

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

НЕВИДИМЫЕ МЫШЕ ГОРОДА ИТАЛИИ

ЧАСТЬ I

16+





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



реклама

ДЕГА: СТРАСТЬ К СОВЕРШЕНСТВУ

В РАМКАХ ЦИКЛА
«РЕФОРМЫ ИМПРЕССИОНИЗМА»

#АртЛекторийВкино

ФИЛЬМЫ ОБ ИСКУССТВЕ НА ЭКРАНАХ КИНОТЕАТРОВ

РАСПИСАНИЕ И БИЛЕТЫ
THEATREHD.RU

ИСКУССТВО

№ 3 (606) 2018

Издатель Аля Тесис
Шеф-редактор Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек
Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков
Литературный редактор Пётр Фаворов
Выпускающий редактор Татьяна Курасова
Ассистент редактора Жанна Старицына
Корректор Надежда Болотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»
Учредитель ООО "Издательство "Искусство"
Генеральный директор Евгений Кобзев



Fondazione Orestiadi



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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@crp.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-Периодина», 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

Илья и Эмилия Кабакеры

"В будущее
возьмут
не
всех"

Новая
Третьяковка
Крымский Вал

07.09.2018 —
13.01.2019

По поддержке

Информационный партнер

Редакционный

Средственный медиапартнер

НОВАТЭК

ИЗВЕСТИЯ

VOGUE

НОВА СПЕК

РУССКОЕ
ТЕЛЕВИДЕНИЕ

100%

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Авторы афиши: Илья и Эмилия Кабаковы

Реклама

Крымский Вал, 10 | Залы 60-61 | 16+ | www.tretyakov.ru

Лекторий Lectures

Абонементы

на 5, 10, 20 занятий или на год

Персональная образовательная траектория

Вы можете посещать весь курс, только на интересные тематические модули или отдельные лекции

Занятия не требуют специальной подготовки

Вам не нужно сдавать никаких вступительных испытаний, чтобы стать слушателем Лектория

ОСНОВНАЯ ПРОГРАММА

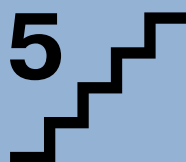
- Русское искусство XX-XXI веков
- Зарубежное искусство XX-XXI веков

Сентябрь '18	Октябрь '18	Ноябрь '18	Декабрь '18 – Январь '19
1880 – 1930	1940 – 1960	1970 – 1990	2000

СПЕЦИАЛЬНЫЕ КУРСЫ

- История фотографии
- История домов моды

5



Образовательный
центр **ММОМА**
ММОМА Education
Center

+7 495 690 6870
edu@mmoma.ru
edu.mmoma.ru/lectures/
#лекторийммомма
#mmomaedu

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

9 — 1
'18 '19

Анна Корндорф ИНЫЕ ГОРОДА. ДАНТЕ И ВООБРАЖАЕМАЯ АРХИТЕКТУРА	10
ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ГОРОД АНТОНИО САНТ'ЭЛИА	
Кураторский проект Анны Броновицкой	24
Анна Вяземцева НЕПОСТРОЕННЫЙ РИМ БЕНИТО МУССОЛИНИ	38
Чезаре де Сета ИДЕАЛЬНЫЙ ГОРОД ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	50
Екатерина Кочеткова СКАРЦУОЛА ТОМАЗО БУЦЦИ	60
<i>- ОБЗОРЫ -</i>	81
Андрей Ерофеев Смерть вместо счастья	82
Михаил Ларионов	86
«Вист / Whist» и «Музей вымысла I. Империя» — музейные проекты	
фестиваля-школы «Территория»	89
Виктор Пивоваров. Московский альбом	90
Мунк в 2019 году	92
Брейгель	96
Выставки «Адриан Брауэр, мастер эмоций» и Chagivari в рамках программы	
«Фламандские мастера 2018—2020»	99
<i>- SUMMARY -</i>	102



Анна Брoнoвицкая
(№ 3, стр. 24)

Историк архитектуры, директор по исследованиям Института модернизма, преподаватель Московской архитектурной школы (МАРШ). Автор многочисленных публикаций по архитектуре XX века, в том числе соавтор справочника-путеводителя «Москва: архитектура советского модернизма. 1955—1991».



Анна Вяземцева
(№ 3, стр. 38)

Историк архитектуры, преподаватель истории современного искусства в Европейском институте дизайна (IED) в Риме и истории архитектуры XX века в Римском университете Тор Вергата. В 2018 году выпустила книгу «Искусство тоталитарной Италии».



Чезаре де Сета
(№ 4, стр. 50)

Искусствовед, историк архитектуры, преподаватель в Неаполитанском университете имени Фридриха II, где руководит проектом по изучению иконографии европейских городов. Автор книг «Прекрасная Италия», «Путешествия против течения», «Городские портреты. От Возрождения до XVIII века».



Анна Корндорф
(№ 3, стр. 10)

Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Автор работ по архитектурной графике XVII—XVIII веков, театральной архитектуре, сценографии придворного театра эпохи барокко и Просвещения, садовой и стеклянной архитектуре XVII—XVIII веков.



Екатерина Кочеткова
(№ 3, стр. 60)

Нандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, специалист по управлению проектами в сфере культуры. Автор работ по ландшафтному искусству и архитектуре итальянского Возрождения и XX века.



Филиппо Ла Порта
(№ 4, стр. 8)

Итальянский эссеист, журналист и литературный критик. Автор книг и статей по истории литературы XX века, в том числе «Современная итальянская проза».



Юрий Пальмин
(№ 4, стр. 46, 64, 88)

Фотограф, специалист по архитектурной фотографии, преподаватель Московской архитектурной школы (МАРШ), работает, в том числе, с Vogue, AD Magazine, World Architecture и Domus.



Джованни Спаньоветти
(№ 4, стр. 18)

Профессор истории кинематографа в Римском университете Тор Вергата. Автор более ста публикаций, основатель журнала и веб-издания Close-up. С 2000 по 2014 год руководил Международным кинофестивалем в Пезаро. Шесть раз был председателем Ассоциации итальянских фестивалей кино.



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



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

Жак

12+

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Московский музей современного искусства

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

Липшиц

(1891
— 1973)

Ретроспектива



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.

В первой части этого двойного номера речь пойдёт о мегаполисе будущего, придуманном футуристом Антонио Сант’Элиа. Об архитектуре адского города Дита, описанного Данте. О том, каким бы мог стать Рим, если бы претворились в жизнь все идеи Муссолини. Об идеальном ренессансном городе и о том, как в XX веке эксцентричный миланский архитектор Томазо Буцци решил возвести его в собственном поместье.

«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 Бонифаччио, советника по культуре, Росарио Ду Мария, президента Tenute Orestiadi, Фонд Orestiadi и проект «Destinazione Gibellina».

Редакция журнала «Искусство»

Анна Корндорф

ИНЫЕ ГОРОДА. ДАНТЕ И ВООБРАЖАЕМАЯ АРХИТЕКТУРА

10

Из всех родившихся на итальянской земле воображаемых городов самыми живучими, вероятно, оказались образы, которые восходят к произведениям Данте Алигьери. Поэт тщательно продумал столицу Ада, жуткий город Дит, а райский град в отсутствие чётких указаний за него распланировали театральные сценографы эпохи барокко. Пережив множество превращений — преисподняя становилась тюрьмой, а небесный дворец оранжереей, — эти архитектурные модели остаются по-прежнему влиятельными в европейской культуре



(1) Подробнее об инфернальных декорациях и небесных дворцах на придворной сцене XVII—XIX веков см: Норндорф А. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М., 2011.

(2) К началу Нового времени узнаваемых визуальных примет в топографии Ада накопилось немало, ведь их черпали во множестве противоречивых источников. Это были и Ветхий и Новый Заветы, и тексты Отцов Церкви, и агнографические своды (вроде «Золотой Легенды» Ианова Ворагинского), и богословские трактаты, и визионерские литературные памятники (странствия в загробный мир и бесчисленные видения), и наследие классической древности, и, наконец, относительно недавние шедевры Данте и Тассо.

Паломничество Данте по загробному миру сродни мнемоническому маршруту, наполненному знаками, архитектурными образами и метафорами, включающими в себя все человеческие грехи и добродетели. Человек слаб и неспособен к восприятию и запоминанию абстрактных концепций. Лишь мысленный путь внутри строго выстроенной структуры помогает ему преодолеть эту слабость, а составленные на пути здания и приметы, создающие осязаемую форму для абстрактных принципов, облегчают движение. Так рождается архитектурная иконография Ада и Рая.

Её иллюзорные формы обретают плоть в ренессансных архитектурных трактатах, посвящённых идеальным городам и построениям урбанистических теорий. Конечно, их авторы, в первую очередь, были озабочены сугубо земными категориями и не помышляли буквально об архитектуре Ада и Рая. Однако в абстрактных планах и философских утопиях город неизменно наделялся метафизическим измерением, оказываясь наглядным выражением системы космологических представлений.

После этого уже ничего не стоило повернуть эту ситуацию зеркально: не просто умозрительно отождествить потусторонние пространства христианского мироздания с идеальной городской структурой, но и во всех подробностях описать небесный и адский град на страницах герметических текстов, начертить их на бумаге, изготовить из цветной промасленной ткани и папье-маше на театральной сцене, наконец, воздвигнуть из стекла и кирпича.

Сначала такие построения были делом исключительно архитекторов-теоретиков. Затем к ним подключились художники-квадратуристы — мастера живописной архитектурной иллюзии, разрывающей

*Города, подобно снам, построены из страхов
и желаний, даже если нити их речей неуловимы,
правила нелепы, перспективы иллюзорны
и за всем таится что-нибудь иное.*

Итало Кальвино. «Незримые города»

своды и стены барочных дворцов, церквей и театральных залов несуществующими головокружительными колоннадами, аркадами и проёмами в нарисованные небеса и перспективные дали городских улиц и площадей. Именно им пришлось в голову представить ландшафты мира иного сугубо архитектурными средствами, сведя к минимуму привычные аллегории и символы.

Однако ещё важнее то, что образы Ада и Рая на протяжении нескольких столетий оставались одними из центральных для сценографии европейского придворного театра¹, желавшего говорить со своим зрителем не о чём ином, как о самом мироздании. Именно театральные архитекторы и декораторы, изобретая на бумаге, а затем перенося на сцену свои видения, создали тот словарь символических архитектурных форм, к которому и по сей день обращаются их преемники.

АДСКИЙ ГРАД

В конце XVI века неотъемлемой частью пышных придворных оперных постановок стало аллегорическое загробное царство, куда в зависимости от представления могли спускаться и античный Орфей, и святая Урсула. Образный мир сценической преисподней вёл свою родословную от «Ада» Данте², однако театральная иконография оставалась абсолютно равнодушна к предложенной им воронке из девяти нисходящих кругов. Вместо неё декораторы неизменно предлагали зрителю архитектурное воплощение внутреннего, или нижнего, Ада, где располагался город Дит. Адекая крепость представляла окружённой Стигийским болотом и заключённой в символическую раму хаоса из камней и руин.



На стр. 11
**Джованни Паоло
Панини**
Соляной апофеоз
1747

Представление в римском театре
Argentina по случаю свадьбы
французского дофина Людовика
и Марии Жозефы Савойской.
Из коллекции музея Лувр, Париж

**Мастерская Жана
Берена**

Сцена «Ад» из четвёртого
акта спелтанля «Тесей»
1688—1698

Бумага, перо, чёрные и серые
чернила, отмывка. Париж.
Из коллекции Национального
архива Франции

Внизу:

Маттеус Кюзель
Жерло Ада
1668

Офорт по рисунку Лудовико
Бурначини, акварель.
Из коллекции Национального
кабинета рисунков и гравюр, Рим



(3) *Il Pomo d'Oro, festa teatrale rappresentata in Vienna per l'augustissime nozze delle Sacre Cesaree Reali Maesta di Leopoldo, e principessa Margerita, infanta di Spagna. Musica di M. Cesti su libretto di F. Sbarra. Vienna, M. Cosmerovius, 1668. 24 folding engraved plates.*

В соответствии с текстом «Комедии», Дит довольно быстро приобрёл несколько узнаваемых иконографических примет. Главной из них оказалась круглая сторожевая башня, преграждавшая вход в город. Каменные крепостные стены стали частью адской цитадели ещё в «Энеиде» Вергилия, но теперь они были дополнены многочисленными лестницами и мостом. Перекинутый «между стеной кремля и местом мук» арочный пролёт символизировал судный мост — широкий для праведника и узкий, как бритва, для грешника, — а приставные и винтовые лестницы, устремляющиеся на бастионы, служили парафразой лестницы Иакова, с которой грешники ввергались в сети Ада и благодаря которой праведники попадали на Небеса. Именно эти образы inferнальной архитектуры оказались разработаны лучше всего, став основой для бесконечного множества театральных интерпретаций адского города.

Панорамы Дита нередко встречались на театральных задниках, воплощая идеальную ренессансную ведуту, маячащую на горизонте. В этом случае иллюзорная архитектура оставалась лишь увиденным издали фантомом, мороком, чистой формой, лишённой материальных характеристик и фактуры. Иногда все наиболее зрелищные и динамичные мотивы inferнальной иконографии и вовсе объединялись в единую сценическую картину. Например, во время представления венского придворного театра в июле 1668 года появлялся огромный монструозный Зверь, из ушей и ноздрей которого валил дым и вырывалось пламя³. Его гигантский отверстый зев охватывал весь просцениум, а в чреве, меж устрашающих зубов, виднелось огромное, как море, Стигийское болото, на берегах которого раскинулся город Дит. Inferнальные стены, башни и дворцы явственно проступали в отсветах адского огня, а по волнам к воротам города устремлялась ладья Харона.

Впрочем, ничуть не реже стены и башни Дита представляли на сцене во всей своей бутафорской материальности. Здания пылающего в адском пламени города расходились объёмными уступами кулис, имитирующих крепостные стены циклопической кладки, арки дикого камня, руинированные обломки фантазмагорического биоморфного декора, лестницы, а также загадочные приспособления inferнальной мартирологии —

**Во время представления
венского придворного
театра появлялся
огромный Зверь, из ушей
и ноздрей которого
валил дым и вырывалось
пламя. В его чреве,
меж устрашающих зубов,
виднелось огромное,
как море, Стигийское
болото, на берегах
которого раскинулся
город Дит**

торчащие из стен или сводов кольца, цепи, колёса и прочие орудия пыток.

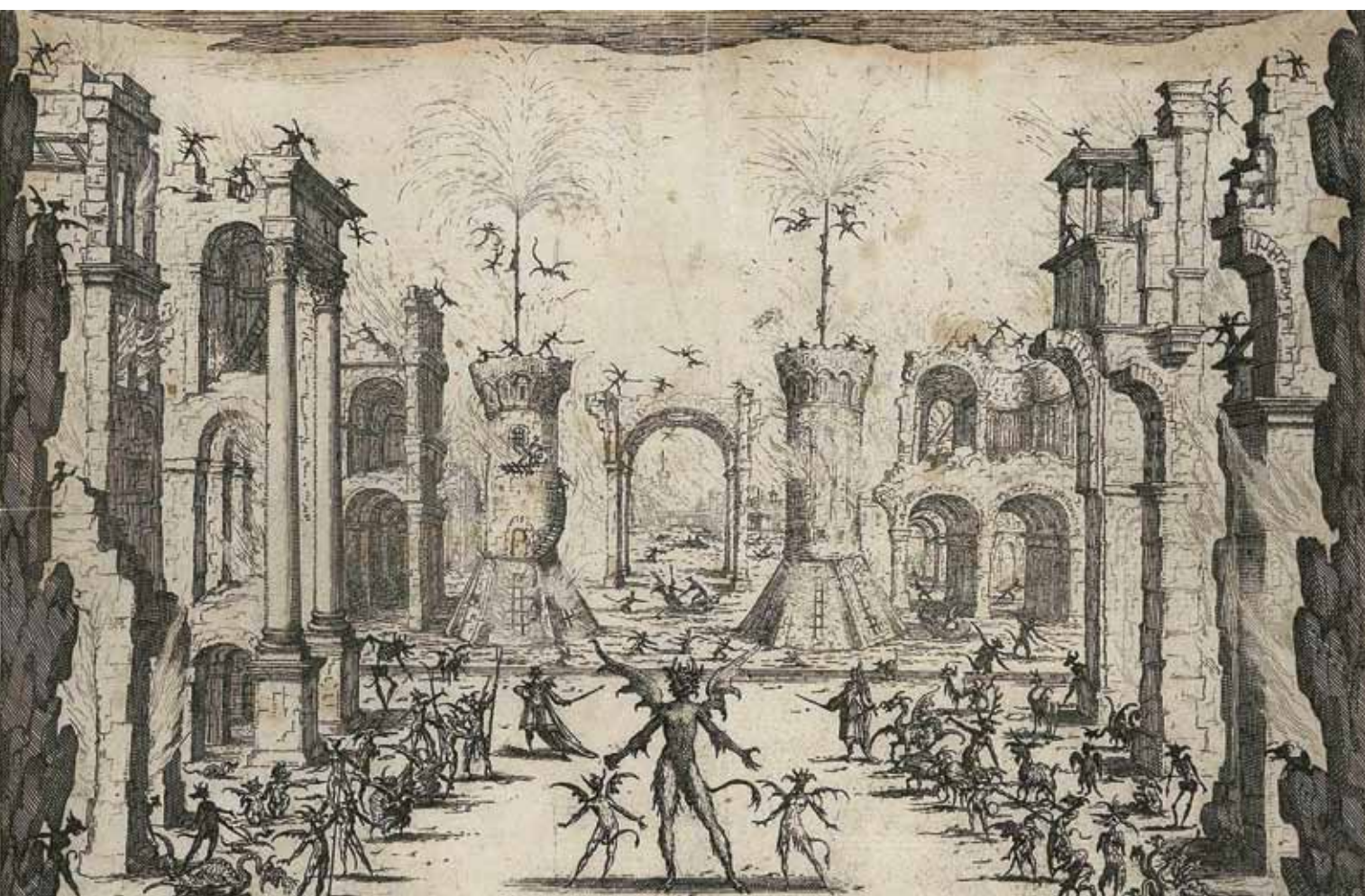
Разумеется, сюжеты придворных спектаклей требовали от декораторов изображения не только городской среды Ада, но и его интерьеров. Главным из них долгое время оставался дворец Плутона. Жилище повелителя Аида в декорационной типологии неизменно проходило по разряду пышных амфитеатров, атриумов и лоджий. Чтобы показать, что действие происходит именно в Преисподней, художники старались, чтобы в окнах и открытых проёмах дворца были видны узнаваемые городские панорамы — галереи мостов и пылающие вдали круглые башни.

Однако с началом XVIII века в театральных либретто произошли существенные изменения. Традиционные апелляции к суду Божьему стали на сцене почти что дурным тоном. Новые правила изящной интеллектуальной игры не поощряли обращения к трансцендентному в общественной и государственной жизни. В первую очередь новые веяния коснулись как раз небесных апофеозов и пламенеющего Ада. Действие пьес разворачивалось уже в горизонтальной, исключительно земной плоскости, игнорируя выходы за её пределы. Небесные дворцы, без которых не обходилось действие ни одной из барочных опер, сменились великолепными храмами, а адские



Баччио дель Бьянко
Сцена «Ад»
1653
Гравюра. Мадрид

Внизу:
Жак Калло
Сцена Второй интермедии
«Подземные боги
вооружаются, чтобы
отомстить за Цирцею».
1617
Офорт. Флоренция. Единственное
состояние. Из коллекции ГМИИ
им. А. С. Пушкина



бездны — темницами. Извечные ассоциации Ада и тюрьмы начали обрастать плотью, а их иконография — сливаться воедино.

До тех пор тюрьма представляла в театре как внутренний двор крепости, сложенной из мощных каменных квадратов, без крыши или со сводом, прорезанным небольшим решётчатым окном. Теперь же она начала обретать поистине адские масштабы. Визуально это осуществлялось за счёт адаптации всех иконографически значимых атрибутов Ада к образу тюрьмы с одной стороны и одновременного размывания образа Дита — с другой. Изменились и масштабы. Раньше крепостная архитектура Преисподней представляла как замкнутая и невероятно тесная структура, служащая человеческим узилищем. Теперь же ситуация стала обратной, и уже театральные тюрьмы приобрели воистину inferнальный размах.

На подмостках европейского придворного театра тюрьма подменила адскую бездну весьма наглядно. Все детали иконографии Дантова Дита теперь легко можно было угадать в интерьерах темниц. Адский огонь превратился в непрерывно горящий фонарь, судный мост — в бесконечные узкие галереи, нависающие над колоссальными пролётами, а сама крепость неожиданно проросла башнями, чьи очертания угадывались во внутренних помещениях казематов. Ад продолжал скалиться железными решётками и огромными арками первого плана. Даже разбегающиеся во всех направлениях лестницы и оставшиеся на прежних местах пыточные колёса лишь обозначали утрату того изобилия смыслов, что стояли за их прототипами.

Тюремная архитектура унаследовала от адской иконографии вымороченность, невозможность определить её в категориях внешнего-внутреннего, замкнутого-открытого и даже порой подземного. В век Просвещения она буквально расцвела в работах Марко Риччи, Филиппо Юварры и художников семейства Галли-Бибиена — несколько поколений которого были лучшими мастерами театральной сценографии. Их тюремные композиции потрясают воображение даже сейчас, когда от декораций остались только начертанные коричневым бистром эскизы и их гравированные отпечатки. На зрителя надвигаются мощные каменные стены, монументальные колонны, тяжёлые карнизы, волоты и лест-

**Все приметы Дантова
Дита теперь можно было
угадать в интерьерах
темниц. Адский
огонь превратился
в непрерывно горящий
фонарь, судный
мост — в бесконечные
узкие галереи, нависающие
над колоссальными
пролётами, а сама
крепость неожиданно
проросла башнями**

ницы, а галереи захватывают дух изгибами воображаемого пространства боковых колоннад и головокругительных подъёмов.

Говоря о театральных темницах, нельзя не вспомнить и о Carceri Джованни Баттиста Пиранези. Художник преображал адскую архитектуру в тюремную с тщательностью тем более поразительной, что, по легенде, запечатлевал собственные кошмарные видения, навеянные малярной лихорадкой. Уже сами названия листов гравированной сюиты «Воображаемые тюрьмы» — «Круглая башня», «Разводной мост», «Лестница с трофеями», «Огромное колесо», «Столб с цепями» — составляют полный перечень атрибутов Преисподней. Скрытые аллюзии на адские глубины обогатили старую иконографию темниц, и она вновь испугала зрителя неясностью источника своего inferнального ужаса. Страх, не осознаваемый аудиторией, спрятанный от неё, относился исключительно к месту, а не к происходящему в нём действию. Он дезориентировал зрителя, привыкшего к чётко обозначенным кошмарам Дита.

Только с приближением века позитивизма и прогресса изобретение новых форм кошмарной архитектуры исчерпало свой потенциал, и тюремная мегаломания пошла на убыль. Каменные казематы и готические подземелья совершенно не сомасштабной человеку грандиозности уступили



Мастерская Жана Берена

Эскизы декораций и нулис «Дворца Плутона». Фрагменты адской мариологии 1710—1752

Фрагмент. Бумага, графитный карандаш. Париж. Из коллекции Национального архива Франции

Внизу:

Стефано делла Белла

«Царство Плутона». Сцена интермедии «Ад» и спектаклю «Ночь богов» 1637

Офорт по рисунку Альфонсо Париджи



Alfo. Parigi. Inu. Stefa. Della Bella. Dell' e F

SCENA QUINTA D' INFERNO.

место жизнеподобным театральным декорациям, претендующим на историческую достоверность. Колонны, галереи и лестницы, закрепившиеся в интерьерах сценических тюрем, утратили всякое символическое значение и в таком виде сохранились вплоть до начала XX века.

ГРАД НЕБЕСНЫЙ

Девять райских сфер, окружающих божественный центр — Пламенеющую Розу⁴, почти не рожают конкретных архитектурных образов и ассоциаций. Данте задаёт лишь общую структуру Рая, состоящего из небес, опоясывающих землю и соответствующих семи планетам Птолемеевой системы, над которыми вознесены неподвижные звёзды, Хрустальное небо и бесконечный, дающий жизнь всему существу Эмпирей. Автор «Комедии» говорит о его сопричастной Богу метафизической световой сущности, но не о форме.

Именно поэтому главным источником вдохновения для архитектурных фантазий на темы Рая оказались не песни Данте, а «Откровение Иоанна Богослова». В соответствии с его текстом, в церковной живописи самой важной чертой Небесного Иерусалима остаются стены, прорезанные двенадцатью воротами по три с каждой стороны. Однако в театральной архитектуре принципиальными становятся не прямоугольная структура и врата, а именно материальная природа Града, сходящего с небес в конце времён. Она напрямую связана с идеей спасения и божественного света: «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу... Улица города — чистое золото, как прозрачное стекло»⁵.

Спускающийся с облаков сияющий хрустальный балдахин на колоннах появляется уже в ренессансных описаниях постановок флорентийского театра. Однако своего апофеоза идея хрустального Небесного города достигла в XVII—XVIII веках. Блистающий в облаках дворец первоначально появился в велеречивых поэтических посвящениях монархам и понтификам, а затем буквально на глазах превратился в одно из самых эффектных творений барочного театра. Авторы литературных описаний не скупались на драгоценные материалы —

Главным источником архитектурных фантазий на темы Рая оказались не песни Данте, а «Откровение Иоанна Богослова»

колонны из хрусталя, поддерживающие прозрачный свод дворца, «из яркого топаза пол», «золото в золоте», рубины, сапфиры, «огню подражавший пироп». Однако самой главной чертой оставалась прозрачность золотого дворца, «пронизанного светом, пред которым остаётся тьма и самый чистый свет, когда-либо блиставший»⁶. Роскошь Небесного града требовала от архитекторов и декораторов всё большей изобретательности. Акцент всегда делался на феноменологии материала — стекла, хрусталя или камней-самоцветов, которые представляли воплощённым светом. Благодаря этому вся конструкция словно лишалась своей материальности, приближаясь к чисто духовной сущности.

Здесь необходимо вспомнить, что христианские императоры унаследовали от своих языческих предшественников весь спектр ассоциаций с солярными божествами⁷. Подразумевалось, что как Христос царит в небесах, так и земные правители управляют государством. Господь как источник всякого света, блага и блаженства образно назван в Писании солнцем⁸. Будучи помазанником Бога, земной монарх уподоблялся Христу, правителю вселенной. Как Солнце, равно одаряющее всех людей своим светом, император был источником блага для своих подданных. Когда же в эпоху Возрождения стали доступны античные артефакты, любители древностей начали изучать римские монеты и медали, где правители традиционно изображались в образе солярного божества с венцом расходящихся остроконечных лучей и солнечной квадригой. Таким образом, почва для новой солярной теологии была готова.

Она была чрезвычайно важна для зарождающейся стеклянной архитектуры. Возводимые на сцене «стеклянные» здания Небесного града получили имя «дворца Солнца» и оказались неотъемлемой частью грандиозной аллегорической программы европейского абсолютизма

(4) Данте Алигьери. Божественная комедия. Часть III. Рай. Песнь 30—33.

(5) Откр. 21:18—21.

(6) Фрагмент описания Небесного града из поэмы Поджо Браччолини на избрание папы Урбана VIII. Bracciolini Fr. L'elezione di Urbano Papa VIII. str. 17—28, cited in: D'Onofrio C. Le Fontane di Roma — Roma, 1986. P. 371.

(7) Античной традиции отождествления фигуры императора с солярным божеством посвящена замечательная статья Эрнста Канторовича: Ernst H. Kantorowicz. Oriens Augusti. Lever du Roi. — *Dumbarton Oaks Papers, Trustees for Harvard University*. Vol. 17 (1963), pp. 117—177.

(8) Псал. LXXXIII, 12.



Мастерская Жана Берена

Эскиз дворца Плутона с видом города Дита. 1680—1705

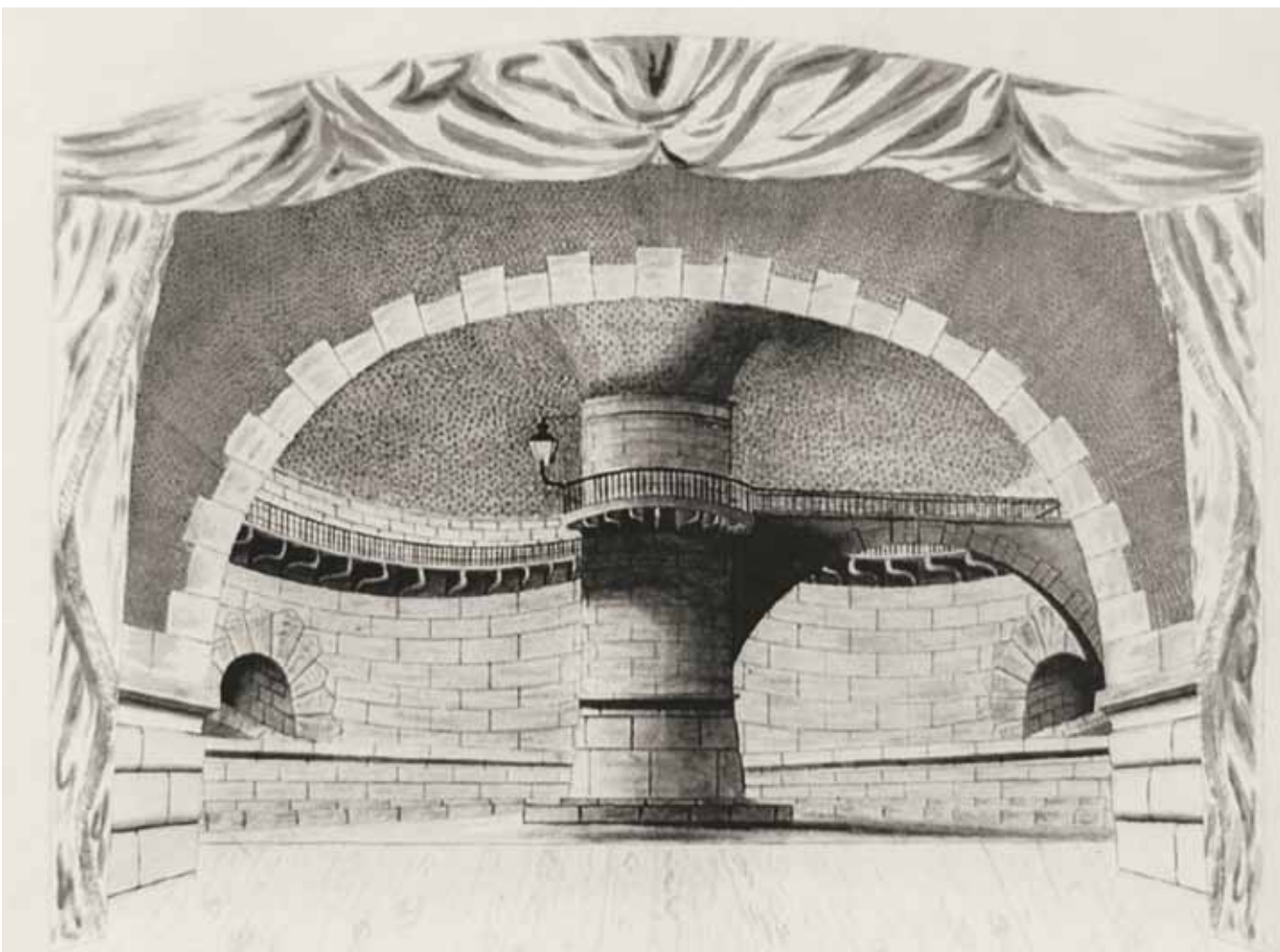
Бумага, графитный карандаш. Париж. Из коллекции Национального архива Франции

Внизу:

Неизвестный художник
Тюрьма

Первая треть XIX века
Копия с декорации Пьетро Гонзага в Архангельском.

Из коллекции Государственного музея-усадьбы «Архангельское»



от Флоренции до Версаля и от Байройта до Стокгольма. Хрустальным дворцам, парящим в небе в окружении фанерных облаков, теперь не было числа. Один из таких дворцов, выполненных Франческо Бибиной, опускался с колосников на сцену прямо на глазах изумлённых зрителей. Как сообщает подпись к проекту, дворец представлял собой стеклянный купол с «колоннами из прозрачного хрусталя, декорированными золотом, украшенный знаками зодиака и статуями, которые поддерживают венцы звёзд, с задником небесно-голубого цвета на горизонте, покрытым звёздами, и видимыми в просвете горой Парнасом и музами, совершенно прозрачными...»⁹.

Мечта о предвечном Граде стала отправной точкой для развития всевозможных оптических иллюзий и вдохновила архитекторов на расчёты стеклянных конструкций, которые могли быть воплощены в качестве императорских резиденций. На практике эта идея оказалась неосуществима, однако она задавала вектор развития архитектуре гигантских зимних садов, стеклянных куполов выставочных дворцов и пассажей. Не зная истории «дворцов Солнца», невозможно понять ни просветительскую утопию «прозрачных городов будущего», ни социальный рай стеклянного Фаланстера Шарля Фурье, ни Хрустальный дворец Всемирной выставки Джозефа Пакстона. В то время как современники прекрасно видели их символическую связь с идеями грядущего светлого будущего человечества.

ДАНТЕУМ ДЖУЗЕППЕ ТЕРАНИ И ПЬЕТРО ЛИНДЖЕРИ

В 1938 году директор миланской Академии Брера и по совместительству председатель Итальянского общества Данте Рино Вальдамери обратился к правительству с предложением возвести в Риме беспрецедентный по масштабу памятник Данте. Возведение монумента было приурочено к открытию Всемирной римской выставки 1942 года. Установить его планировалось в середине улицы Империи (ныне виа деи Форн Имперали) — новой главной оси столицы, продолженной по указу Муссолини. «Дантеум» должен был стать символом фашистского государства как наследника великой куль-

Блестящий в облаках дворец буквально на глазах превратился в одно из самых эффектных творений барочного театра. Самой главной чертой оставалась прозрачность золотого города, «пронизанного светом, перед которым остаётся тёмн и самый чистый свет, когда-либо блиставший»

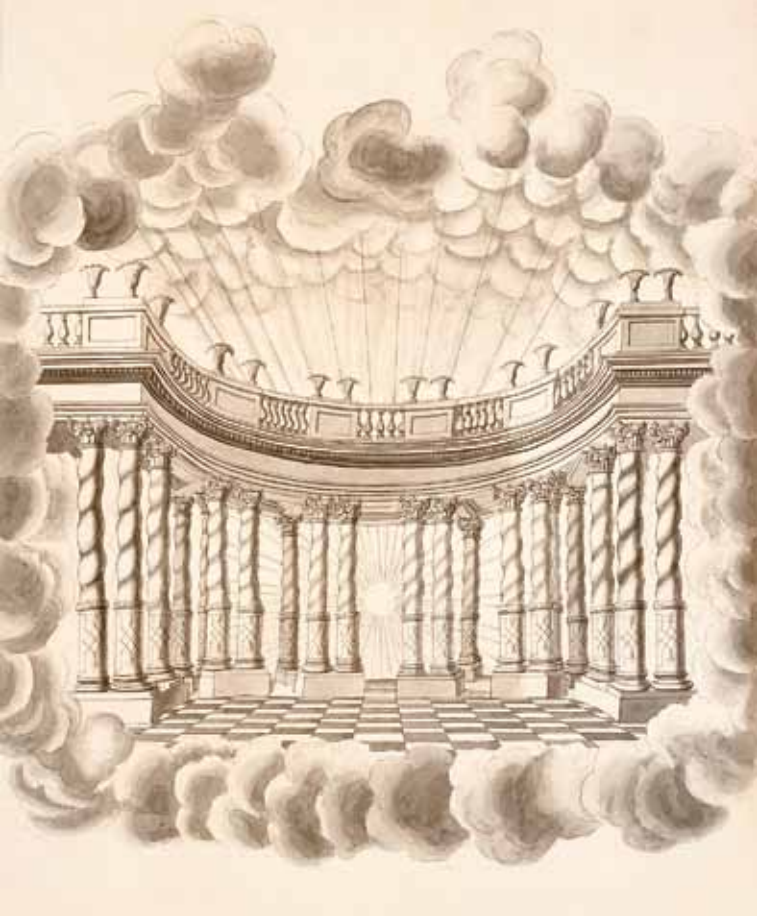
туры и истории Италии, которые приобрели статус официального культа в новой колониальной империи¹⁰.

Разработку проекта поручили архитекторам Джузеппе Терани и Пьетро Линджери, и уже осенью того же 1938 года его одобрила комиссия под руководством дуче. В основу будущего монумента была заложена эффектная, но трудно реализуемая на практике идея претворения образов «Божественной комедии» в архитектурную форму. Формальная структура памятника соответствовала пространственной модели, предложенной Данте: движение по нему шло в строго определённом порядке через Ад, Чистилище и Рай.

Преодолев длинный коридор, посетитель должен был оказаться в абсолютно пустом и лишённом какой-либо отделки внутреннем дворе, метафорически воплощавшем суетную, растраченную впустую земную жизнь. Отсюда путь лежал в зал сумрачного леса, тесно заполненный рядами травертиновых колонн. Из него можно было попасть в тёмный проход, где растерянного гостя ожидали мраморные изваяния проклятых грешников и узкие врата преисподней. Зал Ада (Inferno), задуманный как смысловой центр первого этажа, был решён строго и просто. Его протяжённость подчеркивалась неглубокой, отделённой пилонами и поднятой на несколько ступеней галереей.

(9) Da Francesco Galli Bibiena. Incisione di Filippo Vasconi, 1722 Reggia del Sole. Acquaforte. 650×465. Ravenna, Biblioteca Classense, fondo Camillo Moriglia, Carte di vari autori, tav. 73. In calce, a sinistra: "Franc. Bibiena inv. et delin.", a destra: "Filip. Vasconio sculp." / L'Arte del settecento emiliano. Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio. Bologna, 1979. Cat. 249, ill. 219.

(10) Schumacher T. L. // Danteum di Terragni (1938). Roma, 1980, p. 145.



Мастерская Жана Берена

Небесный «дворец Солнца»
1680—1710

Перо, тушь, отмывка серым тоном. Париж. Из коллекции Национального архива Франции

Внизу:

Франческо Галли Бибина

Машина для «дворца Солнца»
1717

Бумага, перо коричневым тоном, анварель. Фрагмент. Из коллекции Музея старого искусства, Лиссабон



Небольшими перепадами уровня пола и перекрытия зал был визуально расчленён на восемь зон. Каждая из расположенных по спирали зон представляла в плане квадрат с колонной в центре и олицетворяла один из кругов Дантова Ада. По мере символического продвижения вглубь Преисподней квадраты опускались всё ниже, становясь пропорционально меньше и словно бы прижимаясь к своей колонне, как к центральной оси зловещей воронки Данте. Лишь последняя — «злая щель» восьмого круга — оказывалась, как и подобает щели, чуть вытянутой, а вместо колонны в её крохотное внутреннее пространство «вмерзало» ледяное озеро Коцит.

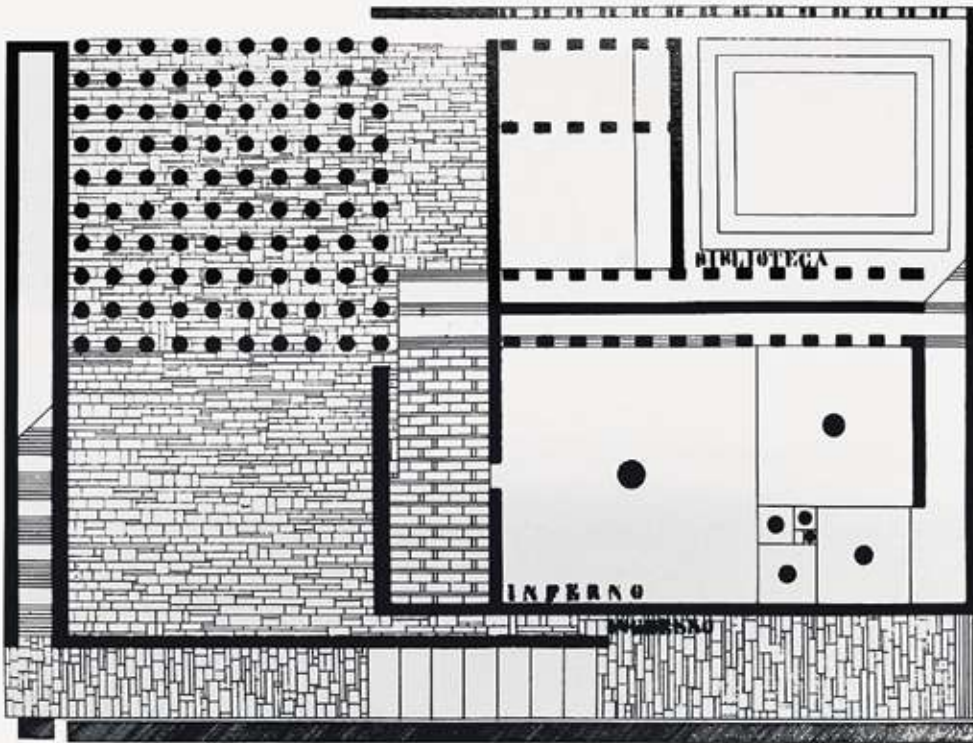
Единственный выход, который предполагал заложенный в структуру здания маршрут, вёл из преисподней к ступеням Чистилища. А уже из него открывался узкий проход на следующий этаж — в символическое пространство Рая. Гипостильный зал Paradiso был задуман как воплощение высшей из райских сфер — Эмпирея, сотканного из «неизречённого», льющегося с небес света. Его стеклянный, целиком прозрачный плафон крепился к металлическим фермам, которые поддерживались тридцатью тремя полыми стеклянными колоннами — по числу песен «Рая». Даже его стены, сложенные из стеклянных блоков, должны были восприниматься как материализация божественного света.

Следуя тексту «Комедии», архитекторы отнюдь не стремились наглядно проиллюстрировать повествование. Напротив, они полностью отказались от аллегорического декора и пояснительных надписей, превращая саму конструкцию в чистую метафорическую форму. Каждый материал, будь то травертин или стекло, каждый элемент здания — лестница, галерея или колонна — нёс в себе символическое значение. Но в отличие от «говорящей архитектуры» эпохи Просвещения, когда сооружение демонстрировало свою функцию, буквально копируя исходную форму (коровник Жан-Жака Лекё должен был выглядеть как колоссальная корова, а план идеального публичного дома Клода-Никола Леду имел фаллические очертания), Дантеум оказался чистой архитектурной метафорой.

Архитектоническое решение Ада и Рая произвело на современников большое впечатление. Из-за начавшейся войны

**Преодолев длинный
коридор, посетитель
должен был оказаться
в абсолютно пустом
и лишённом какой-либо
отделки внутреннем
дворе, метафорически
воплощавшем суетную,
растраченную впустую
земную жизнь**

к строительству Дантеума так и не приступили, однако проект Тераньи и Линджери вошёл в историю архитектуры как уникальная и утопическая попытка воплотить формы христианского загробного мира чисто архитектурными средствами. Сегодняшний зритель, листая страницы планов Дантеума, уже едва ли осознаёт весь символический потенциал его архитектурной иконографии. Однако за простотой форм и минимализмом средств он всё же может увидеть не только новаторские принципы рационалистической архитектуры XX века, но и внутреннее родство этого проекта образам Данте, а через него — преемственность многовековой истории.

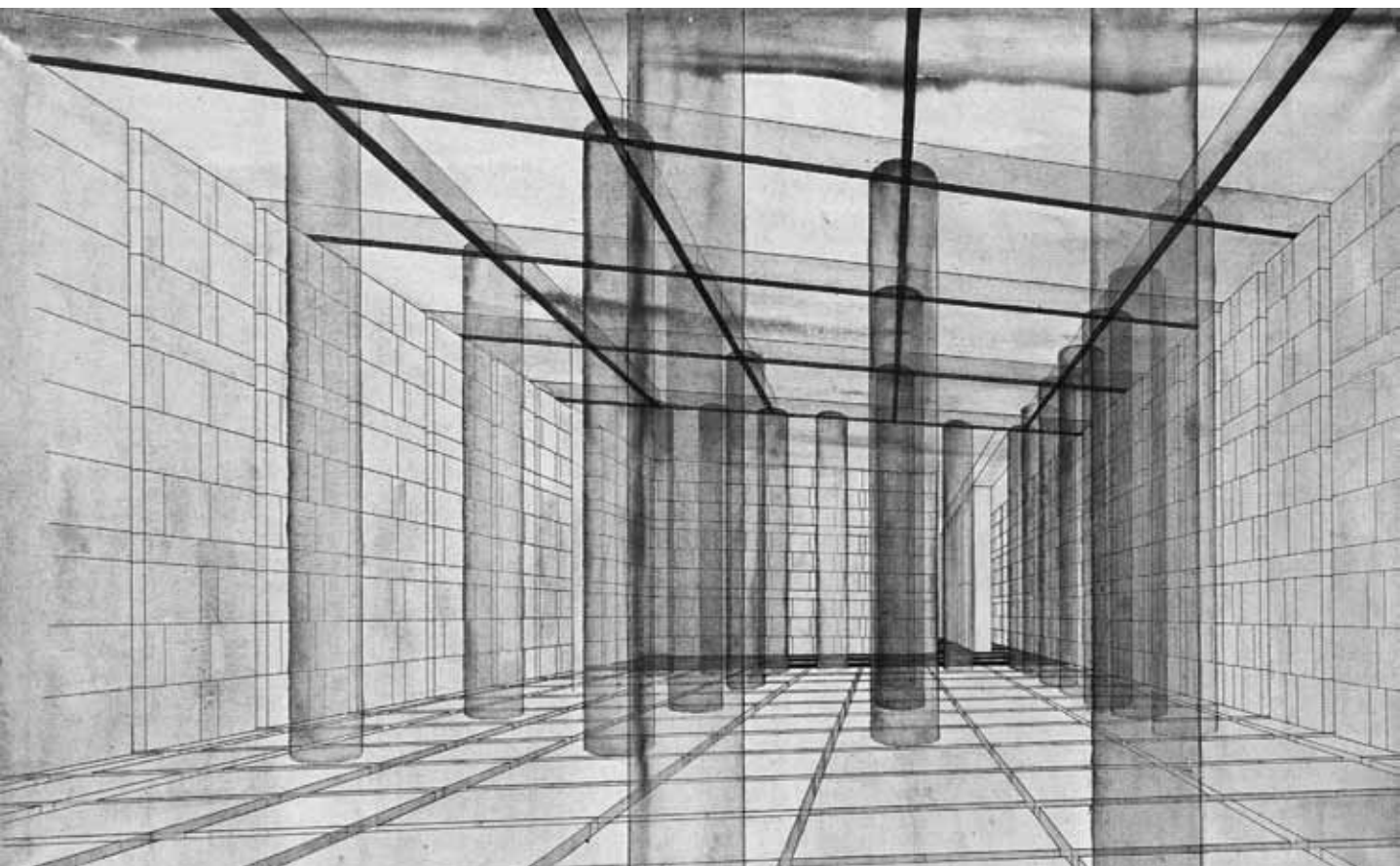


**Пьетро Линджери
и Джузеппе Тераньи**
План первого этажа
Дантеума

Архив Пьетро Линджери,
Милан (Из книги: Pietro Lingeri
1894—1968, a cura di C. Baglione,
E. Susani, Milano 2004)

Внизу:
**Пьетро Линджери
и Джузеппе Тераньи**
Перспектива зала «Рай»

Архив Пьетро Линджери,
Милан (Из книги: Pietro Lingeri
1894—1968, a cura di C. Baglione,
E. Susani, Milano 2004)



ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ГОРОД АНТониО САНТ'ЭЛИА

24

В 1914 году Антонио Сант'Элиа представил миланской публике свой проект Città Nuova, который состоял из серии рисунков и текста, где пояснялось, что город будущего должен соответствовать потребностям своих жителей настолько, что каждое следующее поколение сможет полностью перестраивать его по своему вкусу. Идеи итальянского футуриста оказали влияние не только на архитекторов будущих десятилетий, но и на эстетику Фрица Ланга в «Метрополисе», а позже — и на весь мировой стимпанк

кураторский проект **Анны Броновицкой**



Città Nuova

Венецианская архитектурная биеннале 2014 года была посвящена столетию модернизма. Рем Колхас, выступивший в тот раз куратором главной архитектурной выставки мира, выбрал точкой отсчета момент создания Dom-Uno Ле Корбюзье — элементарной конструктивной ячейки каркасного здания из железобетона. Однако в том же 1914-м поднялся ещё один, совсем непохожий росток современной архитектуры. На выставке группы «Новые тенденции» в Милане 26-летний Антонио Сант'Элиа показал собственное видение города будущего.

Графические листы сопровождал текст, который чуть позже с помощью Маринетти превратился в «Манифест футуристической архитектуры». В нём говорилось: *«Мы должны изобрести и заново построить наш футуристический город как огромную шумную стройплощадку, полную кипучей деятельности, мобильную и во всём динамичную, а футуристический дом как гигантскую машину. [...] Во всём должна произойти революция: крыши должны быть очищены, подвалы открыты, внимание перенесено с фасадов на группировку масс и расположение плоскостей».*

Молодой архитектор как будто и в самом деле заглянул в будущее, опередив в своих формулировках признанных пионеров модернизма. Увы, Сант'Элиа заразился от Маринетти не только смелостью взглядов, но и милитаризмом. Когда Италия вступила в мировую войну, он с энтузиазмом пошёл на фронт, мечтая расправиться с постылой буржуазностью, и погиб под Триестом 10 октября 1916 года.

На стр. 25
Антонио Сант'Элиа
Индустриальное здание
с угловой башней
1914
Бумага, чернила, чёрный
карандаш, акварельные краски

Антонио Сант'Элиа
Электростанция
1914
Бумага, синие чернила, чёрный
карандаш, 28,4 × 20,1 см
Из коллекции Городских музеев,
Комо (ранее собственность семьи
Сант'Элиа)

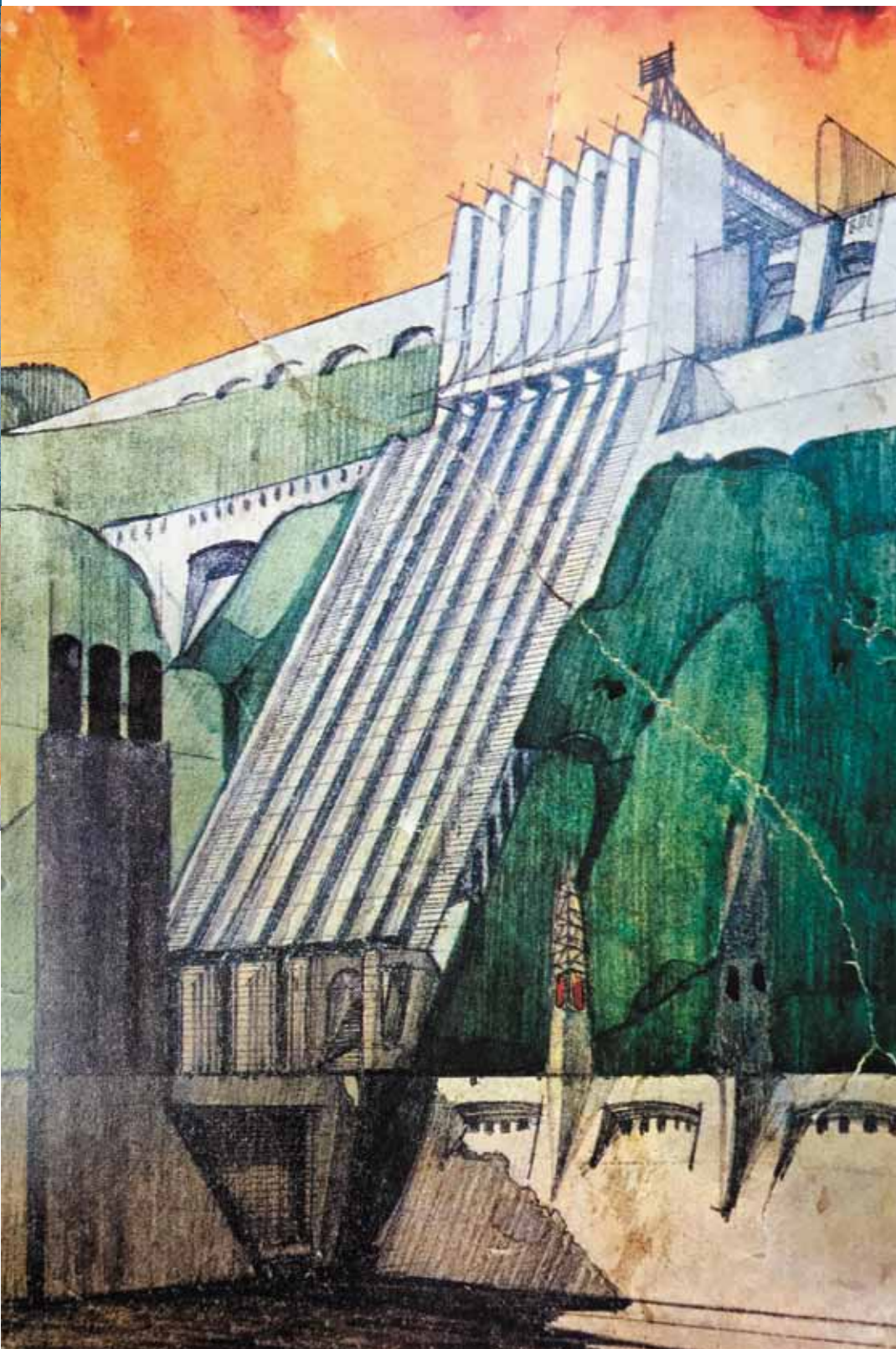


Электростанция-I

В серии рисунков Сант'Элиа нет общего плана города будущего или даже сколько-нибудь широкой панорамы, однако сооружения показаны не на белом фоне, а как узлы некой огромной сети. Важное место в этой сети занимает электростанция, источник питающей город энергии, — к этому проекту Сант'Элиа обращался несколько раз. Ему наверняка была известна опубликованная в 1913 году статья Вальтера Гропиуса «О развитии промышленного строительства», где в качестве мощных источников вдохновения для архитекторов были приведены фотографии американских элеваторов и фабрик. Сам Сант'Элиа, работая в Муниципальном техническом бюро, должен был своими глазами видеть одну из первых и крупнейшую на тот момент гидроэлектростанцию в альпийском Треццо д'Адда, построенную по проекту Гаэтано Моретти.

Электростанция-II

«Верновые элеваторы Канады и Южной Америки <...> почти столь же внушительны в своей монументальной мощи, как здания Древнего Египта», — писал Гропиус, и Сант'Элиа, безусловно, извлёк максимальный эффект из выразительных форм горной ГЭС. Мощь архитектуры передаёт и мощь электрической энергии, которой Милану решительно недоставало в 1914 году.



27

Антонио Сант'Элиа
Электростанция
1914

Бумага, сепия, чернила, чёрный
нарандаш, 30,5 x 20,5 см
Из коллекции Paride Accetti,
Милан (ранее собственность
семьи Сант'Элиа)

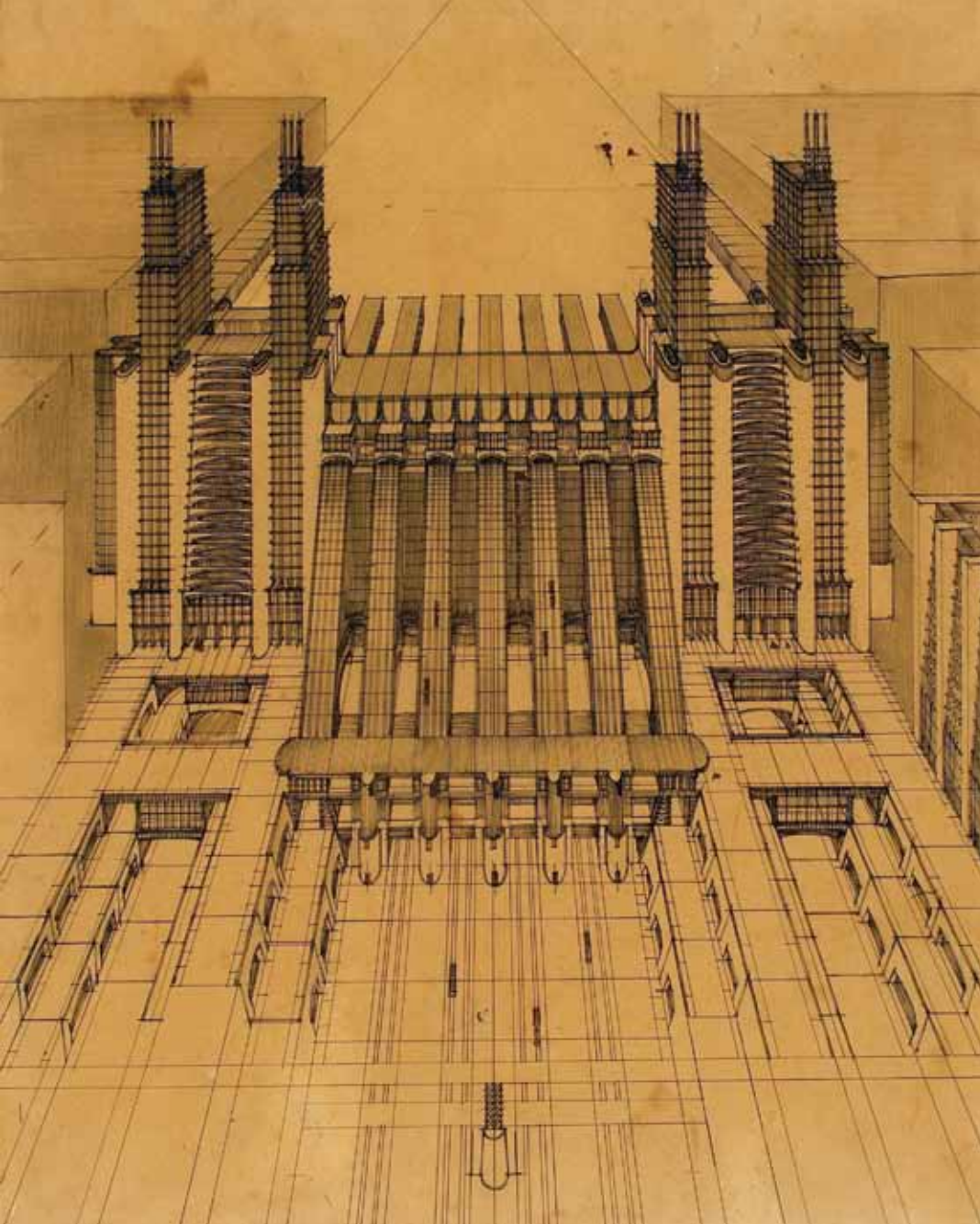
Центральный вокзал в Милане

Милан начала XX века был одним из самых быстроразвивающихся городов Европы. Будучи связующим звеном между промышленным севером Италии и остальной страной, а также между Италией и заальпийской Европой, он был обречён превратиться в важнейший железнодорожный узел. В 1912 году состоялся конкурс на новое здание вокзала, который решили строить на вырост — Stazione Centrale до сих пор считается крупнейшей в Европе. Сант'Элиа тогда работал в бюро Арриго Кантони, отрисовывая подачи его вполне традиционного проекта, и был крайне возмущён победой Улиссе Стаккини — чересчур, по его мнению старомодного и эклектичного. Строительство растянулось до 1930 года, и проект за это время значительно модернизировался, но через два года после конкурса Сант'Элиа захотел показать, как видел это здание он сам. Его эскизы, в которых явно заметно влияние живописи футуриста Боччони, очень экспрессивно выражают идею скоростного движения.

28

Антонио Сант'Элиа
Железнодорожная
станция в Милане
1914
Бумага, пастель, 15 × 18 см
Из коллекции Молти, Милан





Антонио Сант'Элиа
Авиационный
и железнодорожный
вокзал с фуникулёрами
и лифтами на трёх
уровнях дороги
1914

Чертежная бумага, чёрные
чернила, сине-чёрный карандаш,
30 × 39 см. Из коллекции
Городских музеев, Номо (ранее
собственность семьи Сант'Элиа)

Авиационно-железнодорожный вокзал

В «Манифесте футуристической архитектуры» Сант'Элиа писал: *«Нам перестало нравиться монументальное, массивное, статическое; мы развили вкус к лёгкому, практическому, эфемерному и подвижному. Мы уже не принадлежим соборам и древним замкам, мы люди гранд-отелей, вокзалов, гигантских дорог, колоссальных портов, крытых рынков, торговых галерей, зон реконструкции и оздоровительной расчистки трущоб».*

Транспортный узел «Нового города» предполагает качественный скачок по сравнению с эскизом миланской Stazione Centrale. С этого вокзала отправляются уже не только поезда и городской транспорт, но и аэропланы. Взлётно-посадочная полоса примыкает к верхней части здания; разные уровни сооружения соединяются вертикальными лифтами и наклонными фуникулёрами. Такая концентрация вызвана к жизни не только размышлениями о функциональности, но и крайне важной для футуристов эстетикой симультанности — одновременности множества действий. Как писал Умберто Боччони, симультанность — «лирическое прославление, пластическая манифестация абсолютного новшества: скорости; чудесного, нового спектакля современной жизни; лихорадки научного открытия». Всё это вызывает у людей «полное энтузиазма чувство причастности к типу цивилизации, формирующемуся у нас на глазах».

Жилой дом

Здание пронизано разнообразными коммуникациями. Сквозь него проходит три уровня дорог — трамвайная линия, автомагистраль и металлическая крытая галерея для пешеходов. Лифтовые башни соединены с этажами висячими мостиками, а на крыше возвышаются мачты беспроводного телеграфа: *«Лифты не должны больше прятаться в лестничных клетках, как черви-солитеры. Лестницы, теперь бесполезные, нужно отбросить, а лифты пусть скользят по фасадам, как змеи из стекла и металла».*

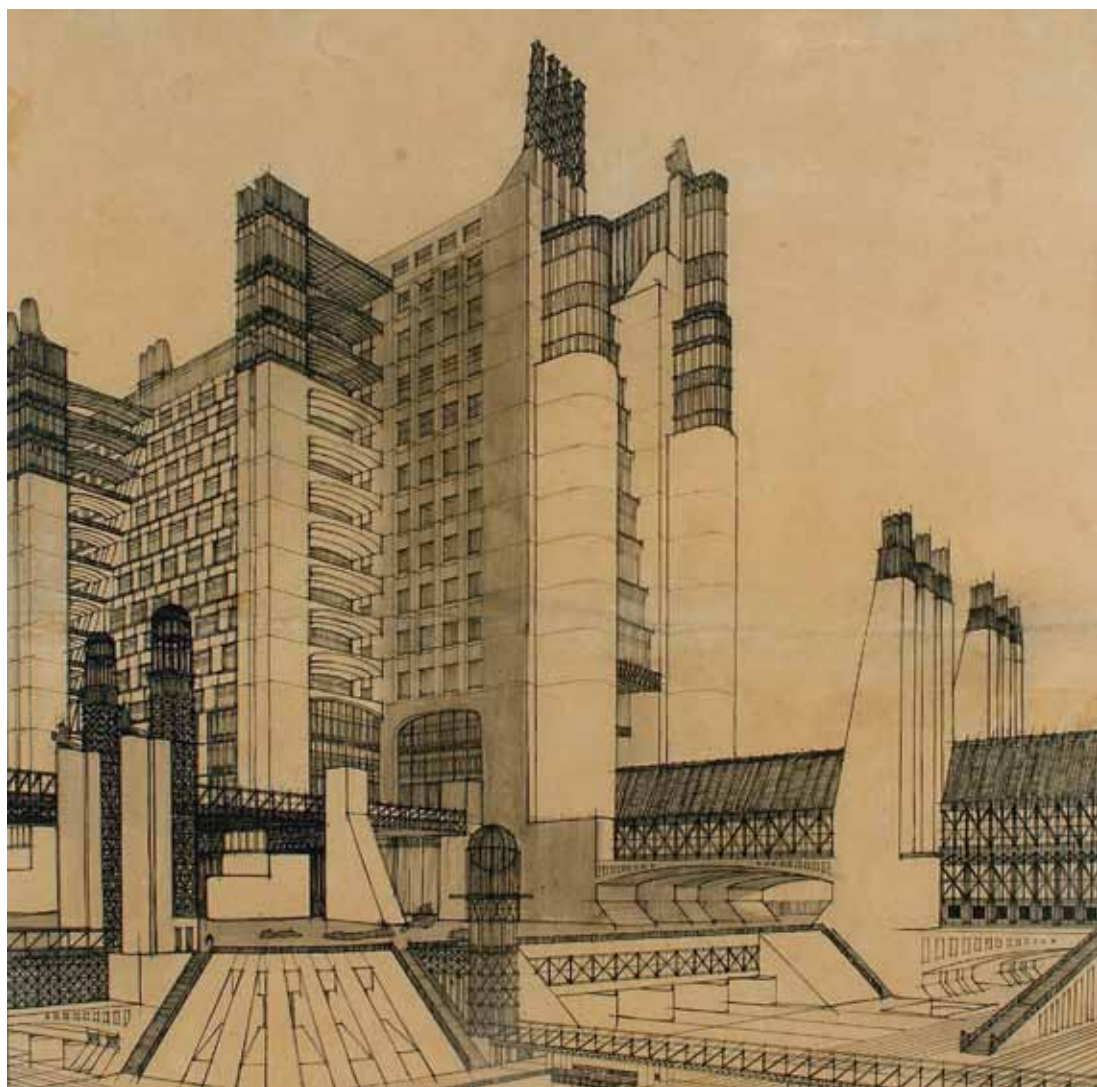
Пройдёт ещё больше полувека, прежде чем Ричард Роджерс и Ренцо Пьяно воплотят эту идею в парижском Центре Помпиду. Обычно считается, что отправной точкой для идеи здания как элемента многоуровневой системы коммуникаций, объединяющей город в единый организм, стал рисунок Харви Уили Корбетта «Нью-Йорк будущего», опубликованный в еженедельнике *L'Illustrazione Italiana* в 1913 году. Но у Корбетта инженерный прорыв сопровождается традиционным решением фасадов, а у Сант'Элия архитектурная выразительность комплекса основана на динамике форм и не нуждается в декоре.

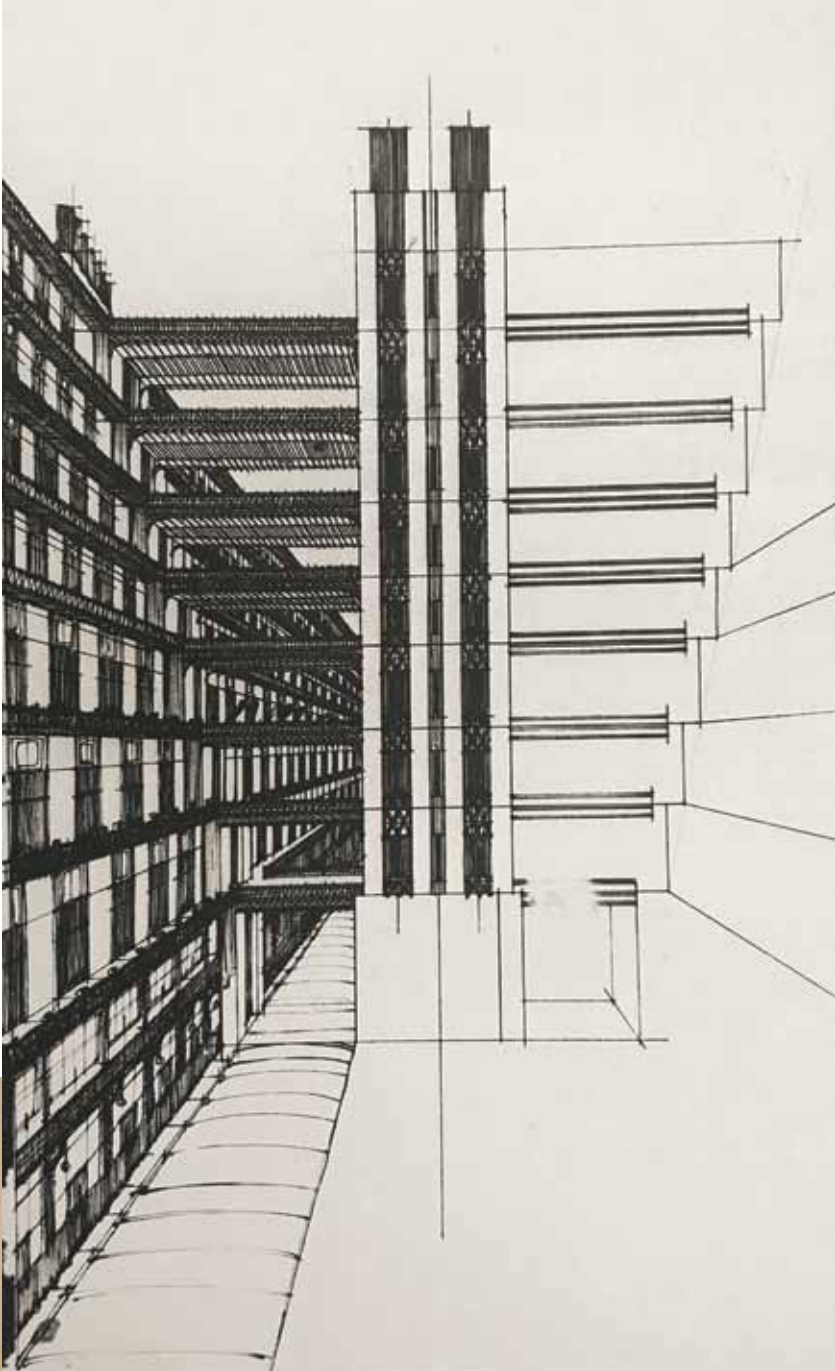
Как ни удивительно, ни в тексте «Манифеста футуристической архитектуры», ни в графике «Нового города» у Сант'Элия нет внятного социального посыла, хотя он был социалистом и даже избирался в 1915 году в городской совет своего родного Комо. Манифест отстаивает, в первую очередь, права молодых архитекторов и содержит наброски реформы архитектурного образования. При этом важнейшим правом современного человека в нём заявлена возможность жить в среде, которая является прямым отражением его потребностей и пристрастий, — настолько, что каждое новое поколение должно иметь возможность полностью перестраивать город под себя.

30

Антонио Сант'Элия
Многоквартирный дом с наружными лифтами, галереей, крытыми проходами на трёх уровнях улицы (трамвайный путь, автомобильные полосы, освещённые пешеходные тротуары и беспроводной телеграф)
1914

Бумага, чёрные чернила, чёрный карандаш, 52,5 × 51,5 см
Из коллекции Городских музеев, Комо (ранее собственность семьи Сант'Элия)





Антонио Сант'Элиа
Дорога-дублёр
для пешеходов с лифтами
посередине
1914

Прозрачная жёлтая
нопировальная бумага, чёрные
чернила, чёрный карандаш,
42 × 23,5 см. Из коллекции Paride
Accetti, Милан

Пешеходный проход с лифтом посередине

Рисунок поясняет, как архитектор представлял себе передвижение горожан по гигантским зданиям, а заодно, какими могли быть дополнительные источники дневного света внутри широких домов-пирамид: *«Проблема футуристической архитектуры — не в перегруппировке линий. Это не вопрос поиска новых карнизов, новых архитравов для окон и дверей; не замены колонн пиллястрами и кронштейнов кариатидами, осами и лягушками; вопрос не в том, будет ли фасад выполнен из необлицованного кирпича или отделан штукатуркой либо камнем; архитектура эта никак не связана с определением формальных различий новых и старых зданий. Она заключается в возведении футуристического здания в соответствии со здоровым планом, использовании всех преимуществ науки и техники во благо всем требованиям наших привычек и умов, в отвержении всего гротескного, тяжёлого, противного нашему бытию (традиций, стилей, эстетики, пропорций), установлении новых форм, новых линий, новых гармоний профилей и объёмов, архитектуры, находящей свой *raison d'être* исключительно в условиях современной жизни и связанных с ними эстетических ценностях. Такая архитектура не может подчиняться какому-либо закону исторической преемственности. Она должна быть столь же новой, как ново наше мышление».*

Антонио Сант'Элиа
Террасные дома
на нескольких уровнях
улицы
1914

Бумага, чёрные чернила,
акварельные краски, 45,3 × 35,3 см
Из частной коллекции, Рим (ранее
собственность Margherita Sarfatti)



Террасный жилой дом

Идея террасных отступов на многоэтажных домах не принадлежит Сант'Элиа — в 1912 году парижане Анри Саваж и Шарль Саррасан уже придумали, как открыть солнцу доступ на тротуары и позволить жильцам лучше прочувствовать свободное пространство вокруг. Однако для Сант'Элиа этот приём стал в первую очередь художественным: врезав в ступенчатую пирамиду дома рёбра лифтовых башен, он добился максимальной экспрессии.

«Наклонные и эллиптические линии динамичны и по самой своей природе обладают эмоциональной силой, в тысячу раз превосходящей силу перпендикуляров и горизонталей; не может быть динамически интегрированной архитектуры, не использующей их», — говорится в «Манифесте». И дальше: «Футуристическая архитектура, при всём том, не сводится к сухому сочетанию практичности и удобства, но остаётся искусством, то есть синтезом и экспрессией».

Террасный жилой дом на многоуровневой улице

Этот лист идеально описывается параграфом «Манифеста футуристической архитектуры»: *«Дом из цемента, железа и стекла, без резного или расписного орнамента, богатый только внутренней красотой своих линий и моделировки, и при этом невероятно уродливый в своей механической красоте, крупный настолько, насколько требует необходимость, а не просто позволяют муниципальные требования к застройке, должен возвышаться над шумной бездной: сама улица больше не лежит, как коврик у порога, но ныряет на несколько уровней вглубь, собирая транспортное движение мегаполиса, соединённое с металлическими мостиками и скоростными движущимися тротуарами».*

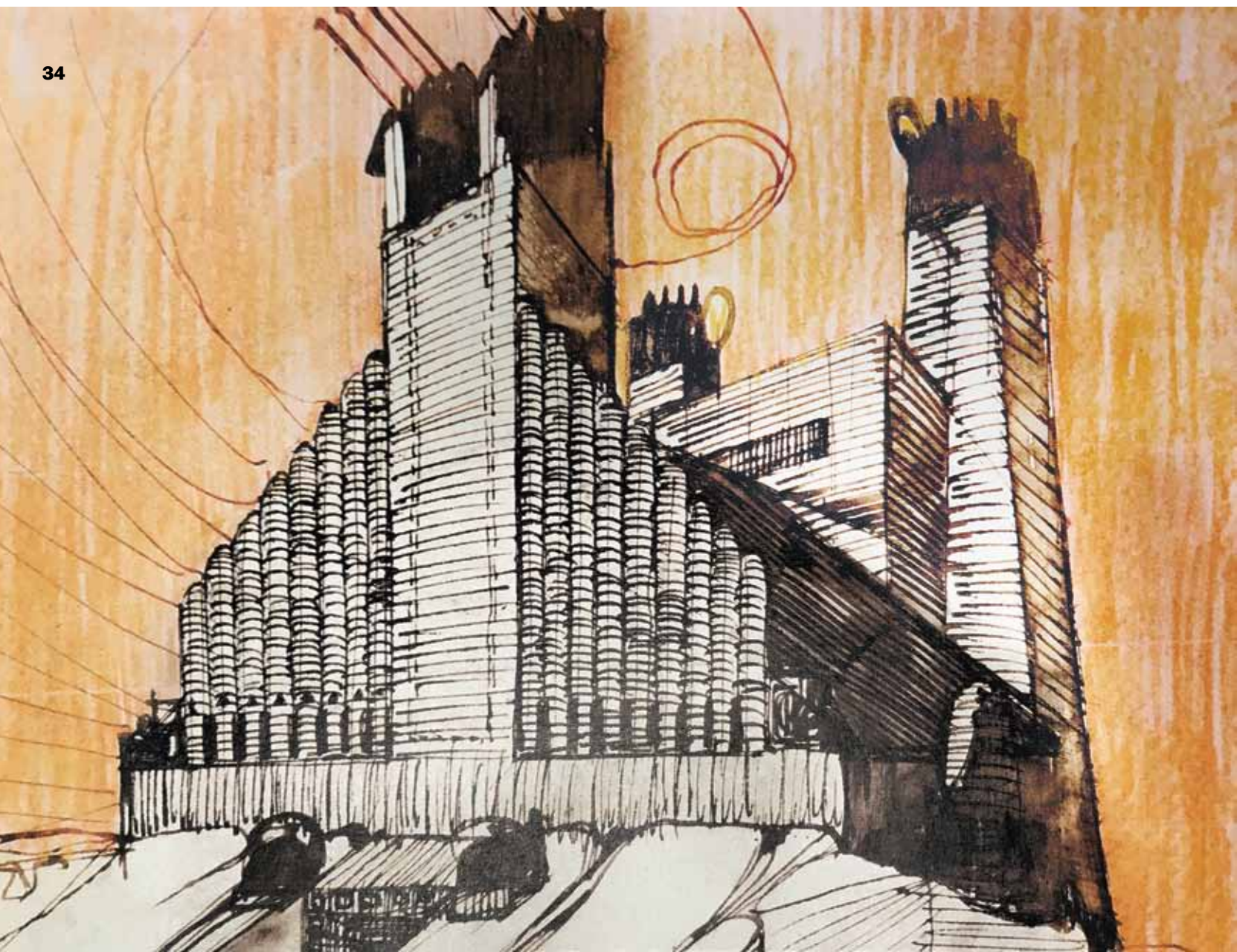


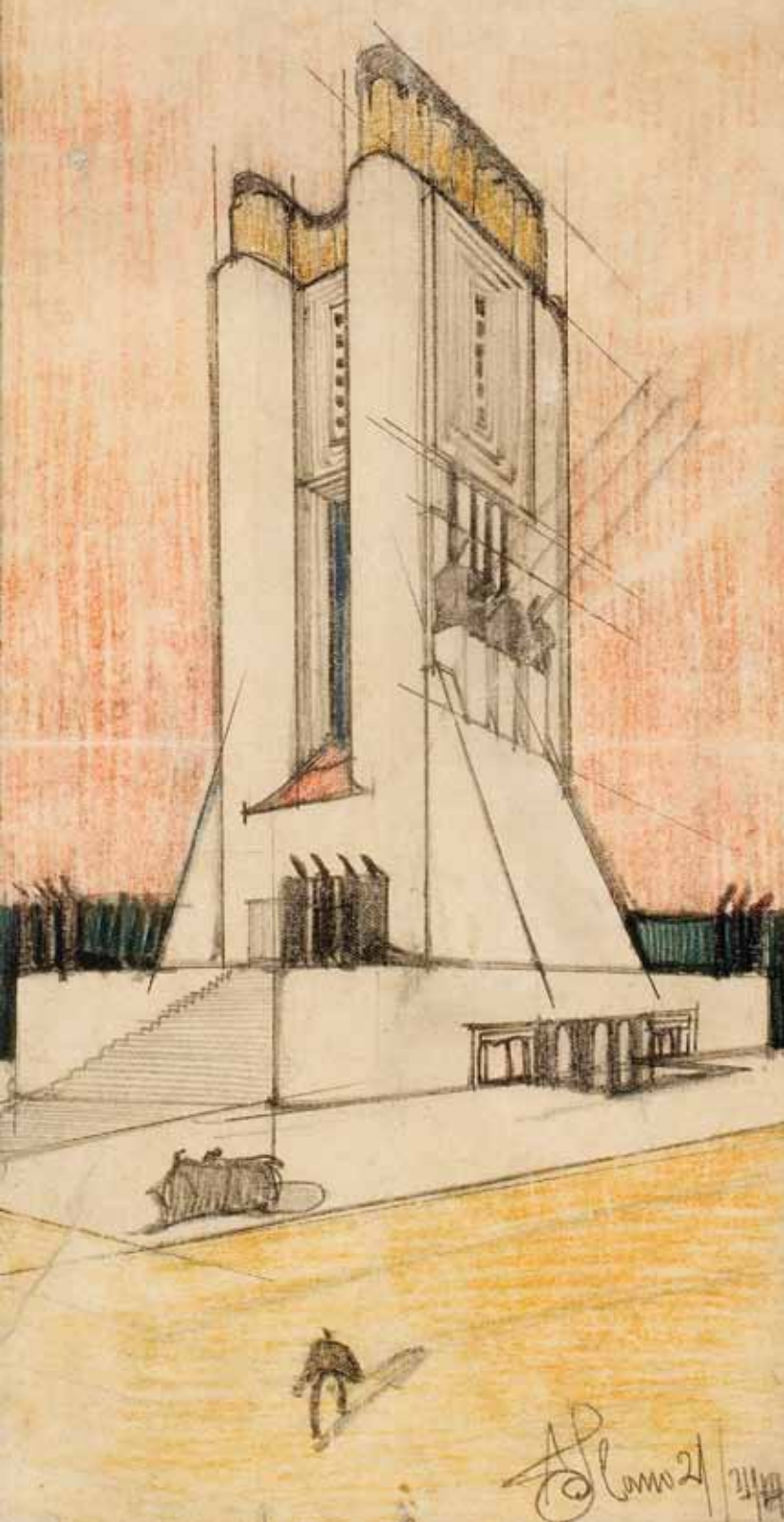
Антонио Сант'Элиа
Террасный дом на двух
уровнях улицы
1914

Бумага, зелёные и красные
чернила, чёрный карандаш,
27,5 × 11,3 см
Из коллекции Paride Accetti,
Милан (ранее собственность
семьи Сант'Элиа, Номо)

Церковь

Несколько неожиданно увидеть среди проектов Сант'Элиа церковное здание. По-видимому, он признавал за религией место в обществе будущего и хотел показать, что даже столь традиционная типология может быть полностью переосмыслена. Грандиозное здание собирает прихожан с помощью современных видов транспорта и направляет их коллективную энергию в небеса. Башни храма увенчаны обобщёнными фигурами ангелов с трубами, заменяющими здесь вышки беспроводного телеграфа: *«Точно так же, как древние черпали вдохновение в элементах природного мира, мы — материально и духовно искусственные — должны найти вдохновение в созданном нами самим новом механическом мире, самым прекрасным выражением, самым полным синтезом, самой эффективной художественной интеграцией которого должна стать архитектура».*





На стр. 34
Антонио Сант'Элиа
 Церковь
 1914
 Бумага, чернила, чёрный
 карандаш, 14 × 18,5 см
 Из коллекции Monti, Милан

Антонио Сант'Элиа
 Монумент
 1914
 Бумага, пастель, акварель,
 29,8 × 16,2 см
 Из коллекции Городских музеев,
 Комо (ранее собственность семьи
 Сант'Элиа)

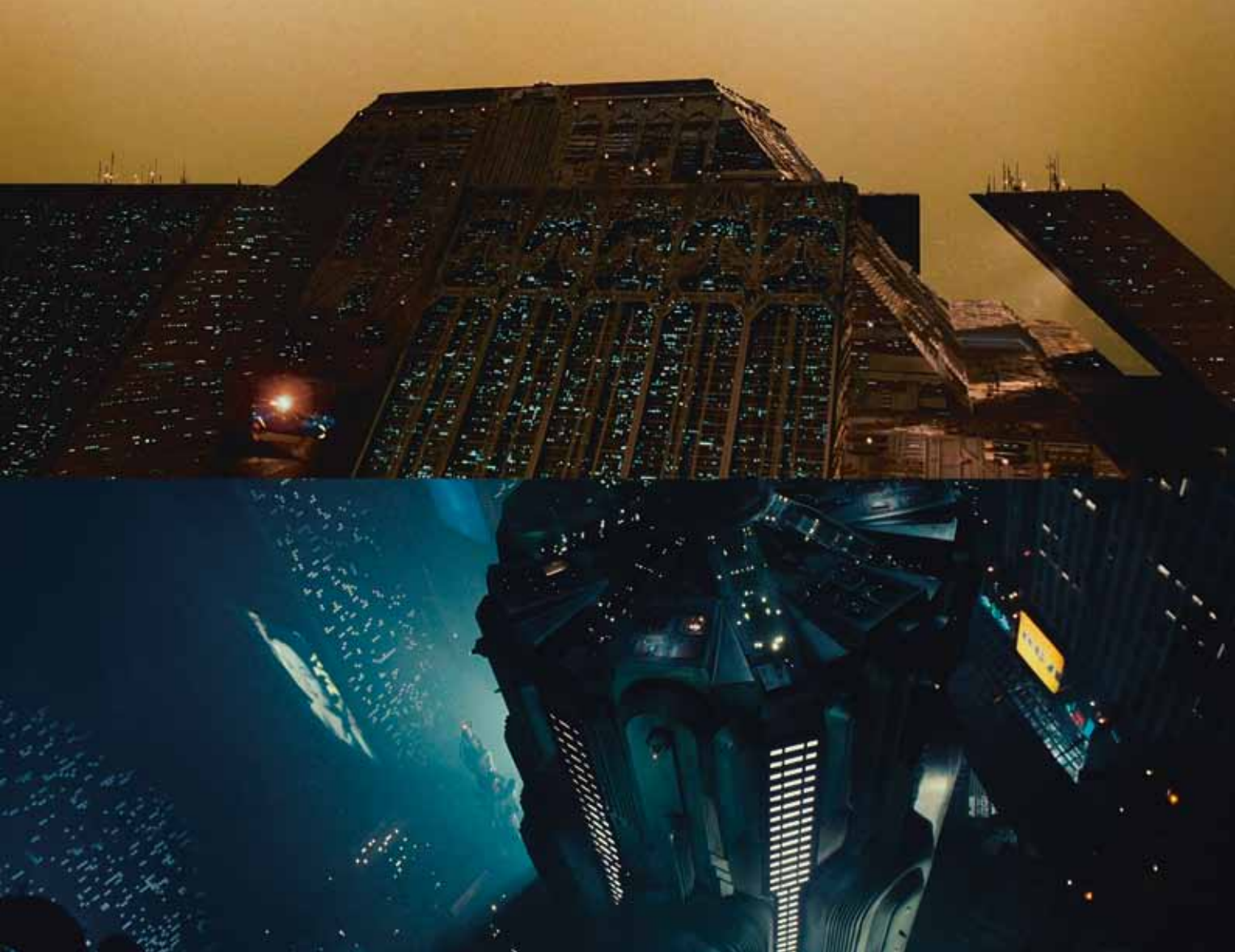
Монумент

Этот эскиз был использован Джузеппе Терраньи для Каза-дель-Фашио — самого известного своего здания, которое было воздвигнуто в 1932 году на берегу озера Комо. Однако сама идея монумента противоречит важному тезису «Манифеста» о том, что сооружения должны жить меньше, чем люди, их породившие, и призыву «покончить, наконец, с похоронной мемориальной архитектурой». Важнее в итоге оказалось другое: *«Архитектуру нужно понимать как свободное и дерзкое стремление создать гармонию между человеком и его окружением, то есть сделать мир вещей прямой проекцией мира человеческого разума».*

«Метрополис» Фрица Ланга

Созданные Сант'Элиа образы ещё не раз отозовутся в культуре XX века. Вероятнее всего, выставку группы «Новые тенденции» видел российский архитектор Моисей Гинзбург, учившийся в той же академии Брера, что и Сант'Элиа, а позже ставший одним из лидеров советского конструктивизма. Заметили её и в Германии: совершенно очевидно, насколько работы итальянского архитектора определили среду, в которой развивается действие фильма «Метрополис» Фрица Ланга (1927), пусть даже Ланг рисует не утопию, а дистопию. Популярность Сант'Элиа среди архитекторов фашистской Италии сдерживала интерес к нему в других странах до самого конца Второй мировой войны. Тем не менее несколько чёрно-белых репродукций в итальянских изданиях обеспечили ему упоминание среди пионеров модернизма в эпохальном трактате Зигфрида Гидеона «Пространство, время, архитектура» (1944).





На стр. 36
Метрополис
(режиссёр Фриц Ланг)
1927
Кадр из фильма

Бегущий по лезвию
(режиссёр Ридли Скотт)
1982
Кадры из фильма

«Бегущий по лезвию» Ридли Скотта

Новая волна интереса к творчеству Сант’Элиа была спровоцирована статьёй Райнера Бэнема в одном из номеров британского журнала *Architectural Review* за 1955 год. Самый влиятельный критик своего времени перевёл на английский отрывки из «Манифеста» и проанализировал все доступные на тот момент рисунки его автора, при этом упомянув, что ещё десятки из них были переданы в Музей Комо в 1944 году. Благодаря этой статье об итальянском футуристе узнали и будущие участники группы *Archigram*, прославившиеся в 60-х своими проектами движущихся домов и городов, и американский визионер Леbbeус Вудс. Больше о Сант’Элиа не забывали: одна за другой устраивались выставки, пусть небольшие, но оставлявшие глубокий след в сознании ценителей. Его рисунками вдохновлялись не только архитекторы от Вилла Портмана до Тома Мэйна, но и кинематографисты: Ридли Скотт в «Бегущем по лезвию» немало позаимствовал у «Нового города», придуманного в Милане почти за семьдесят лет до начала съёмок.

Анна Вяземцева

НЕПОСТРОЕННЫЙ РИМ БЕНИТО МУССОЛИНИ

38

Многочисленные туристы, прогуливающиеся по виа деи Фори Имперiali, зачастую воображают, что археологический центр Рима именно в таком виде и простоял все века со времени падения Империи. Между тем сегодняшний облик город приобрёл в эпоху Муссолини и во многом его усилиями. На самом деле градостроительные амбиции диктатора были ещё масштабнее — попробуем представить, какой могла бы стать итальянская столица, если бы реализовались все его планы



1



2



3



4

1. Колонны демонстрантов на улице Империи
 Фотография. А. Муñoz, Roma di Mussolini, 1935. Предоставлено автором материала

2. Бенито Муссолини на Капитолии в день присвоения ему римского гражданства 21 апреля 1924
 Фотография. А. Муñoz, Roma di Mussolini, 1935. Предоставлено автором материала

3. Бенито Муссолини на обложке журнала La Domenic del Corriere 3 марта 1935
 Фотография. Предоставлено автором материала

4. Раскопки у Торре Арджентина 1929
 Фотография. А. Муñoz, Roma di Mussolini, 1935. Предоставлено автором материала

Всякая диктатура использует архитектуру как инструмент собственной пропаганды, и Муссолини это удавалось особенно искусно. При нём Рим стал настоящей витриной режима, образцом новой градостроительной политики, которая заново выстраивала историческую идентичность итальянских городов и задавала им перспективы развития. Современный облик итальянской столицы сложился главным образом в межвоенные годы, однако многие важные проекты тех лет остались лишь на бумаге.

ИДЕЯ РИМА

«Чего не сделали Барберини, сделал Муссолини», — писал, перефразируя старую итальянскую поговорку¹, советский архитектурный критик Давид Аркин в своём отчёте о путешествии в Рим в 1935 году. Муссолини действительно стал первым диктатором XX века, решившим создать «собственную» столицу, с новыми проспектами, монументальными зданиями и кварталами современного жилья. Масштабы его амбиций были беспрецедентны, ведь перестраивать ему довелось сам Вечный город.

Установив свою власть 28 октября 1922 года в результате «похода на Рим», или, в пропагандистском лексиконе, «фашистской революции», уже спустя полтора года Муссолини провозгласил: «*Рим... это не ностальгическое созерцание прошлого, а неустанное приготовление будущего*»². Слова эти были произнесены 21 апреля, в день первого в современной истории официального празднования Рождества Рима — дня основания города, введённого в календарь Муссолини в память об античной традиции.

Неизбежен вопрос: как и зачем нужно было реконструировать самый богатый историческими памятниками город мира? Однако в век прогресса отношение культурной общественности к Риму было весьма негативным. В 1914 году Джованни Паппини писал: «Этот город, чьи руины, чьи площади, чьи церкви являются олицетворением прошлого, этот город — разбойница и воровка, которая привлекает, как путана, своих любовников и заражает их сифилисом хронического археологизма, этот вероломный и опасный символ всего того, что чинит препятствия расцвету в Италии нового, оригинального мышления»³.

Единое итальянское королевство возникло относительно недавно, и жители бывших независимых государств отнюдь не чувствовали своей общности. Именно Риму предстояло стать национальной идеей, вокруг которой сплотится страна

Муссолини, уроженец итальянского Севера, некогда социалист, сформировавшийся как политик в миланской среде, конечно, изначально разделял это мнение.

В 1925 году журнал *Capitolium* вспоминал: «*До совсем недавнего времени ругать Рим было признаком сильных духом: паразит на теле страны, пристанище служащих, город бездельников и квартиросъёмщиков*»⁴. Однако к моменту публикации всё уже изменилось. Вдохновившись гарибальдийским девизом *Roma o morte* («Рим или смерть»), Муссолини понял, что только через этот город можно обрести поддержку итальянцев. Установив власть своей партии, он решил вернуть Риму значение сакрального центра страны. Дело в том, что единое итальянское королевство возникло относительно недавно, и жители бывших отдельных государств отнюдь не чувствовали своей общности. Так что именно Риму предстояло стать национальной идеей, вокруг которой сплотится страна. Понятие *romanità* — «римский характер» — оказалось одним из ключевых для фашистской пропаганды.

В той самой речи 21 апреля 1924 года Муссолини уподобил себя Ромулу, который много веков назад «*наметил [границу города и] след грядущей героической судьбы*»⁵. Подтверждая своё сходство с легендарным основателем Рима, диктатор представил собственную формулу будущей столицы:

Проблемы Рима XX века я хотел бы разделить на две категории: проблемы необходимости и проблемы величия... Проблемы

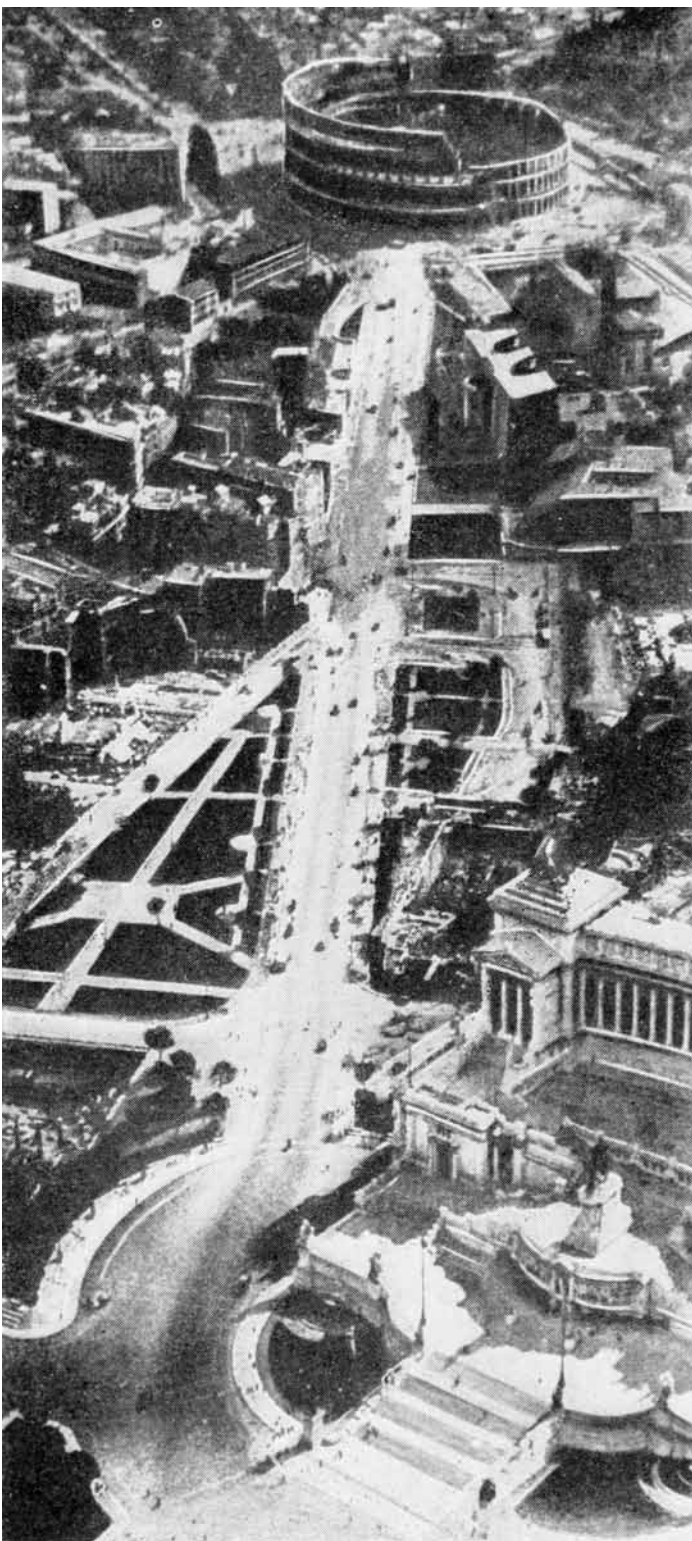
(1) "Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini" — «Чего не сделали варвары, то сделали Барберини» — пасквиль на градостроительные работы папы Урбана VIII, при котором строительные материалы античных памятников (в том числе Пантеона и Колизея) были использованы для создания новых сооружений.

(2) Из речи Бенито Муссолини, произнесённой 21 апреля 1923 года, в первое празднование Рождества Рима. Mussolini B. *Opera omnia*. A cura di E. e D. Susmel, 44 vol., Firenze, 1951—63, vol. XVIII, pp. 160—161. Cit. In: Gentile E. *Fascismo di pietra*. Roma-Bari, Laterza, 2008. P. 48. Здесь и далее перевод с итальянского мой — А. В.

(3) Papini G. *Contro Roma e contro Benedetto Croce*. 1913. // *Manifesti del futurismo*. A cura di Viviana Biralli. Milano, 2008. PP. 76—77.

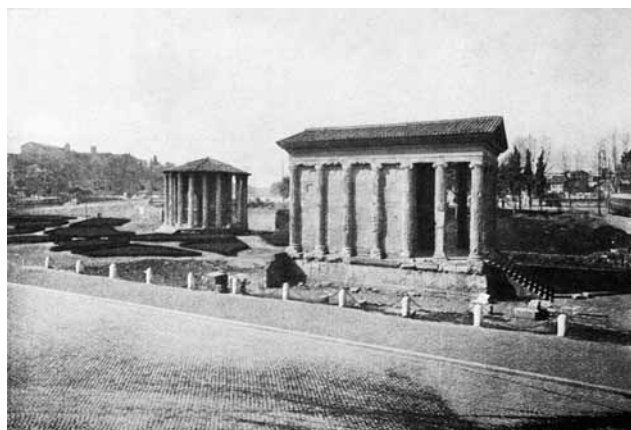
(4) Bacchiani A. *Roma nel pensiero di Benito Mussolini*. // *Capitolium*, 1, 7, 1925, pp. 337.

(5) *Roma nel pensiero del capo del governo*. // *Nuova antologia*, n. 61, fasc. 1298, 1926. P. 337.

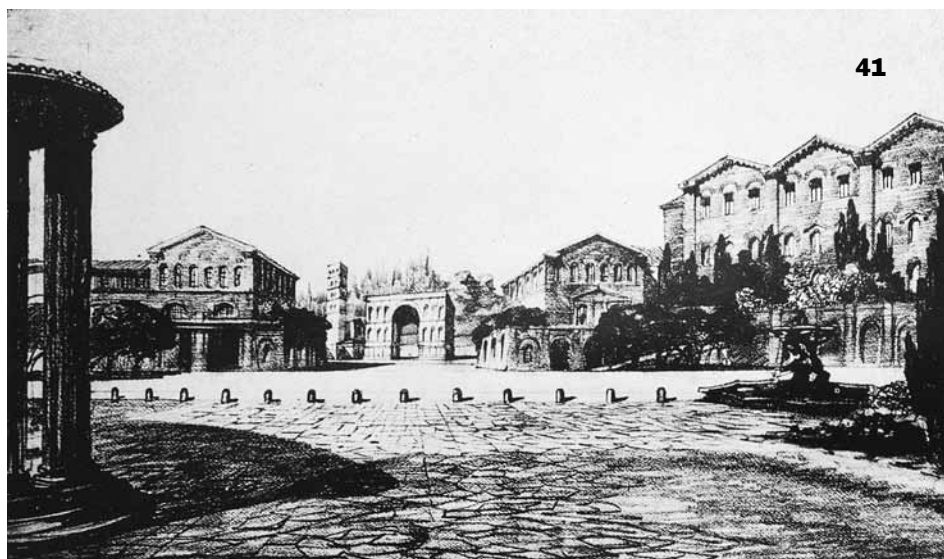


1

1. Улица Империи (ныне виа деи Фори Имперiali)
Начало 1930-х
Фотография. Ремпель Л. И.
Архитектура послевоенной
Италии, 1935. Предоставлено
автором материала



2



41

3



4

2—3. Расчищенные храмы Весты
и Фортуны Вирилис
1930
Фотография. А. Муñoz, Roma di
Mussolini, 1935. Предоставлено
автором материала

4. Храм Фортуны Вирилис
до реставрации
1921
Фотография. А. Муñoz, Roma di
Mussolini, 1935. Предоставлено
автором материала

необходимости проистекают из развития Рима и заключаются в следующий бинном: дома и коммуникации. Проблемы величия — совсем другого рода: нужно освободить от посредственных наслоений весь древний Рим, но рядом с Римом античным и средневековым нужно создать монументальный Рим XX века. Рим не может и не должен быть только лишь современным городом в банальном смысле этого слова. Он должен быть городом, достойным своей славы, и эта слава должна беспрепятственно обновлять его, чтобы передать его грядущим поколениям как наследие фашистского времени⁶.

Именно так создавался облик города, каким мы знаем его сегодня.

ДРЕВНЕЕ КАК НОВОЕ

Хотя Муссолини и провозгласил, что нельзя приступать к построению величия, не справившись с проблемами необходимости, сносы вокруг исторических памятников Рима начались практически сразу. Одним из первых исчез квартал вокруг площади Арачели у подножия Капитолия; тем самым был открыт вид на ансамбль Микеланджело и одновременно на его нового соседа — гигантский монумент королю-объединителю Виктору Эммануилу II, который своим масштабом подавил здания ренессансной площади.

Тогда же, в 1924 году, у Римского форума начался снос квартала Алессандро, возникшего в Средние века на фундаментах заброшенных античных построек и обновлённого в XVI веке. Задачей тут было освободить руины императорских форумов Цезаря, Августа, Траяна и Нервы. Дополнив ансамбль Римского форума, они должны были создать новый монументальный центр города. Раскопки преследовали отнюдь не только научные цели: остатки античных памятников должны были стать органичной частью современного города — «археологического мегаполиса», где архитектура напоминала бы о великом прошлом страны и вдохновляла бы на не менее славные деяния. Именно так возникла центральная ось нового Рима — улица Империи (ныне виа деи Форы Империи), «улица Императорских форумов», соединившая рабочую резиденцию дуче,

**Хотя Муссолини
и провозгласил,
что нельзя приступать
к построению величия,
не справившись
с проблемами
необходимости, сносы
вокруг исторических
памятников Рима
начались сразу**

палаццо Венеция, с Колизеем. Сегодня она в основном служит прогулочной аллеей для туристов, но в 1932-м, в год своего открытия, улица была символом преемственности Древнего Рима и новой Италии. По примеру императорских форумов были снесены кварталы вокруг храмов Весты и Фортуны Вирилис и вокруг мавзолея Августа, расширена виа делле Боттеге Оскуре и проложена виа делла Канчеллационе, открывшая вид на собор Святого Петра. Принялись даже разрушать здания в северном секторе пьядца Навона, чтобы обеспечить обзор шедевра эпохи барокко, но после начала работ стал очевиден их вред для ансамбля. Тогда пробел снова закрыли, и сегодня о проекте напоминает лишь мраморный фасад 1930-х работы архитектора Арнальдо Фоскини, весьма неожиданный в исторической застройке. Впрочем, многие подобные начинания так и замерли на ранней стадии. Самый яркий пример — участок ренессансной виа Джулия у моста Мадзини, который должен был стать парадным въездом в исторический город. Он и сегодня представляет неприглядный пустырь, и судьба его не решена.

К ГЕНЕРАЛЬНОМУ ПЛАНУ РЕКОНСТРУКЦИИ РИМА

В 1924 году собралась специальная комиссия по пересмотру действующего генерального плана 1909 года, по словам чиновников муниципалитета, «изжившего себя» — а на самом деле слишком либерального для амбиций диктатора. Утверждённый в качестве «рабо-

⁽⁶⁾ Roma nel pensiero del capo del governo. // Nuova antologia, n. 61, fasc. 1298, 1926. P. 337.

чего» в январе 1926 года «Генеральный вариант 1925—1926»⁷ стал прообразом будущего Генерального плана Рима.

Тем временем для реализации своих градостроительных замыслов Муссолини кардинально изменил систему управления городом. 28 октября 1925 года, в день третьего юбилея «фашистской революции», был учреждён губернаторат. Рим, таким образом, выводился из регионального подчинения, а должность губернатора приравнивалась к министерской. Открывались самые широкие возможности для государственного финансирования работ в столице, прежде находившейся в ведении городской администрации.

В этот же день Муссолини произнёс ещё одну «римскую» речь:

Мои идеи ясны, мои приказы чётки! Я уверен, они станут реальностью. Через пять лет Рим должен предстать перед всеми народами мира во всей своей красоте: просторным, чистым, могущественным, каким он был во времена первой империи Августа. Вы продолжите освобождать ствол могучего дуба от того, что его всё ещё загораживает. Вы освободите мавзолей Августа, театр Марцелла, Капитолий, Пантеон. Всё, чторосло вокруг них за века упадка, должно исчезнуть. Через пять лет от площади Колонны должна быть видна громада Пантеона. Вы освободите от паразитирующих мирских построек великие храмы христианского Рима. Тысячелетние памятники нашей истории должны возвышаться в необходимом им уединении. Третий Рим разрастётся до [Албанских — А. В.] гор, вдоль берегов священной реки до пляжей Тирренского моря. Вы уберёте с монументальных улиц Рима трамваи и пустите самые современные транспортные средства в города, которые вырастут по кольцу вокруг древней столицы. Главный проспект, который должен стать самым длинным и самым широким в мире, принесёт порыв нашего Моря из воспрявшей Остии в сердце нашего Города, где покоится Неизвестный солдат. Вы подарите дома, школы, общественные уборные, сады и спортивные площадки рабочему фашистскому народу⁸.

Параллельно с работой комиссии по созданию генерального плана были выдвинуты и несколько авторских проектов нового

«Мои идеи ясны, мои приказы чётки! Я уверен, они станут реальностью. Через пять лет Рим должен предстать перед всеми народами мира во всей своей красоте: просторным, чистым, могущественным, каким он был во времена первой империи Августа»

монументального центра Рима. По предложению Уголотти и Коппеде (1922), он должен был возникнуть на месте перенесённого к востоку вокзала Термини. Пышная архитектура в стиле Belle Époque и стройные ряды деревьев на новых бульварах должны были сделать Рим похожим на крупнейшие европейские города тех лет — Париж, Вену, Берлин. На этом же участке расположил новый центр Марчелло Пьячентини в своём проекте La Grande Roma⁹ (1925). Ещё в 1916-м архитектор предлагал оставить исторический Рим для «для сосредоточенности, медитации, экстаза»¹⁰. На широких магистралях должны были возвышаться новые министерства, торговые дома и отели. Туда предстояло перетечь жизни современной столицы, чтобы больше не беспокоить средневековые, ренессансные, барочные дворцы и площади древнего города.

В это же время архитектор Армандо Бразини представил противоположную концепцию: он предложил перекроить исторический центр, используя принципы планировки древнеримских городов¹¹. В проекте Бразини осевая улица виа дель Корсо превращалась в «кардо», которую должен был пересечь новый «декуманум». На месте пересечения (в районе Антониновой колонны) в результате сноса «второстепенной застройки» освобождалось место для форума Муссолини. Отсюда должен был открываться вид на Пантеон, а новые улицы и площади застраивались бы в стиле необарокко. Бразини был известным сценографом, искренне любил великую архитектуру

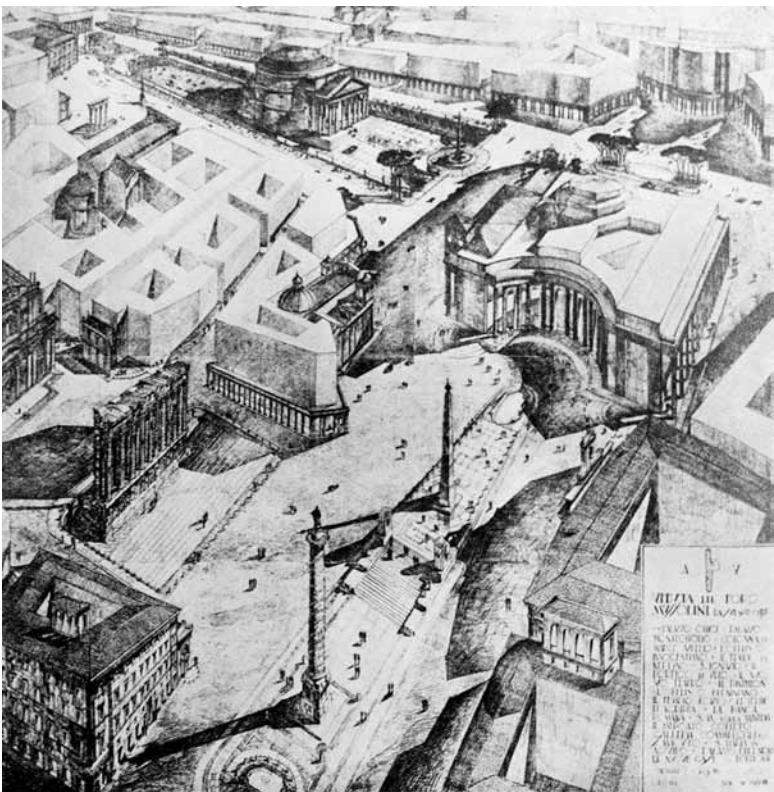
(7) S. P. Q. R. Il piano regolatore 1925—1926. Roma, 1926.

(8) Roma nel pensiero del capo del governo. // Nuova antologia, n. 61, fasc. 1298, 1926. P. 338.

(9) Piacentini M. La Grande Roma. // Capitolium, 1925—1926, n. 7. PP. 314—330.

(10) Piacentini M. Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna. Roma: Stab. Tip. Aternum, 1916. P. 19.

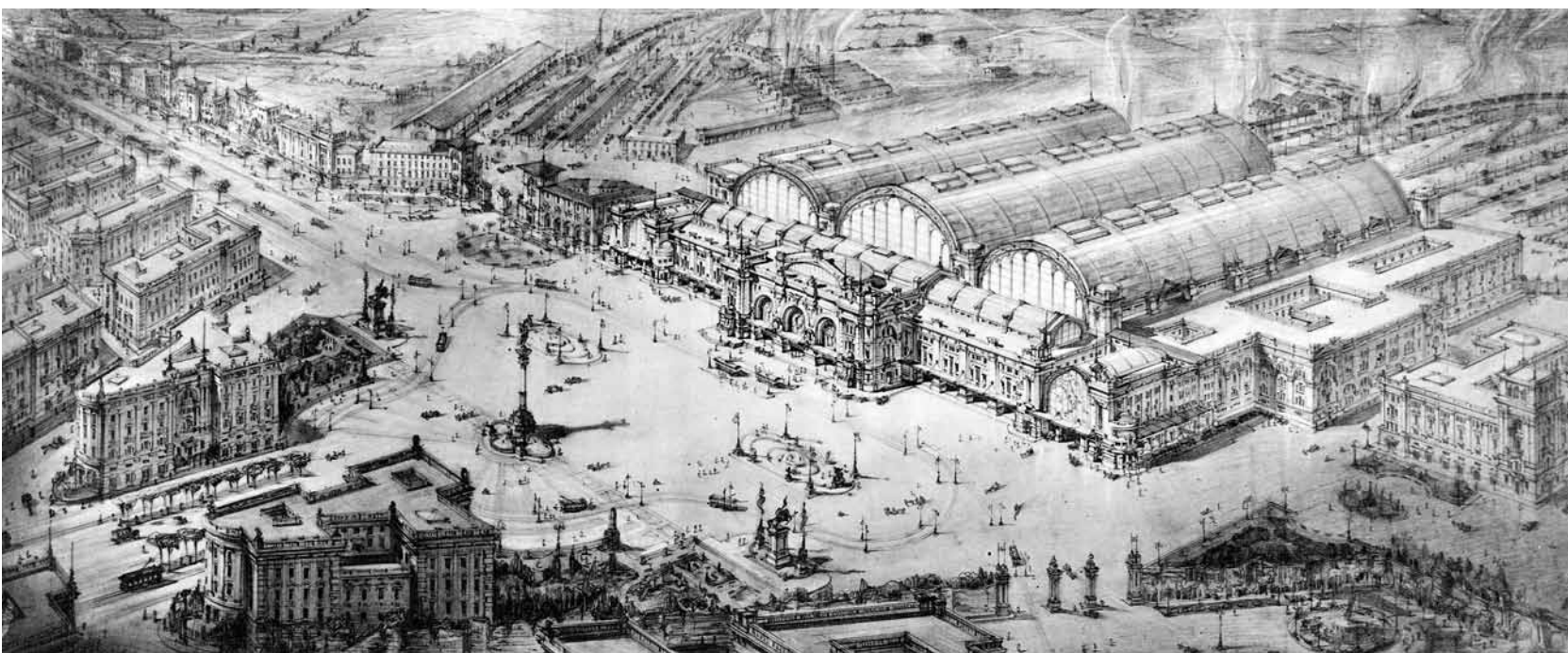
(11) Casanova E. Progetto di sistemazione del centro di Roma // "Capitolium", I, 1, aprile 1925. P. 32.



1



2



3

1. Проект «Roma di Mussolini» 1925
Рисунок. Архитектор Армандо Бразини. Casanova E. Progetto di sistemazione del centro di Roma // "Capitolium", I, 1, aprile 1925. P. 32. Предоставлено автором материала

2. Проект «La Grande Roma». Перспектива. 1925
Рисунок. Архитектор Марчелло Пьячентини. «La Grande Roma». Capitolium, 1925—1926, p. 419. Предоставлено автором материала

3. Проект застройки площади Маджоре и нового здания центрального вокзала Рима 1922
Рисунок. Инж. Уголотти, Джино Ноппеде. Капитолийский архив, Рим. Предоставлено автором материала

родного города и следовал старым мастерам не только в стиле, но нередко и в технике (например, вырезал модели своих зданий из дерева, а графические проекты оформлял в стиле барочных увражей). Он мечтал возродить величие Рима, воспользовавшись приходом к власти сильного правителя, как когда-то его предшественники создавали великие памятники архитектуры, воплощая амбиции императоров и пап. Кстати, отголоски творчества Бразини можно найти и в советской архитектуре: у него учился Борис Иофан, победитель конкурса на проект Дворца Советов, положивший начало методу «освоения наследия».

Вариант Бразини, столь откровенно льстивший диктатору, в 1928 году даже был утверждён к исполнению, однако вскоре отменён после возмущённых писем культурной общественности, обеспокоенной масштабами предлагаемых сносов. Почему же архитекторам, знавшим и любившим своё наследие, казалось допустимым разрушать исторический город? Например, Арнальдо Фосчини и Атиллио Спаккарелли объясняли это так: *«Изучение... наших великих мастеров Возрождения... , которые тоже разрушали и перестраивали, более того, мало уважая прошлое... умели извлекать душу из искусства древних, не копируя его, а... радикально его трансформируя, укажет современным архитекторам направление к простой и здоровой архитектуре, такой, которая не заставит сожалеть о каждом скромном домишке, о каждом незначительном воспоминании прошлого»*¹². Их проект площади вокруг фонтана Треви осуществлён не был, однако позднее они приняли участие в самых радикальных трансформациях исторического Рима.

Проекты реконструкции касались не только центра, но и новых районов растущего города. Если Бразини предлагал выстроить жилые кварталы на севере, а юг отдать под аграрные цели, «восстанавливая» роль этой территории в античные времена, то инженер Вирджилио Теста выдвинул идею линейного города вдоль трассы Рим — Остия, воплощая, во-первых, новейшие градостроительные тенденции, а во-вторых, обещание Муссолини, что Рим дойдёт «до пляжей Тирренского моря». Сегодня эти слова можно прочесть на фасаде здания управления района EUR (то есть Всемирной выставки — Esposizione Universale di

«Изучение великих мастеров Возрождения, которые умели извлекать душу из искусства древних, радикально его трансформируя, укажет направление к простой и здоровой архитектуре, которая не заставит сожалеть о каждом скромном домишке, о каждом незначительном воспоминании прошлого»

Roma), расположенного на пути в Остию. Дело в том, что в 1920-е реализовать идеи Тесты не удалось, но затем они обретают жизнь именно в проекте квартала несостоявшейся Всемирной выставки 1942 года. Впоследствии EUR превратился в новый деловой район города, а Теста в 1950-е стал его администратором.

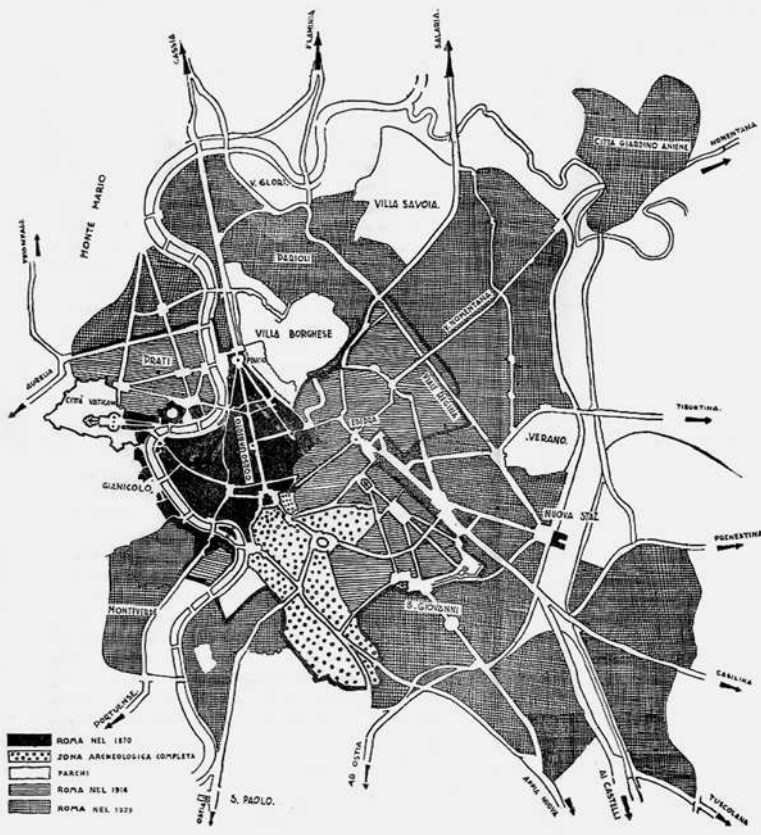
Также неосуществлёнными, но важными для будущей градостроительной истории города стали проекты, предложенные в 1929 году двумя группами молодых архитекторов — La Urbega и GUR. Первый предлагал трансформировать часть исторического города под современные нужды, сохранив в некоторых районах оригинальную планировку. Второго же, наоборот, выходил на региональный уровень, предлагая «дезурбанизировать» Рим, соединив его за счёт автомобильного и железнодорожного сообщения с окрестными городами.

Ни один из предложенных вариантов не был принят к исполнению, но изложенные в них идеи вошли в Генеральный план Рима, утверждённый в 1931 году. Муссолини, видевший себя «духовным отцом»¹³ генплана, считал его *«лучшим из того, что можно было бы придумать и воплотить»*¹⁴. Античные руины в нём соседствовали с современными магистралями, а вдоль древних консульских дорог выстраивались новые кварталы.

(12) Foschini A., Spaccarelli A. Concorso per il prolungamento della via Marco Minghetti. Roma, A. Talenti e C., 1925.

(13) Ibid. P. XI.

(14) Roma mussolinèa. Roma, 1932. P. XII.

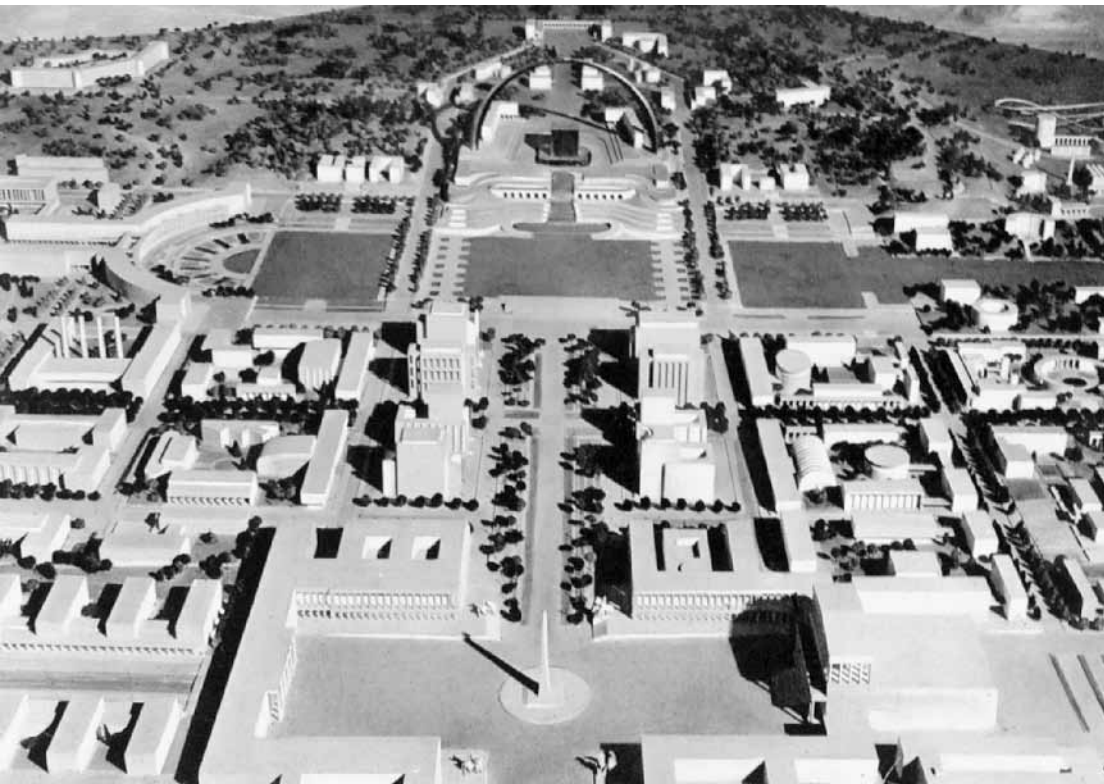


SVILUPPO STORICO EDILIZIO DI ROMA
 Questo schema dimostra come la Città si sia sviluppata sempre verso la falce Nord-Est, Est, Est-Sud; e come quindi il baricentro si sia parimenti spostato nella stessa direzione.

1



2



3

1.
 Progetto di ricostruzione
 Roma gruppo GUR
 1929

Schema di costruzione. Представлено
 автором материала

2.
 Pianificazione espansione
 sportivo complesso
 Foro Mussolini
 (realizzata parzialmente)
 1941

Schema di costruzione. Architetto
 Ludovico Moretti. Представлено
 автором материала

3.
 Progetto di quartiere
 Esposizione mondiale
 Roma E 42
 1937—1940

Fotografia di modello.
 Direttore Marcello
 Piacentini. M. Piacentini.
 Classicità dell'E 42. // Civiltà,
 21 aprile 1940, anno I, n. 1,
 p. 25. Представлено автором
 материала

НОВОЕ КАК ДРЕВНЕЕ

Разумеется, режим не мог обойтись без масштабных архитектурных проектов, которые должны были послужить лучшим подтверждением его способности возродить былое величие страны. Неслучайно первым крупным архитектурным конкурсом в Риме стал конкурс на проект Ликторских терм — нового рекреационно-спортивного комплекса на севере города, вблизи от виллы Глори¹⁵. Масштабы здания не должны были уступать императорским, а его формы были призваны служить примером одновременно «современной и итальянской» архитектуры. Первую премию получил проект Дулио Торреса, правда, воплощён он не был, зато положил начало полемике о едином итальянском стиле для новой архитектуры.

Поиск единого стиля достиг своего пика в конкурсе 1933 года на проект дворца Литторо — главного здания собраний фашистской партии. Постройка должна была возникнуть на улице Империи, в непосредственной близости от Колизея, напротив руин базилики Максенция. Подобно своему советскому аналогу, дворец должен был стать образцом нового государственного стиля, так что это событие стало ключевым не только в истории города, но и в архитектурной полемике 30-х годов. На конкурс было подано более 100 проектов всех возможных стилей и форм. В 1934-м Муссолини подвёл итог градостроительным свершениям последних лет: *«После Рима цезарей, после Рима пап сегодня есть единственный Рим — Рим фашистский, в котором древнее и новое единовременны, и он возвышается, приводя в восхищение весь мир»*¹⁶. Дворец Литторо должен был стать одним из самых весомых тому доказательств.

Победителем был признан проект группы Энрико Дель Деббьо, Арнальдо Фоскини и Витторио Морпурго, предлагавший некий средний путь между помпезным монументализмом и лаконичным рационализмом конкурентов. Строгие очертания, сочетание кирпичных стен и декоративных элементов из травертина, оформление монументальной живописью и рельефами на пропагандистские сюжеты стали составляющими «стиля литторо», который и сегодня можно узнать в некоторых административных зданиях второй половины 1930-х по всей Италии. Тем не менее дворец

В 1934-м Муссолини подвёл итог градостроительным свершениям последних лет: «После Рима цезарей, после Рима пап сегодня есть единственный Рим — Рим фашистский, в котором древнее и новое единовременны, и он возвышается, приводя в восхищение весь мир»

Литторо увидел свет совсем в другом месте и в других формах. Немногие знают, что облицованное мрамором здание итальянского Министерства иностранных дел на холме Фарнезина — это и есть осуществлённый проект-победитель второго этапа конкурса, авторами которого снова стали Дель Деббьо, Фоскини и Морпурго. Его масштабы не столь очевидны в ландшафте, однако по своей протяжённости — около 500 метров — оно и сегодня остаётся самым большим министерским зданием страны.

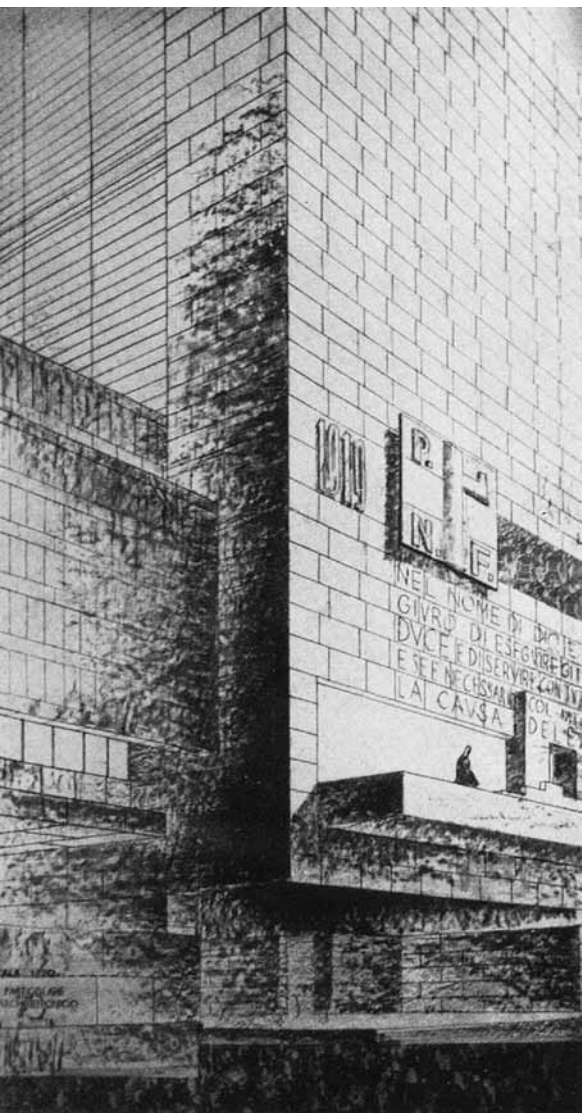
Не увидел свет и Аудиториум, который планировали построить у Большого цирка с видом на Палатинский холм¹⁷. Остались недостроенными район Всемирной выставки, осуществлённый лишь частично, и спортивный комплекс «Форум Муссолини» (ныне «Форум Италико»), над которым должна была возвышаться колоссальная 87-метровая статуя диктатора, отлитая, но так и оставшаяся в мастерской до падения фашизма.

Неосуществлённые проекты межвоенных лет вряд ли бы вписались в современный город, но они, безусловно, служат яркой иллюстрацией идей, намерений, надежд и провалов фашистского режима. Как нельзя лучше демонстрируя суть этого колосса на глиняных ногах, они, однако, свидетельствуют и о том, что архитектура может жить, даже не будучи воплощённой.

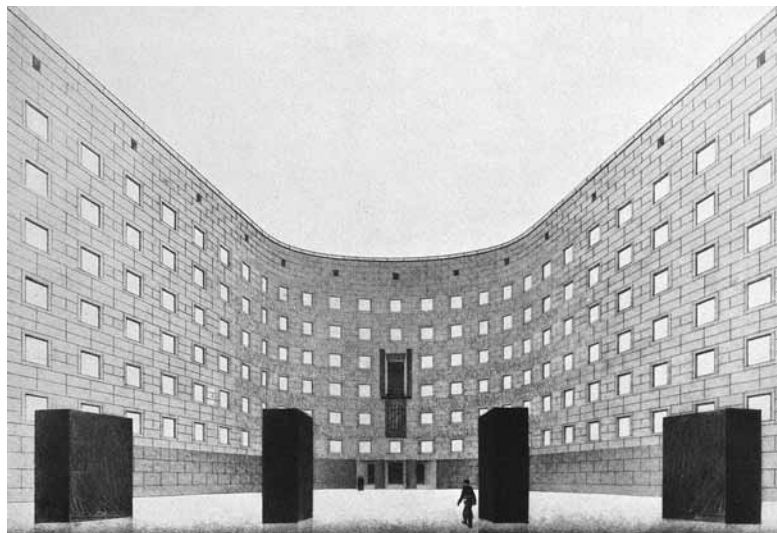
(15) *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, V, gennaio 1927, pp. 33—45.

(16) Из речи на Второй пятилетней ассамблее режима 18 марта 1934. *Mussolini B. Opera omnia*, XXVI, 1958, p. 185.

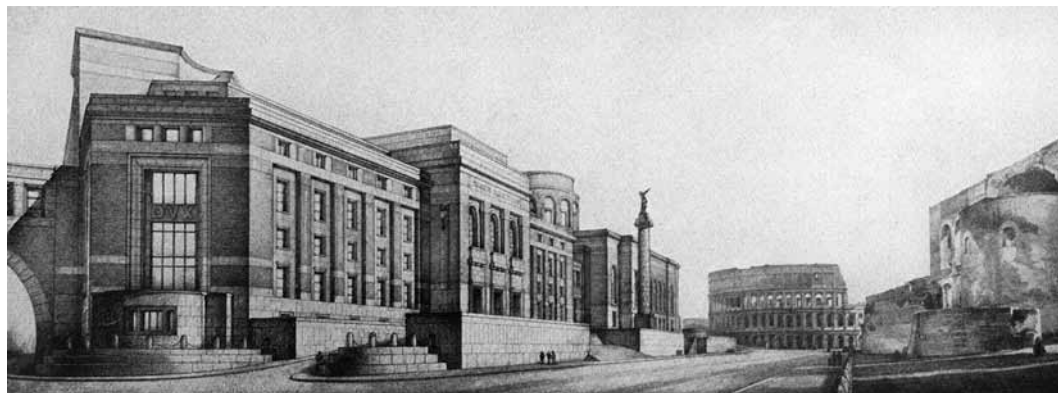
(17) Здание было построено уже в наши дни в новом месте у виа Фламиния по проекту Ренцо Пьяно (1994—2002).



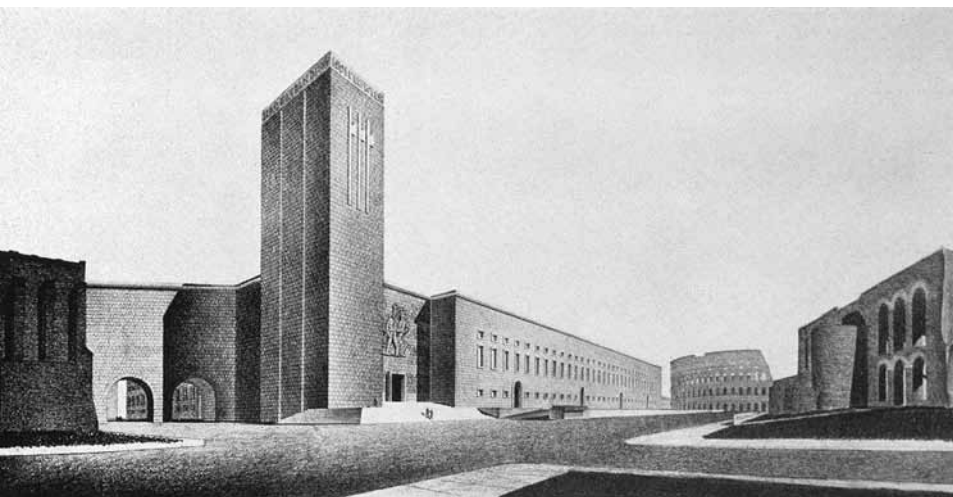
1



2



4



3

1.
Проект палатцо
Литтории. Вариант А
1934

Рисунок. Архитекторы Антонио Карминати, Пьетро Линджери, Эрнесто Салива, Джузеппе Терраньи, Луиджи Виетти, художники Марчелло Ниццولي и Марио Сирони. Предоставлено автором материала

2.
Проект палатцо Литтории
1934

Рисунок. Архитектор Марио Де Ренци. Предоставлено автором материала

3.
Проект палатцо Литтории
1934

Рисунок. Архитектор Улиссе Станини. Предоставлено автором материала

4.
Проект палатцо Литтории
1934

Рисунок. Архитекторы Энрико Дель Деббьо, Арнальдо Фоссини и Витторио Морпурго. Предоставлено автором материала

Чезаре де Сета

ИДЕАЛЬНЫЙ ГОРОД ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Историк итальянской архитектуры, почётный профессор Неаполитанского университета имени Фридриха II Чезаре де Сета детально анализирует изображения идеальных городов, возникшие в XV веке, и приходит к выводу о причастности автора «Десяти книг о зодчестве» Леона Батиста Альберти к созданию известных нам живописных образов *città ideale*



DE RE AEDIFI-
CATORIA LIBRI DECEM LEO

nis Baptistæ Alberti Florentini uiri clarissimi, & Ar-
chitecti nobilissimi, quibus omnem Architectan-
di rationem dilucida breuitate com-
plexus est.

Recens summa diligentia capitibus distincti, & à
fœdis mendis repurgati, per Eberhardum
Tappium Lunensem.

Quanti hoc opus Angelus Politianus acerrimi
iudicij uir fecerit, in sequenti pagina reperies.

Argentorati excudebat M. Iacobus Cammer-
lander Moguntinus, Anno 1541.

V. 1496

8913

ЧЕТЫРЕ ОБРАЗА ИДЕАЛЬНОГО ГОРОДА

Самый знаменитый пример воплощения метафоры идеального города в культуре итальянского Возрождения — картина из Национальной галереи Марке в Урбино¹, которую историки приписывают кисти некоего флорентинского мастера². Работа 1490—1495 годов, выполненная темперой на доске из тополя, очень близка картине из Художественного музея Уолтерс в Балтиморе: оба изображения выстроены со строгим соблюдением центральной перспективы. На доске из Урбино мы видим прямоугольную площадь с двумя расположенными симметрично колодцами, а между ними — увенчанное конической крышей с фонарём сооружение цилиндрической формы с двумя ярусами коринфских колонн. Это украшенное портиком здание совпадает со зрительным центром картины, а центр здания, в свою очередь, совпадает с портиком. По сторонам высятся городские дома одинаковой высоты, но разного типа: они также украшены портиками, однако здание с лоджией слева — серого цвета. Это значит, что оно построено из серого песчаника — *pietra serena*. Этот материал использовали многие флорентийские архитекторы, начиная с Брунеллески. Здание напротив сложено из золотистого мрамора — *pietra dorata*, который также широко применяли во Флоренции. За ними — более скромные дома с типичными для Средневековья крышами. Справа в глубине виднеется фасад, напоминающий тот, что Леон-Баттиста Альберти создал для церкви Санта-Мария-Новелла.

Картина из Балтимора тоже полностью соответствует принципам *renovatio*: по сторонам изображены два одинаковых по высоте здания (хотя то, что справа, имеет портик и три этажа над ним, а то, что слева, просто трёхэтажное), которые стоят на высоких цоколях со ступенями и образуют площадь греческого типа; её пространство организуют четыре колонны с капителями, на которых установлены скульптуры. Куда интереснее фон: стоящая в центре триумфальная арка с тремя пролётами, очевидно, отсылает к отрывкам из «Десяти книг о зодчестве» Альберти, где даётся совет завершать перспективу большой улицы подобными монументами. Слева изображён амфитеатр, явно похожий на Колизей,

Художник, с одной стороны, возрождает античные принципы с опорой на Витрувия, а с другой — ведёт напряжённый диалог со средневековым миром

справа — восьмиугольное здание с двойным орденом, крыша которого по форме напоминает алмазную огранку и увенчана фонарём.

В данном случае художник ставит перед собой более сложные задачи: с одной стороны, он возрождает античные принципы с опорой на Витрувия, а с другой — ведёт напряжённый диалог со средневековым миром, который воплощается в здании справа. Схема рисунка его фасада напоминает баптистерий Сан-Джованни перед флорентийским собором Санта-Мария-дель-Фьоре, а строго геометрический рисунок элементов из двуцветного мрамора отсылает не только к баптистерию, но и к средневековой церкви Сан-Миньято-аль-Монте в той же Флоренции, — в любом случае, речь не идёт о зданиях эпохи Возрождения.

Рядом с этими двумя можно поставить и работу из Берлинской картинной галереи. На первом плане там изображён портик, который образует настоящий просцениум. Четыре ионические колонны и каменные перегородки с арками и пилястрами поддерживают потолок, украшенный, как и фасад палатцо деи Диаманти в Ферраре, «алмазными», то есть гранёными, кессонами. Зритель словно бы смотрит на город из-за кулис, а за ними уходит вдаль широкая улица, по сторонам которой высятся трёхэтажные дома; один из них — справа — украшен портиком. На заднем плане виднеется море с кораблями. Одно из ближних к морю зданий венчает средневековая башня, однако по высоте она не превышает соседние трёхэтажные строения.

Четвёртая картина близка первым трём: речь идёт о работе Пьеро ди Козимо «Строительство дворца» (ок. 1485—1490, дерево, масло) из музея Джона и Мейбл Ринглинг в Сарасоте, штат Флорида. В центре изображены два здания, окружённые широким портиком с ионическими пилястрами;

(1) *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello, catalogo della mostra, a cura di L. Mochi Onori e V. Garibaldi, Galleria Nazionale della Marche, Urbino, Electa, Milano 2012.*

(2) *По поводу авторства высказываются разные предположения. О достоверной атрибуции говорить рано, но, согласно последним исследованиям, её автором может быть Лучано Лаурана.*



На стр. 51
Фронтиспис трактата
Леона Батисты
Альберти «Десять книг
о зодчестве»
1541
Из собрания Национальной
библиотеки Франции

Идеальный город
Между 1470 и 1490
Доска, масло, 67,7 × 239,4 см
Из собрания Национальной
галереи Марне, Урбино

между ними проходит широкая улица. Перед нами снова фрагмент идеального города, однако на первом плане художник подробно изображает занятых на стройке мастеров: одни работают по камню, другие пилят доски, третьи перевозят мрамор на запряжённой волами повозке. По площади также разъезжают верхом люди, следящие за ходом работ. Перед нами редкое изображение идущего полным ходом строительства.

ЛЕОН-БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ И ЕГО «ДЕСЯТЬ КНИГ О ЗОДЧЕСТВЕ»

Труд Альберти — высочайшее достижение эпохи гуманизма. Этот трактат середины XV века, ставший первой в мире архитектурной книгой, изданной типографским способом, оказал принципиальное влияние на зодчество своего времени и на новые принципы организации городского пространства. Он явился непревзойдённым образцом для других текстов, которые были представлены публике и в том же, и в следующем столетии.

Первая редакция труда Альберти, посвящённого папе Николаю V, была закончена около 1452 года. Целиком же он был напечатан в 1485 году, спустя тринадцать лет после смерти автора. По традиции его латинское название *De re aedificatoria* («О строительном деле») переводится на итальянский как *Della architettura* («О зодчестве») или просто *L'architettura*, как предложил автор последнего, блестящего перевода³. Только Антуан Кризостом Катрмер-де-Кенси (1755—1849) сохранил название, которое дал трактату сам автор, — *Le traité de l'art de bien bâtir*: французский историк точно уловил замысел Альберти — систематически описать все примеры создания отдельных архитектурных сооружений и городов. Новаторство и гениальность Альберти состоят в том, что, чётко сформулировав нормы и предписания, он предложил образцы для подражания. По сути, Альберти опирается на традицию средневековых уставов, следуя при этом парадигме, которую для него, одного из первых сознательных теоретиков *renovatio imperii* («возрождения империи»), задавал трактат Витрувия.

Труд Альберти можно сравнить с песочными часами: наследие Средневековья, проходя через узкое горлышко заповедей Витрувия, перетекает в современность

С этой точки зрения труд Альберти можно сравнить с песочными часами: наследие Средневековья, проходя через узкое горлышко заповедей Витрувия, перетекает в современность⁴. Нашу догадку подтверждает то, что во всех десяти книгах не найти принципиального противопоставления идей Альберти средневековому миру — разве что в деталях, которые касаются практической стороны, что само по себе доказывает, что переворот уже свершился.

Пятая глава Четвертой книги Альберти⁵ содержит немало указаний, позволяющих понять, как автор представлял себе город и его строительство. Глава эта посвящена дорогам, которые автор рассматривает как основу урбанистического и территориального устройства. Альберти делит дороги на «военные» и «невоенные». Невоенные — это дороги, тянущиеся по сельской местности: они должны быть широкими и «с обширнейшим кругозором», на них не может быть «преград вроде воды или развалин», а сама дорога должна быть «не самой прямой, а самой безопасной, и я предпочитаю, чтобы она была несколько длиннее, но зато удобнее». В то же время, если военная дорога «ведёт к городу, а государство будет славное и могучее, прилично иметь дороги прямые и широчайшие, которые придают городу достоинство и величие». Таковы самые дерзкие мечты Альберти: он рисует в воображении городское пространство, которое уже не назовёшь средневековым. Оно соответствует городу эпохи Возрождения — городу, который в конце XV века начнут изображать художники и который на протяжении всего XVI столетия будут описывать в трактатах.

Ниже Альберти замечает:

Если же речь идёт о колонии или крепости, то подступы к ним будут всего более безопасны, если дорога не прямо

(3) Alberti L. B. *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano 1966 (если не указано иначе, речь идёт об этом издании).

(4) Krautheimer R. *Alberti and Vitruvius*, in «*Studies in the Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*», Princeton 1963, II, p. 42—52.

(5) Цит. по Л.-Б. Альберти. *Десять книг о зодчестве*, Изд. Всесоюзной академии архитектуры, 1935. Т. I. С. 121—123. Пер. В. П. Зубова.



55

Идеальный город
Оноло 1480—1484
Доска, масло и темпера,
80,33 x 219,8 см
Из собрания Художественного
музея Уолтера, Балтимор

подойдёт к воротам, а будет проложена вправо или влево около стен и в особенности под самыми бойницами. [...] Внутри же города подобает ей быть не прямой, а подобной реке, извиляющейся мягким изгибом то туда, то сюда, то вновь в ту же сторону; ибо помимо того, что там, где она будет казаться длиннее, она заставит и город казаться больше, чем он есть [...]. И как хорошо будет, когда при прогулке на каждом шагу постепенно будут открываться всё новые стороны зданий, а выходы и фасад любого дома будут обращены на середину улицы; и хотя в других отношениях чрезмерный простор улицы некрасив, да и нездоров, но в этом смысле обширность является преимуществом.

Город Рим, пишет Корнелий [т. е. Тацит], после произведённого Нероном расширения улиц стал более жарким и потому менее здоровым, а в других местах, наоборот, в теснинах улиц мёрзнут и даже летом остаются всегда в тени. Но у нас не должно быть дома, куда не проникал бы дневной луч и куда не было бы притока воздуха: откуда бы он ни притекал, всюду он найдёт прямую и по большей части свободную поверхность для своего прохождения, и дом никогда не будет испытывать действие пагубных ветров, ибо они тотчас же будут отражены встречными стенами. Вдобавок, если вторгается враг, он на таких улицах подвергается опасности, теснымым спереди и с флангов не менее чем с тыла.

Мы процитировали этот отрывок почти целиком, поскольку он подтверждает догадку о верности Альберти средневековым урбанистическим представлениям. Описываемый им город с узкими извилистыми улочками, которые порой заканчиваются тупиками, далёк от правил евклидовой геометрии и не вполне отвечает архитектурным и формальным принципам гуманизма.

ИДЕАЛЬНЫЙ И РЕАЛЬНЫЙ ГОРОД ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XV ВЕКА

Все четыре описанных нами образа представляют собой сцены из жизни идеального города. Однако настоящие итальянские города в середине XV века ещё не подверглись модернизации, поэтому было бы ошибкой считать,

Городские пространства близки между собой по архитектуре и не имеют ни малейшего отношения к настоящим городам середины XV века

что эти городские пейзажи и повседневные сценки отражают воплощённые в жизнь идеи эпохи Возрождения. Дело обстояло как раз наоборот: это художники и литераторы предлагали новые образцы в виде воображаемых городских пространств, а реальные города менялись в соответствии с ними. Эту догадку подтверждают «Комментарии» (1462—1463) кардинала Энеа Сильвио Пикколомини, который позднее стал папой Пием II: именно он поручил Бернардо Росселлино спроектировать Пьенцу. В Урбино подобные картины могли использоваться и как образцы для пейзажей, которые в то время любили выполнять в технике инкрустации.

Тут перед нами встаёт чрезвычайно важный вопрос: какова связь — и есть ли она вообще — между изображениями идеального города и реальными видами Рима, Флоренции, Венеции и Неаполя, созданными приблизительно в то же время? Если не вдаваться в подробности, на этот вопрос нужно ответить отрицательно: эти воображаемые городские пространства близки между собой по архитектуре и не имеют ни малейшего отношения к настоящим городам середины XV века. Важно, что мы имеем тут дело не с идеальными, а с *виртуальными изображениями*: эти здания и пространства могли бы существовать на самом деле, но построены не были — в жизнь вошли разве что их отдельные части и декоративные элементы. Их можно обнаружить в зданиях эпохи Возрождения начиная с середины XV века⁶. Три изображения идеального города описал Ричард Краутхаймер. Позволим себе не пересказывать подробно результаты, полученные немецким учёным, и ограничимся несколькими его выводами, которые понадобятся нам в дальнейшем. Во-первых, «все три картины, написанные на досках из тополя, которые составлены из двух или трёх горизонтальных частей, вероятно, служили спинками, то есть деревянными деталями, расположенными в задней части предмета

(6) Это доказывает геометрическая реконструкция картины из Урбино, которую осуществил Габриэле Моролли. См.: G. Morolli, "Nel cuore del Palazzo, la città ideale: Alberti e la prospettiva architettonica di Urbino", in Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali, a cura di P. dal Poggetto, catalogo della mostra (Urbino 1992), Marsilio, Venezia 1992, p. 215—230.



57

Идеальный город
Около 1477
Доска, темпера, 124 x 234 см
Из собрания Берлинской
картинной галереи

мебели, или являлись частью деревянной обшивки комнаты»⁷. Второй вывод касается датировки трёх картин и их уникальности: перед нами редчайшие исключения в живописи XV века, поскольку на них представлены образцы нового градостроительного языка; точность и достоверность в передаче архитектуры позволяет рассматривать их как стилистические образцы для инкрустаций⁸, которые создавались в апартаментах в палаццо Дукале в Мантуе и которые можно датировать 1474—1482 годами. Таким образом инкрустации появились одновременно с картинами или вслед за ними — следовательно, все три идеальных города можно отнести к шестидесятым годам XV века, когда ещё был жив Альберти.

Из всего сказанного выше, разумеется, не вытекает, что автор «Десяти книг о зодчестве» и есть автор картин из Урбино, Балтимора и Берлина, особенно если учесть, что по художественному качеству они очень неоднородны. И композиция, и краски, и тональность свидетельствуют, что написаны они разными авторами. Скорее, уместно предположить, что все три художника имели общего образованного наставника, своего рода режиссёра, к которому восходят их представления о городском пространстве, где канонические, антикизирующие принципы сочетаются с *renovatio ordinis*. В этом пространстве принципы гуманизма провозглашаются свободно, громко и ясно, независимо от практических трудностей, с которыми сталкивается всякий государь, берущийся за перестройку городского организма: очевидно, что у подобного организма за столетия образовалось много слоёв и что это накладывает определённые физические и юридические ограничения, не говоря уже о том, что осуществление масштабных урбанистических проектов всегда связано с финансовыми трудностями. Мы полностью согласны с Краутхаймером в том, что три картины воплощают не просто «проекты некоего архитектора», а идеальное видение городского пространства.

Как уже было отмечено, в этом случае уместнее говорить о *виртуальных*, а не об *идеальных ведутах*, как их обычно называют, поскольку все изображённые здания вполне можно реализовать как по структуре и типологии, так и в мельчайших деталях ордеров, кашителей и украшений. Попытки воссоздать эти здания уже предпринимались,

Речь идёт не об исправлении и улучшении реального города, а о создании столь же реального города, который представляет собой утопию, в котором можно воплотить новый *imago urbis* и новую архитектурную форму

все элементы изображены настолько чётко, что воссоздание планов строений не составляет труда. Трактат «Десять книг о зодчестве», как сказано выше, представляет собой подробный перечень правил, предписаний и установлений, цель которых — сделать современный город приятным для глаза и функционально организованным, добиться того, чтобы город выражал *venustas* (красоту) своего времени. Но поскольку предположение об участии Альберти представляется весьма правдоподобным, позвольте мне сделать следующий вывод: Альберти, придав своему трактату практический и нормативный характер, мог ощущать потребность снабдить его иллюстрациями, показать новый город, в котором воплощены сформулированные им правила. Значит, речь идёт не об исправлении и улучшении реального города, а о создании столь же реального города, который представляет собой утопию, в котором можно воплотить новый *imago urbis* и новую архитектурную форму. В таком случае роль Альберти как «режиссёра» трёх картин согласуется с его намерением изобразить «новый» город для Федерико да Монтефельтро, с которым Альберти состоял в дружеских отношениях, чтобы подтолкнуть урбинского герцога к воплощению политической, социальной и художественной утопии, соответствующей неоплатоническим идеалам.

Перевод с итальянского
Анны Ямпольской

(7) Krautheimer R. *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimore riesaminate / Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, Bompiani, Milano, 1994.*

(8) C. de Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, *Imago Urbis. Dalla città reale alle città ideale, prefazione di A. Chastel, Franco Maria Ricci, Milano, 1986.*



Пьетро ди Козимо
Строительство дворца
Оноло 1485—1490
Доска, масло, 101,3 × 219,7 см
Из собрания Художественного
музея Джона и Мейбл Ринглинг,
Сарасота

Екатерина Кочеткова

СКАРЦУОЛА ТОМАЗО БУЦЦИ

60

В 50-е годы архитектор и дизайнер Томазо Буцци решил уединиться от мира и нашёл для себя убежище в Умбрии, в заброшенном францисканском монастыре. Остаток жизни он провёл, преобразуя средневековые руины в собственную версию идеального города, причём это была скорее не работа современного художника над тотальной инсталляцией, а сюжет из эпохи маньеризма. Зато теперь исследователи смотрят на странные нагромождения архитектурных фантазий и вспоминают пейзажи итальянских метафизиков



СВЕТСКИЙ ЛЕВ И ЕГО ИДЕАЛЬНОЕ УБЕЖИЩЕ

Особое место в истории итальянского XX века принадлежит неординарному человеку по имени Томазо Буцци (1900—1981) — архитектору и дизайнеру, эрудиту и поэту, коллекционеру и библиофилу, буржуа и светскому льву, философу и отшельнику¹. Буцци окончил знаменитый Политехнический университет Милана и преподавал там в течение 20 лет. Постепенно вокруг него сформировался кружок ведущих итальянских дизайнеров своего времени, мастеров декоративного искусства и ремесленников, который в 1927 году получил название «Лабиринт». Кроме того, Буцци стоял у истоков влиятельного архитектурно-интерьерного журнала *Domus*, был частым героем *Vogue* и *Harper's Bazaar*, руководил крупной фабрикой муранского стекла *Venini*, построил или реконструировал полтора десятка зданий посольств Италии по всему миру. В 30-е он оказался вхож в высшие круги европейской аристократии и пожаловал сам себе титул «принца архитекторов»² — представители самых звучных итальянских фамилий буквально выстраивались в очередь, чтобы стать его клиентами. По их заказам он не только спроектировал десятки частных домов и апартаментов, но и приспособил для современной жизни несколько вилл, построенных Андреа Палладио. Стиль Буцци очень импонировал вкусам высшего общества: он всегда ориентировался на классические образцы, но при этом с лёгкостью жонглировал элементами причудливого маньеризма и нежного рококо, роскошного ар-деко и сдержанного модернизма. Однако, несмотря на признание и востребованность, с какого-то момента Буцци начал сторониться и светской жизни, и коллег-архитекторов, стремясь к уединению и подыскивая для себя идеальное убежище.

Им для него стало местечко Монтеджове, затерянное среди зелёных холмов провинции Умбрия. По житийной легенде³, в 1218 году здесь поселился Франциск Ассизский, который ударом посоха выбил из земли чудесный родник с целебной водой и построил себе хижину из местного тростника — *scarza* по-итальянски. Именно поэтому основанный здесь в 1282 году францисканский монастырь стал называться *Santa Maria della Scarzuola*. Обитель была

**Буцци с лёгкостью
жонглировал элементами
причудливого
маньеризма и нежного
рококо, роскошного
ар-деко и сдержанного
модернизма. Однако,
несмотря на признание,
Буцци начал
дистанцироваться
от светской жизни,
стремясь к уединению**

заброшена в 1920-е, а после Второй мировой то, что от неё осталось, было выставлено на продажу. Маркиз Паоло Мишателли, владевший землями неподалёку, посоветовал Буцци обратить внимание на это место, и в 1957 году архитектор приобрёл здания монастыря и прилегающий участок в долине. Сохранившуюся церковь он тщательно отреставрировал, в монастырских постройках разместил мастерские, художественные коллекции, библиотеку и архив, а рядом начал строительство собственной версии идеального города.

Буцци дал своему сооружению символичное имя Буццинда, созвучное названию идеального города Сфорцинда, спроектированного ренессансным архитектором Антонио Филарете в «Трактате об архитектуре» (1445), который писался по заказу миланских герцогов Сфорца. Однако куда больше это место известно под своим историческим названием — Скарцуола. Над собственным идеальным городом Буцци проработал последние 20 лет жизни, но проект остался незавершённым, и сегодня этот труд продолжает ученик и племянник архитектора Марко Солари. Перед ним стоит весьма непростая задача: восстановить замысел Буцци по сотням набросков, среди которых нет главного — чётких чертежей и единого плана комплекса. Именно таким был метод Буцци — постоянно рисовать, фиксируя мимолётные идеи и образы, а затем собирать из них головоломку,

(1) Подробную биографию Томазо Буцци см. на официальном сайте Скарцуола: www.lascarzuola.com/la_scarzuola_30_03_2016_019.htm

(2) См.: Holmes, Caroline. *Follies of Europe: Architectural Extravaganzas. With photographs by Nic Barlow, and introduction by Tim Knox.* Woodbridge (Suffolk, UK): Garden Art Press, 2008, p. 206.

(3) См.: Conforti Calcagni, Annamaria. *Una grande casa, cui sia di tetto il cielo. Il giardino nell'Italia del Novecento.* Schede a cura di Francesco Monicelli. Milano: Il Saggiatore, 2011, pp. 264—269.



На стр. 61, 63
Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотографии: © 2018 Massimo
Senti / Adobe Stock





Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2018 Massimo
Sant/Adobe Stock





Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2018 Konstantin
Kalishko / Adobe Stock

понятную лишь ему самому. Его талант рисовальщика проявился ещё в раннем детстве, когда он с феноменальной быстротой и точностью запечатлевал всё, что видел, — за это сёстры дали ему прозвище «Глаз» (L'Occhio). А один из его студентов в Политехническом университете вспоминал, как поражена была аудитория, когда профессор продемонстрировал своё умение рисовать карандашом, зажатым в пупке⁴.

Ощущение незавершённости пронизывает Скарцуолу не только потому, что автор не успел довести свой проект до конца. Будучи человеком широчайшей эрудиции, Буцци прекрасно знал историю искусств и высоко ценил характерный для скульптуры маньеризма приём *non-finito*, а также популярную в эпоху Просвещения «эстетику руин». Неслучайно в качестве основного строительного материала Буцци выбрал туф — довольно хрупкий и пористый камень, быстро разрушающийся от ветра и осадков. Архитектор хотел, чтобы это сооружение сразу же начало превращаться в руину, чтобы время и природа стали его соавторами. Как писал Буцци в своих дневниках, «дворцы меняют владельцев, перестраиваются и разрушаются, коллекции рассеиваются и проматываются. Остаются только руины, такие как вилла Адриана, вилла д'Эсте, Бомарцо или аббатство Сан-Гальгано»⁵. Реальность превзошла все ожидания архитектора: в 1978 году выяснилось, что при сооружении фундамента были использованы некачественные материалы, и Скарцуола ещё при жизни автора оказалась на грани разрушения — поэтому после смерти Буцци работы пришлось начинать с консервации существующих частей комплекса⁶.

НА РАСПУТЬЕ

Войдя в главные ворота, гость видит перед собой фонтан Времени; клепсидра, служащая здесь главным декоративным элементом, буквально иллюстрирует его название. Тема времени — одна из важнейших для Скарцуолы: гостю предлагается совершить своеобразное путешествие сквозь эпохи, культурные пласты и архитектурные стили. Название фонтана отсылает и к прошлому самого этого места: он установлен рядом с гротом, где бил родник святого Франциска, и со старым

Один из студентов Буцци вспоминал, как поражена была аудитория, когда профессор продемонстрировал умение рисовать карандашом, зажатым в пупке

рыбным садком, в котором монахи-францисканцы выращивали форель. Вокруг всё поросло тем самым тростником, который дал название Скарцуоле⁷.

Дальше посетитель буквально оказывается в положении витязя на распутье: перед ним три тропинки, уводящие под три увитые зеленью арки. На той, что слева, написано «Слава небесная» (*Gloria Dei*) — она ведёт к старому монастырю. Справа — «Слава земная» (*Gloria Mundi*), эта тропинка проходит вдоль стены Буццинды и кончается у боковых ворот. Арка посередине посвящена «Источнику любви» (*Mater Amoris*)⁸ — и это проход в центральную часть комплекса.

Три пути, открывающиеся перед гостем, — прямая отсылка к одному из самых загадочных произведений ренессансной литературы, роману «Любовное борец в сне Полифила, в котором показывается, что все дела человеческие есть не что иное, как сон, а также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы», увидевшему свет в 1499 году⁹. Сюжет этого произведения и его великолепные гравированные иллюстрации многократно интерпретировались в культуре Нового времени, особенно в ландшафтном искусстве маньеризма — в этом отношении Буцци идёт по стопам своих исторических предшественников. Герой романа, юноша Полифил, в поисках любви совершает мистическое путешествие-инициацию, во время которого ему открываются тайны мира. Однажды он оказывается перед тремя дверями — именно отсюда позаимствованы названия арок Скарцуолы — и выбирает «срединный путь». Так же предлагается поступить и посетителю Буццинды.

(4) Fioravanti, Federico. *Passaggiare dentro un sogno: la magia della Scarzuola // Umbria Touring, 9 dicembre 2015. www.umbriatouring.it/passeggiare-dentro-un-sogno-la-magia-della-scarzuola/*

(5) *Ibid.*

(6) Holmes, op. cit., p. 208.

(7) См.: Fioravanti, op. cit.

(8) Это вольная цитата из средневековой католической сенвенции «*Stabat mater dolorosa*».

(9) См.: Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream. Trans. and ed. by Joscelyn Godwin. New York: Thames & Hudson, 1999.*



Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2011 Carlo
De Santis / Adobe Stock

Центральная тропинка ведёт мимо фонтана в виде лодки, на которой установлен восьмиугольный павильон. Венчающая его фигурка Купидона и декор из сердец на стенах также напоминают об истории Полифила — в финале романа, когда юноша воссоединяется со своей возлюбленной, они вместе отправляются на остров Киферу в лодке Амура. Получается, Томазо Буцци представлял свой идеальный город как то самое волшебное царство любви и гармонии, куда непросто попасть, но которое щедро вознаграждает прибывшего.

ЗДАНИЯ-АРХЕТИПЫ

Буццинда состоит из нескольких частей, которые автор именовал «театрами». Некоторые из них действительно напоминают театральные здания разных эпох: например, так называемый «Античный театр» представляет собой открытое зелёное пространство греческого типа, а «Театр пчёл» в миниатюре повторяет структуру миланской Ла Скала¹⁰. Однако куда чаще слову «театр» придаётся чисто символическое значение: как писал Буцци, «в *Скарцуоле... всё театр... [а] главный герой — тишина*»¹¹. Так, за сценой «Античного театра» находится большой бассейн, именуемый «Водным театром», а ещё дальше — просторная лужайка под названием «Зелёный театр». Самую замысловатую форму имеет «Театр человеческого тела», расположенный в восточной части ансамбля: это несколько соединяющихся друг с другом пространств в форме уха, сердца, руки и других частей тела; пол в его центральном дворе украшен изображением «Витрувианского человека»¹².

Над театрами возвышается «Акрополь», на котором теснятся вольные миниатюрные копии зданий-архетипов, ставших символами разных культур и эпох. Из Греции позаимствованы Парфенон и Башня Ветров в Афинах, из Рима — Коллизей, Пантеон, храм Весты на Римском форуме и триумфальная арка Тита, из Средневековья — кампанила романского собора, из эпохи Возрождения — Часовая башня в Мантуе. От построек остались лишь внешние оболочки, пропорциональные соотношения не соблюдаются, детали лишены исторической точности, и весь «Акрополь» больше похож не на настоящую архитектуру,

«Акрополь» больше похож на театральную декорацию, исполненную по законам классической сценографии. Странное нагромождение форм напоминает всевозможные архитектурные фантазии, от маньеризма и Пиранези до Эшера и Де Кирико

а на театральную декорацию, исполненную по законам классической сценографии. Странное нагромождение форм напоминает всевозможные архитектурные фантазии — от маньеризма и Пиранези до Эшера и Де Кирико. Очевидно, важным источником вдохновения для Буцци послужил и знаменитый фонтан Рометта («Маленький Рим») на вилле д'Эсте в Тиволи, где в миниатюрном масштабе были воспроизведены семь холмов Вечного города и его знаковые сооружения. Композиция фонтана, в свою очередь, восходит к древней символической традиции изображения городов — *Forma Urbis*, когда представление о целом городе сводится к некоему визуальному символу¹³.

Самая высокая точка «Акрополя» — так называемая «Вавилонская башня» — собрана из небольших ионических колонн, поднимающихся по спирали. Внутри башни находится металлическая «Лестница семи октав»: по задумке архитектора, в ней должен был быть устроен музыкальный механизм, чтобы каждая ступенька издавала под ногами человека звук определённой высоты. Парапет лестницы сделан в виде книжных стеллажей — то есть подъём по ней уподобляется восхождению к мудрости (через чтение воображаемых книг) и космической гармонии (которую отражает гармония музыкальная). Башня завершается стеклянной пирамидой, которая увенчана золочёной металлической звездой: следовательно, гость Скарцуолы поднимается к свету в самых разных его ипостасях — ко вполне реальному солнечному,

(10) Поскольку Буцци не оставил чёткого плана комплекса, названия отдельных его частей и их описания в разных источниках расходятся. Наиболее подробные реконструкции см. в: Lamberti, Claudia & Lemmi, Silvia. *Il giardino-città della Scarzuola* di Tommaso Buzzi // *Bollettino ingegneri*, 2011, no. 4, pp. 3—14; Tombolini, Stefano. *Tommaso Buzzi e La Scarzuola*. Ancona: Antonio Tombolini Editore, 2016.

(11) *Запись в дневнике Буцци от 9 марта 1970 года*. См.: www.lascarzuola.com/la_scarzuola_30_03_2016_020.htm

(12) См.: Lamberti & Lemmi, *op. cit.*, p. 11.

(13) Фонтан Рометта сохранился не полностью, но и сегодня центральное место в нём занимает лодка, символизирующая остров Тиберина, — возможно, именно она послужила одним из прототипов фонтана-лодки в Скарцуоле.



Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2011 Carlo
De Santis / Adobe Stock





Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2018 Massimo
Santi / Adobe Stock





Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2018 Massimo
Santi / Adobe Stock

но также и к свету знаний, и даже к символическому божественному свету¹⁴. Таким образом, «Вавилонская башня» Буцци в каком-то смысле позволяет достигнуть той цели, которую не смогли достичь герои библейской истории.

Взаимосвязь неба и земли отражена ещё в одной части ансамбля — так называемом «Храме Аполлона». Это обнесённый глухой стеной с классическим декором круглый двор, в центре которого стоит сухой ствол высокого старого кипариса: в дерево ударила молния. Буцци настаивал на том, чтобы сохранить его, и даже придумал для него своеобразный мемориал. Он считал, что «*смертельно раненный кипарис, пронзённый молнией от верхушки до корней, ближе к небесам, чем всё, что есть в Скарцуоле, потому что с ним случилось озарение, состоявшееся прямой контакт между небом и землёй — и он единственный знает, что такое небо*»¹⁵.

(14) См.: Tombolini, *op. cit.*

(15) Запись в дневнике Буцци от 24 августа 1970 года. См.: http://www.lascarzuola.com/la_scarzuola_30_03_2016_020.htm

(16) См.: http://www.lascarzuola.com/la_scarzuola_30_03_2016_020.htm

(17) Holmes, *op. cit.*, p. 208.

(18) См.: Belardi, Paolo & Menchetelli, Valeria. *Migrazioni simboliche: le spirali, le torri e gli occhi alati di Buzzinda // Le Vie dei Mercanti: Cielo dall' Mediterraneo all'Oriente. Atti del Sesto Forum Internazionale di Studi (Caserta — Capri, 5—7 giugno 2008). A cura di Carmine Gambardella, Massimo Giovannini e Sabina Martusciello. Napoli — Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, p. 28.*

ГЛАЗА И ПЧЁЛЫ

Подобное мышление, метафорически соединяющее прошлое и настоящее, вечное и мимолётное, миф и реальность, разные культуры и эпохи, выражалось и в архитектуре, и в сочинениях Буцци. 15 апреля 1970 года он записал в своём дневнике: «*Естественно, Скарцуола, как и другие мои работы, страдает от "чрезмерного количества идей": всё потому, что это мой личный музей Отвергнутых Идей, а также потому, что пространство ограничено, а я не могу отбросить ничего из того, что приходит мне в голову*»¹⁶. Неудивительно, что Скарцуола переполнена разнообразными знаками и символами, которые неоднократно повторяются в декоре, — это и монограмма АТВ (Architetto Tomaso Buzzi), и силуэтные профили архитектора, и изображения пирамиды, компаса, звёзд, солнца и луны. Особого внимания заслуживают фигурки пчёл, которыми украшены стены одноимённого «театра»: созвучный с фамилией архитектора итальянский глагол *buzzicare* означает, в том числе, жужжание пчёл, поэтому именно это насекомое Буцци выбрал в качестве собственной эмблемы¹⁷. Помимо прочего, так он сопоставил себя с известными меценатами из рода Барберини, на гербе которых также красовались пчёлы.

**Башня завершается
стеклянной пирамидой,
которая увенчана
золочёной металлической
звездой: следовательно,
гость Скарцуолы
поднимается к свету
в самых разных его
ипостасях — вполне
реальному солнечному,
то также и свету знаний,
и даже символическому
божественному свету**

Однако самой любимой эмблемой Буцци стал крылатый глаз, известный со времён Древнего Египта как «око Гора». Важнейшим источником для Буцци послужила памятная медаль архитектора Леона Баттиста Альберти, на одной стороне которой изображён профильный портрет Альберти, а на другой — крылатый глаз с латинским девизом. Тем самым Буцци отдавал дань не только творческому гению Альберти, но и его теоретическим изысканиям — ведь трактат «Десять книг о зодчестве» стал такой же антологией архитектурных типов, какой хотел видеть Скарцуола её создатель. В то же время крылатый глаз, как и многие другие встречающиеся здесь символы, имеет отношение к масонству — и подобное увлечение Буцци вполне объяснимо, учитывая аристократическую среду, в которой он вращался. В соответствии со своими эзотерическими воззрениями Буцци разместил изображения крылатого глаза «*в местах, обозначающих переход... смену масштаба, рост, следующую ступень знания*»¹⁸. Одним из таких мест была его собственная мастерская — она располагалась в самом центре комплекса, в цилиндрическом выступе сцены «Античного театра», украшенном гигантским изображением глаза. Архитектор мог наблюдать за происходящим в «театре» через круглое окошко в отверстии зрачка. При этом находившийся снаружи человек не мог заглянуть



Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2018 Massimo
Senti / Adobe Stock

в мастерскую, поскольку стекло в окошке зеркальное, и он вынужден был созерцать собственное отражение, неизбежно вспоминая о максиме «глаза — зеркало души».

Столь насыщенная иконография ансамбля может сбивать с толку, хотя сам Буцци призывал относиться к ней легкомысленно: *«Вопрос о символике Скарцуолы меня забавляет, поскольку я не воспринимаю её слишком серьёзно»*¹⁹. Тем не менее автор, по всей видимости, до конца своих дней пытался осмыслить и объяснить собственное творение, называя его то «окаменевшим сном наяву»²⁰, то «посланием в бутылке, вверенным волнам времени»²¹, то «маленькими Помпеями одного человека»²², то «грандиозной гробницей страстей... и мечтаный»²³. Буцци видел тут «бесшабашный эгоизм и бескорыстный альтруизм, скромность и тщеславие... презрение к миру и любовь ко всему мирскому»²⁴. Скарцуола стала для него «ковчегом наиболее дорогих сердцу идей, который уже завершил плавание и причалил к своему Арарату... Скарцуола, которая будет опустошена, разграблена, наполовину разрушена и возродится как огромная руина, уже сейчас обретающая форму, просторная, изменчивая, покрытая патинной, загадочная, поскольку непонятная большинству без моего комментария, которые мне следует привести в порядок, собрав разрозненные листы со всеми рисунками, символами, зашифрованными отсылками, тайными значениями, посвящениями... Всё это составит мою автобиографию в камне, которую смогут прочесть и понять лишь редкие родственные мне души — "несчастливые избранные"»²⁵.

И Скарцуола, и созданные Буцци проекты частных домов наводят на мысль, что их автор словно выпадает из потока времени. Его категорический отказ сотрудничать с режимом Муссолини, уединённый образ жизни, любовь к ручному труду в противовес машинному производству — всё говорит о том, что архитектора обуревала ностальгия по иным эпохам, не таким стремительным и механистичным, как нынешняя. Работая на итальянскую аристократию, он мастерски смягчал строгую и рациональную архитектуру модернизма при помощи тонких отсылок к стилям прошлых эпох. Однако в своём главном и очень личном проекте — Скарцуоле — Буцци, казалось бы, полностью проигнорировал современные тенденции, обратившись к теме историче-

**Буцци считал,
что «смертельно
раненный кипарис,
пронзённый молнией
от верхушки до корней,
ближе к небесам, чем всё,
что есть в Скарцуоле,
потому что с ним
случилось озарение,
состоялся прямой контакт
между небом и землёй —
и он единственный знает,
что такое небо»**

ской памяти, выраженной и в иконографии, и в эстетическом решении ансамбля. В то же время долгая и успешная карьера дизайнера очевидно повлияла на его творческий метод: в Скарцуоле Буцци создал аранжировку из архитектурных типов, подобно тому, как всегда сочетал разные детали интерьера. Придумывая свою фантастическую архитектуру, он руководствовался принципом не «единства времени и места», но «единства воображения». Чувство формы у него совершенно классическое, но разношёрстные цитаты, смелая комбинаторика и ироническое отношение к первоисточникам выдают в Томазо Буцци истинного постмодерниста и возвращают его из прошлого в XX век.

(19) Запись в дневнике Буцци от 4 ноября 1966 года. См.: http://www.lascarzuola.com/la_scarzuola_30_03_2016_020.htm

(20) Запись в дневнике Буцци от 1 мая 1972 года. См.: http://www.lascarzuola.com/la_scarzuola_30_03_2016_020.htm

(21) Цит. по: Fioravanti, op. cit.

(22) Ibid.

(23) Цит. по: Holmes, op. cit., p. 212.

(24) Запись в дневнике Буцци от 14 марта 1970 года. Цит. по: Lamberti & Lemmi, op. cit., p. 5.

(25) Цит. по: Buzzi, Tomaso. Lettere, Pensieri, Appunti. 1937—1979. A cura di Enrico Fenzi. Milano: Silvana Editoriale, 2000, p. 71.



Снарцуола (архитектор
Томазо Буцци)
Фотография: © 2018 Massimo
Santi / Adobe Stock

АХ

Михаил Ларинцов

Новая
Третьяковка
Крымский Вал

19.09.2018 —
20.01.2019

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

Реклама



Пётр
Авен



БФПСП «ИФД Капиталъ»



Информационные партнеры



Радиопартнер



Стратегический медиапартнер



~ ОБЗОРЫ ~

Пять лет назад рецензии на текущие выставки в журнале «Искусство» занимали в лучшем случае одну страничку, бывали даже обзоры на полполосы с двумя картинками. Теперь это тексты по три-четыре страницы, и такая эволюция неслучайна: короткие анонсы можно прочитать в интернете, а серьёзный анализ любого художественного акта требует времени и от журналиста, и от читателя. Раз уж мы пишем хронику арт-жизни, пусть у авторов будет возможность по-настоящему разобраться о том, что происходит в Москве, Перми или Осло, а не сухо проговорить ничего не значащие факты.

81



Питер Брейгель Старший
Вавилонская башня
После 1563 (?)
Дубовая доска, 59,9 × 74,6 см
Из коллекции Музея Бойманса —
ван Бёнингена, Роттердам.
© Museum Boijmans Van Beun-
ingen, Rotterdam. Photographer:
Studio Tromp, Rotterdam



Андрей Ерофеев

СМЕРТЬ ВМЕСТО СЧАСТЬЯ

Год еще не закончился, но я уже определился с произведением, которое считаю главным художественным высказыванием 2018-го. Как и большинство высших достижений искусства нашего времени, это эфемерный объект, который от рождения и до полного уничтожения просуществовал лишь несколько часов, никем не увиденный. Сегодня он доступен зрителям только в форме фотодокументов и описаний. Это не страшно, поскольку здесь понятие «произведение» относится в меньшей степени к самому материальному объекту и в большей — к акции и месту его создания. Не менее важно и то, что создание произведения предполагало использование и частичное разрушение другого арт-объекта, причём семантика получившегося шедевра формировалась в результате корректировки значения исходного произведения, понятного любому зрителю и ставшего объектом нападения.

Итак, я имею в виду событие, случившееся несколько дней назад в Перми. Под прикрытием ночи местный стрит-художник Алексей Ильяев заменил слово «счастье» в монументальной надписи московского автора Бориса Матросова. Исходная надпись из крупноформатных фанерных букв гласила «Счастье не за горами». После интервенции Ильяева она стала читаться как «Смерть не за горами». Слоган Матросова про счастье был установлен на набережной Камы девять лет тому назад и пользовался огромным успехом у пермяков и туристов. Даже муниципальные власти не остались равнодушны и взяли арт-объект на баланс и под охрану. Надпись тиражировали на этикетках разных продуктов, на открытках и майках. К ней приходили делать селфи влюблённые, приезжали пить шампанское

молодожёны, оноло неё тусила молодёжь. Однажды прямо под буквами милиционер изнасиловал учительницу.

Между тем леттрристское произведение Матросова не было *site specific* объектом. Оно было изготовлено ещё в 2005 году совсем для другого места — для ландшафтной выставки «Артполе», которая проводилась в той части Подмосквья, где тогда полным ходом шло строительство олигархических вилл. Рядом спускали на воду новёхонькие яхты, а колхозные поля приспособляли под гольф-площадки и посадочные полосы для джет-авиации. В этом контексте лозунг «Ваше счастье не за горами» — а именно так звучал первоначальный вариант — воспринимался как адресованный, прежде всего, так называемым новым русским. Впрочем, надпись могла читаться и как утешительное обращение владельцев вилл и яхт к менее удачливым соотечественникам. Мол, и на вашей улице будет праздник: Россия уже «встаёт с колен», вот-вот догонит Португалию, удвоит свой ВВП, станет энергетической сверхдержавой. В те годы, ещё не омрачённые санкциями и политической изоляцией, такие перспективы казались достижимыми и чреватые заметным улучшением жизни.

Счастья действительно наивно ждали. Оно не сводилось, конечно, к материальным аспектам. Крушение коммунистического режима и тотальная смена управленцев, казалось, открыли возможности морального очищения, интеллектуального роста, культурного подъёма. Началась новая жизнь. Она ещё искрилась радужными инновациями, не успев поблекнуть и подпортиться под действием вечных свойств национального характера. При переносе памятника в Пермь Матросов отказался от местоимения «ваше», заметив, видимо, что его слоган выражает всеобщее чувство, своеобразный дух времени.

Лозунг — этот излюбленный советской властью инструмент массовой раздачи идеологических указаний — с давних пор использовался нашими художниками, которые хоть и были отсечены от общественного пространства, но стремились его маркировать своими высказываниями. В этом смысле объект

Матросова продолжил долгую традицию лозунгов соц-арта, которая была заложена В. Комаром и А. Мелаமிдом в знаменитой работе «Вам хорошо!» и подхвачена их учениками из группы «Гнездо», а позже И. Кабаковым, Д. При-

и кричалок, представляя собой ироничные, абсурдистские или доверительно-интимные, порой забавные комментарии к происходящему. Именно так я воспринял работу Матросова в 2005 году. С ней он обратился к друзьям-коллегам, которые



83

говым и даже таким последовательным станковистом, как Э. Булатов, который недавно изготовил во Франции колоссальных размеров железную надпись, гласящую «Всё не так страшно». Крепче всего, впрочем, за арт-лозунги взялись участники группы «КД», К. Звездочётов и прочие члены объединения «Мухомор», а также «Чемпионы мира», в число которых как раз и входил Матросов.

Арт-лозунги нонконформистов внешне напоминали официальные транспаранты — советские цвет и шрифт мгновенно узнавались в объекте Матросова теми, кто помнит надписи пудовыми буквами на главных улицах наших городов, — но по сути они были далеки от призывов

ещё вчера сидели без копейки в подвалах и свотах, а теперь попали на светскую выставочную party, устроенную Айдан Салаховой. После их, без сомнения, ждали галереи, коллекционеры, выставки в западных музеях, аукционы. Иными словами, Матросов прощался со своей развесёлой панковской молодостью и шутивно предвещал будущий карьерный взлёт адептов неофициального искусства.

Переместившись на набережную Камы, этот лозунг стал читаться совсем по-другому. Ирония из него выветрилась, связь с изначальным авторским сообщением была утрачена. Надпись стала похожа на дежурные лицемерные обещания начальства. В таком виде она смотрелась

Борис Матросов
Счастье не за горами
2012
Фотография: © 2012 Дмитрий
Колесников, Creative commons

продолжением знаменитой реплики Д. Медведева «Денег нет, но вы держитесь». Впрочем, нынешнее начальство использует идеологему счастья в иной модальности, нежели это делали коммунисты. Отныне счастье не делегировано будущему; к нему нет нужды стремиться, преодолевая трудности и совершая

что, фланируя по улицам, могут наблюдать парад исторических стилей так же, как, плавая по просторам интернета, они могут знакомиться со всеми мировоззрениями, верованиями и политическими позициями. Принцип эклектического разнообразия полностью вытеснил идею прогресса, органического роста и сменяемости. Все

84



подвиги. Согласно новой российской идеологии, оно уже наступило и растворено — как некогда запах шоколада у корпусов фабрики «Октябрь» — в воздухе сегодняшнего дня. Аурой счастья светится атмосфера благоустроенных центров наших городов, где в парках, кафе и ресторанах отдыхают от шопинга и фитнеса обитатели «русского мира». В отличие от утопий прошлого века, понятие счастья не соотносится больше с футуристической архитектурой и технологиями будущего. Напротив, люди счастливы тем,

элементы жизни замерли в статике, заполнив клетки некой общей системы, напоминающей таблицу Менделеева. Такое впечатление, что не только историческое, но даже биологическое время остановилось. На авансцене нашей жизни десятилетиями красуются одни и те же герои, нестареющие политические деятели, публицисты, телеведущие, певцы. Как тут не вспомнить «Конец истории» Фрэнсиса Фукуямы? Однако у нас эта ситуация «стабильности» иная и покрывается формулой «Смерти нет!»

Алексей Илькаев
Смерть не за горами
2018
Фотография: © 2018 Алексей
Илькаев. Предоставлено автором

Слово «смерть» в последнее время употребляется всё реже и реже. Чаще всего про умершего говорят «нас покинул», «от нас ушёл». Фразеологизм «тот свет» на глазах перестаёт быть речевой условностью и обретает статус факта, задокументированного любителями эзотерики. Раньше снаряжались в кругосветное плавание, в космос. Теперь — в мир иной. Причём полёты в потустороннюю реальность совершают не только монахи, мистики, маги или морфинисты, но и вполне адекватные, творческие, не лишённые самоиронии люди. Вот, например, что говорит писатель Татьяна Толстая: «Смерти нет. Это я вам категорически заявляю. Я была там, я знаю. Смерть — это просто переход. <...> И ты выходишь из тумана в другой мир». Группа «Эпидемия» занимает вершину хит-парадов с песней «Смерти нет» («В этом мире смерти нет, бесконечно льётся свет...»). В прошлом году на экраны вышел российский фильм с таким же названием. А в интернете открылся специальный сайт *smertinet.ru* с девизом «Любимые не умирают, а только рядом быть перестают!». Примерно в этом духе высказываются и ведущие политики нашей страны. Ну и, конечно, подобные утверждения регулярно звучат с амвонов. Не знаю, отдают ли себе отчёт все эти адепты бессмертия, что их воззрения умножают количество смертей как среди соотечественников, так и среди населения тех стран, куда наши люди отправляются играть в войну ради развлечения, расплаты за долги по ипотеке или покупки очередного автомобиля. Если смерти нет, они едут не убивать и не умирать, а «работать». Этим глаголом теперь всё чаще именуется террор войны («по городу работает артиллерия, авиация»).

Идеология «смерти нет» чрезвычайно удобна для политических режимов, использующих индивидуальные и массовые убийства как технический метод разрешения проблем. Однако этим не ограничивается её опасность для человечества. Отказ от признания смерти размывает важнейшую координату становления человека, а именно — континуум времени. Соответствие ему и борьба с ним формирует мысль, личность и, в конечном счёте, культуру.

Слоган Матросова определённо устарел и обмельчал. В сегодняшнем кон-

тексте он выглядит рекламным трюком креативных риелторов — поступок же Ильяева вновь поднимает его на высоту художественного произведения. При этом Ильяев действует в соответствии с правилами русского искусства: с точки зрения смыслов, новый лозунг продолжает линию гражданской ответственности, экзистенциального мировосприятия и вообще «здорового смысла». Именно здравый смысл истин, на которых держится мир, наши радикалы-художники не раз предлагали одуроченному и обезумевшему обществу в качестве лекарства-антидота. В отношении формы Ильяев также демонстрирует типичный русский подход: практика частичных вторжений в контекст произведений с неизбежным нарушением смысла и авторских прав наблюдается у нас повсеместно и в истории, и в современности — в перестройках архитектурных памятников, в жонглировании скульптурами, наконец, даже в записи древних икон, то есть дерзком акте поновления святынь, которым занимались поколения иконописцев. Так что если и говорить о вандализме (в котором сегодня обвиняют Ильяева), то проявился он в совершённом властями уничтожении ильяевского лозунга. Не ко времени и не к месту пришёлся этот глас вопиющего в пустыне. Но я не удивлюсь, если вдруг окажется, что Ильяев предусмотрел всё наперёд: и противодействие властей, и неизбежно следующие за ним отклики соцсетей, а также местной и федеральной прессы. Ведь ему важно начать дискуссию, обратить наше внимание на «удел человеческий», а вовсе не воевать с Матросовым.



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Новая Третьяковка, Москва
19 сентября 2018 — 20 января 2019 года

В Новой Третьяковке показывают лидера русского авангарда Михаила Ларионова (1881—1964) во всей его многогранности — как театрального художника и постановщика, куратора и коллекционера, но прежде всего — как основателя нового искусства и изобретателя собственного художественного языка.

Пять лет назад Третьяковская галерея представила не менее масштабную монографическую выставку Натальи Гончаровой, первой жены Ларионова, его друга, спутницы в жизни и соратницы в искусстве. Это был чуть ли не первый настоящий блонбастер в здании на Крымском Валу, и среди работ Гончаровой там висел и автопортрет Ларионова, будто бы намеревавшийся на иерархию, отнюдь не гендерную. Было понятно, кто главный — не в семье, но в искусстве, кто тот лидер, который,

овладев импрессионизмом, примерив на себя футуризм и конструктивизм, отдрейфовал в собственный стиль, имевший в основании совершенно русские корни — иконы и лубок, — и смог запустить, оседлать и возглавить новую волну.

Фразу молодого Маяковского «Все мы прошли через школу Ларионова» следует понимать точно как приписываемый Достоевскому афоризм про гоголевскую «Шинель»: не будь у нас Ларионова, не было бы (в искусстве) ничего. Идеологом и визионером он был даже при том, что Кандинский с Малевичем в мире известнее, а на родине его вообще мало видели, да и показывали чаще всего в дуэте с Гончаровой, воспринимая их на пару. Из персональных выставок был проект 1980 года к 100-летию юбилею художника, и благодарить за это нужно московскую Олимпиаду: освободив столицу от случайных приезжих и многих жителей, власти без особой опаски показали художника-эмигранта. А единственная прижизненная выставка Михаила Ларионова на родине, состоявшаяся в обществе

«Свободная эстетика» в декабре 1911-го (в марте того же года ему отказали в приеме в свои ряды мирискусники), длилась всего пять часов.

Нынешняя же выставка во всех отношениях удивительна. В ситуации, когда главное экспозиционное пространство здания на Крымском Валу оказалось занято ретроспективой Ильи и Эмилии Кабаковых, она отлично разместилась в анфиладе третьего этажа. Кураторы Ирина Вакар и Евгения Илюхина вместе с архитектором Алексеем Подкидышевым умудрились обыграть даже угол — повернув за него, вы обнаруживаете совсем другого Ларионова последних десятилетий жизни. Тут аскетичные акварельные абстракции и эротические гуаши, светлые, как будто выбеленные холсты и беспредметная графическая серия «Море». В этом последнем сегменте выставки демонстрируются рукописи Ларионова, письма и открытки, книги из личной библиотеки, объясняющие его впуск, результаты безудержного собирательства — японские ксилографии и трафареты для ткани, лубки, народные

вывески и афиши, открытки со сценами из «Русских сезонов» с дарственными надписями Дягилева и Сержа Лифаря. Тут же можно увидеть и удостоверения личности — Ларионов и Гончарова приняли французское гражданство только в 1938 году. Как и многие, они долго надеялись на возвращение в Россию и жили в Европе по нансеновским паспортам. Документы эти попали в Москву вместе с огромным числом работ в 1979 году, по завещанию Александры Томилиной, возлюбленной Ларионова, его многолетней модели и на последнем году жизни — официальной жены.

Этот сюжет достоин отдельного рассказа, который надо предварить деталями парижской жизни Ларионова и Гончаровой. И в Москве — в доме, построенном отцом Гончаровой в Трёхпрудном переулке, — и во Франции они жили в гражданском браке. В Париже довольно скоро перестали быть парой в традиционном смысле слова, оставаясь при этом глав-

ными друг для друга людьми. Новой подругой Ларионова стала Шурочка Томилиная, знакомая ещё по России, — она сняла квартиру в том же доме на улице Жака Калло, где жили художники, и много лет устраивала их быт. У Гончаровой, в свою очередь, тоже появился друг — военный атташе Временного правительства в изгнании Орест Розенфельд, помогавший ей впоследствии с заказами.

Когда встал вопрос о наследии — а оба мечтали передать свои работы в Россию, — в 1955 году Ларионов и Гончарова зарегистрировали брак. В 1963-м, после смерти Натальи, Ларионов стал мужем Томилиной, и на неё было составлено завещание. Год спустя пришло время его исполнить, и она обратилась в посольство СССР. Сотрудники дипмиссии немедленно вывезли из квартиры и работы, и архив — считается, что в надежде не платить налог на наследство. Но заплатить пришлось, и именно поэтому 67 работ Ларионова и Гончаровой ушли в Центр Помпиду.

По фотографиям, которые были частью архива, можно восстановить жизнь и контекст — годы учёбы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, отъезд в Париж в 1915-м (не в эмиграцию, а работать с Дягилевым), приезд туда в 1922-м Маяковского, визит в Лондон в начале 50-х — после инсульта Ларионов опирается на две палки. Жестикулирующий в автомобиле Ларионов — это последний снимок на выставке и, возможно, в жизни: он сделан в 1962 году. На фотографии человек уже нашей эпохи, глаза отказываются верить, что господин в кепке — тот самый Ларионов, которого в 1910-м исключали из училища за то, что вместе с однокурсниками он устроил обструкцию Пастернаку, пришедшему заменить заболевшего Коровина, и который в 1912-м придумал собственное направление абстрактной живописи — лучизм.

Так вот, лучизм: «... Когда я изображаю, скажем, «стекло», то это не является изображением вещей, ограниченных

На стр. 86

Михаил Ларионов
Петух (лучистый этюд)
1912

Холст, масло. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва. Изображение предоставлено организаторами выставки

Михаил Ларионов
Весна. Времена года
(новый примитив)
1912

Холст, масло. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва. Изображение предоставлено организаторами выставки



их формой. Это является изображением универсального состояния стекла, стекла вообще, с его свойствами прозрачности, хрупкости, отражаемости и т. д., — объяснял спустя много лет Ларионов своё изобретение на примере знаменитой лучистской картины «Стекло», хранящейся в нью-йоркском Музее Гуггенхайма. Но ещё в 1913 году он обнародовал свои мысли на эту тему в изданной в Москве брошюре «Лучизм». «Сумма лучей от предмета А пересекается суммой лучей от предмета Б, в пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею художника», — писал Ларионов. Трудно понять, почему, несмотря на многочисленные исследования этого явления, которое Аполлинер назвал «новой утончённостью», о его источниках известно куда меньше, чем о супрематизме Малевича или абстракционизме Кандинского. Последний, впрочем, для всего мира — прежде всего немецкий, то есть западный, свой художник. А Ларионов, пусть и про-

живший большую часть жизни во Франции, есть плоть от плоти русского искусства, с его отсылающими к иконам лучистскими портретами (например, «Женщина в зелёном») и явно идущем от лубка, который он любил и собирал, неопрIMITивизмом, как в «Солдатском цикле». Возможно, источники лучизма надо искать в его биографии — родившийся в Тирасполе Михаил Ларионов страдал в Москве от нехватки солнца, и результатом поисков дополнительных источников света стали те самые пересекающиеся на холстах лучи.

Кажется, в залах Новой Третьяковки сейчас собрано почти всё, что создал Ларионов. Тут и ранние работы — мрачные, до болезненности тоскливые «Пурга» и «Зимний пейзаж с фигурой». И «Нупальщица» с нацапской, цыганской, еврейской и негритянской «Венерами» — вызывающе неправильные и великолепные в этом своём почти уродстве («В современном искусстве — прекрасное и уродливое должны получить равные права», — писал Ларио-

нов). И цикл «Времена года», и лучистский портрет Владимира Татлина 1913 года, и иллюстрации, и костюмы, и моментальные альбомные рисунки, и написанный в конце 20-х на фанере «Нурильщик»... В исчерпывающей, почти на 500 предметов, экспозиции своими работами приняли участие Центр Помпиду, лондонские Тейт и Музей Виктории и Альберта, венская «Альбертина», кёльнский Музей Людвига, Русский музей и ещё более десяти российских институций (среди прочего, из Башкирии, Татарстана, Рязани, Нижнего Новгорода и Екатеринбурга), а также десять отечественных и зарубежных частных коллекций. Но прежде всего, сама Третьяковская галерея, обладающая главным, самым обширным собранием Михаила Ларионова в мире. Теперь его можно оценить.

Ирина Ман

88

Михаил Ларионов

Утро в назармах
1910

Холст, масло. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва. Изображение предоставлено организаторами выставки

На стр. 89
Кадр из VR-спектакля
«Вист»

Фотография: © Театральная компания «АФЕ». Изображение предоставлено пресс-службой фестиваля «Территория».





«ВИСТ / WHIST» И «МУЗЕЙ ВЫМЫСЛА I. ИМПЕРИЯ» — МУЗЕЙНЫЕ ПРОЕКТЫ ФЕСТИВАЛЯ-ШКОЛЫ «ТЕРРИТОРИЯ»

Московский музей
современного искусства,
14—24 октября 2018 года

Фестиваль «Территория», который теперь стал ещё и школой актуального искусства, существует на стыке театра, современного танца, перформанса и других жанров именно совриска. Ещё в 2012 году на круглом столе, организованном журналом «Искусство», Кирилл Серебренников рассуждал, как далеко вперёд ушли художники и как важно людям театра их догонять. Тогда в Москве подобные мысли были в новинку, но именно они во многом определили вектор развития «Территории». Теперь фестиваль уже привычно представляет часть своих проектов в пространстве Музея современного искусства, а четыре года назад в состав его дирекции вошёл Василий Церетели.

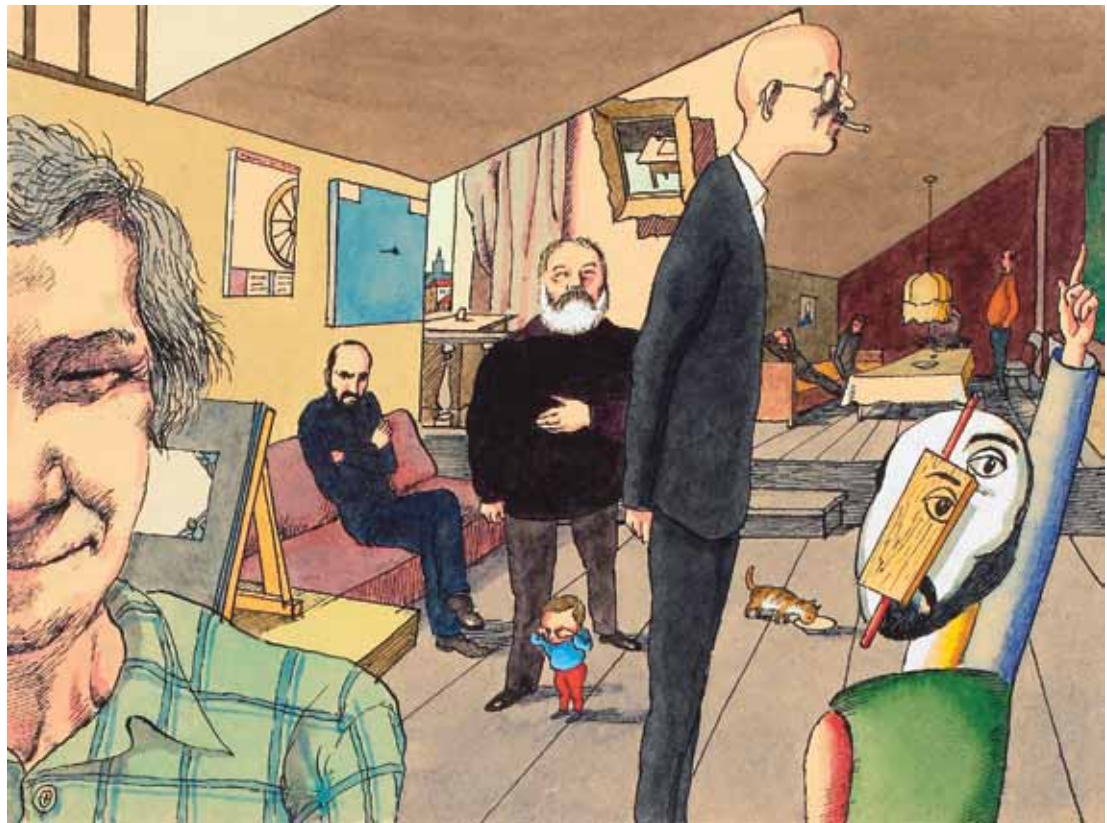
В этом году на Гоголевском бульваре были показаны две работы, помимо театра и искусства включающие ещё один важный компонент — технологии, которые позволяют инсталляциям полноценно взаимодействовать со зрителями. Первая из них — «Вист / Whist» Аой Накамуры

(Япония) и Эстебана Фурми (Франция), сооснователей танцевальной компании «АФЕ» из Великобритании. Это, наверное, самый инновационный проект «Территории», поскольку задействует ныне модные виртуальную (VR) и дополненную (AR) реальности. Зритель надевает особые очки и перемещается между странными объектами — кубом, пирамидой, наклейками-трещинами, расставленными и разложенными в музейном пространстве. Каждый нужно просканировать, чтобы загрузилась следующая часть действия. В этом спектакле зритель находится не в Москве, а в английском городе Эшфорд, где в середине XIX века было построено здание под названием Whist House. Человек в странных очках подглядывает за странными и эксцентричными обитателями дома, которые танцуют, держа в руках клетку с канарейкой, играют на аккордеоне и поедают сырые человеческие внутренности. На каждом этапе наблюдатель получает указание, какую фигуру сканировать следующей, а в конце выясняется, что всё это время подглядывал не он, а за ним — специальные устройства сканировали движение его глаз. Последовательность сцен и комнат была не общей для всех участников, а определялась как раз тем, куда смотрел зритель в предыдущем эпизоде. После часа блужданий каждый получает особый номер, по которому на сайте проекта можно получить анализ своего психотипа, основанный

на теориях Фрейда — всех этих эросах, танатосах, страхах и желаниях.

Второй проект в ММОМА — видео-инсталляция «Музей вымысла I. Империя», созданная испанцем Матиасом Умьерресом. Её сюжет основан на шекспировском «Макбете», но действие перенесли в Испанию 1990-х, а гендерную идентификацию основных персонажей поменяли на противоположную. Например, любимец Чеховского фестиваля и наставник Умьерреса Робер Лепаж играет леди Макбет, а точнее — мужа главной героини, которая метит в мэры города и не собирается ни перед чем останавливаться. Четырёхканальное видео и объёмный звук создают иллюзию, что пятнадцать зрителей находятся буквально между спорящими, пьющими и убивающими друг друга исполнителями. Приходится оборачиваться на реплики сторонних персонажей и отчаянно вертеть головой, пока темнокожие ведьмы в костюмах разнорабочих обсуждают свои дела. Но если не успел что-то заметить или услышать — не беда: лишь только закончившись, спектакль пойдёт по второму кругу, и так до самого завершения выставки. Это ведь всё-таки не театр, а музей.

Татьяна Курасова



ВИКТОР ПИВОВАРОВ. МОСКОВСКИЙ АЛЬБОМ

Мультимедиа Арт Музей, Москва
24 октября 2018 — 3 февраля 2019 года

«Московский альбом» Виктора Пивоварова — монографическая выставка, открывшаяся в Мультимедиа Арт Музее, — посвящена столице, в которой художник когда-то жил: «Город, о котором я рассказываю и который как бы изображаю, я никогда не рисовал с натуры. Я не пользуюсь реалистическим типом изображения. То, что я рисую, — это изображение даже не по памяти и не по воображению, это попытка, при этом очень личная, передать или создать образ этого города». Эта цитата взята из беседы давно живущего в Праге Пивоварова с чешским искусствоведом и славистом Томашем Гланцем, опубликованной в выставочном каталоге, но экспозиция, впрочем, и так понятна любому зрителю, пусть и каждому на своём уровне. Кому-то в живописном цикле 2017 года «Москва, Москва!» достаточно будет радости узнавания «действующих лиц» — героев старого альбома Пивоварова 1996 года, обитателей мастерских, которые в конце 1960-х стали множиться вокруг Сретенского буль-

вара (мастерская самого автора тоже была в двух шагах, на Маросейке — тогда улице Богдана Хмельницкого). Другие увидят тут типичные московские интеллигентско-неформальные позднесоветской эпохи — от «Ночного сторожа» и «Философа из нурилки» до носатой «Библиотекарши» и трагического «Последнего экзистенциалиста».

Просвещённым зрителям будет, возможно, не лень вслушиваться в звучащие на выставке нон-стоп лекции великих философов и культурологов Сергея Аверинцева, Григория Пятигорского и Мераба Мамардашвили, в выступления писателя Юрия Мамлеева и поэта Генриха Сапгира, записанные когда-то на магнитофонную ленту, а теперь скрупулёзно собранные специально для «Московского дневника». Включив эти раритеты в экспозицию, куратор выставки Анна Зайцева создала полноценную тотальную инсталляцию, погружающую нас в неформальную обстановку мастерских тех лет.

Однако и этим не исчерпываются уровни восприятия выставки. Самые внимательные из тех, кто придёт в МАММ, прочтут биографию художника и обнаружат, что рассыпанные по залу супрематические фигуры — это не просто намёк на пристрастия Пивоварова в искусстве, но прямое указание, например, на персону Ивана Ключа, ближайшего друга и уче-

ника Малевича: Ключ был бухгалтером на той же замоскворецкой обувной фабрике «Парижская коммуна», где работала мама Пивоварова. И здесь же, на фабрике, представленной на отдельном холсте, произошла инициация Пивоварова как художника: в 10 лет он по просьбе маминих сослуживцев сделал стенгазету «Закройщик» и снискал первый успех.

Всё это и есть составные части того московского мифа, который, строго говоря, не является отражением столичного статуса этого города и не имеет отношения, например, к петербургскому мифу, куда более старому и цельному. Московский миф эклектичен и растянут во времени, он состоит, по Пивоварову, в «радикальном отрицании и садистском уничтожении всех предшествующих мифов», в уничтожении самого города, который ещё недавно вроде был — и вот его уже нет. Это город, где родился авангард, всегда вырастающий на обломках. «Я сам застал авангардный московский миф в развалинах, — рассуждает Пивоваров. — Я хорошо помню то ощущение от города, когда в начале 1945 года мы с мамой вернулись в Москву из эвакуации. Город выглядел тёмным и мрачным, как будто в нём постоянно была ночь. Обветшалые конструктивистские сооружения, трава, прорастающая сквозь булыжник улиц, полуразвалившиеся церкви,

дворы, застроенные сараями, в которых шла какая-то загадочная параллельная жизнь. С оглушительной скоростью мешанская Москва конца XIX века, вытесненная конструктивистской утопией, на моих глазах стала вытесняться высотами, новой сталинской утопией сияющего коммунизма на крови».

Эта разрушительная московская инерция — один источник мифа. Другой же — тексты. Датой рождения литературного московского мифа Виктор Пивоваров считает 1937 год, что ожидаемо, ибо это год его рождения. Но не только: в том же году, уточняет он сам, Андрей Платонов закончил свой роман «Счастливая Москва» (хотя в его открытом финале Пивоваров, художник абсолютно литературоцентричный, видит сознательную незавершённость), и примерно тогда же Булгаков оставил незавершённым, пусть не по своей воле, «Мастера и Маргариту». Роман Булгакова вынырнул на поверхность в 1966-м в журнале «Москва», роман Платонова — в 1991-м. Именно этими двумя датами Виктор Пивоваров ограничил собственный московский миф.

Помимо живописи, его тут представляют три альбома. Первый — это вовсе не рисунки, а скорее таблицы, перечисляющие разные вероятности и повороты судьбы: что было бы, если... «Представьте себе,

что вы сидите дома, у стола на кухне. И в зависимости от того, какой шаг вы сделаете — позовёте приятеля, или позвоните своей любовнице, или поедете в книжный магазин на Кировскую, — возникнет целая цепочка событий». Они могут и не произойти, но в этих предположениях, в этих поставленных в сослагательное наклонение действиях спрессовано огромное количество потенци. Альбом так и называется — «Если», и создан он был в 1995-м. Годом позже появился второй, «Действующие лица». Он уже неоднократно показывался в Москве и напоминает о временах, когда автор зарабатывал как книжный график, рисуя свои теперь уже знаменитые иллюстрации к «Дюймовочке», «Оле-Лунойе» и «Чёрной нурице», а для себя — в стол — делая первые концептуальные вещи. На этих 17 листах, объединённых подзаголовком «Сценки из московской жизни», присутствуют все его старые друзья и единомышленники: чудесный поэт Овсей Дриз, мэтр Юрий Нолев-Соболев с трубкой в углу рта, читающий новый текст Юрий Мамлеев, «Иван Чуйков на допросе в КГБ» (так называется лист), сын Пивоварова, а теперь тоже известный художник Павел Пепперштейн («Паша, пёс и блуждающие огоньки»). Светящееся окно, выходящее на крышу («Старичок, к тебе

можно?»), — это, понятно, окно мастерской Ильи Кабанова на чердаке дома страхового общества «Россия». И сама мастерская присутствует, и её обитатели Эрик Булатов, Михаил Шварцман, Оскар Рабин и философ Евгений Шифферс, а хозяин — Кабанов — даже в двух версиях: обладающий портретным сходством Кабанов № 1 и плачущий мальчик Кабанов № 2.

Эти графические листы сегодня — достовернейший документ, свидетельство мрачной, но плодотворной эпохи, рассказ о городе, которому посвящён и третий альбом, 2005—2010 годов. Его название «Флоренция», противопоставляющее город искусств имперской столице, никоим образом не должно вводить в заблуждение — только здесь у Пивоварова Москва его и нашей мечты. «Всю ночь напролёт стояли мы на крышах флорентийских, напряжённо вглядываясь в темноту в ожидании чуда» — это подпись под изображением Данте, вззирающего из окна на московские многоэтажки. Автор нехотя признаёт, что вымечтанной Флоренцией Москва так и не стала, но не теряет надежды, что он просто не заметил чуда, которое всё-таки произошло.

Ирина Мак

91



На стр. 90
Виктор Пивоваров
 Мастерская Кабанова
 Из альбома
 «Действующие лица»
 1996
 Бумага, анварель, тушь, белила.
 Частное собрание
 © Виктор Пивоваров

Виктор Пивоваров
 «Старичок, к тебе
 можно?» Из альбома
 «Действующие лица»
 1996
 Бумага, анварель, тушь, белила.
 Частное собрание
 © Виктор Пивоваров

МУНК В 2019 ГОДУ

В первой половине 2019 года намечается целый ряд событий, связанных с именем Эдварда Мунка, — как у него на родине, так и в России. Зимой в издательстве Ad Marginem выходит графическая биография Мунка работы Стеффена Квернеланна, отрисовавшего все жизненные перипетии норвежского художника: сначала самый звездный и скандальный берлинский период, а затем и детство, и поздние годы признания (Стеффен Квернеланн: Мунк. Графическая биография. М: Ad Marginem + ABCdesign, 2019). Впрочем, помимо самого Мунка, главным героем здесь оказывается искусствовед — забавный и трогательный персонаж, который, собственно, и взялся за неподъемное дело рассказать о жизни Мунка в виде комиксов с постоянными отсылками к визуальной эстетике мастера. Пожаловавшись другу, как надоели ему романтизированные биографии великих, где авторы сочиняют, что именно думали и чувствовали художники, он решил составить свою графическую биографию только лишь из цитат Мунка и его современников — и потратил на это семь лет жизни. Квернеланн поставил

перед собой задачу ещё более грандиозную, чем авторы традиционных романтизирующих биографий: ему пришлось придумывать не что Мунк чувствовал по тому или иному поводу, но каким предстал мир вокруг него, как именно он его видел. При этом традиционно считается, что рисованная биография — легкомысленный жанр «для самых маленьких» или для людей, неспособных осилить «настоящее» искусствоведческое исследование. Издатели даже отказались тут от определения «комикс», опасаясь, что оно отпугнет серьезных читателей. А книжка-то рассчитана как раз на них — это именно исследование со ссылками, библиографией и верификацией различных версий событий, выполненное на основе вдумчивой работы с документами. И да, современное исследование имеет право быть и таким тоже. Даже фигура автора, которая всё время мелькает на страницах книги, — не столько попытка сделать чтение более занимательным, сколько отражение общей тенденции внимания к человеку, который проводит исследование. Сегодняшние гуманитарные науки пришли к пониманию, что искусствовед, работающий над статьёй о творчестве какого-либо художника, вовсе

не похож на механизм, у которого нет собственных эмоций и жизненных проблем, один лишь только объективный взгляд на вещи. Наоборот, у него есть ехидные приятели, которым он за выпивкой травит байки о своём персонаже, а также собственное прошлое, которое заставляет его выбирать, на чём сделать акцент. Так, для Квернеланна, чей отец покончил жизнь самоубийством, принципиальными становятся сложные отношения Мунка с его отцом — его сожаления, что что-то не сказал, что не успел обнять. Впрочем, при всех этих внутренних для профессии вопросах книга остаётся и просто увлекательным чтением — тут и анекдоты о божественной жизни Мунка, и атмосфера Осло и Берлина конца XIX века, и рассказы о том, как рождались прославленные картины.

Следующим событием хронологически должна стать открывающаяся 2 апреля выставка «Мунк: танец жизни» в Третьяковке — очередной блокбастер, подготовленный совместно с Музеем Мунка и Национальной картинной галереей Норвегии. В Осло поедут работы русских художников максимально широкого спектра, а в Москву — работы норвежского мастера. И тут нужно сказать, что Музей

92

Рабочая столовая
кондитерской
фабрики Fgeia
Фотография: © 2018 Журнал
«Искусство»

На стр. 93
Эдвард Мунк
Солнце
1911

Декоративная панель в зале
собраний Университета Осло,
факультет юриспруденции
Холст, масло, 455 × 780 см





Мунка, вообще говоря, всегда концентрируется на концептуальной стороне выставок на своей территории. Нынешняя его экспозиция, например, сделана южноафриканской художницей Марлен Дюма: она сопоставляет картины Мунка со своими, и это похоже на акт саморазоблачения — признание, как много она у него взяла, вплоть до ракурсов и деталей. А год назад музей представил работы Мунка так, как будто художник всю жизнь иллюстрировал роман Флобера «Госпожа Бовари». Свои подборки для выставок составляли норвежские писатели, художники, философы — не обязательно удачно, но, безусловно, открывая новые и новые ракурсы. Что касается выездных экспозиций, администрация музея тоже старается не катать по всем странам одни и те же работы. Например, в своё время в Центр Помпиду отправился только поздний Мунк, поскольку все самые известные его шедевры — и «Мадонна», и «Крик», и «Пепел», и «Танец жизни», ставшие частями «Фриза жизни», — были написаны в 1890-е, так что заграничная публика толком не знает художника, каким он был в XX веке, уже после избавления от депрессии и алкоголизма. При этом с каждым годом музей расширяет геогра-

фию своих выставок: в 2019-м они будут проходить в Лондоне (в Британском музее), в Токио, в Пекине и вот у нас. Финальный выбор картин для выставки в Третьяковке уже сделан, но ещё не известен журналистам («Крик», впрочем, точно будет — в одной из восьми существующих версий), так что пока остаётся надеяться, что при таком бэкграунде стратегия московской выставки будет основана не просто на привлечении максимального числа зрителей громким именем на афише. У нас Мунка в таких количествах последний раз видели в Эрмитаже в 1982 году, так что толпу можно собрать, очевидно, даже просто развесив его работы в Лаврушинском, но сегодня хочется более сложных сюжетов. Один из таких сюжетов — «Мунк и Достоевский». Норвежский художник знал и ценил русского писателя, и представители музея говорят, что для них это самое интересное — как эта связь будет обозначена на выставке.

Конечно, Музей Мунка экспериментирует ещё и потому, что его нынешнее здание не позволяет ему представить своё собрание хоть сколько-нибудь полно, даже в объёме хрестоматийных произведений. Сам музей появился, когда,

согласно завещанию художника, всё его творческое наследие перешло городу Осло. Разумеется, это не касалось уже проданных работ, но дело в том, что Мунк расставался со своими произведениями крайне неохотно. Он десятки раз воспроизводил приглянувшийся ему сюжет и никому не желал отдавать ни одну из версий. Его дилерам приходилось очень туго, когда, с трудом продав эту странную, кажущуюся неоконченной живопись, они вынуждены были бежать к покупателю с криками: «Господин Мунк хочет картину обратно!» Так что после смерти художника норвежская столица получила 28 тысяч единиц хранения, а вместе с ними — задачу разбирать, систематизировать, а потом и оцифровывать весь колоссальный объём дневниковых записей, писем, статей, рисунков, гравюр, эскизов к декорациям и скульптур. Сейчас, как говорят представители музея, расшифрованы и опубликованы все тексты, что позволяет вывести исследовательскую работу на совершенно другой уровень — учёным уже не требуется тонуть в бумажном море, пытаясь разобрать почерк художника и его корре-

спондентов. Но, конечно, самое заметное событие — намеченное на июль 2019 года открытие нового 13-этажного Музея Мунка, который сейчас растёт на берегу Осло-фьорда. В здании планируется всё, что сейчас принято предусматривать в культурных центрах: это и детские мастерские, и кинотеатр, и рестораны, и обзорная площадка — очевидно, весьма эффектная. Однако гораздо более важными оказались перемены во всём облике города — то ли спровоцированные строительством нового музея, то ли ставшие с ним частью общего процесса. Осло сейчас похож на огромную строительную площадку, ну или на то, как его описывал сам Мунк в 1892 году: «Город первопроходцев — здесь всё в брожении, всё ищет свою форму». Промышленные кварталы полностью снесены, а на их месте поднимается современная архитектура, жилая и музейная, с гигантскими окнами, впускающими в себя морской пейзаж. В эти места переедет большая часть культурных учреждений города — в их числе Национальная библиотека и Национальная

галерея, чья коллекция сейчас разбросана по нескольким зданиям в центре. Уже сейчас Осло бурлит, обсуждая все эти изменения в своей жизни: насколько эта новая архитектура выдерживает сравнение с похожей на айсберг Оперой архитектурного бюро Snøhetta, открывшейся в 2008 году; насколько вообще перенос всех культурных центров в один район оправдан и не лучше ли, чтобы у каждого было своё место и своё лицо; что будет со старыми, имеющими историческую ценность зданиями, которые сами стали частью истории собраний, которые в них хранились. Решения об их судьбе пока не приняты, но в старом здании Музея Мунка может, например, разместиться репетиционная сцена Национального балета. Произойдёт ли это, пока неясно, однако очевидно, что масштаб перемен — и внешних, и внутренних, — которые происходят в столице Норвегии, грандиозен.

Возвращаясь к Мунку, все сложные сюжеты, которые могут возникнуть в Третьяковке, но то ли будут, то ли нет, в любом случае имеет смысл искать

у него на родине, и не только в его музее или в Национальной галерее, но и в общественных пространствах, которые он оформлял или хотел оформить. Прежде всего, это зал собраний Университета Осло, где в 1914—1916 году Мунк выполнил монументальные фрески, воспевавшие человеческое стремление к знаниям. Их интересно сравнить с факультетскими фресками Густава Климта 1894—1905 годов: это работы одной эпохи, сходные по истории создания и равно вызвавшие громкие скандалы. Венская профессура упрекала Климта, что вместо триумфа рационального знания он изобразил науку как погружение в самые тёмные глубины человеческой души. Мунковские же работы залиты светом, вот только вместо кабинетных историков там изображён пожилой рыбак, рассказывающий внуку о прошлом, а *alma mater* предстаёт в виде кормящей крестьянской женщины. Ещё одно мунковское место — рабочая столовая кондитерской фабрики Freia: её владелец в начале XX века стремился организовать самое передовое производство,

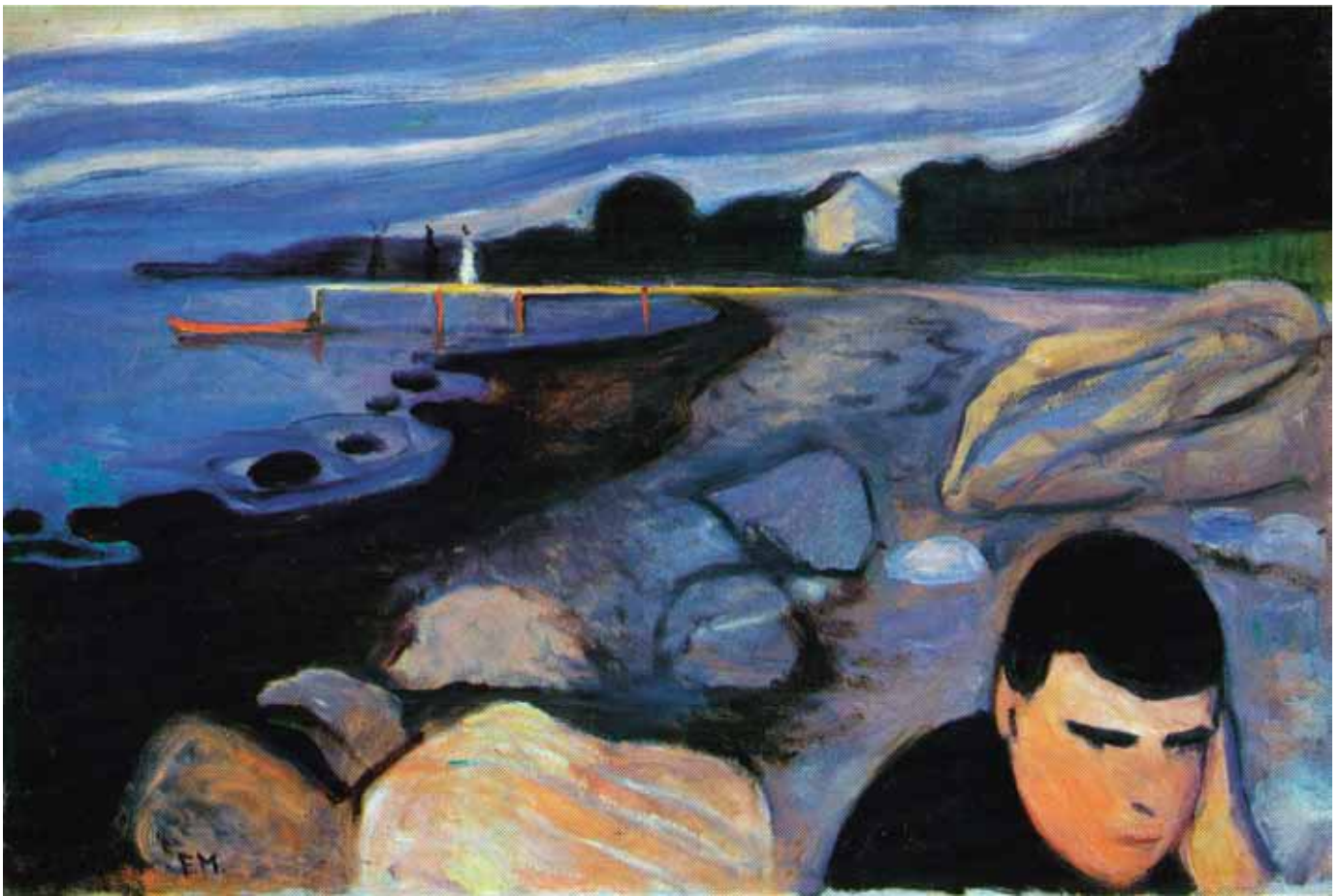
94



Набережная
в Осгорстранне, где
Эдвард Мунк писал
«Меланхолию»
Фотография: © 2018 Журнал
«Искусство»

На стр. 95
Эдвард Мунк
Меланхолия
1892

Холст, масло, 64 × 96 см
Из собрания Национальной
галереи Норвегии



и в техническом, и в социальном смысле. Он верил в шоколад, предназначенный не только для богатых, и в необходимость наличия при фабрике постоянного врача; в гигиенических целях всем юным работницам обязательно делали маникюр. В 1922 году он решил украсить столовую фабрики столь же передовым искусством, притом что сам любил и ценил искусство значительно более традиционное. Здесь можно увидеть того самого позднего Мунна во всей красе: все его постоянные мотивы присутствуют, однако это не меланхоличная и мрачная, а наполненная солнцем и жизнерадостная живопись.

В пределах полутора часов езды от Осло находятся ещё и два домика Мунна. Один, поближе, — место, где художник провёл последние свои годы. Именно там описывали его наследие, прежде чем передать его городу, а сейчас это мастерские-резиденции для молодых художников. Второй, в Осгорстранне, — наоборот, первое жильё, которое он купил себе сам. В доме сохранилась реальная обстановка (мебель и даже фотографии, которые делал этот первый в мире автор селфи), но несравнимо более интересны городок и побережье,

которое и само по себе чрезвычайно живописно, но ещё и служило натурой для мунновских полотен его золотого периода: узнаваемы и круглые камни в «Меланхолии», и фрагмент улицы с высокой кроной дерева в «Девушках на мосту», причём большинство мест отмечены репродукциями конкретных работ, где они воспроизводились.

Мунновские места хороши не только тем, что там можно увидеть какие-то работы, которых нет в музеях. Они задают для зрителя контекст, в котором он работал, а благодаря этому приходит понимание, о каком времени, ситуации, интеллектуальной атмосфере он рассказывал в своих произведениях. В этом смысле особенно показательна городская ратуша Осло — единственная работа Мунна, которая сейчас там представлена (в зале, где обычно регистрируют бракосочетания), попала туда почти случайно. Когда в 1920-е ратуша строилась, Мунк очень хотел заняться росписью одного из залов: уже знаменитый художник, он был обижен отсутствием общественных заказов, которые щедро раздавали его друзьям. Однако дело двигалось медленно, и когда можно было приступать к работе, художник уже

был болен и не в состоянии осилить этот объём. Росписи выполнили его современники, и разница между их фресками и тем, что Мунк делал для других общественных пространств, поразительна: именно этот контраст, пожалуй, позволяет лучше всего прочувствовать норвежскую художественную атмосферу того времени.

Разумеется, туристы в Осло обычно идут фотографироваться на холм, откуда Мунк, как он вспоминал в одном из писем, увидел тот необыкновенный красный закат, который изображён в «Крине» вместе с частью гавани (на картине даже можно рассмотреть существующие доныне здания). В нужном месте установлена рамочка для ищущих правильного ракурса, но, конечно, дело обстоит не так просто: историки предполагают, что в своём шедевре художник совместил несколько видов фьорда, да и вообще писал его в Берлине по памяти.

Алина Стрельцова



БРЕЙГЕЛЬ

Музей истории искусств, Вена
2 октября 2018 — 13 января 2019 года

Венский Музей истории искусств представляет ретроспективу Питера Брейгеля Старшего слоганом «Лишь раз в жизни», и это тот случай, когда обычные рекламные эпитеты — грандиозный, беспрецедентный, неповторимый — разом и уместны, и недостаточны, чтобы описать масштаб события. Дело в том, что выставка большей части брейгелевского наследия может оказаться не только первой за всю историю, не только единственной за всю нашу жизнь, но и вовсе уникальной. Сохранность произведений такова, что они едва ли смогут пережить ещё одно путешествие. При этом любовь к мастеру так сильна, что даже искусствоведы, привыкшие относиться к искусству как хирурги к пациентам в операционной,

испытывают почти религиозное чувство при упоминании его имени.

На выставке почти всё впервые: первый раз показаны вместе четыре работы из цикла «Времена года»; первый раз можно увидеть рядом две «Вавилонские башни» — венскую и роттердамскую; первый раз понуло стены музея в Винтертуре «Поклонение волхвов под снегом» — первая в мире картина, изображающая снегопад.

Нынешнее событие позволяет, прежде всего, поговорить о смене парадигмы производства выставок-блокбастеров. Уже десятки лет музеи отправляют в мировые турне одну за другой экспозиции, составленные сплошь из шедевров и громких имён. И десятки лет их за это ругают: и за желание привлечь максимум посетителей в ущерб научной работе, и за то, что многим попросту скучно видеть одни и те же произведения и в Нью-Йорке, и в Париже, и в Москве. И вот сейчас, после Босха в Прадо и Брейгеля в Вене, уже можно говорить, что ситуация потихоньку меняется и блокбастер

становится завершением исследовательской и реставрационной работы голливудских же масштабов. В случае Брейгеля эта работа началась в 2012 году на средства фонда Гетти, и устроители не сразу решились попытаться договориться со всеми музеями, чтобы собрать вместе хрупкие, считавшие невыездными шедевры. Несмотря на то что над организацией работала международная команда кураторов, Вена — самая очевидная точка для такого проекта, потому что здесь хранится почти половина и живописного, и графического наследия художника, и здесь же находятся работы, которые категорически не могут транспортироваться.

Уже выпущен увесистый каталог экспозиции, но только в будущем году на трёх языках выйдёт полное издание с итогами всех исследований. Конечно, некоторые результаты представлены уже сейчас. Например, почистив «Неаполитанскую гавань», реставраторы обнаружили, что сомнительная работа — одно из лучших произведений мастера, а не его школы. В «Самоубийстве

Саула» открылся пылающий пейзаж на заднем плане — восстановить его нельзя, но в рентгеновских лучах видно, какой была работа на самом деле. Ещё в ходе подготовки босховского проекта на рентгеновских снимках одной из работ заметили, что демон верхом на ездовом монстре первоначально путешествовал на бочке с ножками. Теперь похожую бочку с ножками нашли у Брейгеля в «Безумной Грете», и это означает, что мастер не просто был знаком с работами Босха, но имел доступ к эскизам в мастерской. Этот вывод очень важен для понимания целого ряда связей в искусстве того времени.

Вопреки ожиданиям, авторы экспозиции сосредоточились не на иконографии работ Брейгеля — хотя, казалось бы, этот мастер деталей даёт богатейший материал для такой работы. Своим главным предметом они сделали творческий процесс, попытавшись понять, что именно происходило в голове у художника, буквально посмотреть на картину из-за его плеча. Строго говоря, это тоже тенденция мирового выставочного и исследовательского процесса: переход от аналитики к личности, от детали — к текстуре, сосредоточение

внимания на тех аспектах, которые максимально плохо переводятся в слова.

Очень ярко процесс создания работы показан на примере небольшой берлинской картины «Две обезьяны». При помощи инфракрасных лучей и рентгена исследователи проследили все стадии её создания: вот подготовка доски — дешёвой, из нидерландского дуба, что означает, что картина предназначалась для друга, а не для влиятельного заказчика; вот клей и грунт; вот фоновый пейзаж, вот первый слой, написанный светлыми красками, а потом уже настоящие цвета. Примечательно, что «Обезьяны» — это само по себе брейгелевское размышление о том, что представляет собой работа художника. На картине окно в пейзаж и две прикованные друг к другу мартышки на подоконнике. Они тянут в разные стороны и не могут ни выйти наружу, ни вернуться. Обезьяна — символ близости человека к природе, его подражания природе; именно этим занимается и живописец — да только ни туда, ни обратно.

Другой пример — подробнейший дендрологический анализ досок «Пути на Голгофу», которому уделён целый зал.

Сама работа — в соседней комнате, освобождённая от рамы так, чтобы было видно и лицевую сторону, и задник. Посетители могут разобраться, как составлены доски, и отчётливо разглядеть их сквозь красочный слой. А рядом результаты дендрологического анализа показывают, что на доски пошёл не нидерландский, а балтийский дуб, значит, картина более качественный и долго растущий. Тому, который использовал Брейгель, было больше трёх веков, а это означает, что положение художника было невероятно высоким, иначе бы он не смог себе позволить настолько дорогие материалы. Там же можно узнать, что пилить ствол нужно секторами (иначе не избежать деформаций), а доски соединять дюбелями, и что брейгелевский дуб мог упасть только самостоятельно, потому что орудий, чтобы спилить такую машину, просто не существовало.

Ещё на выставках в Венском музее традиционно рассказывают не просто истории художников, но истории, связывающие их с Австрией, а точнее с домом Габсбургов, которому и принадлежала самая большая в мире коллекция работ Брейгеля. Между прочим, когда Музей истории искусств от-

97



На стр. 96

Питер Брейгель Старший

Вавилонская башня
1563

Дерево, масло, 114 × 155 см
Из коллекции Музея истории искусств, Картина галерея, Вена. © KHM Museum Association

Питер Брейгель Старший

Безумная Грета
1562 (?)

117,4 × 162 см
Из коллекции Музея Майер ван ден Берг, Антверпен, Бельгия.
© Museum Mayer van den Bergh

98 крывался в 1898 году, в списке его лучших полотен и в помине не было этого имени — только великие итальянцы и некоторые немцы вроде Гольбейна. Однако, смеются кураторы, теперь никто не отправляется в Вену специально, чтобы увидеть Гольбейна, зато к Брейгелю едут издалека. Связь его работ с Габсбургами, конечно, очевидна: испанская ветвь дома владела Нидерландами, где как раз шла война за независимость. Реставраторы нашли множество габсбургских двуглавых орлов на одеждах и знамёнах солдат — например, тех, что ведут Христа на казнь. Причём, если тебе не покажут клюв и кончик крыла, сам ты этого никогда не заметишь. Не менее показателен и император Карл V, непосредственно курирующий процесс строительства Вавилонской башни. Есть и более тонкие нюансы: в «Деревенских танцах» можно рассмотреть фигуру шута и понять, что он сопровождает испанского аристократа — невнятного мужчину в чёрном, выглядящего очень раздражённым. Всё дело в том, что испанцы запрещали долгие

народные гуляния, а фламандцы и голландцы всячески нарушали эти запреты, и именно эту историю рассказывает Брейгель. Тут же имеется и история о женской эмансипации: «Безумная Грета», вооружённая мечом и в латах, сражается с адским чревом, а рядом женщины побивают мужчин, которые на поверку оказываются монстрами. С одной стороны, Безумная Грета (правильнее, Грит) — это персонаж пьесы, которая в то время была популярна в Нидерландах, и адская пасть, вероятно, напрямую взята из декораций, но с другой, возможно, что это ещё и внебрачная дочь Карла V Маргарита Пармская, правительница Нидерландов. Во всяком случае, именно об этом с нами хочет поговорить музей, и та же фигура обнаруживается ещё в двух вариантах на гравюре «Гнев» из цикла «Смертные грехи».

В общем, «Брейгель» оказался выставкой сложной и по исполнению, и по восприятию. Вроде как она рассчитана на широкую публику, но чем больше знаешь, тем больше сможешь тут почерпнуть.

Это правило, конечно, действует всегда, но здесь — как результат целенаправленных усилий. Финальным этапом подготовки выставки стало создание сайта Inside Bruegel (www.insidebruegel.net), где выложены результаты сканирования главных шедевров в таком качестве, что каждый файл весит десятки гигабайт. Тут же результаты рентгеновской и инфракрасной съёмки и возможность сопоставления деталей на нескольких экранах и в разных режимах. Исследовательский инструмент для специалистов? Да, но также и возможность для наших собственных открытий — например, обнаружить на башне замка из «Сумрачного дня» призрака высотой менее сантиметра, которого почти нельзя различить невооружённым глазом. Вот в таком невероятном разрешении творчество Питера Брейгеля Старшего и показано в венском музее.

Алина Стрельцова



На стр. 98

Питер Брейгель Старший

Поклонение волхвов под снегом
1563

Дерево, 35 × 55 см

Швейцарская Конфедерация,
Федеральное ведомство культуры. Из коллекции Музея Оскара Райнхерта «Ремерхольц», Винтертур. © Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur

Адриан Брауэр

Курильщик
Около 1637

Доска, масло, 46 × 36,5 см

Из коллекции Метрополитен-музея, Нью-Йорк. Предоставлено пресс-службой MOU, Бельгия



**ВЫСТАВКИ «АДРИАН
БРАУЭР, МАСТЕР
ЭМОЦИЙ» И CHARIVARI
В РАМКАХ ПРОГРАММЫ
«ФЛАМАНДСКИЕ МАСТЕРА
2018—2020»**

Музей Ауденарде и Фламандских
Арденн, Ауденарде, Бельгия
15 сентября — 16 декабря 2018 года

Церковь Онзе-Ливе-Врау-Ван-Памеле,
Ауденарде, Бельгия
16 сентября — 16 декабря 2018 года

В Бельгии продолжается культурная программа «Фламандские мастера 2018—2020», рассчитанная как на искушённых ценителей, так и на туристов, и представляющая не только старых мастеров, но и наших современников, считающих себя их наследниками. Нынешний год посвящён барочной роскоши и её главному певцу — Рубенсу. Однако как раз его работы неплохо представляет себе и массовый зритель, а вот про его современника Адриана Брауэра не все даже слышали. Между тем среди популярных шедевров бельгийцы всячески пытаются выделить работы важные, но не такие известные.

Брауэр родился в городке Ауденарде в Восточной Фландрии в 1605 году и умер от чумы всего в 32 года, однако его учителем был сам Франц Халс, а работы покупали Рембрандт и Рубенс. Позже полотна художника попали в коллекции практически всех ведущих музеев мира: от Дрезденской галереи до Эрмитажа и Метрополитен-музея. Теперь в Музее Ауденарде и Фламандских Арденн (MOU) открыли ретроспективу Брауэра, объединив двадцать четыре работы художника и двадцать пять авторов его круга — и это много, поскольку Брауэр оставил после себя не более семидесяти произведений.

Адриан Брауэр чаще всего писал сценки из кабачной жизни, пьющих и дерущихся крестьян, уделяя особое внимание мимике и эмоциям. Его герои орут, скалят зубы, носят глазами, ехидно смеются, поют, широко раскрыв рот, кривят губы, морщат лоб и при этом много курят. Взрывная эмоциональность была совершеннейшей новинкой в живописи того времени, и организаторы подчеркнули это, назвав выставку «Адриан Брауэр, мастер эмоций». Кураторы прослеживают несколько любимых мотивов художника: человек, сидящий на горшке, мужчина в компании девушки легкого поведения (рядом с ним непременно стоит кружка с вытекающей

жидкостью, символ любовного акта) и операция (хирург зашивает рану, рядом алкоголь в качестве анестезии). Казалось бы, ретроспектива уже сама по себе решает просветительскую задачу возвращения забытого имени: неслучайно молодая куратор проекта два года проводила исследования и уговаривала музеи-гиганты отослать работы в совсем новое заведение. Но бельгийцы посчитали эту задачу достойной более широкой программы.

В действующей церкви XIII века в том же Ауденарде открывается выставка Charivari — проект современных художников, чьи работы были вдохновлены наследием мастера эмоций. Дерущиеся и курящие забулдыги XVII века не сильно отличаются от сегодняшних, и экспозиция Charivari рассуждает как раз про нарушения социальных норм нашего времени, поэтому в ней принимают участие авторы, особенно заинтересованные в обсуждении роли художника в современном мире. Слово *charivari* обозначает средневековую традицию приходить под двери к тем, кто вступает в повторный брак или женится на девушке много моложе себя, и устраивать шум и гам, барабаны по тазам и сковородкам. Сейчас обычай изменился и шумят уже в качестве социального протеста, например на забастовках, а слово

осталось прежним. В выставке участвуют двадцать девять художников: тут и знаменитые Вим Дельвуа с Яном Фабром, и наравне с ними молодёжь. Как рассказывает один из кураторов проекта Ян Хоет Джуниор, Брауэр привлён его тем, что оставался за пределами «цирка своего времени»: он со всеми был знаком, но не рвался в дипломаты, не получал заказов от правительства, а просто работал, «будто угорь ускользя от современности». Поэтому и для своего выставочного проекта Ян выбирал тех, кого по тем или иным причинам осуждает общественность. Про осуждение Фабра все знают, клоака Вима Дельвуа, которую совсем скоро можно будет увидеть в Москве в галерее Гари Татинцяна, до сих пор вызывает массу негодования у зрителей, и разве что работа Эмилио Лопес-Менчеро — бельгийского художника испанского происхождения, представлявшего Бельгию на Венецианской биеннале 2003 года, — пока не вызвала заметной критики, хотя

в нашем понимании вполне могла бы ее заслужить. Гостей из России обычно поражает агрессивность вторжения искусства в действующий храм, но бельгийцы уже привыкли видеть в алтаре полотна из спинок жуков-навозников, им не страшно. Тут в алтаре действующей церкви на распятии подвешены сковородки, тазы, вёдра, банки и другая утварь; можно дёрнуть за верёвку, и шум заполнит всё пространство. «Переполох» (так называется работа) оставляет сильное впечатление, будто гул из брауровской таверны звучит в святая святых: это *charivari* призвано осудить архаичность религиозных обрядов и наше отношение к ним. У входа в церковь зрителей встречает «Автопортрет в виде картофелины» Тьерри де Кордые: на постаменте возвышается скульптура из смеси клея, грязи, волос художника, земли и глины, высмеивающая традицию пышного парадного портрета. Ещё одна любопытная работа на выставке принадлежит Кати Хек — художнице, которая часто работает

с эстетикой современной поп-культуры. Её произведения часто осуждают как порнографию, хотя их цель состоит в том чтобы высмеять общество потребления. В Ауденарде представлено получасовое видео, где три девушки, переодетые в мужчин, сидят в таверне, пьют, курят и ругаются — разумеется, кривя лбы и корча рожи, словно на полотнах Адриана Брауэра. В общем, две части проекта органично дополняют друг друга, осовременивая творчество художника. Ко всему прочему, прямо перед открытием художник Карел Тьенпонт сделал огромную фигуру Брауэра и прошёл с ней по Антверпену, Генту и другим городам Бельгии, остановившись наконец в Ауденарде и тем самым символически вернув художника родному городу спустя 400 с лишним лет после его рождения.

Арина Романцевич



Адриан Брауэр
Интерьер с изображением
мужчины, играющего
на лютне, и женщины
Около 1625
Доска, масло, 37 × 29,2 см
Из коллекции Музея
Виктории и Альберта, Лондон.
Предоставлено пресс-службой
МОУ, Бельгия

Архип Куинджи

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

Реклама

Третьяковская
галерея

Лаврушинский переулок

Генеральный спонсор

06.10.2018 —
17.02.2019

Информационная поддержка

Радиопартнер

Стратегический медиапартнер

25 ЛЕТ
ТРАНСНЕФТЬ

ИЗВЕСТИЯ

ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

ГЛАВНАЯ ГАЛЕРЕЯ
ГАЛЕРЕЯ

100.1%

THE ART NEWSPAPER RUSSIA



~ SUMMARY ~

~ 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 first part of this double issue covers the megapolis of the future, invented by the futurist Antonio Sant'Elia; the architecture of the infernal City of Dis, depicted by Dante. It will describe the possible life of Rome if all Mussolini's ideas had become reality; the perfect Renaissance city and how the excentric Milanese architect Tomaso Buzzi decided to construct one in his own estate in the 20th century.

"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 Orestyadi"; Fondazione Orestyadi and "Destinazione Gibellina".

~ INVISIBLE CITIES OF ITALY. PART I ~

Anna Korndorf OTHER CITIES. DANTE AND IMAGINARY ARCHITECTURE

From all the imagery, created on the Italian soil, the portrayal of imaginary cities from the works

by Dante Alighieri proved to be the most long-living. The poet had carefully thought through the capital of Hell, the horrible City of Dis, while the capital of Heaven was planned by Baroque theatre set designers, as there were not any precise instructions from the writer. These architectural models have experienced a lot of transformations — the Hell was turned into a jail, and Heaven's palace into a greenhouse, — but they still remain influential in European culture.

FUTURISTIC CITY OF ANTONIO SANT'ELIA Curatorial project by Anna Bronovitskaya

In 1914 Antonio Sant'Elia presented his project Città Nuova to the Milanese public. It consisted of a series of drawings and a text, which explained that the city of the Future had to meet the demands of its inhabitants and each following generation could rebuild it according to its taste. The ideas of the Italian futurist influenced not only the architects of the decades ahead, but also the aesthetic of "Metropolis" by Fritz Lang, and later — the entire culture of steampunk worldwide.

Anna Vyazemtseva UNBUILT ROME OF BENITO MUSSOLINI

Numerous tourists strolling down Via dei Fori Imperiali often think that the archaeological centre of Rome has always looked that way since the fall of the Empire. Nevertheless, the city acquired the current appearance during the times of Mussolini and in many ways, due to his own efforts. Actually, the dictator's urban planning ambitions were even larger. Let us try to imagine what the Italian capital would look like if all his plans had become reality.

Cesare de Seta IDEAL CITY DURING RENAISSANCE PERIOD

Historian of Italian architecture, Emeritus Professor of University of Naples Federico II, Cesare de Seta explicitly analyses the imagery of perfect cities, which was created in the 15th century, and comes to a conclusion on the connection between Leon Battista Alberti, the author of "Ten Books on Architecture", and creation of well-known paintings of *città ideale*.

Ekaterina Kochetkova LA SCARZUOLA OF TOMASO BUZZI

In the 1950s the architect and designer Tomaso Buzzi decided to retire from the public world and found his safe haven in Umbria, in an abandoned Franciscan monastery. He spent the rest of his life transforming the medieval ruins into his own version of an ideal city. This was similar to a story from the Mannerist period, not to a work on a total installation by a contemporary artist. And now researchers look at the strange stacks of architectural fantasies and remember the landscapes by Italian metaphysics.



COOPER&GORFER

СМЕЩЕНИЯ
Interruptions

ДНЕВНИКИ ПОГОДЫ
The Weather Diaries
17.10 — 02.12.2018



ДЖИМ ДАЙН

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ЦЕНТРА ПОМПИДУ

с 14.09.2018

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЁР ПРОЕКТА

**БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД
«ИСКУССТВО, НАУКА И СПОРТ»**

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

**VOLVO CARS RUSSIA
ПОСОЛЬСТВА США В РФ**

**МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
ОСТОЖЕНКА, 16**

WWW.MAMM.ART, WWW.MAMM-MDF.RU

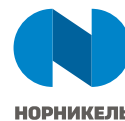
Джим Дайн (1935, Цинциннати, Огайо), Принц, 2008. Живопись, эмаль, дерево. 184 x 72 x 66 см. Дар Джима Дайна в 2017. Инвентарный номер: АМ 2017.374. Собрание: Центр Помпиду, Париж. Национальный музей современного искусства — Центр промышленного творчества © ADGP, Париж. Фотография © Центр Помпиду, Национальный музей современного искусства — центр промышленного творчества / Одри Лоранс / Распространение: Объединение национальных музеев — Гран Палаз реклама

18+

Стратегические партнёры музея



TELE2



Инновационный партнёр музея

ART
THE ART WORLD'S EXCLUSIVE DOMAIN

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СКАЧИВАЙТЕ
НОВЫЙ НОМЕР





Друзья,

вы можете выбрать любой электронный номер в подарок, и мы пришлём его на ваш e-mail

Напишите нам:

ART@ISKUSSTVO-INFO.RU

ИСКУССТВО

Винзавод. **НОВЫЕ ИМЕНА**
Старт

ТВОЯ ПЕРВАЯ ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА

1 РЕГИСТРИРУЙСЯ НА САЙТЕ WWW.PROJECTSTART.RU

Ты молод, талантлив и хочешь заявить о себе? Добро пожаловать на СТАРТ! Мы организовали более 40 выставок молодых художников, став трамплином для развития их творческой и выставочной деятельности.

2 ЗАГРУЖАЙ СВОИ РАБОТЫ

Ознакомься с правилами участия в проекте и загружай свои работы на сайт. Работы, прошедшие первичную модерацию, попадают на обсуждение жюри.

3 ПОЛУЧИ ПЕРСОНАЛЬНУЮ ВЫСТАВКУ НА ВИНЗАВОДЕ

Выпускники СТАРТА получают пристальное внимание со стороны тематических СМИ и становятся достаточно известны в мировом арт-сообществе, чтобы при должной настойчивости самостоятельно выставляться за рубежом.

ЦСИ Винзавод, 4-й Сыромятнический переулок, 1/8, Москва
+7 (495) 917 46 46, info@winzavod.ru, winzavod.ru

Министерство культуры Российской Федерации
Российская библиотечная ассоциация
Российская государственная библиотека
Издательство «Пашков дом»

В рамках Международной ярмарки интеллектуальной литературы non/fictio № 20 (28 ноября — 02 декабря 2018 г., Москва, Центральный дом художника) состоится круглый стол «Издательская деятельность библиотек: настоящее и будущее»

Темы для обсуждения:

- **Задачи книгоиздательской деятельности библиотек на современном этапе**
- **Репертуар книг по библиотековедческой и книговедческой тематике**
- **Способы и формы финансирования книгоиздательской деятельности библиотек: госзаказ, гранты, спонсорские средства и т. д.**
- **Основные проблемы в книгоиздании и книгораспространении литературы библиотечной тематики**
- **Читательская аудитория: изучение и анализ информационных потребностей**
- **Участие в мероприятиях по поддержке чтения и пропаганде книжной культуры**

Приглашаем к участию представителей библиотек, издательств, книгораспространителей, всех, кому не безразлично будущее интеллектуальной книги

Заседание круглого стола состоится 29 ноября 2018 г. в литературном кафе (зал № 13) с 16.00 до 18.00

Информационная поддержка журналы: «Библиотековедение», «Обсерватория культуры», «Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии», «Искусство»

НЭБ НАЦИОНАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА

ОЦИФРОВАННЫЕ ФОНДЫ РОССИЙСКИХ БИБЛИОТЕК НА ОДНОМ ПОРТАЛЕ



<http://нэб.рф>
<http://rusneb.ru>



НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЛАССИКА
НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ
КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПАТЕНТНЫЕ ДОКУМЕНТЫ
ПЕРИОДИКА

ШИРОКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПОИСКА
ЗАКЛАДКИ
ЛИЧНЫЕ ПОДБОРКИ
ЦИТАТЫ
ЗАМЕТКИ
ИСТОРИЯ ПОИСКА

ЭЛЕКТРОННЫЕ ЧИТАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ НЭБ ВО ВСЕХ
РЕГИОНАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Оператор НЭБ — ФГБУ «Российская государственная библиотека»



КОЛЛЕКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАДИМА СИДУРА

музыка / книжный магазин / лекции /
выставки современных художников /
библиотека / коворкинг / встречи /
городские экскурсии

ср-вс 12:00–19:00,
вход посетителей до 18:30.
пн, вт — выходные дни.
бесплатное посещение —
каждое третье
воскресенье месяца

московский музей
современного искусства
музей вадима сидура
москва,
новогиреевская ул., д. 37а
(метро перово, новогиреево)
8 (495) 918-51-81
mmoma.ru

ASKERI GALLERY



Эшли Хикс | Ashley Hicks

Британский дизайнер и писатель Эшли Хикс создал серию тотемных скульптур. Экстравагантный представитель английской королевской семьи придумал объекты-конструкторы: цветные звенья из полимерной глины можно собирать по собственному усмотрению, одевая на металлическое основание. Вариативность тотемных скульптур Эшли Хикса позволяет каждому обладателю скульптур серии менять элементы местами и вести метафизический диалог с художником.

Ноябрь 2018
Askeri Gallery
Москва

16 апреля – 16 мая
Глеб Скубачевский

23 мая – 18 июня
Антон Тотибадзе

22 июня – 22 августа
Михаил Блинов

23 июня – сентябрь
Анна де Карбучиа
One planet – one future
Castel Dell'ovo, Неаполь

Сентябрь
Павел Поллянский

Октябрь
Ромен Фроке

Ноябрь
Эшли Хикс

Декабрь
Конор Маккриди

Посещение галереи только по предварительной записи: +7 (499) 518 03 44 ♦ ул. Поварская, 31/29

askerigallery.com



FRIENDS OF

М М ОМА

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 MAPT

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

М
М
ОМА | МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

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



издание ммома
mmoma's periodical



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**
MMOMA Education
Center



московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art



GOETHE
INSTITUT

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

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



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

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

* Винил Клуб - ярмарка виниловых пластинок и CD