







xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx  
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx



xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx  
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

традиционных границ живописного поля, скорость проникновения за пределы холста различна. Если Л. Фонтана рассекает холст, совершая акт насилия над поверхностью, редуцируя творчество до мгновения физиологического жеста, то А. Бурри доводит процесс появления трещин до максимально приближенного к реальному. Все происходит само собой, помимо воли автора, без видимого влияния извне, силою вещей. Основными действующими лицами становятся химическая реакция и время, подобно технологии проявки фотографической пленки или фотосинтеза. Художник намеренно устраняет себя, оставаясь за кадром, вне игры, предоставляя возможность случаю, сообщая своим произведениям качество нерукотворности.

Созерцание поверхности, обнажение её слоистости стало основным принципом работы А. Бурри и в пространственных экспериментах. В середине 70-х гг. А. Бурри, наподобие художника Кристо, устраивал плотины, задерживал ветер, выращивал мхи, плесень и пыль. Даже при изменении масштаба эксперимента, перенесении его из-под лупы микроскопа на холст, с холста на поверхность земли, фокус внимания автора оставался в буквальном смысле на поверхности. Именно ей автор сообщает мудрость, способную балансировать между проекцией в будущее и памятью. В палатце Albezzini, отданном после смерти художника под Фонд Альберто Бурри в Перудже, сохранилось несколько различных моделей склона Кретто<sup>2</sup>. В ряд последовательного анализа помещены – кракелюры старинной живописи, пластические рельефы земной поверхности и карты потенциальной сейсмической активности местности вокруг разрушенного города.

<sup>2</sup> В 1976-1977 гг. А. Бурри создал прототип «Cretto Grande», монумент «Cretto Negro», материалом для которого послужила обожженная керамика. «Черное Кретто» А. Бурри пожертвовал в сад скульптур Franklin D. Murphy. См. каталог Alberto Burri. A Retrospective view 1948-1977, а также Frederick S. Wright art Gallery. The Fabric of the Cosmos, New York, Vintage Books, 2007. P. 127.

ки или акро-винила, составляют основной корпус работ художника. Изрезанные мелкими трещинами, «Кретти» можно скорее назвать едва заметными рельефами, чем полноценной живописью. Цвет интересовал А. Бурри лишь для обозначения серии опыта, кодировки эксперимента. «Cretto Bianco C1», «Cretto Nero N4» – авторские названия живописных полотен звучат как химические формулы или каталожный номер<sup>3</sup>. Основное внимание А. Бурри было отдано одному-единственному сюжету – растрескавшейся от времени поверхности холста, кракелюрам. Трещины красочного слоя из дефекта превратились в основной сценарий его творчества. На протяжении десяти лет А. Бурри занимался «растрескиванием» поверхностей холста, доведя свои живописные и пластические практики до стадии архитектурной интуиции. Изменив масштаб эксперимента, художник трансформировал улицы средневекового Джигеллино в кракелюры на склоне холма.

«Cretto» и «Cretti», происходящие от итальянского «Cretta», то есть глины – тот случай, когда название принимает форму фиксированного термина. Слово уже содержит основную идею памятника – абсолютную природность, потенцию изменения состояний, мутацию, фиксацию формы во времени. Память о жидком состоянии бетона сохранилась в виде текущих поверхностей трещин, морщинистых складок. Следы от опалубки похожи на заломы от ветра. Аналогия с текучестью глины содержит не только эстетический аспект. Застывшая жижа – в данном случае, не столько архитектурный материал, сколько почва, предполагающая возможность прорастания сквозь нее. Памятник утраченному месту как основа для будущего.

Проект «Cretto Grande» не был закончен. Сочетая академическую направленность со стилистической концептуальной объектом, А. Бурри разработал целую систему так называемой географической памяти. Здесь должен был располагаться выставочный зал под открытым небом и театр. По экономическим причинам этого не случилось. Из всех задуманных интерактивных аттракционов в проекте остались лишь компоненты, присущие большому жанру – эхо, ветер и светотень. И, надо сказать, этого достаточно.

Сейчас «Кретто» – заброшенная территория. На восьми гектарах – полная формальная тишина, несуществование. Из трещин прорастают кустарники, некоторые бетонные блоки почти полностью покрыты растительностью. Время обнажает природу «Cretto» как почвы, предоставляя возможность реализации дублированного ландшафта «над», ландшафта «после». Как и живопись, покрываемая кракелюрами, теряющая со временем отточенность силуэтов и насыщенность красок, архитектура смертна и уязвима, и в процессе своего распада она становится только более величественной. В отличие от памятника П. Айзенмана, оторванного от реального контекста, в итальянском надгробии Альберто Бурри сохранил диалог места и памяти, доведя его до границы картографии и археологии.

<sup>3</sup> См. Blazques A.J. Sculpture Parks in Europe, Birkhauser, 2004. P. 36-74.