

ГОРОД В ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: НЕ ТОЛЬКО ФУТУРИЗМ

Гончаренко Наталья Михайловна

Белгородский государственный художественный музей, г. Белгород,
Российская Федерация

Аннотация

Статья посвящена проблеме репрезентации города в творчестве художников Италии первой половины XX века, от футуристов до представителей «римской школы». Отмечается, что на рубеже веков в раннем футуризме образы современного города интерпретировались как состояния души (в творчестве Умберто Боччони, Карло Карра). Впоследствии их место заняли изображения города-машины, как в живописи Луиджи Русоло, и «аэроживопись», где человеческим эмоциям уже не было места (примером могут служить произведения Тато и Тулио Крали). Одновременно, в противовес футуризму, существовал город в «метафизической живописи», намеренно не желающей иметь ничего общего с современностью. Этот подход характерен для Джорджо де Кирико и Карло Карра. Наконец, в 1920–1940-е годы такие разные авторы, как Джорджо Моранди, Арденго Соффичи, Карло Карра, Марио Сирони, представители «римской школы» и ранний Ренато Гуттузо изображают свою повседневную среду обитания: небольшие итальянские города либо окраины Милана, Рима или Болоньи, которые они видят ежедневно.

Ключевые слова: искусство Италии XX века; футуризм; «метафизическая живопись»; аэроживопись; «Новеченто»; «Римская школа»; образ города.

Для цитирования:

Гончаренко Н.М. Город в искусстве Италии первой половины XX века: не только футуризм // Искусство Евразии. – 2020. – № 1 (16). – С. 239–261. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1745169/27/>

Информация об авторе:

Гончаренко Наталья Михайловна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Белгородский государственный художественный музей, г. Белгород, Российская Федерация. Email: natalia_go@mail.ru

Искусство XX века неслучайно называют «искусством метрополии» [9, с. 81] – можно даже сказать, что без города оно не существовало бы таким, каким мы его знаем. И искусство Италии первой половины XX века – от футуризма (история которого прослеживается с 1909 и вплоть до 1944 года [11, с. 240]) до художников «Нового фронта искусств» и неореализма – включало в себя важные тенденции репрезентации города (см. также [6; 10; 16]).

Милан и Рим стали главными городами в развитии искусства Италии начала XX века, причем приоритет здесь безоговорочно отдается Милану, которому Италия обязана практически всеми открытиями в искусстве этого времени, равно как развитием промышленности и экономики. Здесь же заявил о себе в 1909 году и футуризм.

Благодаря своему географическому положению, способствовавшему проникновению новых европейских веяний, Милан стал площадкой для политических, социальных и культурных изменений. Во второй половине XIX века, например, именно здесь стало развиваться литературное и художественное движение «скапильатура», представители которого оказали большое влияние на футуристов [19, с. 76]. Предшествовали футуристической репрезентации города и виды Милана архитектора Марио Стропа (рис. 1).



Рис. 1. Марио Строппа (1880–1964). Между Миланом и Сесто-Сан-Джованни. 1909. Картон, уголь. 53 x 57 см. Частная коллекция. Источник: pia-felicitas-hawle.com.



Рис. 2. Арденго Соффичи (1879–1964). Синтез весеннего пейзажа. 1913. Холст, масло. Национальная галерея современного искусства, Рим. Источник: news-art.it.

Среди предшественников футуризма следует особо выделить импрессионистов: они не только сделали современность одной из своих тем, но и старались передать в своих произведениях движение и смену состояний. «Импрессионизм – теза, кубизм – антитеза, футуризм – синтез того и другого» [8, с. 47], – заявлял теоретик футуризма Арденго Соффичи, лидер флорентийской группы футуристов и организатор выставок французских импрессионистов и Медардо Россо во Флоренции (рис. 2).

Если Милан можно назвать родиной нового искусства Италии начала XX века, то Риму, как отмечает автор недавно увидевшей свет монографии «Искусство

тоталитарной Италии» Анна Вяземцева, авангардисты «приписывали отсталость, провинциализм, дурновкусие и винили во всех бедах итальянской цивилизации» [5, с. 261].

«Традиции итальянской античности и Ренессанса» представлялись футуристам «мертвым грузом, сковывающим устремленность Италии в будущее и превращающим ее в “страну гробниц”» [8, с. 47]. Впрочем, как писал литературный критик и журналист Джузеппе Преццолини, «в Риме сложно родиться чему-то новому, но не менее сложно появиться в Италии чему-то, что претендовало бы на общетальянское значение и при этом не искало бы своего освящения в Риме» [5, с. 261].

Древний Рим снова стал источником патриотических и неоакадемических настроений во время Первой мировой войны, а в 1920-е годы стал восприниматься как альтернатива антиклассическим направлениям начала XX века – символизму и футуризму [5, с. 266].

Один из родоначальников футуристического движения Умберто Боччони начинал с изображений города, выполненных в технике дивизионизма, в первом десятилетии XX века. Предприняв ряд поездок, в том числе в Россию, он в итоге осел в Милане, привлеченный новым духом технологических достижений, которые делали этот город наиболее передовым в Италии. Там он и встретил основателей футуристического движения, опубликовавших в 1909 году (в Париже) первый манифест футуризма. Он сразу же примкнул к движению и вскоре стал играть в нем одну из ключевых ролей.

В автопортрете из собрания пинакотеки Брера в Милане 1908 года он обращается к теме городских окраин. На обеих сторонах двустороннего холста Боччони изображает себя как художника (на обороте картины – автопортрет с кистями и палитрой). В финальной версии он пишет себя с палитрой в руке на балконе дома на виа Кастельморроне, где он жил в 1907 году, когда писал окраины Милана (рис. 3). Здесь показаны строящиеся здания, железнодорожные пути, индустриальные районы города (рис. 4).



Рис. 3. Умберто Боччони (1882–1916). Автопортрет. 1908. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. Источник: artchive.ru.

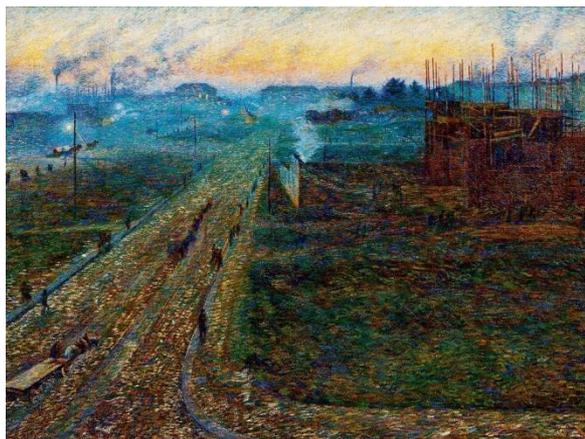


Рис. 4. Умберто Боччони (1882–1916). Сумерки. 1908. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: artribune.com.

Тема городских окраин впоследствии часто будет присутствовать в его работах, среди которых – «Город растет (Город поднимается)» (эскиз создан в 1910 году, картина – в 1911, рис. 5, 6).



Рис. 5. Умберто Боччони
1882–1916). *Город растет*
(*Город поднимается*). 1910.
Бумага, темпера. Национальная
галерея современного искусства,
Рим. Источник: artchive.ru.



Рис. 6. Умберто Боччони
(1882–1916). *Город растет*
(*Город поднимается*). 1911. Холст,
масло. Музей современного
искусства, Нью-Йорк. Источник:
artsviever.com.

Принципы и эстетика футуризма были сформулированы Ф.Т. Маринетти и прозвучали в публичной лекции «Красота и необходимость насилия» (первоначальное название – «Любовь к опасности и повседневный героизм») в Неаполе (1910 г.) и Парме (1911 г.) [14].

Как отмечает Екатерина Бобринская, «насилие, аналогами которого выступают взрывы, столкновения, удары, а символами – техника, толпы, скорость, война, – становится важнейшим инструментом сохранения жизненной энергии, возобновляющим постепенно угасающее движение прогресса и позволяющим уклониться от деградации и энтропии» [1, с. 196–200] (см. также [2; 3]).

В начале 1910-х годов футуристы, в общественном поведении которых агрессия также была составной частью, пишут ряд произведений с сюжетами, свидетельствующими о беспокойной жизни улиц: ссоры, драки, полицейские рейды, восстания. Наиболее известны «Восстание» (1911, рис. 7) Луиджи Руссоло и «Драка в галерее» (1910, рис. 8) Умберто Боччони, написанная спустя всего несколько месяцев после подписания Боччони «Технического манифеста футуристической живописи».

В 1911 году Карло Карра завершил работу над футуристическим полотном «Похороны анархиста Галли» (рис. 9), в котором сумел передать дух и динамизм схватки анархистов и рабочих с «силами порядка», будучи свидетелем этих столкновений.

Рис. 7. Луиджи Руссоло (1885–1947).
Восстание. 1911. Холст, масло.
150,8 x 230,7 см. Муниципальный
музей Гааги. Источник:
изобразительное-искусство.рф.

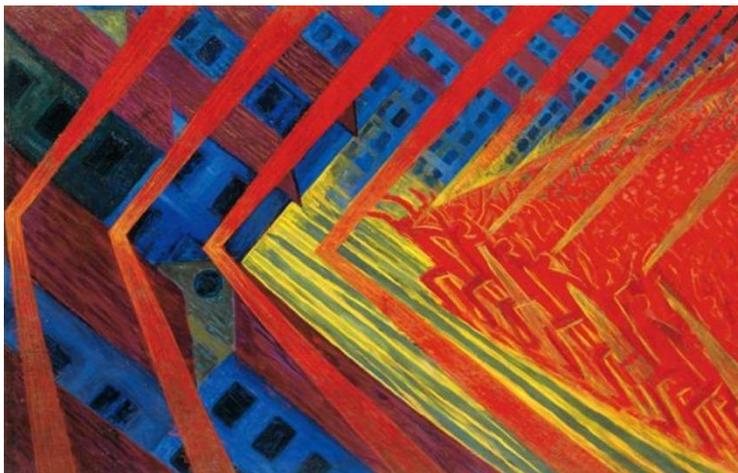


Рис. 8. Умберто Боччони (1882–
1916). Драка в галерее. 1910. Холст,
масло. Пинакотека Брега, Милан.
Источник: artchive.ru.

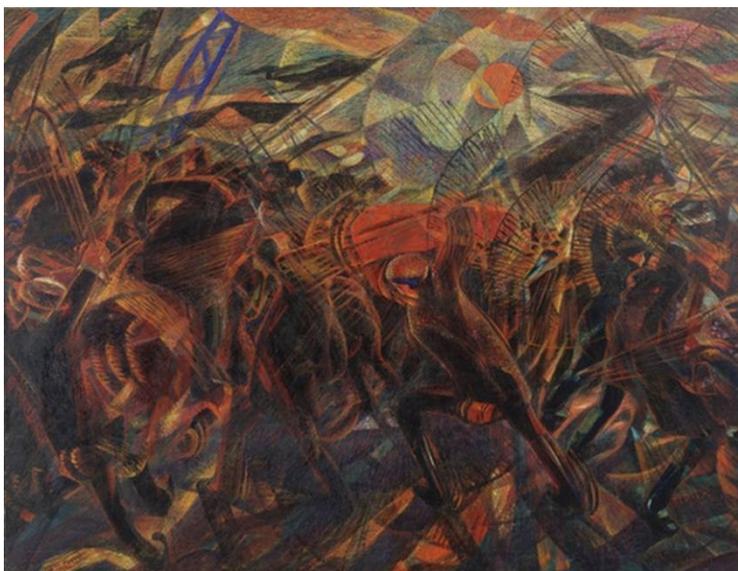


Рис. 9. Карло Карра (1881–1966). Похороны анархиста
Галли. 1910–1911. Холст, масло. Музей современного
искусства, Нью-Йорк. Источник: faqinddecor.com.

В этой картине воплотились основные сюжеты футуризма: современный метрополис, динамизм толпы, политическое восстание. Композиционными средствами Карра пытался передать одну из целей футуристической живописи – помещение зрителя в эпицентр событий.

Прием погружения зрителя в центр композиции присутствует и в знаменитой картине Боччони «Улица входит в дом» (1911, рис. 10).

Зритель смотрит в пространство двора, окруженного домами, глазами стоящих на балконе женщин, при этом пространственные пласты проникают друг в друга, интерьер смешивается с экстерьером, улица проникает в дом в буквальном смысле, вместе с шумами, запахами, движением.



Рис. 10. Умберто Боччони (1882–1916).
Улица входит в дом. 1911. Холст, масло.
Нидерзаксене ландерсмузеум, Ганновер.
Источник: totallyhistory.com.

Состояние движения в городском пространстве стало важной составляющей сюжетов футуристической живописи. К таким сюжетам относятся:

- городские кабаре и мюзик-холлы, ставшие своего рода моделью нового индустриального города;
- уличные фонари, дематериализующие своим светом окружающее пространство (рис. 11, 12);
- городской транспорт: автомобили, трамваи, метро, изображения которых передают в первую очередь впечатления от движения [21] (рис. 13–15).

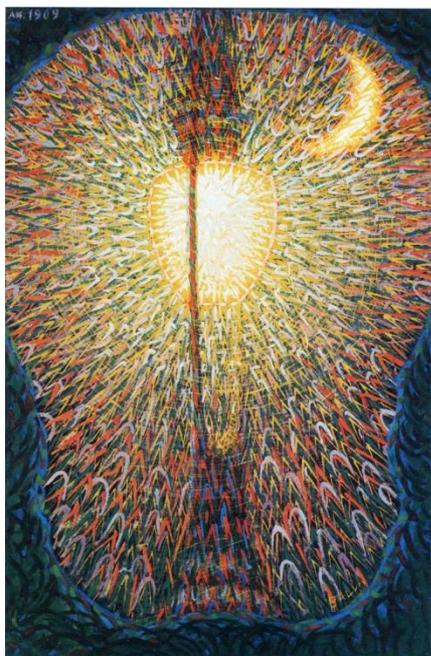


Рис. 11. Джакомо Балла (1871–1958).
Уличный фонарь. 1909–1911. Холст, масло.
Музей современного искусства, Нью-Йорк.
Источник: curiator.com.

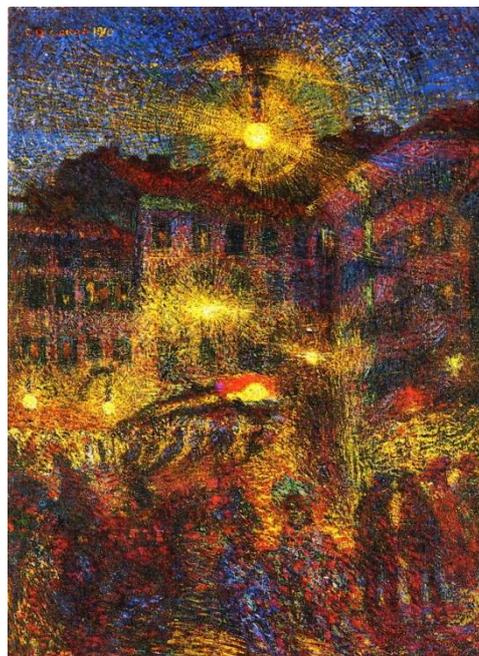


Рис. 12. Карло Карра (1881–1966).
Площадь Чезаре Беккариа в Милане ночью. 1910. Холст,
масло. Музей Новеченто, Милан. Источник:
arthive.com.



Рис. 13. Луиджи Руссоло (1885–1947). Динамизм автомобиля. 1912–1913. Холст, масло. Центр Помпиду, Париж. Источник: изобразительное-искусство.рф.



Рис. 14. Карло Карра (1881–1966). То, что мне рассказал трамвай. 1910–1911. Холст, масло. Музей современного искусства Роверето и Тренто (MART). Источник: hisour.com.

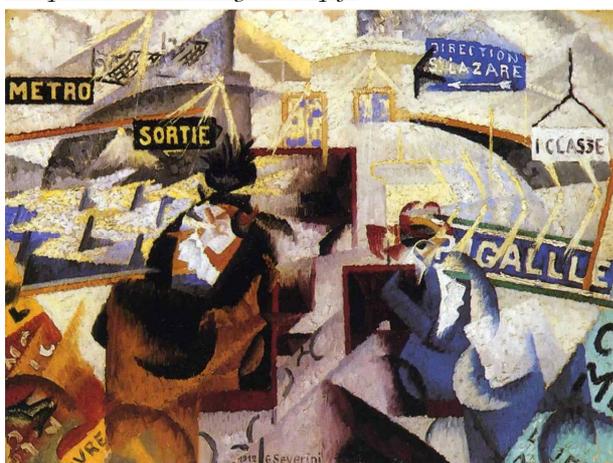


Рис. 15. Джино Северини (1883–1966). «Метро Норд-Сюд (Парижское метро-экспресс)». 1912. Холст, масло. Источник: fortementein.com.



Рис. 16. Карло Карра (1881–1966). Выходящие из театра. 1910. Холст, масло. Коллекция современного итальянского искусства Эсторика, Лондон. Источник: faqindacor.com.

«Динамические ощущения» присутствовали у футуристов не только в физическом смысле, но и как динамика «состояний души» (рис. 16), в соответствии с названием знаменитого триптиха Умберто Боччони. И тема железной дороги, вокзала, движения поезда стала одной из часто встречающихся в творчестве футуристов.

Говоря о триптихе Боччони «Состояния души» («Прощания», «Те, кто уезжает», «Те, кто остается», рис. 17–19), стоит отметить, что существует две его версии, обе датированы 1911 годом. Первая, находящаяся в миланском Музее Новеченто, демонстрирует увлечение Боччони живописной техникой, которую использовал Гаэтано Превиати – струящиеся потоки линий, эмоциональное состояние, выраженное приглушенной цветовой палитрой.



Рис. 17. Умберто Боччони
(1882–1916).
Состояния души-1. 1911.
1. Прощания. Холст, масло.
Музей Новеченто, Милан.
Источник: artsviewer.com.



Рис. 18. Умберто Боччони
(1882–1916).
Состояния души-1. 1911.
2. Те, кто уезжает. Холст,
масло. Музей Новеченто,
Милан. Источник:
artsviewer.com.



Рис. 19. Умберто Боччони
(1882–1916).
Состояния души-1. 1911.
3. Те, кто остается. Холст,
масло. Музей Новеченто,
Милан. Источник:
artsviewer.com.

Этот триптих, в особенности «Те, кто уезжает», отмечен попыткой перейти к кубистической фрагментации пространственной перспективы, смешению планов и фрагментов композиции – в лицах людей, удаляющихся в вагоне поезда сквозь окраины города. Однако настоящие перемены в живописном языке Боччони наступили осенью того же года, после посещения в октябре, совместно с Карло Карра, мастерской Джино Северини в Париже. Там Боччони увидел кубистические полотна «из первых рук». По возвращении в Милан он снова вернулся к теме «Состояний души», адаптировав кубистическую живописную технику для собственных целей (рис. 20–22). Во второй версии триптиха, находящейся ныне в Нью-Йорке, Боччони отошел от дивизионизма и обратился к угловатым и фрагментированным формам.

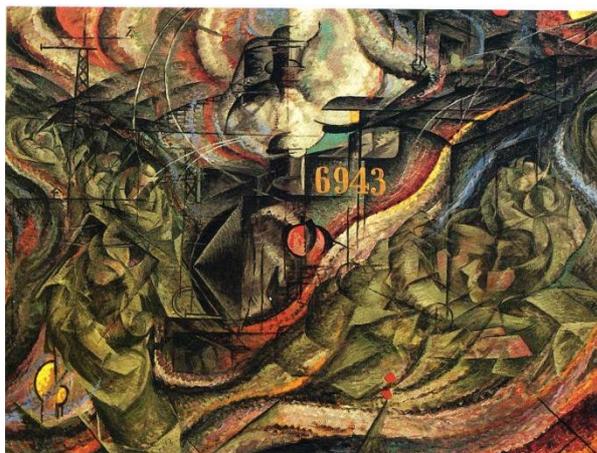


Рис. 20. Умберто Боччони (1882–1916).
Состояния души-2. 1911. 1. Прощания. Холст,
масло. Музей современного искусства, Нью-
Йорк. Источник: artsviever.com.



Рис. 21. Умберто Боччони (1882–1916).
Состояния души-2. 1911. 2. Те, кто уезжает.
Холст, масло. Музей современного искусства,
Нью-Йорк. Источник: artsviever.com.



Рис. 22. Умберто Боччони (1882–1916).
Состояния души-3. 1911. 3. Те, кто остается.
Холст, масло. Музей современного искусства,
Нью-Йорк. Источник: artsviever.com.

С конца 1910-х годов, когда начался так называемый «второй» футуризм, продлившийся до 1944 года, к футуристическому движению примыкают представители нового поколения, которые также ставили перед собой задачи художественной интерпретации новых явлений современности, однако их нигилистический пафос заметно уменьшился. В частности, именно в этот период возникает «аэропиттура» (рис. 23). Как пишет в статье «Футуризм как традиция в итальянском и русском искусстве» Е. Лазарева, «в сравнении с ранним футуризмом, вдохновленным скоростью

поезда и автомобиля, аэроживопись опирается на еще более «обновленную» чувствительность – под действием нового опыта высоты, скорости, отрыва от земли и смены перспективы» [11, с. 240].



Рис. 23. Джерардо Доттори (1884–1977). Воздушный бой над Неаполитанским заливом, или Адская битва над райским заливом. 1942. Холст, масло. Частная коллекция. Источник: curiator.com.

В манифесте «Уничтожение синтаксиса» Маринетти пишет: «Проблема футуризма есть полное обновление человеческой чувствительности под влиянием великих научных открытий. Почти все те, кто пользуется ныне телеграфом, телефоном, граммофоном, железнодорожным поездом, бициклеткой, мотоциклеткой, автомобилем, трансатлантическим пароходом, дирижаблем, кинематографом, аэропланом и большой ежедневной газетой (синтез мирового дня), не думают о том, что все это оказывает на наш ум решительное влияние» [15, с. 89].

Аэропиттура, лучшие произведения которой связаны с именами Туллио Крали и Гульельмо Сансони (Гато), дает зрителю возможность взглянуть на землю из кабины самолета. Для того чтобы показать динамику полета и трансформации пространства, Крали показывает своих персонажей – пилота, парашютиста и т.д. – со спины, в динамике падения или резкого снижения над городским ландшафтом (рис. 24–26).



Рис. 24. Туллио Крали (1910–2000). Погружаясь в городское пространство (*In tuffo sulla città*). 1938. Холст, масло. Музей нового и современного искусства Роверето и Тренто (MART). Источник: cantatas.ru.



Рис. 25. Туллио Крали (1910–2000). Перед тем, как раскроется парашют. 1939. Дерево, масло. Музей современного искусства «Каза Каваццини», Удине. Источник: artchive.ru.

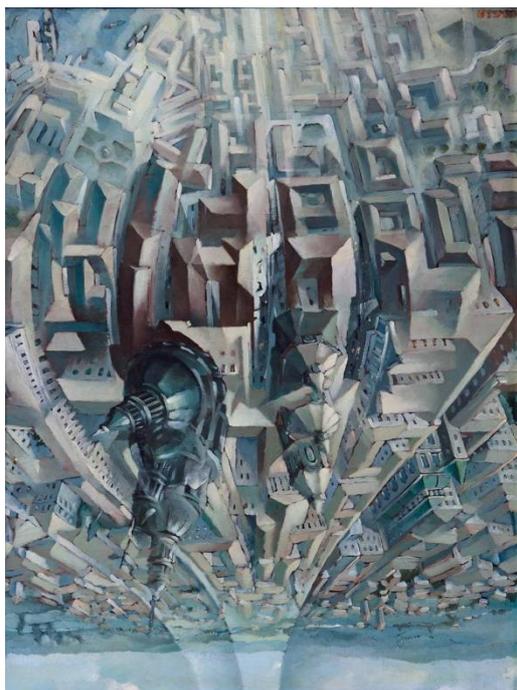


Рис. 26. Туллио Крали (1910–2000). «Мёртвая петля». 1938. Дерево, масло. Коллекция Люче Мариетти, Рим. Источник: grupaok.tumblr.com.



Рис. 27. Тато (Гульельмо Сансони; 1896–1974). Полет над Колизеем. 1930. Холст, масло. Коллекция Вентура, Рим. Источник: cantatas.ru.

Тато в работах 1930-х годов использовал прием противопоставления серого холодного металла самолета, показанного целиком или частично, и живописной земной поверхности (рис. 27). В статье, посвященной «аэропигтуре», Е. Лазарева отмечает: «В работах Крали и Тато, как правило, отсутствует изображение неба, нет и намек на горизонт, а отсутствие верха и низа создает ощущение утраты гравитации. С конца

1930-х в картинах Доттори, Крали, Ренато Ди Боссо появились военные сюжеты, мотив напряжения, опасности и агрессии» [12, с. 537].

Образ города и ощущения, которые испытывает его обитатель, воплощались в искусстве Италии XX века не только в футуристической практике, от которой постепенно отдалялись и некоторые футуристы. В частности, в послевоенном творчестве Джино Северини явно присутствуют декоративные интерпретации кубизма, как у Жоржа Брака. Этот подход становится характерным для творчества Северини на протяжении десятилетий.

После Первой мировой войны возникает «метафизическая школа», в рядах которой также оказалось немало бывших футуристов.

Поэтика метафизической живописи воплотилась в произведениях Джорджо де Кирико, Карло Карра и Джорджо Моранди, выступавших за возвращение к «классическим» ценностям, а не академизму, переосмыслению традиционного искусства, а не подражанию ему.

«Метафизическая живопись» богата визионерскими изображениями городских ландшафтов. Среди источников этого направления – не только искусство классики, но и символы и приметы современной цивилизации, показанные вне ее контекста. Главный представитель «метафизической живописи» Джорджо де Кирико родился и вырос в Греции и был одержим древнегреческой мифологией, которая имела непосредственное влияние на сюжеты его живописи, но почти полностью пустынные городские ландшафты на его полотнах были вдохновлены образами итальянского Ренессанса.

Его оцепеневшие в полуденном зное улицы и площади становятся своего рода собирательными образами итальянских городов от Турина до Рима, но в них не найти конкретных узнаваемых черт. Это «город Классики» [17, с. 29], разрушающийся под натиском современной индустриальной эпохи.

Первые «метафизические» полотна были созданы де Кирико в 1910 году во Флоренции, куда он переехал с семьей. Турин стал вторым «городом-воспоминанием» для художника, его он посетил летом 1911 года, направляясь во Францию с матерью и братом. Именно здесь с Фридрихом Ницше, столь ценным де Кирико, произошел так называемый «туринский инцидент», после которого философ попал в клинику для душевнобольных. Сам Турин очаровал художника регулярными площадями, замками и дворцами (неслучайно де Кирико называл Турин «Квадратным городом»).

В Париже, куда художник приехал в том же 1911 году, были созданы наиболее значительные «метафизические» произведения, где для усиления эмоционального эффекта де Кирико использует неестественно глубокую перспективу («Туринская весна»; «Загадка и меланхолия улицы», рис. 28; «Вокзал Монпарнас», все – 1914 г.).

В 1915 году де Кирико призвали на фронт, и он приехал в Феррару, которая, по его мнению, была «самым метафизическим городом», «городом снов». В Ферраре он познакомился с Карло Карра (рис. 29), Джорджо Моранди и Филиппо де Пизисом, которые также обратились, хотя и ненадолго, к «метафизической живописи», равно как и к классике, академизму, традиции Кватроченто.



Рис. 28. Джорджо де Кирико (1888–1978).
Загадка и меланхолия улицы. 1914. Холст,
масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
Источник: flash--art.it.

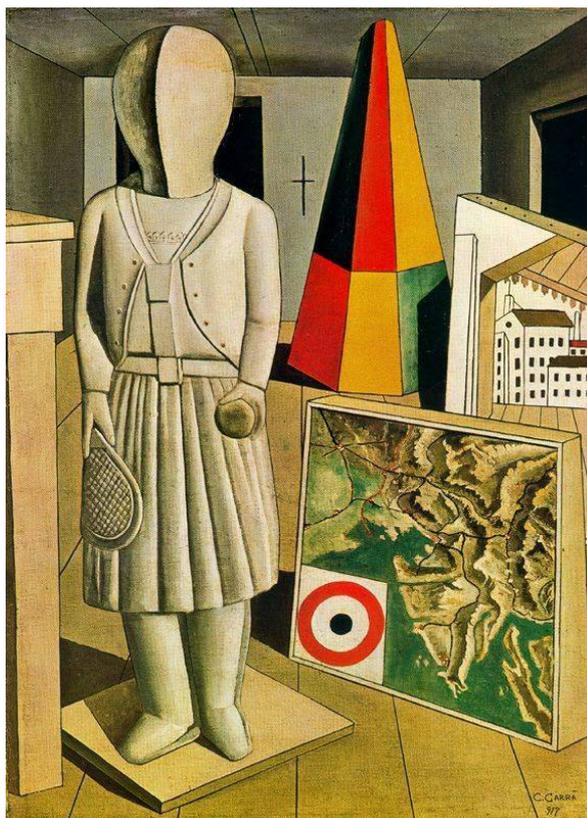


Рис. 29. Карло Карра (1881–1966).
Метафизическая муза. 1917. Холст, масло.
Пинакотека Брега, Милан. Источник:
curiator.com.

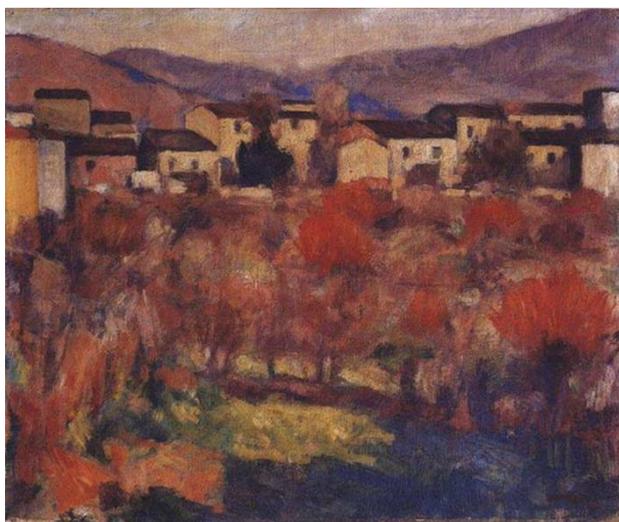


Рис. 30. Арденго Соффичи (1879–1964).
Закат в Поджо-а-Кайано. 1925. Холст,
масло. Музей А. Соффичи в Поджо-а-Кайано.
Источник: liveinternet.ru.

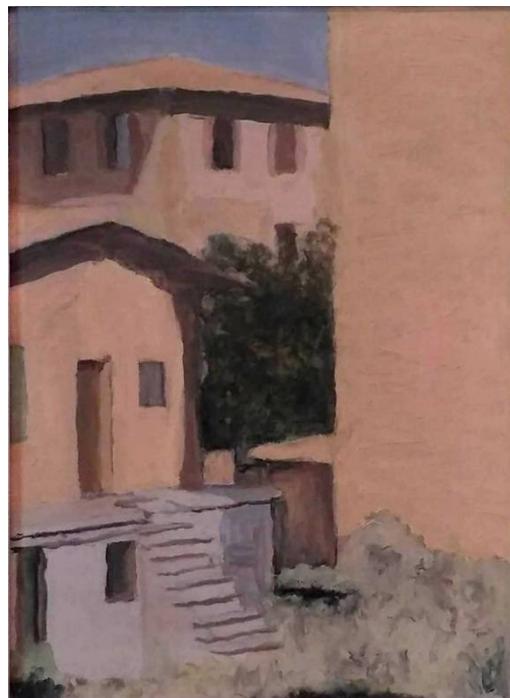
Между двумя войнами идет интенсивная выставочная деятельность Арденго Соффичи – художника и критика, сотрудничавшего с издававшимся приверженцами «метафизической живописи» журналом «Валори пластичи» и после краткого увлечения футуризмом объявившего о своем обновленном творческом направлении, ориентированном на реализм. В 1920 г. во Флоренции открылась первая персональная выставка Соффичи (рис. 30).

Этот художник, до Первой мировой войны организовывавший выставки Сезанна и кубистов, впоследствии в живописи обращается к классическому стилю, а в политике придерживается фашизма [7]. В 1925 г. в числе 31 видного деятеля итальянской культуры Соффичи подписал Манифест фашистской интеллигенции. Между 1928 и 1932 годами Соффичи тесно общается с Джорджо Моранди [13]. В этот период в культуре Италии друг другу противостояли два националистических направления – «Страчитта» (в переводе с итальянского – «супергород», его представлял журнал «Новеченто» – «Двадцатый век») и «Страпаэзе» («супердеревня», журнал «Сельваджо», т.е. «Дикарь»), каждое из них отстаивало свое понимание литературы в контексте фашизма. Но если «Страчитта» призывало создавать новое искусство, прервав связи с традицией, то «Страпаэзе», напротив, стремилось итальянскую культурную традицию возродить.

Соффичи, как и Моранди, тяготел к направлению «Страпаэзе», и в пейзажах 1920-х годов оба избегали изображений мегаполисов и обращались к пригородам, небольшим итальянским городкам, деревням и их окрестностям, подчеркивая их самоценность и самодостаточность [18]. Для Соффичи любимым сюжетом на протяжении всего творчества был Поджо-а-Кайано в Тоскане, где он обосновался еще в 1907 году. Моранди же изображал болонскую виа Фондацца (рис. 31–32), где в течение десятилетий находилась его мастерская, а в последние годы – деревню Гриццану (ныне – Гриццана-Моранди), в 40 км от Болоньи, где он в 1959 году выстроил себе загородный дом.



*Рис. 31. Джорджо Моранди (1890–1964).
Дворик на виа Фондацца, Болонья. 1953.
Холст, масло. Музей современного искусства, Болонья.
Фото: Н.М. Гончаренко.*



*Рис. 32. Джорджо Моранди (1890–1964).
Дворик на виа Фондацца, Болонья. 1954. Холст, масло.
Музей современного искусства, Болонья.
Фото: Н.М. Гончаренко.*

В 1922 году в Милане состоялась первая выставка группы молодых художников, впоследствии образовавших в итальянском искусстве движение «Новеченто», которое противопоставляло себя модернизму и в целом иностранным влияниям. Это неоклассицистическое, особенно на первых порах, движение поддерживали влиятельный художественный критик Маргерита Сарфатти и сам Муссолини.

Первоначально художественная группа носила название «Семь художников двадцатого века» – это были семь художников, среди которых наиболее известны Марио Сирони (1885–1961) и Акилле Фуни (1890–1972). Художники этой группы декларировали обращение к классическому наследию, которое трактовалось ими весьма широко – от античности до академической школы и превращалось в своеобразный «культурный национализм». К 1930-м годам главными их темами становятся «труд, спорт, борьба, материнство, а содержанием – прославление силы, бодрости и физического совершенства “нового человека” и вдохновителя его побед – дуче» [8, с. 47, 48] (рис. 33–34).

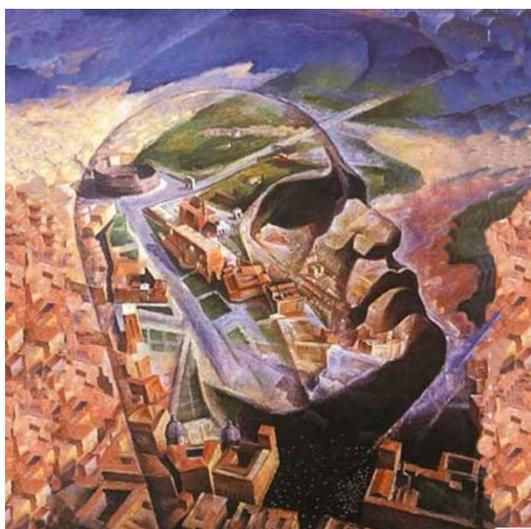


Рис. 33. Альфредо Гауро Амбрози (1901–1945). *Аэропортрет дуче*. 1930. Частная коллекция. Источник: forlito.com.



Рис. 34. Джакомо Балла (1871–1958). *Марш на Рим*. 1932. *Оборот картины «Абстрактная скорость»* 1913 года. Пинакотека Анжели, Турин. Источник: artslife.com.

Бывшие футуристы Марио Сирони и Акилле Фуни, ставшие самыми активными представителями «Новеченто» и основными исполнителями монументальных заказов фашистского режима, участвовали в Первой мировой войне наряду с Боччони, Сант-Элиа и Маринетти. При этом в их станковых произведениях, экспонировавшихся на выставках, созданных не по заказу, практически отсутствует идеологическая официозность [8, с. 33]. В частности, у Сирони тема города встречается достаточно часто – это, как правило, окраины города, главным образом Милана, что тематически сближает его с ранним футуризмом и экспрессионизмом, также оказавшим на Сирони влияние (рис. 35–36). Однако помимо футуризма здесь уже заметно влияние метафизической живописи, придающей повседневному городскому мотиву иррациональный характер.



Рис. 35. Марио Сирони (1885–1961). Городской пейзаж с грузовиком. 1920. Холст, масло. Пинакотека Брера, Милан. Источник: liveinternet.ru.



Рис. 36. Марио Сирони (1885–1961). Городской пейзаж. 1927. Холст, масло. Музей Новеченто, Милан. Источник: liveinternet.ru.



Рис. 37. Акилле Фуни (1890–1972). Портрет Умберто Нотари в его кабинете на пьядца Кавур в Милане. 1921. Холст, масло. Частная коллекция, Милан. Источник: wearch.eu.

В творчестве Акилле Фуни, также находившегося под творческим влиянием метафизического реализма Джорджо де Кирико, тема города в чистом виде встречается крайне редко. Наиболее интересный пример обращения к городскому пейзажу в творчестве Фуни – «Портрет Умберто Нотари в его кабинете на пьядца Кавур в Милане» (1921, рис. 37).

Размещение фигуры, ее поза заставляют вспомнить о портретах эпохи Возрождения, однако в окно за спиной портретируемого мы видим не идеальный ренессансный пейзаж, а современную миланскую площадь и трамваи, проезжающие сквозь арку Порты Нуова. Подобный прием размещения городского пейзажа на дальнем плане Фуни использовал в портрете архитектора Кьятоне 1924 года (Городская коллекция искусства, Лугано).

Помимо «Новеченто», постепенно принимавшего официозную профашистскую ориентацию, в Италии 1930-х годов возникали альтернативные ему профессиональные объединения художников. Прежде всего, это «Римская школа», «Гуринская шестерка», «Кьяристи ломбарди» (Милан) и, наконец, антифашистской группы «Корриенте», в которой ведущую роль сыграл Ренато Гуттузо. В послевоенные годы Гуттузо создал большое количество произведений, связанных с городом и городской жизнью со всеми ее противоречиями. Однако поначалу в работах Гуттузо легко просматривается связь с ранним творчеством Пикассо, что неслучайно, ведь начиная с 1940-х годов между художниками сложились дружественные отношения. Ренато Гуттузо считается одним из основателей неореализма, для живописи которого характерны экспрессия, выраженная в энергичной цветовой моделировке, жесткой линии и динамичной композиции (рис. 38–39).



Рис. 38. Ренато Гуттузо (1912–1987). Городской пейзаж (Палермо). 1940. Холст, масло. Орлеанский дворец, Палермо. Источник: culturaeculture.it.



Рис. 39. Ренато Гуттузо (1912–1987). Угол мастерской на улице Помпео Маньо, Рим. 1941–1942. Холст, масло. Музей современного искусства «Каза Кавацини», Удине. Источник: touringclub.it.

«Верность культуре была уже автоматически антифашизмом. Писать натюрморты с бутылками или герметические стихи само по себе было уже протестом», — вспоминал Гуттузо [8, с. 33]. Очевидно, что в этой фразе речь шла о Джорджо Моранди, который как практик, а его друг, искусствовед Роберто Лонги – как теоретик искусства были близки к «Римской школе». Именно Лонги дал название этому направлению – «Римская школа на улице Кавур», по месту нахождения мастерской художника Марио Мафай и его жены Антониетты Рафаэль, основателей «Римской школы».



Рис. 40. Марио Мафай (1902–1965).
Закат на Лунготевере (Закат на
набережной Тибра), 1929. Холст, масло.
Коллекция современного итальянского
искусства Эсторика, Лондон. Источник:
lumes.it.

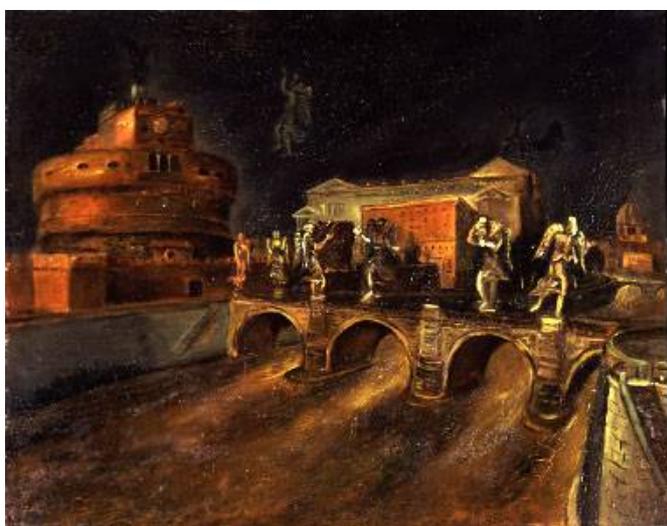


Рис. 41. Шипионе (Джино Боники, 1904–1933).
Мост ангелов (Замок Святого Ангела). 1930.
Холст, масло. Частная коллекция. Источник:
wikimedia.org.

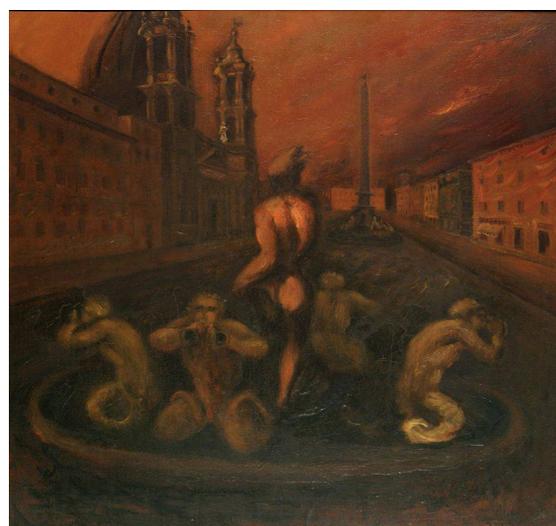


Рис. 42. Шипионе (Джино Боники, 1904–
1933). Пьяцца Навона. 1930. Холст,
масло. Национальная галерея современного
искусства, Рим. Источник: beni-culturali.eu.

Другими представителями этого течения были Шипионе (Джино Боники), Фаусто Пиранделло, Альберто Зивери и также молодой Ренато Гуттузо.

Как отмечает в статье «Новый Рим в зеркале культуры итальянской столицы. 1920–1930-е гг.» Анна Вяземцева, «Римской школе» были свойственны «более мягкая манера, большая поэтичность сюжетов, более “живописная” трактовка цвета. Их классицизм казался менее программным, более непосредственным, а идея продолжения классической традиции – менее концептуальной и более естественной, происходящей “от места”, по сравнению с их миланскими коллегами» [5, с. 266; 4]. Искусство «Римской школы» носило подчеркнуто эмоциональный характер. Особенно это характерно для творчества Шипионе, превратившего эмоциональность в главный элемент противостояния официальному фашистскому искусству. Шипионе находился под большим влиянием от таких предшественников экспрессионизма, как Эль Греко и Гойя, до собственно экспрессионистов Хаима Сутина, Джеймса Энсора и Георга Гросса.

Образы Шипионе, в том числе городские пейзажи, несмотря на то, что изображают узнаваемые римские улицы и площади, носят мистический, символический характер, приобретая характер апокалиптических видений. Образ Рима, созданный Шипионе и Маффаи, повлиял на ряд европейских художников второй половины XX века, таких как Вернер Тюбке или Джанфранко Нотарджакомо [20, с. 24].

Литература

1. Бобринская Е.А. «Красота и необходимость насилия»: Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание: Журн. по истории и теории искусства. – 2016. – № 1/2. – С. 194–215.
2. Бобринская Е.А. Ужасное зрелище: революционная толпа и коллапс репрезентации // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. – 2017. – № 1. – С. 198–233.
3. Бобринская Е.А. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
4. Вяземцева А.Г. Искусство тоталитарной Италии. – М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2018. – 464 с.
5. Вяземцева А.Г. Новый Рим в зеркале культуры итальянской столицы. 1920–1930-е годы // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред. А.В. Бартошевич, Т.Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 259–291.
6. Вязова Е.С. Город в искусстве кубофутуристов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1999. – 172 с.
7. Генис А. На полпути к фашизму: Итальянский футуризм в музее Гуггенхайма // Новая газета. – 2014. – № 30. – 21 марта 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/03/21/58865-na-polputi-k-fashizmu> (Дата обращения 30.09.2019)
8. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.
9. Кислова Н.В. Город, искусство, человек: По материалам новых зарубежных исследований // Советское искусствознание. Вып.27: Сб.статей и публикаций. – М.: Советский художник, 1991. – С. 76–95.
10. Лазарева Е.А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х – 1930-е годы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2011. – 262 с.
11. Лазарева Е.А. Футуризм как традиция в итальянском и русском искусстве // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред. А.В. Бартошевич, Т.Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – С. 240–258.
12. Лазарева Е.А. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. – 2010. – № 1–2. – С. 530–548.
13. Лонги Р. Моранди в галерее «Фьоре» // Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. – М.: Радуга, 1982. – С. 312.

14. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.Т. Футуризм. – СПб.: «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1914. – 241 с.
15. Маринетти Ф.Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова (Пер. М.Энгельгардта) // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Каталог выставки. ГМИИ, 17 июня – 24 августа 2008 г. – М.: Игра слов, 2008. – С. 89–95.
16. Саблин И. Город + пространство + синтез. Проблемы города в теории и практике итальянского футуризма // Мир дизайна. – 1998. – № 4. – С. 18– 21.
17. Соколов М. Хранитель руин (Джорджо де Кирико) // Творчество. – 1988. – № 10. – С. 29–30.
18. Aguirre M. Giorgio Morandi, ardengo soffici and strapaese: Modern Italian Landscapes between the Wars // Sincronía (Revista de Filosofía y Letras). – 2013. – № 63. [Электронный ресурс] URL: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/aguirre_64_2013.pdf (Дата обращения: 30.09.2019).
19. Granata M. Smart Milan: Innovations from Expo to Expo (1906–2015). – Springer, 2015. – 251 p.
20. Pirani F. Un “testo plurimo” // Roma Assoluta. Gianfranco Notargiacomo. Museo di Roma, 26 febbraio – 31 marzo 2004. – Roma: Gandemi editore, 2004. – P. 24–43.
21. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. Technical Manifesto of Futurist Painting // Poesia (Milan). – 1910. – April 11 [Электронный ресурс]. URL: www.unknown.nu/futurism/techpaint.html (Дата обращения: 30.09.2019).

Статья поступила в редакцию 19.12.2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018

CITY IN ITALIAN ART OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: NOT ONLY FUTURISM

Goncharenko, Natalia Mikhailovna

Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the problem of city representation in the works of Italian artists of the first half of the 20th century, from futurists to representatives of the “Roman school”. It is noted that at the beginning of the 20th century, in futurist paintings, the images of the modern city were interpreted as states of the soul (in the works of Umberto Boccioni and Carlo Carrà). Later there appeared images of the city as a machine, as in the painting of Luigi Russolo, and “aero painting”, where there was no longer any human emotion (works by Tato and Tulio Crali can serve as an example). At the same time, in contrast to futurism, there was city depictions in “metaphysical painting”. This approach was used by Giorgio de Chirico and Carlo Carrà. Finally, in the 1920s and 1940s, such different authors as Giorgio Morandi, Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Mario Sironi, representatives of the “Roman school” and the early Renato Guttuso depict their everyday habitat: small Italian cities or the outskirts of Milan, Rome or Bologna, which they saw every day.

Keywords: the art of Italy of the 20th century; futurism; metaphysical painting; Novecento, aeropittura; Roman school; Scuola romana; the image of the city.

For citation:

Goncharenko N.M. City in Italian art of the first half of the 20th century: not only futurism. *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2020, No. 1 (16), pp. 239–261. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.01.018. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1745169/27/> (In Russian).

Information about the author:

Goncharenko, Natalia Mikhailovna – Ph.D. (Art History), Senior Researcher, Belgorod State Art Museum, Belgorod, Russian Federation. Email: natalia_go@mail.ru

References

1. Bobrinskaya E.A. “Krasota i neobkhodimost' nasiliya”: Mifopoetika rannego futurizma [“The Beauty and Need for Violence”: Mythopoetics of Early Futurism]. *Iskusstvoznanie = Art Studies*, 2016, No. 1/2, pp. 194–215. (In Russian)

2. Bobrinskaya E.A. *Uzhasnoe zrelishche: revolyutsionnaya tolpa i kollaps reprezentatsii* [A terrible sight: the revolutionary crowd and the collapse of representation]. *Iskusstvoznanie = Art Studies*, 2017, No. 1, pp. 198–233. (In Russian)
3. Bobrinskaya E.A. *Futurizm* [Futurism]. Moscow, Galart, 2000. 192 p. (In Russian)
4. Vyazemtseva A.G. *Iskusstvo totalitarnoi Italii* [The art of totalitarian Italy]. Moscow, RIP-HOLDING, 2018. 464 p. (In Russian)
5. Vyazemtseva A.G. *Novyi Rim v zerkale kul'tury ital'yanskoi stolitsy. 1920–1930-e gody* [New Rome in the mirror of the culture of the Italian capital. 1920–1930s]. In: *Zapadnoye iskusstvo. XX vek. Tridtsatye gody* [Western art. XX century. Thirties. Collection of articles. Ed. by A.V. Bartoshevich, T.Yu. Gnedovskaya]. Moscow, State Institute of Art Studies, 2016, pp. 259–291. (In Russian)
6. Vyazova E.S. *Gorod v iskusstve kubofuturistov*. Diss. kand. iskusstv. [City in the art of cubo-futurists. Ph.D. Diss. in art history]. Moscow, 1999. 172 p. (In Russian)
7. Genis A. *Na polputi k fashizmu: Ital'yanskiy futurizm v muzeye Guggenkhayma* [Halfway to Fascism: Italian Futurism at the Guggenheim Museum]. *Novaya Gazeta = New Newspaper*, 2014, No. 30, March 21. Available at: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/03/21/58865-na-polputi-k-fashizmu> (accessed 30.09.2019). (In Russian)
8. Golomshtok I.N. *Totalitarnoye iskusstvo* [Totalitarian art]. Moscow, Galart, 1994. 296 p. (In Russian)
9. Kislova N.V. *Gorod, iskusstvo, chelovek: Po materialam novykh zarubezhnykh issledovaniy* [City, art, person: Based on materials from new foreign studies]. In: *Sovetskoye iskusstvoznanie. Vyp. 27* [Soviet Art History. Issue 27: Collection of articles and publications]. Moscow, Soviet artist, 1991, pp. 76–95. (In Russian)
10. Lazareva E.A. *Sud'by futurizma v Italii i Rossii vo 2-y polovine 1910-kh*. Diss. kand. iskusstv. [The fate of futurism in Italy and Russia in the second half of the 1910s – 1930s. Ph.D. Diss. in art history]. Moscow, 2011. 262 p. (In Russian)
11. Lazareva E.A. *Futurizm kak traditsiya v ital'yanskom i russkom iskusstve* [Futurism as a tradition in Italian and Russian art]. In: *Zapadnoye iskusstvo. XX vek. Tridtsatye gody* [Western Art. XX century. Thirties. Collection of articles. Ed. by A.V. Bartoshevich, T.Yu. Gnedovskaya]. Moscow, State Institute of Art Studies, 2016, pp. 240–258. (In Russian)
12. Lazareva E.A. *“Mekhanicheskoye iskusstvo” i “aerozhivopis”*. *K istorii glavnykh esteticheskikh programm ital'yanskogo futurizma 1920–1930-kh gg.* [“Mechanical art” and “aero painting.” On the history of the main aesthetic programs of Italian futurism of the 1920–1930s.]. *Iskusstvoznanie = Art studies*, 2010, No. 1–2, pp. 530–548. (In Russian)
13. Longhi R. *Morandi v galereye “F'ore”* [Morandi at the Fiore Gallery]. In: Longhi R. *Ot Cimabue do Morandi* [From Cimabue to Morandi]. Moscow, Raduga, 1982, pp. 312. (In Russian)
14. Marinetti F.T. *Pervyy manifest futurizma* [The first manifesto of futurism]. In: Marinetti F.T. *Futurizm* [Futurism]. St. Petersburg, “Prometheus”, N.N. Mikhailov, 1914. 241 p. (In Russian)
15. Marinetti F.T. *Unichtozheniye sintaksisa. Besprovolochnoye voobrazheniye i osvobodennyye slova* [Destruction of syntax. Wireless imagination and liberated words (Translated by M. Engelhardt)]. In: *Futurizm – radikal'naya revolyutsiya. Italiya – Rossiya. Katalog vystavki* [Futurism – is a radical revolution. Italy – Russia. Exhibition catalog]. Moscow. Igra slov, 2008, pp. 89–95. (In Russian)
16. Sablin I. *Gorod + prostranstvo + sintez. Problemy goroda v teorii i praktike ital'yanskogo futurizma* [City + space + synthesis. Problems of the city in the theory and practice of Italian futurism]. *Mir dizayna = World of Design*, 1998, No. 4, pp. 18–21. (In Russian)
17. Sokolov M. *Khranitel' ruin (Dzhibordzho de Kiriko)* [Guardian of the ruins (Giorgio de Chirico)]. *Tvorchestvo = Creativity*, 1988, No. 10, pp. 29–30.

18. Aguirre M. Giorgio Morandi, ardengo soffici and strapaese: Modern Italian Landscapes between the Wars. In: *Sincronía (Revista de Filosofía y Letras)*, 2013, No. 63. Available at: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/aguirre_64_2013.pdf (accessed: 30.09.2019).

19. Granata M. Smart Milan: Innovations from Expo to Expo (1906–2015). Springer, 2015. 251 p.

20. Pirani F. Un “testo plurimo”. In: *Roma Assoluta. Gianfranco Notargiacomo. Museo di Roma, 26 febbraio – 31 marzo 2004*. Roma, Gandemi editore, 2004, pp. 24–43.

21. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. Technical Manifesto of Futurist Painting. In: *Poesia* (Milan), 1910, April 11. Available at: www.unknown.nu/futurism/techpaint.html (accessed: 30.09.2019).

Received: December 19, 2019.