле. Решение принимал муниципалитет, и имевшихся разрушений ему оказалось достаточно, чтобы запросить у правительства субсидию на полную перестройку. Официальный предлог — улучшение жилищных условий, неофициально рассказывают про коррупцию и желание нажиться на крупной стройке. И это не особенность Поджореале: ни в одном из городов долины Беличе население не участвовало в принятии решений об их дальнейшей судьбе. Может быть, в том и заключается основная причина, по которой искусство Джибеллины существует отдельно от её жителей и вопреки им.

Роберто Коллова в своей статье о городе-утопии оправдывает Людовико Коррао за то, что он всё решил сам⁹. Архитектор ссылается на примеры Парижа, чей облик был радикально изменён бароном Османом, и Лиссабона, где после землетрясения 1755 года маркиз де Помбал перестроил по собственному плану весь городской центр. Коллова пишет, что никакая види-



мость демократии не могла обеспечить счастливое будущее полностью дезориентированному сообществу.

Сицилийскому архитектору совсем не нужно было ходить за примерами так далеко. Ещё Геродот писал, что когда тиран Гелон построил Сиракузы, он переселил туда всех жителей Камарины, а саму Камарину велел разрушить. Затем он так же поступил с жителями Гелы и Мегар Сицилийских. Таким образом, речь идёт о старинной местной традиции.

Больше того, у властей Джигибеллины и других городов Беличе был ещё более близкий по времени пример — судьба долины Ното. 11 января 1693 года там тоже случилось землетрясение, после чего ровно тем же способом появились нынешние Ното, Модика и Рагуза, а вместе с ними сицилийское барокко. Ното был разрушен целиком и его перенесли, нижняя часть Рагузы сильно пострадала и была перестроена, пока жителей отселили в другое место. Сложившийся треугольник городов, законсервировавшихся в своём XVII веке, привлекает бесчисленных туристов, а Ното и вовсе представляет собой стилистически цельное, единовременно созданное произведение искусства. Людовико Коррао вполне осознанно ориентировался именно на историю Ното: Джигибеллине тоже предназначалось стать заповедником искусств, только уже другого времени. Сложно представить себе два города, меньше похожих друг на друга: выглядящий как витрина кондитерской Ното и сюрреалистичная Джигибеллина. Однако если присмотреться, сходство можно обнаружить — например, в их планировке. Строители Ното не просто чертили прямые улицы через весь город, но ориентировались на движение солнца и луны. Шеренги домов представляют собой тут сомкнувшиеся барочные фасады, однако если соскрести тонкий слой каменных взбитых сливок, под ним обнаружатся типовые коробки нескольких разновидностей — жильё нужно было как можно быстрее. У каждой улицы есть парадная часть и задняя, незаметная снаружи, никак не украшенная и предназначенная для хозяйственных нужд. Точно так же устроена и Джигибеллина-Нуова, притом что в барочном городе к парадному входу не подгоняешь телегу с сельдереем, а в современном такой проблемы нет.

Кажется, что идёшь по обычной улице вдоль жилых домов, но это тоже обманка: за фасадами — не квартиры, а церковный двор, и двери с балкончиков, где развешаны пластиковые горшки для цветов, ведут в пустоту

О Ното, как и о Лиссабоне маркиза де Помбала, можно говорить как о воплотившейся мечте своего времени, однако можно ли было в XX столетии построить утопию средствами архитектуры, опираясь на ту же модель, что и в век Просвещения? Прошрое столетие само стало эпохой антиутопий, выработав механизмы, преобразующие любое идеальное устройство. Но дело не только в этом: как уже было сказано, землетрясение — не просто геологическое событие, оно разрушает структуру общества. А вторая половина XX века — это время, которое уже прекрасно осведомлено, что общее пространство образуется благодаря невидимым социальным связям, которые в случае Беличе остались в мёртвых городах. Художники сосредоточились на материальных и символических структурах, которые выстраивались для жителей, однако отдельно от них, поскольку люди не участвовали в принятии решений, а новые связи между ними еще не сформировались. Вероятно, именно поэтому в Джигибеллине и Поджореале сейчас осталось три с половиной и полторы тысячи жителей, хотя города строились из расчёта на десять. Однако и вопреки, и благодаря этим обстоятельствам города долины Беличе — интереснейшее пространство для социальных, культурологических и искусствоведческих наблюдений. Уникальные инсталляции Бурри, Сизы, Венеции и других можно воспринять только изнутри этого контекста.



Юрий Пальмин
Джигибеллина-Нуова.
Палаццо ди Лоренцо,
Франческо Венеция, 1981
2018
Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

ПОДЖОРЕАЛЕ. ФОТОПРОЕКТ ЮРИЯ ПАЛЬМИНА

Город-призрак долины Беличе первоначально был построен около 1642 года, большинство зданий относится именно к этому времени. В землетрясении Поджореале пострадал значительно меньше, чем Джибеллина, однако муниципальные власти и в этом случае добились его полной реконструкции на новом месте. Теперь почти целый остов покинутого города представляет собой удивительно живописную руину. Брошенные дома опутаны ежевикой, церкви заросли апельсиновыми и гранатовыми деревьями, а на ветшающих улицах стоит густой запах инжирной зелени











100



101







106



107





108

109

На стр. 88—109
Юрий Пальмин
Поджореале
2018

Фотография, размеры
варьируются. © Юрий Пальмин,
специально для журнала
«Искусство»

~ EDITORIAL ~

There are a great number of invisible cities in Italy — destroyed by time, but remaining in history; abandoned by their inhabitants; created by artists and writers; projected, but never made a reality. Moreover, the very idea of a city, which is much more than something material, which exists in our minds as a symbol, — came to us from Italy.

The second part of this double issue includes articles on the nomadic immersive opera based on “Invisible Cities” by Italo Calvino, created for the building of Union Station in Los Angeles, and also on several cities, abandoned by their inhabitants, each of which found a new life — in reality, in cinema or as a contemporary artwork.

“Invisible cities of Italy” is a joint project of the magazine “Iskusstvo” and the Italian Institute of Culture in Moscow. We are most grateful to the Institute and its Director Olga Strada for assistance and support.

The Editorial Board also expresses gratitude for the assistance it had received in implementing the special project “Art after the Earthquake” to Salvatore Sutura, Mayor of Gibellina and Tanino Bonifacio, Cultural Counsellor; Rosario Di Maria, President of “Tenute Orestiadì”; Fondazione Orestiadì and “Destinazione Gibellina”.

~ INVISIBLE CITIES OF ITALY. PART II ~

Filippo La Porta
“INVISIBLE CITIES”
BY ITALO CALVINO

In the famous novel, the Great Khan of the Mongol Empire Kublai questions the Venetian merchant Marco Polo about the lands, which he has ever been to. In his answers, the traveller creates a whole universe of imaginary, surreal cities that can only be compared to the homeland of the narrator. We publish an essay about Italo Calvino, specifically written for the “Iskusstvo” magazine.

OLGA STRADA:
“MARCO POLO
SAYS THAT ALL
IDEAL CITIES
ARE ROOTED IN ONE
SOURCE — VENICE”

Olga Strada — is the Director of the Institute of Italian Culture in Moscow, who co-authored this

issue. “Iskusstvo” talked to her about Italian invisible towns, about the Italian concept of Rome’s mythology and the way Calvino’s novel actually correlates with the real Italian cities.

Questions: Alina Streltsova

MOVIE CAREER
OF ANCIENT
MATERA
Curatorial project
by Giovanni Spagnoletti

Matera is a genuine cave city in the southern Italian province Basilicata: its streets and houses are hollowed out in the calcareous rock. In the mid-20th century, Matera became a symbol of extreme poverty and unsanitary conditions, so in 1952 the government had to forcibly resettle its inhabitants in the new neighbourhoods and to seal the doors of old houses so that people could not come back. A year later the abandoned city served as a background for the first movie shot there. From then on, Matera constantly appears in cinema — most frequently in the role of biblical Jerusalem. As a result, in 1993 it was awarded

status of a UNESCO World Heritage site and in 2019, the former ghost town will become the European Capital of Culture. Film scholar Giovanni Spagnoletti recounts the cinematic history of Matera and shows how film directors have been changing their perception of it — from disgust to the poor domestic life to admiration for picturesque ruins.

CHRISTOPHER
CERRONE:
“THE RAILWAY
STATION WAS FULLY
INVOLVED IN THE
PRODUCTION
OF THE OPERA”

In 2014 the composer Christopher Cerrone together with the theatre director Yuval Sharon staged in the main railway station of Los Angeles “Invisible Cities”, a multimedia opera based on the novel of the same name by Italo Calvino. Critics named it “a nomadic opera” — as the singers were strolling freely down the building, mixing with the crowd, while the audience wore headphones and tried to understand where to look and who to follow. In this production, the authors speculated on the discrepancies between imagination and reality, between reality and the memory of it. Not without reason Cerrone, who comes from a family of Italian immigrants and has lived all his life in Brooklyn, composed an opera designed to emphasise his own identity and based on Calvino's novel in English translation.

Questions: Tatiana Zamirovskaya

~ ART AFTER AN EARTHQUAKE.
SPECIAL PROJECT ~

On January 14, 1968, an earthquake destroyed several cities in the valley of the Belice River, in south-western Sicily. The citizens of Gibellina, Salaparuta, Santa Ninfa and Poggioreale had to live in barracks for fourteen years waiting for new houses. This is not the first case in the history of Sicily when earthquakes led

to major reconstructions, the building of new cities and the birth of architectural styles. However, the valley of the Belice River — is a unique example of how the city authorities dealt with the consequences of the tragedy jointly with the artists and architects, using the power of contemporary art to create new forms of culture. Besides, the context of this issue allows us to discuss the mechanisms for creating the Italian invisible cities, based on the example of Belice earthquake.

All illustrations to this section are made by the photographer Yury Palmin specifically for the “Iskusstvo” magazine.

CRETTO DI GIBELLINA
BY ALBERTO BURRI

Two years after an earthquake destroyed the Sicilian city of Gibellina, a large group of writers, artists and architects embarked on planning its reconstruction, but in the end, it was decided to build a completely new city eighteen kilometres from the older one. Only one participant of that discussion did not want to work on a new location and turned the ruins of Old Gibellina into a giant artwork. He filled them up with concrete so that the body of the plate looked as a desiccated and cracked earth surface, where the deep crevasses repeated the pathways of former streets. Now Cretto di Gibellina, “Crack of Gibellina”, at the same time evokes associations with Pompei, craquelures of old European paintings and a death shroud on an extinct city.

Questions: Alina Streltsova,
Tatiana Kurasova

Alina Streltsova
PHANTOM TOWNS
OF THE BELICE
RIVER VALLEY

As a result of the 1968 Belice earthquake, not only the giant installation by Alberto Burri has emerged. Besides there was a project by

the Portuguese architect Álvaro Siza, which occupies almost the whole centre of Old Salemi, and the ghost town Poggioreale, and primarily the city-utopia Gibellina Nuova, built by the artists. All together, they constitute an amazing space, which either enters into a bizarre dialogue with its inhabitants or completely ignore them.

POGGIOREALE.
PHOTO PROJECT
BY YURY PALMIN

This ghost town of the valley of the Belice River was initially built around the year 1642, most of the houses date back to this time. Poggioreale suffered much less from the earthquake than Gibellina. However, the municipal authorities attained its complete reconstruction on a new location. Now almost the entire framework of the deserted city constitutes amazingly picturesque ruins. Abandoned houses are braided with blackberry shrubs, churches are overgrown with orange and pomegranate trees, and the crumbling streets are full of the rich flavour of fig leaves.

Архип Куинджи

Лаврушинский переулок, 12 | 2-й и 3-й этажи | 0+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Третьяковская
галерея

Лаврушинский переулок

Генеральный спонсор

25 ЛЕТ
ТРАНСНЕФТЬ

06.10.2018 —
17.02.2019

Информационная поддержка

ИЗВЕСТИЯ ИСКУССТВО РУССКОЕ ИСКУССТВО ГАЛЕРЕЯ

Радиопартнер

100.1
РАДИО

Стратегический медиapartner

THE ART NEWSPAPER RUSSIA



с
from **16.
12.
2017**

до
till **7.
1.
2019**

правительство
москвы
департамент культуры
города москвы
московский музей
современного
искусства
гёте-институт
в москве

moscow city
government
moscow city
department of culture
moscow museum of
modern art
goethe-institut moscow

медиа партнеры
media partners

ГОТТЕ

ИЗДАНИЕ ММОМА

издание ммома
mmoma's periodical

ИДИ
АЛОП
ИСКУ
ИСТА

Формы художественной жизни Space for Art

Совместная программа Гёте-Института в Москве и ММОМА

Joint project
by Goethe-Institut Moscow
and MMOMA

московский музей
современного
искусства
ермолаевский 17

moscow museum of
modern art
17 ermolaevsky

+7 (495) 690 68 70
www.mmoma.ru

Образовательный
центр ММОМА
Education
Center

Education
Center

М
М
О
МА

московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art



GOETHE
INSTITUT

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

реклама



ИТАЛИЯ

КУРСЫ ИТАЛЬЯНСКОГО • КУЛЬТУРНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ • УЧЕБНЫЕ СТИПЕНДИИ

БЛИЖЕ,

БИБЛИОТЕКА И ВИДЕОТЕКА • ЗАПИСЬ В ИТАЛЬЯНСКИЕ ВУЗЫ • ЭКЗАМЕНЫ CILS

ЧЕМ ВЫ ДУМАЛИ



ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI MOSCA
ИТАЛЬЯНСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ В МОСКВЕ

107078 Москва, Малый Козловский пер., 4, стр. 1

Тел. (495) 916 54 92, факс (495) 916 52 68

www.iicmosca.esteri.it