

Лука Массимо Барберо
«Парящая в пространстве бабочка пробуждает мою фантазию».
Заметки о Лучо Фонтане

«Я родился в Росарио, провинция Санта-Фе, на берегу реки Парана. Мой отец был прекрасным скульптором, каким хотел стать и я. А мог бы стать и прекрасным живописцем, как дед, но понял, что все эти художественные обозначения меня не устраивают: я ощущал себя художником пространства, и никак иначе. Парящая в пространстве бабочка пробуждает мою фантазию; избавившись от риторики, я теряюсь во времени и начинаю делать дыры»¹.

Лучо Фонтана

Обширная подборка работ первого ряда, объединенных на этой выставке, позволяет в полной мере оценить необыкновенную энергетику и особый полиморфизм Лучо Фонтаны. Его имя часто ассоциируется с единственным приемом — разрезами на монохромных холстах, но на самом деле творчество Фонтаны будет правильнее представить себе в виде кристалла, каждая грань которого наделена особым, неповторимым блеском. Начиная с 1930-х годов он всегда оставался одним из самых отважных первопроходцев в искусстве современности.

Его открытия сыграли важнейшую роль в развитии итальянского и европейского искусства тех лет: самые прозорливые и передовые критики уже тогда называли его «легендой»². В те годы перед ним распахнулись горизонты авангардистских экспериментов, а от мира привычной, ориентированной на неоклассицистическую норму скульптуры, олицетворяемой Майолом, Фонтана, напротив, начал отдаляться.

Его произведения — неоспоримое свидетельство неортодоксального мышления и нежелания по инерции примыкать к какому бы то ни было движению или направлению. Абстрактные опыты Фонтаны сыграли огромную роль в международном контексте. Он выставлялся в миланской галерее Иль Милione (Il Milione) и состоял в парижском художественном объединении «Абстракция-творчество», то есть был весьма далек от «ортодоксального», ригористического понимания нефигуративного искусства. У Фонтаны фигуративное органически сосуществует и сочетается с абстрактным; его творчество, предельно чуткое к духу времени, не терпит формальных разграничений и определений — оно стремится к той «жизни в искусстве», к которой Эдоардо Персико призывал в середине 1930-х³. В этом показательны «Всадники» (Uomini a cavallo) — гипсовая табличка 1932 года с царапинами, результат ни на что не похожих экспериментов с цветом и техникой. Линии, процарапанные на поверхности, лишены предметного содержания, они лишь очерчивают контур вокруг наделенных первобытной мощью фигур, циклопов новой эры. Неестественные, резкие краски используются, чтобы подчеркнуть блоки, массы и профили, в

¹ Манифест Лучо Фонтаны цит. по: *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, a cura di L. Sinisgalli, Edizioni della Meridiana, Milano 1954, p. 115, перепечатано в: *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, a cura di A. Sanna, Abscondita, Milano 2015, p. 59.

² См. E. Persico, *Verso uno stile europeo // L'Italia letteraria*, a. X, n. 31, 4 agosto 1934.

³ Ibid.

комбинации с силуэтами создать иллюзию пространственности, перекликающуюся с абстрактными скульптурами той эпохи.

Дуилио Морозини писал, что появление цвета в скульптуре обозначило «резкий поворот в творчестве Фонтаны, новую связь между чувственным опытом и фантазией»⁴. Особенно важную роль цвет начинает играть в керамике, которой художник с особым вниманием занимается в 1935—1936 годах. Параллельно он экспериментирует с древнейшей техникой мозаики. В письме поэту и керамисту Туллио д'Альбисоле от 1940 года мы читаем: «Сейчас я делаю для Триеннале медузу диаметром три метра. Коллекционер Симонетти заказал мне мозаичную статую. Материя — продажная девка, но прелестная! Не плачь, если я изменю керамике!»⁵. В «Портрете Терезиты» (*Ritratto di Teresita*) того же года применен оригинальный прием: под лучами света кусочки смальты как будто размывают силуэт. В этой вещи, по сути, воплощены итоги всех исканий Фонтаны в области пластических форм, пространства, цвета и света. Во второй половине десятилетия, когда художник, прошедший военные годы в Аргентине, вернется в 1947 году в Италию, в его творчестве откроется совершенно новая глава.

В 1946 году Фонтана вместе со своими учениками из школы «Альтамира» выпускает «Белый манифест» (*Manifesto Blanco*), ставший отправной точкой авангардного развития в послевоенном искусстве и заложивший основы для возникновения в 1947 году в Милане движения спациализма. Этот и все последующие манифесты спациализма отсылают к футуризму и пропитаны новаторским интересом к научным и технологическим открытиям. В них подчеркивается концептуальная, нематериальная ценность художественного метода. Заданное направление поисков не сводится к стилистическим приемам: искусство ищет ответ на вызовы новой эпохи. «Художники предвосхищают достижения науки, а достижения науки всегда влекут за собой достижения искусства. Дух человеческий не сумел бы породить ни радио, ни телевидения без той острой потребности, которая от науки передается искусству. Невозможно представить, чтобы человек от холста, бронзы, гипса и пластилина не перешел к чистому, воздушному, универсальному, парящему искусству»⁶.

В эти годы Фонтана занят пересмотром своих идей тридцатых годов в поисках абстракции нового типа. Именно тогда возникают первые «пространственные концепции» (*concetti spaziali*): их корни можно проследить уже в набросках 1946 года, которые тоже значатся как «Пространственные концепции», только по-испански, *Concepto espacial* (46 DSP 23 — 46 DSP 25). «Уже в 1946 году я не называл свои работы „картинами“, а с самого начала настаивал на „пространственных концепциях“ (*concetti spaziali*), потому что живопись для меня полностью сводится к идее. Холст требуется, чтобы эту идею запечатлеть. Сейчас меня интересуют преобразования двух моих основополагающих приемов: дыр и разрезов. Одно время много говорили о „планах“: „поверхностный план“, „глубинный план“ и пр. Так вот, проделать в холсте дыру было для меня радикальным способом преодолеть пространство картины. Тем самым я говорил: после такого мы вольны делать все, что захотим»⁷.

⁴ D. Morosini, *Fontana // Lucio Fontana. 20 disegni*, Edizioni di Corrente, Milano 1940, p. 15.

⁵ Письмо Лучо Фонтаны Туллио д'Альбисоле из Милана от 22 февраля 1940 г., см. *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola*, a cura di D. Presotto, Liguria, Savona 1987, p. 102.

⁶ *Spaziali [Primo Manifesto spaziale]*, Milano, 1947. Авторами манифеста были Лучо Фонтана, Беньямин Йопполо, Джорджо Кайссерлян и Милена Милани.

⁷ D. Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana // bit*, n. 5, Milano, october-november 1967.

«Пространственная скульптура» (*Scultura spaziale*) 1947 года, представленная годом позже на первой послевоенной Венецианской биеннале, стала одной из вершин творчества Фонтаны, величайшим достижением почти 50-летнего на тот момент скульптора, которого молодежь почитала как большого мастера и учителя, а непредвзятая критика — как одного из самых интересных художников эпохи. В дальнейшем, как прекрасно показано на выставке, его творчество будет развиваться в двух направлениях: с одной стороны, Фонтана двигался в сторону чистой абстракции, искал некую идеальную материю, с другой — занимался изысканиями в области вполне фигуративной по замыслу скульптуры и керамики, которая тем не менее нарушала все общепринятые границы и представления — тут ярким примером может послужить «Петух» (*Gallo*) 1948 года. Его фигуры возникают будто вследствие тектонических сдвигов, трансформирующих материю. Фонтана не ваяет, не высекает и не обтачивает: под его чуткими пальцами инертная масса оживает, меняет контуры пространства, обретает пластическую форму идея пустоты.

В 1949 году появляются первые «Пространственные концепции» (*Concetti spaziali*) с дырами на поверхности холста: «В отверстия, которые я проделываю, просачивается бесконечность», — признавался Фонтана в беседе с критиком Карлой Лонци, подчеркивая идеологическую и пространственную нагруженность приема. «Я проделываю дыру в том самом холсте, который лежал в основе всех искусств, и создаю новое, бесконечное измерение. В этом и смысл: новое измерение, открывающее доступ в космос»⁸. Продырявить холст значит просверлить отверстие в пространстве и времени, создать пространственные зоны, где поверхность дематериализуется под воздействием света. Именно это и происходит в его первых легендарных опытах с подвижными световыми объектами, показанных в одной из экспериментальных итальянских телепередач 1952 года. Эти опыты проходили параллельно с развитием и расширением спациализма, который сегодня считается одним из наиболее влиятельных и значительных течений послевоенного периода.

По «Пространственным концепциям» 1950-х годов можно проследить, как фантазии Фонтаны принимают самую разную форму, из созвездий оборачиваясь то причудливыми барочными композициями, то фантастическими морскими созданиями, как в работе «Пространственная концепция. Форма» (*Concetto spaziale. Forma*) 1957 года с ее экспрессивной анилиновой расцветкой. В еще одной «Пространственной концепции» (57 G 26) того же года на поверхности холста материализуется некая органическая, плавучая форма, из которой впоследствии разовьются поразительные скульптуры на тонких опорах («Пространственная концепция», 1958), фантастические пространственные цветы или подвесные экраны, говорящие о небесных телах и бесконечности космоса.

Термин «Пространственная концепция» находит новую, исполненную глубочайшего смысла интерпретацию: к нему добавляется слово «Ожидания» (*Attese*). Именно так после 1958 года обозначается самый известный цикл Фонтаны, «Разрезы» (*Tagli*). Как объяснял сам художник, «прорезы — это прежде всего философский тезис, свидетельство веры в бесконечность, показатель стремления к духовному». Когда я усаживаюсь перед надрезанным полотном и начинаю его рассматривать, дух мой внезапно расправляется, я чувствую, что освобожден от рабства материи и принадлежу отныне всему бесконечному простору настоящего и будущего»⁹. «Ожидания» были впервые предъявлены публике в

⁸ L. Fontana // C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969.

⁹ G. Livi, *Incontro con Lucio Fontana*, Vanità, VI, 13, autunno 1962.

миланской галерее Навильо (Galleria del Naviglio) в феврале 1959 года, а в марте они выставлялись в Париже, в галерее Стадлер (Galerie Stadler). Они символически обозначают побудительную, но в то же время и повествовательную суть искусства. «Ожидание» (Attesa) предлагает множество критических прочтений, но прежде всего это синтез, и, в противоположность «дыре» (buco), течение времени, отраженное в загадочном сюжете; отверстия с их ритмичностью и мимолетностью ничего подобного не предполагали. Прорезь подытоживает и обобщает многие десятилетия размышлений и мучительных исканий, связанных с феноменом пространства, его бесконечностью, а главное — с огромной смысловой нагрузкой приема и замысла, усложняющей саму работу.

В своей всеобъемлющей полноте и четкости «Разрезы» противопоставлены другой серии «Пространственных концепций», которой автор дает нежное прозвище «Маленькие театры» (Teatrini). Работа над этим циклом идет с 1964 по 1966 год: здесь холст используется как задник, на который, словно театральные кулисы, накладываются яркие лакированные рамы. На фоне холста вырисовываются волнистые силуэты, напоминающие то пейзаж, то неправильные сферы, которые явно находятся в родстве со скульптурами из цикла «Натура» (Nature): они впервые были представлены в 1960 году в Венеции, на масштабной выставке под названием «От природы к искусству», а затем в парижской галерее Ирис Клер (Galerie Iris Clert). Сам художник называл свои скульптуры «космическими»: «это застывшие формы, но в них чувствуется желание вдохнуть жизнь в бездвижную материю»¹⁰.

В «Ожиданиях» ставится под вопрос непрерываемость границ картины, и в творчестве Фонтаны параллельно возникают «Кванты» (Quanta, 1959—1960) — многоугольные фрагменты холста, принимающие самые разные, порой ромбовидные формы, которые могут быть распределены в пространстве в произвольных сочетаниях. «Кванты» предвосхитили живопись на фигурных холстах (shaped canvases) и обозначили очередной прорыв, новое измерение живописи.

Творчество Фонтаны шестидесятых годов с его многосторонней и яркой образностью живо откликается на события современности. В качестве наглядного примера можно привести заслуженно отмеченный современными критиками цикл под названием «Смерть Провидения» (La Fine di Dio, 1963—1964)¹¹. Как писал Энрико Криспольти, «авангард для Фонтаны был естественным призванием, идущей глубоко изнутри потребностью приспособиться к ритму непрерывных изобретений и обновлений нашего века [...]. Авангард был для него не наносным влиянием, но [...] делом непрерывного творческого развития»¹². Смелость и неистощимое воображение Фонтаны и сегодня представляются бесценной и неисчерпаемой сокровищницей, полной неожиданных находок.

¹⁰ L. Fontana // C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969.

¹¹ Cfr. *Lucio Fontana: Fine di Dio*, a cura di E. Crispolti, Forma, Firenze 2017.

¹² E. Crispolti, *Un'avventura creativa // Lucio Fontana*, Fidia edizioni d'arte, Lugano 1991, p. 12.