Елена ОХОТНИКОВА

Архитектура нового государства: стиль Либерти между искусством и политикой в Италии рубежа XIX-XX веков

Политическая карта Италии в течение многих веков состояла из независимых городов-государств, в каждом из которых были не только своя система политического управления, но и свой язык, вернее, диалект. Поэтому одной из ключевых особенностей итальянской культуры является ее региональность. Официальное объединение Италии, случившееся в 1861 году, на деле произошло гораздо позже, однако на рубеже веков идея единства носит программный характер. И воплощение этой идеи в форму затрагивает все сферы, в том числе – искусство. В тогдашней Европе господствующий «вкус» – Art nouveau, новое искусство, стиль модерн, как его называли в России. Именно этот стиль во многом определит архитектурные декорации программного строительства нового итальянского государства. Анализируя региональные особенности проявления этого стиля на территории Апеннинского полуострова, в настоящей статье мы предлагаем рассмотреть через архитектурную призму некоторые социополитические установки Италии на рубеже веков.

Социально-экономическая ситуация в Италии на рубеже веков была одной из самых сложных в Европе. Причинами тому были не только региональное разделение, но и ослабленная военная позиция, а также то, что Италия была одной из наименее развитых в индустриальном плане стран в Европе. В 1882 году Тройственный союз направил в Италию немецкое и австрийское финансирование, которое тут же было инвестировано в развитие промышленности и в жилищное строительство, следствием чего стало частичное разрушение единого облика исторических городов. В этой обстановке привнесенные на итальянскую почву последние опыты венского Сецессиона были призваны объединить Италию с общеевропейской тенденцией модерна и символизма.

Современность и единство. Новый стиль как нельзя лучше отвечал данным требованиям. С одной стороны, в самой природе модерна заложена идея единства, унификации, все художественные практики приведены к общему знаменателю. Это не только самый «современный» стиль тогдашней Европы. Модерн как текст универсален, понятен и читаем всеми, вне зависимости от контекста его восприятия. Это стиль, в котором содержится четкая эстетическая программа, по тотальности своей граничащая с идеологией.

Модерн в Италии – «стиль-образец», он не рождается внутри культуры, а привнесен в нее уже готовым конструктом. Выбор «источников цитирования» тем более показателен, что в европейском модерне наблюдались разные линии – английская, австрийская, бельгийская, французская и т.д. Тем интереснее отметить, что в Италии таким ориентиром становится не французская или бельгийская линии, как было, например, в России, а венский Сецессион и английский вариант модерна.

Об английском уклоне итальянского модерна говорит в первую очередь само название. Наряду с определением «флореаль» появляется и постепенно занимает ведущие позиции определение стиля как Либерти.

Англоязычное название стиля приживается лучше и используется чаще. И происходит это по ряду причин. Брозио выделяет две основные [Brosio, 1967, P. 30]. Во-первых, уже отмеченная двуликость и двоякость этого имени. Несмотря на то, что итальянцы знали, что Либерти означает свобода, далеко не все итальянцы знали о существовании компании Liberty, поэтому иностранное слово подчеркивало экзотичность нового стиля.

Во-вторых, давая стилю иностранное имя, его как бы отдаляли от общего течения антиклассицизма и антиисторизма. По мнению Брозио, это совершалось с той целью, что если бы «стиль быстро пришел в упадок, то траур по нему был бы недолгим. Как по дальнему родственнику, рожденному в чужой стране» [Brosio, 1967, P. 14].

Особым вопросом для нового стиля и для нового государства становится проблема столицы. Самые значительные столичные амбиции можно связать с тремя

Елена Охотникова, аспирантка Российского государственного гуманитарного университета (125993, Москва, Миусская пл. 6). E-mail: eplico@mail.ru

Аннотация: В статье отражена рецепция европейских образцов стиля модерн в итальянской культуре. Региональные архитектурные тенденции представлены в контексте социальной и политической реальности Италии XIX-XX веков.

Ключевые слова: Либерти, модерн, объединение Италии, культурная рецепция, стиль.

городами – Римом, Миланом и Турином. И в этом плане архитектурное соревнование между претендентами очень показательно.

Первый город Либерти – это, безусловно, Турин. Город, имеющий столичные притязания, в начале века решительно вырывается вперед и практически становится символом новой Италии – промышленной, открытой к диалогу с другими странами, прогрессивной. Из-за своего исторического опыта и местоположения, а также из-за того, что Турин всегда находился в диалоге с европейскими странами по ту сторону Альп, претендент на звание столицы позиционировал себя как город-космополит.

Международная выставка 1902 года в Турине – знаковый этап для всего итальянского модерна. Во-первых, 1902 год показывает, что в Италии Либерти существует как национальный стиль, что это не просто прихоть или вкус, а программное проектирование на уровне государства. Турин – самый индустриальный город Италии и в этом отношении самый репрезентативный. Упоминания заслуживает, например, автомобильный концерн FIAT, поскольку весь, используя современные термины, бренд компании FIAT – от здания до дизайна логотипа – полностью проект в стиле Либерти.

Среди создателей нового искусства сразу же выделилась фигура Раймодо Д'Аронко, который проектировал павильоны для международной выставки. Его павильон, предназначенный под выставку автомобилей, представлял собой монолитное здание в духе венского Сецессиона, в котором тенденции модерна проявлялись в большей степени в декоре, нежели в конструкции. Для Д'Аронко как мастера был характерен синтетический подход к созданию архитектурного пространства. С одной стороны, узнаваемы черты венского Сецессиона, которые подчёркивали вовлеченность Италии в общий художественный и эстетический процесс, с другой стороны, мы видим сочетание эклектических элементов, которыми изобиловали его более ранние работы [Cremona, 1967, P. 56].

Показательно, если анализировать рисунки проектов Д'Аронко к Туринской выставке, насколько последовательно он пытается нащупать и сохранить традицию нового стиля. При сравнении проекта оформления входа на всемирную выставку 1902 года в Турине с проектом оформления входа на парижскую выставку Белленгера (1900) становится очевидно, что Д'Аронко пытается продолжить генетическую традицию создать как будто бы то же самое, но преобразованное, усложненное, создать что-то интернациональное и узнаваемое, что-то, что оправдало бы ожидания.

Отдельно стоит подчеркнуть диаметральные полюса стиля Либерти в Италии, на которых творчество Д'Аронко и его коллег базировалось весь недолгий век итальянского модерна. Либерти на одном полюсе – это архитектура «термальных курортов», как часто называют ее в итальянской литературе, с ее подчеркнутой темой релаксации и отдыха, а на другом полюсе – мемориальная скульптура и архитектура. Смерть, облачённая в мрамор.

Эта антиномия Либерти особенно чувствуется в Турине, где наравне с огромным количеством жилых и социальных архитектурных проектов Либерти, находится уникальное городское кладбище, представляющее собой музей под открытым небом, музей скульптуры и архитектуры данного периода [Bossaglia, 1974, P. 55].

Туринская линия Либерти – наиболее интернациональная и потому наиболее известная остальной Европе. Именно туринский стиль Либерти отличался самой устойчивой визуальной и эстетической программой, именно туринские мастера более других потрудились над распространением этого стиля.

Второй центральный город итальянского Либерти – это Милан. Город иного масштаба, как промышленного, так и политического. Его можно в полной мере назвать дипломатической столицей Италии того времени.

Самым значительным визуальным образом миланского Либерти и итальянского Либерти в принципе можно назвать Палаццо Кастильоне (1903) [Bossaglia, 1974, P. 34]. Этот пример вошел во все антологии Ар Нуво как пример рецепции стиля модерн на итальянской территории.

В то же время этот пример модерна, особенно если ставить его в визуальный ряд с другими европейскими образцами, при всем богатстве декора и мастерском литье Маццукоттелли, кажется немного нелепым. И если судить по нему о Либерти в Италии, становится понятным рассуждение о периферийности этого явления. Но палаццо Кастильоне это как раз тот случай, когда произведение искусства стоит оценивать и интерпретировать не столько с точки зрения искусствоведческого анализа, сколько как культурный феномен, показательный для ситуации рубежа веков.

Внешне это огромное здание, вписанное в один из центральных кварталов Милана, представляет симбиоз эклектических элементов в новом стиле, наложенных на тип традиционного миланского городского палаццо. Разглядеть принадлежность этого образца к Либерти можно только рассматривая детали. Этот принцип травестии традиционных для архитектуры форм в одежды нового стиля – показательный пример того, как Италия обходилась с новыми веяниями.

«Переодевание» фасада и игра с новыми материалами не поменяли суть городского пространства и городского вкуса. Миланская линия Либерти носит более классицистический характер, склоняется к историзму: для Милана, города герцогов и старинной аристократии, архитектурные элементы продолжают оставаться частью национальной идентичности.

Выразительный пример переходной стадии между модерном и новым классицизмом (с вектором в сторону фашистской архитектуры) – железнодорожный

вокзал города Милана, в котором масштабность, сочетаемая с архитектурными и скульптурными элементами, создает репрезентативный и немного угрожающий образ ворот нового города.

Особая история с Римом. В римском «тексте» Либерти как будто совсем не читается. Но рубеж веков в определенной степени был золотым веком вечного города, веком масштабного строительства, расцвета светской и культурной жизни.

Город классического искусства и барокко понял и признал Либерти как реинкарнацию барокко. Идея единого государства не только не разрушила обособленность римлян, но, напротив, укрепила ее. Из Рима начнет расти очередная волна национального самосознания и понимания самих себя как наследников великой античной культуры. Через несколько десятилетий эта волна выльется в идеи фашизма, благодатная и восприимчивая почва Рима к тому моменту окончательно сформирует эту среду.

Одной из проблем Рима остается проблема того, какой должна быть новая столица [Masini, 2006, P. 125]. Требуется умелое сочетание исторического прошлого с новыми индустриальными реалиями. Рим становится – предвещая футуризм – футуристическим. Многочисленные журналы публикуют графические портреты возможного будущего города, в котором присутствует метрополитен, заводы, фабрики и прочее.

Градостроительные декорации Рима – это, прежде всего, программный жилой квартал Джино Коппеде, в котором Либерти выражается в сочетании эклектических элементов и тосканского средневековья. Жилой квартал, организован как единый ансамбль из домов-вилл. Архитектурный жанр городской виллы, рассчитанной на две-три семьи, представляет особый феномен городской культуры Рима эпохи модерн. Синтез дома-замка (ориентир на средневековые тосканские образцы) и одновременно репрезентативная функция нового стиля – эти признаки хорошо отображают новые тенденции бытового поведения внутри города.

Еще одной своеобразной чертой римской версии Либерти можно считать увлечение антиэстетическими «странностями» в декоре, а именно активное использование изображений всевозможных лягушек, ужей, морских обитателей в качестве декоративных элементов (например, центральный фонтан квартала Коппеде). Это своеобразный ответ классицистической доминанте, ирония над историей и реакция на историзм, господствовавший в архитектуре.

Резюмируя генетику и особенности итальянского Либерти в сравнении с другими версиями европейского модерна, повторим, что стиль Либерти избирается как консолидирующий стиль и некая репрезентация новой Италии, поэтому обращение к нему зачастую вызвано не только эстетическими, но и политическими причинами. Внутри самого стиля в отношении тенденций Либерти наблюдается региональное разделение, вызванное принципиально разными задачами нового стиля в разных частях Италии [Masini, 2006, P. 205].

Таким образом, стиль Либерти в Италии вскрывает не только художественные процессы, но и обнажает сложную социокультурную ситуацию, в которой находится Италия в начале двадцатого века. Через призму архитектурных форм нам открывается картина новой реальности итальянского государства на рубеже XIX–XX веков

Литература

Cremona I. Il tempo dell"Art Nouveu/ Italo Cremona. Firenze: Vallecchi, 1964.

Brosio V. Lo stile Liberty in Italia/ Valentino Brosio. Milano: A. Vallardi, 1967.

Masini L-V. L'Avventura dell'art nouveau. Firenze: Giunti Editore, 2000.

Barilli R. Il Liberty. Milano: Fabbri editori,1984.

Bossaglia R. Il Liberty: storia e fortuna del liberty italiano. Firenze: Sansoni, 1974.

Дополнительная литература

Gaetano Zocchi Le due Roma, Brescia: Fontana ed., 1881. 158 p.

Rosci M. L'Italia Liberty, Milano: Enaudi, 1973. 354 p.

Bossaglia.R. Architettura Liberty a Milano, Milano: Enaudi, 1976. 246 p.

NEW STATE'S ARCHITECTURE: LIBERTY STYLE BETWEEN ART AND POLITICS AT BOUNDARY XIX-XX CENTURIES

Elena Ohotnikova, post-graduate student of the Russian State University for the Humanities (125993, Moscow, Miusskaya av.,6). E-mail: eplico@mail.ru

Summary: The article is dedicated to the reception of European Art Nouveau in the Italian culture. Regional architectural trends are presented in the context of the social and political reality of Italy of XIX-XX centuries.

Keywords: Liberty, Art Nouveau, Italian unification, the cultural reception and style.

References

Kremona I. Vremia 'art nouveu' [Time» "Art Nouveu"]. Italo Kremona. Florence, Vallecchi, 1964.

Brosio V. Ctil' Liberti v Italii [Liberti's style in Italy]. Valentino Brosio. Milan: A. Vallardi, 1967.

Mazini L.-V. Puteshestvie moderna [The adventure of the 'art nouveau'] Florence, Giunti Editore, 2000.

Barilli R. Liberti [Liberti]. Milan: : Fabbri editori,1984p

Bossaglia R. Liberti: istoriia i sud'ba ital'ianskogo liberti [Liberti: history and destiny of Italian liberty]. Florence: : Sansoni, 1974.