

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

ПЕРЕЖИВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ: МЕТОД АБСТРАКТНОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА ЭМИЛИО ВЕДОВА

Арсанукаева М. А.

аспирант программы «Виды искусства
(Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура)»
Санкт-Петербургской Академии художеств
имени Ильи Репина
(Санкт-Петербург, Россия)
milana_arsanukaeva@icloud.com

Аннотация:

В статье рассматривается творчество ведущего итальянского художника-абстракциониста Эмилио Ведова, до сих пор полноценно не освещенное российской историографией. Язык, разработанный художником, представляет собой уникальный для абстрактного искусства способ претворения реальности и коммуникации со зрителем. Художественный метод Ведова проанализирован на основе нескольких ярчайших произведений периода его формирования. Также на примере творчества художника автором поднимается вопрос о роли миметического начала в искусстве – одной из ключевых проблем искусства XX века.

Ключевые слова: абстрактный экспрессионизм, Эмилио Ведова, послевоенное искусство Италии, проблема мимесиса

Абстрактный экспрессионизм итальянского художника Эмилио Ведова (1919 – 2006) при определенном стилистическом сходстве с творчеством некоторых его современников, например, Франца Клайна или Джексона Поллока, заметно выделялся из общего потока направлений послевоенного нефигуративного искусства. Его исключительность состояла в парадоксальной привязанности к политическому контексту времени. Следуя велению собственной возмущенной совести, художник обусловил непреходящую социальную ангажированность своего творчества, воплотив в нем эмоциональный опыт «бунтующего человека», к какой бы эпохе тот ни принадлежал.

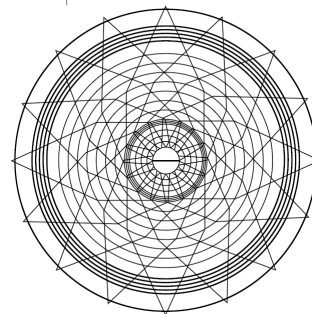
С окончанием Второй Мировой войны в художественной жизни Италии необычайно ярко проявилась полифония искусства. Теперь художники могли открыто обращаться к абстрактному опыту французских коллег, – Париж тогда оставался столицей международного авангардизма (Направления итальянского искусства, 1989, с. 13), – а также развивать собственные национальные школы с

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

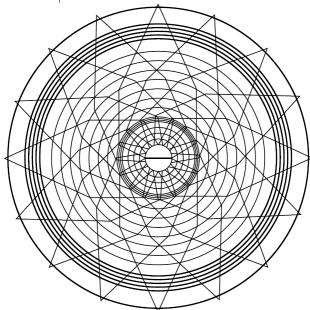
Переживание реальности в искусстве:

метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова



опорой на родившийся именно в Италии футуризм или же продолжать выбранную в военные годы линию кубистического языка Пикассо. Во многом сложившуюся ситуацию предопределила изоляция, охватившая Италию в годы фашистской диктатуры. Наконец-то появилась возможность творить вне догм, без отрыва от искусства остального мира, тогда как ранее, несмотря на относительно нейтральное отношение правительства к плюрализму художественных течений, главенствующей была эстетика неореализма. Ярким воплощением этой тенденции, подпитываемой мифом о «великой Италии» (Федотова, 2006, с. 584) эпохи Ренессанса, еще в 1920–е годы стали выставки объединения «Новеченто». Настоящий расцвет творческой активности, начало которому было положено протестным движением в конце тридцатых годов, обусловил неоднородную картину искусства Италии первого послевоенного десятилетия. Полноценное открытие абстракции здесь произошло лишь на волне восстановления значения модернизма, охватившей в те годы всю Европу, и потому вызвало столь яркий общественный резонанс.

В результате, поворот в сторону абстракции в итальянском искусстве случился внутри самого яркого послевоенного художественного объединения — «Нового фронта искусств», в составе которого был и Ведова. Изначально мастера разных направлений были объединены задачей преобразить современность, глубже отразив в своем творчестве проблемы действительности, буквально обратившись к простому народу. Однако молодые художники, которых современники именовали «живыми силами итальянского творческого возрождения» (Arte italiana del XX secolo da collezioni americane, 1960, p. 22), разбились на два лагеря — реализма и абстракционизма. Противостояние абстрактного и фигуративного начал в итальянской живописи ярче всего отразилось в работах Ренато Гуттузо и Эмилио Ведова, экспонировавшихся вместе на выставках «Нового фронта искусств». Во многом из-за того, что творческий мир Италии был прочно вплетен в политику страны, абстрактное искусство, которому ввиду его стремления к универсальности с самого начала был присущ интернационализм и своеобразная «безгосударственность» (Seuphor, 1962, p. 264), подверглось сильной критике: антивоенное художественное движение сыграло немалую роль в наступившем будущем страны, ведь возрождали ее художники, пережившие ужасы военных лет, и потому антифашистская риторика для них оставалась определяющей. Несомненно, отклонение художников от курса на воспроизведение форм действительности понималось многими как уход от реальных проблем и отказ от гражданской ответственности перед обществом. Так, политизация искусства сопрягалась с



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

участием в его жизни политических деятелей: генеральный секретарь Итальянской коммунистической партии Пальмиро Тольятти написал рецензию на «Первую национальную выставку современного искусства», организованную в Болонье в 1948 году Союзом культуры. Со страниц журнала «Rinascita» он назвал ее «сборищем чудовищных вещей, каракуль, а не произведений искусства» (Duran, 2007, p. 10), проиллюстрировав свои доводы работой Эмилио Ведова «Ураган». Картина, построенная на столкновении силовых линий и цвета, хотя и была лишена какой-либо фигуративности, явно не претендовала на громкий вызов всему остальному искусству и в художественном плане опиралась на эстетику родного для Италии футуризма. После этого стало очевидно, что итальянская коммунистическая партия с абстракцией несовместима. Возникшую ситуацию советская критика назвала «расколом искусства на реалистическое и формалистическое» (Горяинов, 1967, с. 52), что, однако, переросло впоследствии в своего рода «классицизм современности» (Barbero, 2015, p. 178). Стоит отметить, что уже в 1959 году искусствовед Вернер Хафтманн отдает абстракции роль ведущей тенденции в современном искусстве. Так, например, в предисловии к каталогу второй выставки «Документа», которая изначально задумывалась как некий символ реабилитации модернизма, Хафтманн писал: «Основное направление, которое наметилось в последние пятнадцать лет, теперь видно вполне отчетливо. После стольких лет художественных исканий, пройдя путь от экспрессивного реализма к конкретизму, все эти индивидуальные художественные направления в конце концов пришли — приблизительной датой можно назвать 1950 год — к абстрактному искусству» (Элгер, 2009, с. 20).

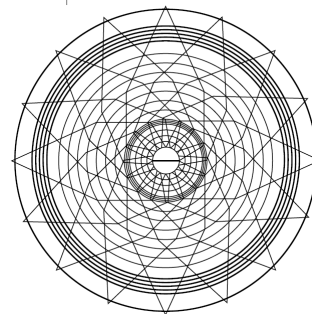
Творческий выбор Эмилио Ведова был предопределен на раннем этапе его художественного пути, поскольку начинал он именно как экспрессионист. Эмоциональная вовлеченность и характер его манеры письма вытекали из наследия всего европейского экспрессионизма, откуда, как говорил Ведова, «вышел и он сам, и Вольс, Поллок, де Кунинг и Клайн» (Salvagnini, 2015, p. 196). Обращение к живописи еще очень молодого юноши, не имевшего профессионального художественного образования, было вызвано желанием выразить свое отношение к действительности, а точнее свой протест против нее. Начиная свой путь формирования в «черное двадцатилетие» правления Муссолини, Ведова принимал активное участие в общественной жизни Италии. Невозможность молчать привела его в годы Второй Мировой войны к участию в движении вооруженного Сопротивления. С позиции художника как непосредственного участника исторических событий, его творчество может пониматься как гражданский долг — им он отвечал на потрясения современности.

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

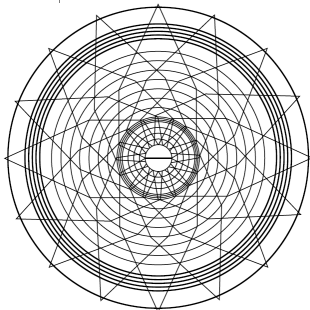
Переживание реальности в искусстве:

метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова



Своей свободной, грубой манерой письма он бросал вызов эпохе, визуализируя порождаемую ею агрессию. В его нервных жестах кистью — выражение негодования, так что столкновения контрастных пятен цвета воспринимаются сродни взрыву эмоций. Холсты Ведова благодаря выразительной материалности красочного слоя становятся полем динамичного противостояния фактур. Произведение наделяется силой жеста художника, в результате чего оно оживает не посредством воссоздаваемой иллюзии реальности, а благодаря своей внутренней энергии, переведенной «в чистые и простые цвета, в решительные, словно удары ножом, движения» (Згарби, 2020, с. 129).

Нефигуративные средства выразительности Ведова обеспечили более глубокую погруженность в общественные проблемы, чем любое произведение реалистического толка. В 1954 году, как раз в период сложения индивидуального стиля художника, он утверждал, что его взволнованная абстракция заключает в себе историческое состояние и связанные с ним эмоции, не являясь бегством от реальности (Cortesini, 2017, р. 75). Художник буквально вступает в диалог с поверхностью живописи — ее разорванная структура, страстность мазков и конфликт цветов несут в себе явные признаки агрессии автора, отражают его гнев и эмоциональную реакцию на тот или иной эпизод. В картинах Ведова конфликт проявляется на всех уровнях — он заложен и в выбранном сюжете, и в напористых композициях, и в резком антагонизме черного и белого, и в борьбе между означающим названием и нерепрезентативным искусством (Duran, 2016, р. 146). Отсутствием повествовательного содержания Ведова уводит свои картины от ассоциаций с конкретными событиями. Благодаря простоте воздействия вместе с универсальными и в то же время семантически отягощенными названиями, — как, например, «Столкновение ситуаций» (1959), — его полотна приобретают надличностное значение и обличают не столько индивидуальный, сколько коллективный недуг. Постигание пространства происходит путем полного погружения внутрь картины. Зритель словно помещается в вихрь событий, сменяющих друг друга с такой силой и скоростью, что различить их порой невозможно. Одолевающие его черные и белые потоки драматически олицетворяют свет и тьму, — несуществующие друг без друга антитезы мироздания, — что можно воспринимать и как моральный выбор каждого человека, и как муки времени. Итальянский художественный критик Родольфо Паллуччини в эмоциональности творчества Ведова видел дискомфорт художника поколения, созревшего во время войны, но в самом авторе картин — интерпретатора кризиса европейской цивилизации, начавшегося с фашизма и нацизма и существующего в коммунистических диктатурах (Cortesini, 2017, р. 76).



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

Он же увидел и параллель между изобразительным языком и сейсмографом, ведь его «художественная чувствительность фиксирует приходящие извне эмоции и, подобно сейсмографу, преобразовывает их в контрасты поверхности, знака, цвета и объема», так что позже сам Ведова определял свою живопись как «отчаянный сейсмограф [...] существования» (Cortesini, 2017, p. 76).

Справедливо мнение о том, что художественный мир Италии первого послевоенного десятилетия, как и вся страна, в некотором смысле разделился на две части между основными центрами влияния того времени — США и СССР (Вяземцева, 2018, с. 452). Художники, вступившие в Итальянскую коммунистическую партию (PCI), не принимали казавшееся им бессодержательным абстрактное искусство и его сосредоточенность на игре художественных средств, а не на волнующих общественность проблемах. Советская же критика и вовсе не считала «эту пачкотню» искусством (Современное искусство. Италия: кино, театр, живопись, скульптура, архитектура, 1970, с. 147). Однако совмещение концепций свободного независимого творчества и политической приверженности Ведова не предполагало потакания главенствующей партии. Нетерпимый ни к какому авторитаризму, он не был образцовым коммунистом, отвергал рекомендованный партией реалистический канон в искусстве и вместе с другими абстракционистами представлял нефигуративное крыло итальянского искусства в составе «Группы восьми» (1952 – 1954). Несмотря на критику консервативно настроенной части художественного сообщества и обвинения в отказе от гражданских идеалов творчества, Ведова до конца сохранил убежденность в том, что именно «жест остается самым честным и непосредственным способом линейно передать смысл ответственности [художника] по отношению к своему времени» (Cortesini, 2017, p. 77).

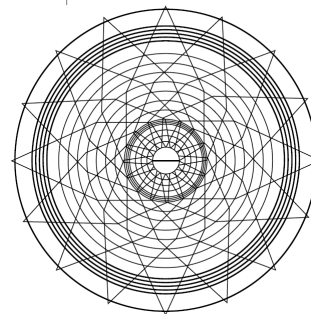
Перевод действительности в абстрактные обозначения эмоций и страстей предстает в работах «Цикла протеста» как некий отпечаток коллективной памяти поколения, пережившего бомбардировки и другие тяготы войны. В картине «Для протеста № 6» (1953) в апокалиптическое столкновение черного и белого Ведова вводит вспышки яростных желтых, красных и холодных бирюзовых акцентов. В нагромождении наслаивающихся и пересекающихся знаков, пронизывающих бесконечное пространство, можно распознать ассоциативные мотивы, индивидуально считываемые смотрящим. Однако всякая образность разрушается в местах встречи черных и белых раздробленных структур. Их непрекращающаяся атака, развивающаяся изнутри наружу, норовит выйти за границы холста, а вся его поверхность — это пространство тотальной тревоги, взбудораженности и импульсивности. Так, Хафтман очень точно подмечал, что у

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

Переживание реальности в искусстве:

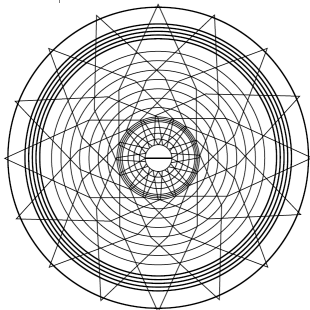
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова



Ведова «каждый знак — это психическое движение, превращенное в изобразительный след» (Haftmann, 1959). Фиксация назревшего протеста осуществляется самим автором в записи его ощущений, в связи с чем нельзя не привести его более позднее любопытное высказывание: «У меня никогда не было амбиций рисовать, — говорил он в 1961 году, — я всегда предпочитал осознавать историческую ситуацию и стараться [...] интерпретировать. Мы прежде всего документы» (Cortesini, 2017, p. 76).

Ведова использовал живопись как исповедь, дневник, средство сообщения. Видимую реальность в своих произведениях он очищает от слоев материальности, чтобы добраться до ее ядра, как он проделывал это в самом начале пути с человеческими образами, доводя их до состояния чистой энергии. В этой связи редким для его творчества примером абстрактной работы, таящей косвенную отсылку к настоящей действительности, является картина «Город заложников» (1954). Многослойная поверхность, испещренная следами кисти, напоминает здание, а точнее его руины, и в памяти возникают юношеские архитектурные зарисовки Ведова с такой же гротескной гиперболизацией разрастающегося пространства. Но в данном случае оно настолько уплотняется густыми темными пятнами, что теряет какую-либо возможность к выбросу свободной энергии. Намеренно обостренную ситуацию несвободы поддерживает и пепельно-охристый истлевший колорит, невольно заставляющий — с учетом времени создания работы — проводить ассоциацию с обликом сожженной послевоенной Европы. Хотя авторское название здесь настраивает на точную интерпретацию, конкретной исторической параллели провести все равно нельзя, и творческий метод художника силой своего знаково-невербального характера завоевывает внимание и подчиняет восприятие смотрящего на картину.

Позиция и эмоции автора так неуловимо транслируются зрителю, потому что тот не может использовать личный опыт для расшифровки изображения. Считывание осуществляется, в первую очередь, органами чувств, поэтому весомую роль в творчестве Ведова, как и во всем информализме в целом, играют жест, знак и материал, выполняющие первичную функцию передатчика эмоциональных сигналов. Размашистым жестом отпечатывая собственные страсти на поверхности картины, художник в ядерных взрывах краски растворяет свою индивидуальность ради передачи пульсации чего-то более масштабного и всеобъемлющего, чем переживание одного человека, — современности или целой Вселенной. Неслучайно его работы насыщены ощущением взорванной материи, ведь это было созвучно эпохе изобретения атомной бомбы и изучения космоса.



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

Точное попадание в ритм времени интересовало Ведова, пожалуй, с того самого момента, когда он оказался в гуще исторических событий, и более уже не покидало художника. Серия работ под названием «Изображение времени», начатая в начале 1950-х годов вместе с обновлением изобразительного языка, достигла своей кульминации к концу десятилетия и позже перешла в трехмерное измерение пространственных живописно-скульптурных инсталляций, названных «Plurimi», что можно перевести как «множественности». Однако двумерную плоскость Ведова преодолел все же живописью действия. Его потрясающая своей нефигуративной выразительностью картина «Изображение времени № 2» (1959) — это одна из тех редких работ, где художник оставляет зрителю возможность провести аналогии с образами реальности. Матрицу изобразительного поля определяет непрерывное движение живописных штрихов. Лежащий в основе большинства абстракций Ведова контраст черных и белых перемежающихся поверхностей нарушает пара вспышек эмоциональных красных и желтых пятен, которые показывают, что у воссоздаваемого пространства есть глубина и протяженность. Именно постоянный диалог света и тьмы и создаваемый им пластический динамизм поверхности позволяет по-разному интерпретировать и воспринимать эти жесткие разорванные барьеры черных спутанных знаков. Неодинаковые, — то собирающиеся в некие конфигурации, то сразу же рассыпающиеся, — они расступаются перед свечением, пронизывающим центральную часть. И на фоне белых всполохов отчетливо проступает крестообразный силуэт как отсылка и к современному распятию. Разряжающий плотную мглу луч белого света и этот массивный крест становятся метафорой пути человека и его места во времени, обуреваемого множеством одновременно и разрушающих, и созидающих энергий.

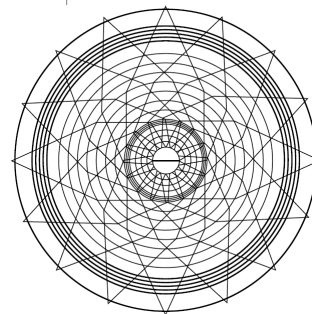
Движением кисти, этим смелым художественным жестом, Ведова разыгрывает драму сознания, раскрывая его в действии, в результате чего картина становится ядром активной энергии (Caramel, 1994, p. 271). Обнажая нерв современности и человеческого существования в целом, он не теряет связи с реальностью — теперь она устанавливается на других частотах. На смену иллюзорной вещественности пришла материальность живописных средств как таковых. Теперь акцент был сделан на свойствах краски, которая, растекаясь, затвердела и сформировалась в некий знак и образ или наслоилась и образовала рельефную фактуру со своим характером. Поверхность картины Ведова, оживая, являет собой самостоятельно существующий даже без участия художника организм. Расширение сознания происходит благодаря тому непредсказуемому развитию, которое получает произведение в восприятии

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

Переживание реальности в искусстве:

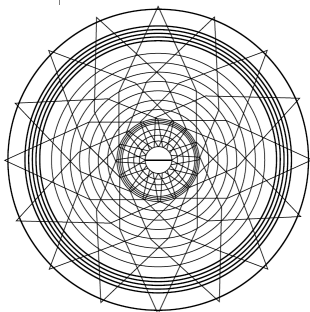
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова



зрителя как за счет непрекращающегося процесса творения, так и благодаря открытости для многовариантного прочтения. Таким образом, картина, разрастающаяся в подвижные пластические формы, обретает жизненную силу и становится открытой для непрерывных изменений (Caramel, 1994, p. 272).

Еще более сложную задачу — отражение развития пространства в самом течении времени — Ведова решает в работе с говорящим названием «Изображение во времени» (1958). Так, если рассматривать любой образ, событие, мысль и даже эмоцию относительно категории времени, то они приобретают симультанный характер. Проблема репрезентации стадий временного процесса поднималась ранее как футуристами, так и кубистами, которые, однако, сосредотачивались на изображении физических предметов, а не абстрактных категорий. Например, в картинах аналитического кубизма предмет схватывался не в своем визуальном образе, а в разложенном на свои составляющие. В результате, показ предмета кубистами со всех точек зрения, в том числе изнутри, создает у зрителя ощущение его длительного рассматривания со всех сторон сразу, как если бы он сам долго держал изображенный объект в руках, вертел, обходил вокруг. Но, в отличие от предшественников, замысел Ведова сложнее и шире: в сфере его интересов не просто образы реальности или ее события, а их вереница, огромный комплекс, причем переданный через призму ощущений как одного человека, — то есть его самого, — так и всего мира. Художник охватывает разные уровни переживания, частное и глобальное, и при этом передает эмоциональное состояние, которое к тому же развивается и трансформируется с течением времени. Смысл понятия времени может мыслиться им как под физическими и психическими процессами, так и под событиями реальной действительности. Такая многополярность восприятия творчества Ведова и обеспечивает универсализм его языка.

Хлесткое наложение черной краски, размашистое затирание ее белилами, импульсивные разводы красного, синего и желтого — живописная поверхность сохраняет ту пылкую энергию, с которой работал художник, и наглядно отражает страстную несдержанность, горячность его натуры. Быстро сменяющимся в процессе создания картины эмоциям художника соответствует хаотичность многослойных мазков. Его по-графически выразительные жесты становятся письменностью, которой он фиксирует свое состояние, делая его всеобщим. В этой абсолютной обнаженности этапов творческого процесса — искренность и открытость монолога автора, вынесшего личное суждение на суд общественности. Художник, оставляя следы своих переживаний прямо на картине, отпечатывает в них часть своей личности. В этой связи к творчеству



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

Ведова применил термин субъективизма, который Альфред Барр использовал для характеристики живописи американских абстрактных экспрессионистов (Fergonzi, 2015, p. 171). Однако произведение Ведова существует самостоятельно и без авторства, без упоминания имени его создателя, несмотря на ту ключевую роль, что сыграли в нем обстоятельства его жизни, биография и чувства. Не нужно обладать специальными знаниями, чтобы воспринять посланный художником заряд — картина самодостаточна и самоценна как акт творчества, но благодаря своей концептуальной стороне она превращается в откровение творца и документ времени.

Психоэмоциональное воздействие художественного метода Ведова на зрителя довольно многогранно: в наблюдаемом будто бы нерукотворном взрыве каждый может найти созвучную себе эмоцию, чему особенно способствует небрежность живописной техники. С одной стороны, очень пленительно осознание того, что подобный росчерк, как наивные рисунки в центре картины, может сделать каждый. Но совершенно обескураживает тот драматический эффект борьбы линии, цвета и света, что создается всеми доступными средствами. Возвращаясь к самым простым способам художественного изречения, дискредитируя необходимость миметического подобия, Ведова добивается переживания катарсиса путем узнавания зрителем не образов реальности, а ее чувств. Свободный язык жестикуляционной абстракции позволяет ему рассказать об эмоциях, которые невозможно передать иначе. Уход от изображения реальности снял ограничения с пределов самовыражения художника, но не лишил его связи с ней. Социально-политическая сторона действительности была тем нервом, что питал Ведова, поэтому в его варианте абстрактного экспрессионизма обнаруживается и переживание травмы прошлого, и отклик на события сегодняшнего дня, и предостережение будущего.

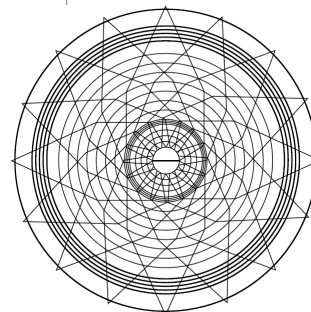
У Ведова получилось найти художественный метод, сравнимый с невербальным общением — вот почему его главным средством стал жест. Однако, если давать определение его искусству, то вернее будет назвать его выразительным, а не изобразительным, ведь, как и музыка, оно выражает эмоциональную реальность. Музыкальный потенциал своего творчества Ведова продемонстрировал в совместной работе с композитором Луиджи Ноно (1924 – 1990). Симбиозом двух видов искусств стала постановка оперы Ноно «Нетерпимость» — «Intolleranza», 1960 — со сценографией и костюмами Ведова. Премьера состоялась 13 апреля 1961 года в разгар неофашистских протестов (Duran, 2007, p. 35) и стала политическим заявлением, ведь, по выражению самого композитора, «это история нашего времени: пробуждение самосознания в

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

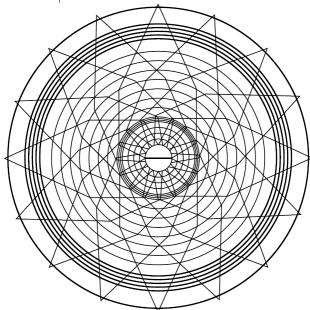
Переживание реальности в искусстве:

метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова



человеке, восставшем против принуждения» (Messinis, 1961, p. 28). Опуская идейное совпадение взглядов художника и композитора, смысловую близость их произведений, в разговоре об этом новом для Ведова опыте важно подчеркнуть, что связь между додекафонией Ноно и своей абстрактной живописью он устанавливает на аналогии роднящих их качеств — импровизации, энергичности и звучности. Декорации Ведова имели синтетический характер: коллажи, вращающиеся сферы, световые проекции, подвешенные передвижные треугольные и прямоугольные черно-белые экраны, перемещающиеся по сцене, диапозитивы картин — синтез искусств и технических средств был направлен на создание такого же мощного впечатления, равного звукам музыки. Здесь Ведова начинает параллельное с Лучо Фонтана исследование пересечения физического пространства и живописной поверхности, в основе которого лежала беспокойная диалектика света и тени, чей драматизм с самого начала определял творчество художника. Так, испробовав возможности живописного языка, всего через пару лет — в 1963 году — он начал цикл трехмерных расписанных объектов «Plurimi», переводя таким образом жестовую живопись в материальность и выводя ее за пределы условного пространства, отмеченного рамой или стеной (Longari, 2012, p. 54). Множественное пространство противоборствующих сил, которое он создавал на плоском холсте, теперь было объективизировано, но сохранило прежнее разнообразие возможностей прочтения и ассоциаций, в том числе художественных. Например, несколько инсталляций были посвящены дадаизму и получили название «Оммаж Дада/Берлин, 1964 – 1965», ведь находки Ведова все же стилистически близки объемным ассамбляжам «Мерцбау» Курта Швиттерса (1887 – 1948).

В абстрактном синтаксисе, который разработал художник, нашли воплощение ужасы и тревоги времени, даже визуализированы его шрамы, например, процарапыванием поверхности картины, сродни тому, как архетипические образы и грубая изобразительная манера ар брютта, редуцированная до царапин и истерзанной штукатурки, отвечала картине разрушенного мира 1940-х годов (Андреева, 2007, с. 58). Но в следах этой битвы художника с произведением — его вера в человека, которому адресован его эмоциональный посыл, как в борца за внутреннюю и внешнюю свободу. Немногим художникам удалось так сильно всколыхнуть воды современной живописи наследием беспокойства Тинторетто, Гойи и Боччони (Celant, 1985, p. 55), как это получилось у Ведова. В его свободном апеллировании диалектами прошлого, вероятно, отразился тот происходивший в художественном процессе переход от модернистской, некогда сосредоточенной



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

на поиске нового визуального языка, к постмодернистской модели творчества с ее множественным цитированием и полистилизмом.

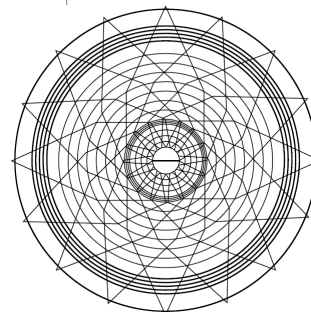
Так Эмилио Ведова продемонстрировал свой оригинальный вариант абстрактного экспрессионизма, — когда это направление только начинало оформляться в разных уголках мира, — и зародившегося тогда в Западной Европе информеля, «живого» искусства, тотально и страстно переживаемого в реальности, а не в библиотеках (Terraroli, 2007, p. 197). Уникальность его подхода заключалась в обращении к социально-политическим проблемам его времени и связи с историческими событиями. Абстракции Ведова стали формой выражения его гражданской позиции, политическим высказыванием. Парадоксальным образом именно в удаленном от реальности нефигуративном методе он нашел способ переосмысления реальности ради точного ее отражения, ведь, хоть и не узнавая образов действительности, зритель чувствует ее характер.

Художник ломает стереотипное восприятие абстракции как несвязанного с реальным миром вида искусства. Ведова, устраняя признаки видимой реальности, постигает пространство чувствами при помощи непредвиденного «автографического знака» (Краусс и др., 2015, с. 409) и пытается поймать состояние окружающего мира в том числе в перспективе истории, запечатлев ее переживание. Характерные черты его стиля — размашистая манера письма, импульсивные движения кистью или фактурные мазки — создают ощущение борьбы художника с поверхностью холста и наглядно передают внутренний протест самого автора. Невозможность разобрать его спонтанные иероглифические обозначения сравнима с той сложностью, которую мы испытываем в понимании и объяснении процессов и событий современного мира. Однако при взгляде на картины Ведова отчетливо считывается ощущение боли, внутреннего противоречия и хаоса как свидетельства характера реальности, так что смотрящий узнает не образы и сюжеты, а эмоции, которые ему знакомы, которые он может испытать сам. Художник заставляет зрителя прочувствовать и пережить реальность вне образов видимого мира. Акт интуитивного живописного самовыражения Ведова преподносит как документ времени — индивидуальное ощущение он делает всеобщим. Художественными средствами автор транслирует свою боль от восприятия реальности и недовольство ею — прием, близкий тогда многим художникам, занимавшимся осмыслением последствий Второй Мировой войны. В этой связи становится очевидным, насколько большую роль сыграло творчество Ведова в сложном процессе переживания травмы главной трагедии XX века.

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*



БИБЛИОГРАФИЯ

Андреева Е. (2007). Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. Азбука-классика.

Андреева, Е. (2007). Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. Азбука-классика.

Вяземцева, А. Г. (2018). Искусство тоталитарной Италии. РИП-Холдинг.

Горяинов, В. В. (1967). Современное искусство Италии. Искусство.

Згарби, В. (2020). Сокровища Италии. XX век. От Лучо Фонтана до Пьеро Гуччоне. СЛОВО/SLOVO.

Направления итальянского искусства. Рим. 1947–89 = Orientamenti dell'arte italiana-Roma 1947–89. (1989). Фрателли Паломби.

Современное искусство. Италия: кино, театр, живопись, скульптура, архитектура. (1970). Искусство.

Федотова, Е. Д. (2006). Италия. История искусства. Белый город.

Фостер, Х., Краусс, Р., Буа, И.-А., Бухло., Х. Д. Б., и Джослит, Д. (2015). Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. Ад Маргинем Пресс.

Элгер, Д. (2009). Абстрактное искусство. Taschen / Арт-родник.

Arte italiana del XX secolo da collezioni americane. (1960). Silvana.

Barbero, L. M. (2015). Da venezia 1954 il convegno, la biennale. Saggi e Memorie di storia dell'arte, (39), 178–187.

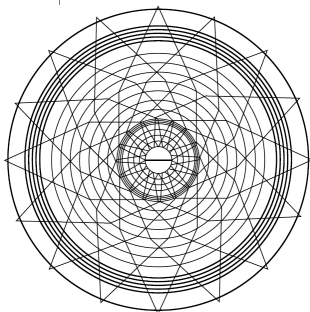
Caramel, L. (Ed.). (1994). Arte in Italia (1945 – 1960). Vita e pensiero.

Celant, G. (Ed.). (1985). The European Iceberg: Creativity in Germany and Italy today. Art Gallery of Ontario.

Cortesini, S. (2017). Semantica della rivolta e dell'umanismo in Emilio Vedova. 71–95. https://www.academia.edu/40068370/Semantica_della_rivolta_e_dellumanismo_in_Emilio_Vedova

Duran, A. R. (2007). Abstract Expressionism's Italian Reception: Questions of Influence. 1–25.

https://www.academia.edu/5758052/Abstract_Expressionism_s_Italian_Reception_Questions_of_Influence



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

Duran, A. R. (2007). Baroque space in postwar Italian painting. 28–42.
https://www.academia.edu/5757946/Baroque_Space_in_Postwar_Italian_Painting

Duran, Adrian R. (2016). Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy. Routledge.

Fergonzi, F. (2015). Una guerra di parole la lingua dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra. Saggi e Memorie di storia dell'arte, (39), 166–177.

Haftmann, W. (1959). Vedova E. Ausstellung. Galerie Gunther Franke.

Longari, E. (2012). I Plurimi di Emilio Vedova. Un'esperienza singolare e plural. Ricerche di S/Confine, 3(1), 53–66.

Messinis, S. (1961). A Venezia, scenografie di Emilio Vedova. Domus, (383), 28–31.

Salvagnini, S. (2015). Astrazione e figurazione in Italia negli anni cinquanta attraverso gli archive di Guglielmo Achille Cavellini e Giuseppe Marchiori. Saggi e Memorie di storia dell'arte, (39), 188–211.

Seuphor, M. (1962). Abstract painting: Fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present. Abrams.

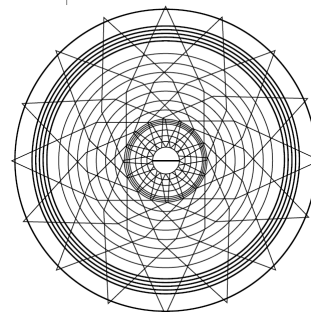
Terraroli, V. (Ed.). (2007). The Birth of Contemporary Art. Skira.

[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

Переживание реальности в искусстве:

метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова



EXPERIENCE OF REALITY IN ART: THE METHOD OF ABSTRACT EXPRESSIONISM OF EMILIO VEDOVA

Arsanukaeva M. A.

Student of Doctoral Programme “Arts (Fine and decorative arts and architecture)”

at the Saint-Petersburg Academy of Fine Arts
(Saint Petersburg, Russia)

milana_arsanukaeva@icloud.com

Abstract:

The article studies the art of the leading Italian abstract artist Emilio Vedova, which has not yet been researched by Russian historiography. The art language developed by the Vedova represents a unique way for abstract art to translate reality and communicate with the viewer. Vedova's artistic method is analyzed through the important works of the period of his formation. Also, as for the example of the artist's creativity, the author raises the question of the role of the mimesis in art - one of the key problems of the art of the twentieth century.

Keywords: abstract expressionism, Emilio Vedova, post-war Italian art, the problem of mimesis

REFERENCES

Andreeva E. (2007). Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XIX — nachala XXI veka. Azbuka-klassika.

Andreeva, E. (2007). Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny XIX — nachala XXI veka. Azbuka-klassika.

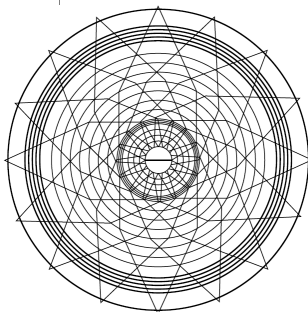
Arte italiana del XX secolo da collezioni americane. (1960). Silvana.

Barbero, L. M. (2015). Da venezia 1954 il convegno, la biennale. Saggi e Memorie di storia dell'arte, (39), 178–187.

Caramel, L. (Ed.). (1994). Arte in Italia (1945 – 1960). Vita e pensiero.

Celant, G. (Ed.). (1985). The European Iceberg: Creativity in Germany and Italy today. Art Gallery of Ontario.

Cortesini, S. (2017). Semantica della rivolta e dell'umanismo in Emilio Vedova. 71–95. https://www.academia.edu/40068370/Semantica_della_rivolta_e_dellumanismo_in_Emilio_Vedova



[Научные статьи]

Арсанукаева М. А.

*Переживание реальности в искусстве:
метод абстрактного экспрессионизма Эмилио Ведова*

Duran, A. R. (2007). Abstract Expressionism's Italian Reception: Questions of Influence. 1–25.

https://www.academia.edu/5758052/Abstract_Expressionism_s_Italian_Reception_Questions_of_Influence

Duran, A. R. (2007). Baroque space in postwar Italian painting. 28–42. https://www.academia.edu/5757946/Baroque_Space_in_Postwar_Italian_Painting

Duran, Adrian R. (2016). Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy. Routledge.

Elger, D. (2009). Abstraktnoe iskusstvo. Taschen / Art-rodnik.

Fedotova, E. D. (2006). Italiya. Istoriya iskusstva. Belyj gorod.

Fergonzi, F. (2015). Una guerra di parole la lingua dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra. Saggi e Memorie di storia dell'arte, (39), 166–177.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B. H. D., & Joselit, D. (2015). Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm. Ad Marginem Press.

Goryainov, V. V. (1967). Sovremennoe iskusstvo Italii. Iskusstvo.

Haftmann, W. (1959). Vedova E. Ausstellung. Galerie Gunther Franke.

Longari, E. (2012). I Plurimi di Emilio Vedova. Un'esperienza singolare e plural. Ricerche di S/Confine, 3(1), 53–66.

Messinis, S. (1961). A Venezia, scenografie di Emilio Vedova. Domus, (383), 28–31.

Napravleniya ital'yanskogo iskusstva. Rim. 1947–89 = Orientamenti dell'arte italiana-Roma 1947–89. (1989). Fratelli Palombi.

Salvagnini, S. (2015). Astrazione e figurazione in Italia negli anni cinquanta attraverso gli archive di Guglielmo Achille Cavellini e Giuseppe Marchiori. Saggi e Memorie di storia dell'arte, (39), 188–211.

Seuphor, M. (1962). Abstract painting: Fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present. Abrams.

Sgarbi, V. (2020). Sokrovishcha Italii. XX vek. Ot Lucho Fontana do P'ero Guchchone. SLOVO/SLOVO.

Sovremennoe iskusstvo. Italiya: kino, teatr, zhivopis', skul'ptura, arhitektura. (1970). Iskusstvo.

Terraroli, V. (Ed.). (2007). The Birth of Contemporary Art. Skira.

Vyazemceva, A. G. (2018). Iskusstvo totalitarnoj Italii. RIP-Holding.