

МАРИО КЪЯТТОНЕ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ ФУТУРИЗМА

М.М. Гыбина

Московская Государственная Академия Коммунального Хозяйства и Строительства (МГАКХиС), Москва, Россия

Аннотация

Имя архитектора Марио Кьяттоне относится к малоизвестным в нашей стране, а его творчество в целом - к сравнительно малоисследованному не только у нас, где его работы упоминаются лишь в контексте творчества основоположника архитектурного футуризма – Антонио Сант’Элиа, но и на родине архитектора, в Италии. Статья – это попытка восстановить историческую значимость теоретических и практических работ М. Кьяттоне и определить его вклад в образование итальянской культуры и, в частности, в архитектурный футуризм. Освещая достижения этого мастера, автор пытается включить их в контекст истории футуристического и рационалистического течений в Италии, и подчеркнуть их значение для итальянской архитектуры.

Ключевые слова: футуризм, группа «Новые Тенденции», «Новый город», футуристические манифесты, «Сооружения для современной столицы», архитектурные и градостроительные концепции

MARIO CHIATTONE AND HIS WORKS IN FUTURIST CONTEXT

M. Gybina

The Moscow State Academy of Municipal Services and Building, Moscow, Russia

Abstract

The article contains a brief biography of Italian architect Mario Chiattonne. The name of this architect concerns to almost unknown not only in our country, but also in the homeland of the architect, in Italy. His practical works are mentioned only in a context of practical and theoretical works of the founder of architectural futurism – Antonio Sant’Elia. Article is an attempt to restore the historical importance of theoretical and practical works of M. Chiattonne and to define its contribution to formation of the Italian culture and, in particular, in architectural futurism. Showing achievements of this master, the author tries to include them in a context of history of futurist and rationalist movements in Italy and to underline their value for the Italian architecture.

Keywords: Futurism, group “New Tendencies” (il Gruppo “Nuove Tendenze”), “New City” (La Citta’ Nuova), futuristic manifestos, “Constructions for modern metropolis” (“Costruzioni per la metropolis moderna”), architectural and urban conceptions

Введение

К настоящему времени в Италии опубликовано довольно большое количество литературы по футуризму. Однако эти исследования либо конкретизируются на биографиях отдельных деятелей данного движения: литераторов, художников, скульпторов, архитекторов, – либо на узком историческом периоде («первая» и «вторая» волны футуризма) с его социальными, политическими, экономическими и культурными особенностями конца XIX – первой половины XX века. Поэтому хронологическое исследование творчества Марио Кьяттоне (Mario Chiattoni), который начал свою профессиональную деятельность «в климате» художественного «возобновления» начала XX века в Милане и закончил ее на «регрессивных позициях по отношению к развитию современной архитектуры»¹ в Швейцарии, может помочь нам лучше понять творческий путь самого архитектора и соотнести его с историческими обстоятельствами культурной и политической жизни.

Работ, посвященных Марио Кьяттоне, ничтожно мало не только у нас в стране, где его имя лишь упоминается в контексте деятельности основоположника футуризма – Антонио Сант’Элиа (Antonio Sant’Elia)², но и на родине архитектора, в Италии³. Это связано с тем, что он был единственным архитектором футуристической «группы» 1914 года, оставшимся в живых после Первой мировой войны. Кьяттоне пережил «двойную смерть»: как патриота, который «остался дома», когда его ближайшие друзья – Антонио Сант’Элиа и Умберто Боччони (Umberto Boccioni), – погибли на фронтах Первой мировой, так и профессионала, который не продолжил исследования в области футуристической архитектуры и, будучи изолированным от преобразований общества в Милане, был вынужден иммигрировать в г. Лугано (Швейцария).

Биография

Марио Кьяттоне (1891 – 1957) внес важный вклад в развитие итальянской культуры и, в частности, в архитектурный футуризм. Его творческую жизнь длиной более чем в 40 лет можно разделить на 2 этапа: первый этап – 1914-1918 гг., второй этап – 1916-1957 гг. Ниже затрагивается этап его становления в профессии.

Марио Кьяттоне родился в 1891 г. в г. Бергамо в артистической семье: два его родных дяди – Антонио и Джузеппе – были известными скульпторами⁴, отец – Габриэле, издатель и владелец крупной типографии, в тот период был директором «Итальянского Института графических искусств». Одновременно он принимал участие в создании журнала «Эмпориум» (“Emporium”), одного из самых влиятельных изданий по искусству и культуре в 1910-х – 1930-х гг.

В 1898 году семья Кьяттоне переехала жить в Милан, где Габриэле начал заниматься коллекционированием и, став меценатом, поддерживал молодых художников авангардистского толка (Чезаре Талоне (Cesare Tallone), Умберто Боччони, Леонардо Дудревилле (Leonardo Dudrevile), Акилле Фуни (Achille Funi) и др.).

Марио в 1907 году после окончания школы поступил на первый год обучения в Академию Изыщных Искусств Брера. Между 1907 и 1914 годами он прослушал общий курс, специальный курс по живописи, курс по рисунку обнаженной фигуры, а также

¹ Gerosa P.G. Mario Chiattoni: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano. Milano: Electa, 1985 – p.13-14

² имеются в виду работы следующих русскоязычных авторов: Бобринская, Е.А. «Футуризм»; Горюнов, В.С., Тубли, М.П. «Архитектура эпохи модерна»; Иконников, А.В. «Утопическое мышление и архитектура»; Ремпель, Л.И. «Архитектура послевоенной Италии».

³ Наиболее полная монография по творчеству Марио Кьяттоне вышла лишь в 1985 году. В редких критических статьях о М. Кьяттоне до сих пор не было обнаружено какого-либо цельного анализа особенностей его творчества с обращением к его языку, построениям форм, приемам.

⁴ Антонио Кьяттоне (Antonio Chiattoni) – придворный скульптор императрицы Елизаветы Австрийской, Джузеппе Кьяттоне (Giuseppe Chiattoni) – лауреат Международной выставки в Париже 1900 года.

дополнительный курс по архитектуре. В июне 1915 года в Академии Изящных Искусств в г. Болонье М. Кьяттоне получил диплом «Профессора архитектурного рисунка» – аналог современного диплома архитектора.

Между 1915 и 1917 годами он проходил службу в войсках Швейцарии. С 1919 по 1922 годы занимал должность в дирекции по железным дорогам административного округа (кантона) Люцерна, в Швейцарии, где был, в том числе, занят в проектировании расширения железнодорожной станции Киассо (Chiasso). В 1922 году М. Кьяттоне окончательно переехал в родной город своей матери – Лугано, Швейцария, где построил более 50 зданий и сооружений, а также работал как рекламный график, художник, карикатурист и декоратор, и проектировал до самой своей смерти в августе 1957 года.

«Треугольник: Боччони – Кьяттоне – Сант’Элиа»

В критической литературе Боччони часто представляют как старшего друга и наставника Кьяттоне, оказавшего значительное влияние на его творчество в годы обучения в Академии Брера.

Их знакомство стало возможным благодаря отцу Марио, коллекционеру и, как его представляла критика тех лет, поборнику авангардных течений. Благодаря увлечению Габриэле Кьяттоне, его сын «начал постигать основы профессиональной живописи с Боччони, который в благодарность за меценатство отца стал наставником отпрыску. Но вскоре отношения между коллекционером и художником, имевшие, как сейчас кажется, исключительно коммерческую основу, закончились разрывом. И, действительно, коллекция работ Боччони в семье Кьяттоне перестала пополняться с 1908 года, и его работ футуристического периода у них уже не было.

В тайне от семьи Марио продолжал общение с художником. Возможно также, что спустя 6 лет, в переломный для искусства момент первого полугодия 1914 года, они встречались, но форма их отношений и характер общения, а также интенсивность их интеллектуального взаимодействия остается для нас до сих пор неизвестной»⁵.

Отношения между Кьяттоне и Сант’Элиа кажутся более ясными. Их знакомство произошло в 1909 году. Кроме посещения занятий в Академии Брера в период между октябрём 1909 г. и летом 1911 г. (Кьяттоне был на третьем курсе общей подготовки, а Сант’Элиа хоть и был на 3 года старше, проходил первый и второй курсы общей подготовки) их сближению и началу дружбы способствовал интерес обоих к архитектуре Вагнеровской школы (Wagnerschule). Вагнер (O. Wagner), как практик и теоретик, повлиял на творчество многих крупных архитекторов XX века, а такие всемирно известные мастера как Ле Корбюзье (Le Corbusier), Райт (F.L.Wright) и Беренс (P.Behrens) – каждый по-своему интерпретировали его программу «Современной архитектуры», которая вышла в 1902 году.

В предисловии к программе Вагнер писал, что «каждая современная эпоха отвергала предыдущие эпохи и преклонялась перед новым идеалом красоты»⁶. Сант’Элиа и Кьяттоне не были исключением, и отклик, а порой чуть ли не прямое цитирование этой книги, можно найти в «Обращении» Сант’Элиа, написанном в начале 1914 года. Также, доподлинно известно, что в их студию выписывались журналы «Современные строительные формы» (Moderne Bauformen), «Архитектор» (Der Architekt), «Мастерская» (The Studio), на страницах которых особое внимание уделялось творчеству Вагнера, Берлаге (H.P.Berlage), а после 1911 года - Райту. Таким образом, обращаясь к различным архитектурным контекстам и прототипам, каждый из архитекторов старался обосновать собственные творческие поиски, найти родственные методы проектирования, архитектурные приемы.

⁵ Gerosa P.G. Mario Chiattonne: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano. Milano: Electa, 1985 – p.40

⁶ Вагнер О. Современная архитектура. // Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX век. Под общей редакцией Иконникова А.В.. Перевод Калиш В.Г. и Классон Е.Р. – с.67.

В октябре 1912 года Кьяттоне продемонстрировал на «Показе отверженной живописи и скульптуры на X Национальной Выставке в Брера» в Милане, свое полотно «Электрический журавль», где, очевидно, под влиянием Боччони создал пространственную архитектурную конструкцию, близкую к исследованиям Сант'Элиа. И это не случайно, т.к. все в том же 1912 году, Марио и Антонио начали работать бок о бок в одной мастерской. Период самого интенсивного общения между ними пришелся на 1913 и 1914 годы.

Группа «Новые Тенденции» (il Gruppo Nuove Tendenze)

Группа была создана зимой 1913 – 1914 годов в Милане. Ее основоположником был Уго Неббья (Ugo Nebbia) – критик и дизайнер, возможно, совместно с Густаво Макки (Gustavo Macchi), художником, критиком и популяризатором культуры, а также с Дечио Буффони (Decio Buffoni), критиком и журналистом. Их первоначальная идея, как и вся программа в целом, следовала за установкой художника Леонардо Дудревилле о том, что «необходимо вовлекать в проект заинтересованных представителей искусства»⁷. Таким составом группа впервые заявила о себе в журнале «Страницы искусства» (Pagine d'Arte) в марте 1914 года.

Подписавшимися под программной декларацией, напоминавшей футуристические листовки, были: Джулио Улиссе Арата (Giulio Ulisse Arata), Буффони, Кьяттоне, Дудревилле, Карло Эрба (Carlo Erba), Акилле Фуни, Макки, Неббья, Джованни Поссамаи (Giovanni Possamai), Сант'Элиа. И уже 20 мая того же года, благодаря Художественной Семье Милана (la Famiglia Artistica di Milano), была открыта Первая выставка работ участников группы «Новые Тенденции», первая и единственная. Вскоре после закрытия выставки (10 июня 1914 года), в связи с многочисленными разногласиями и внутренними конфликтами группа распалась.

В выставке приняли участие архитекторы – Сант'Элиа и Кьяттоне, а также художники: Дудревилле, Эрба, Фуни, Адриана Бизи Фаббри (Adriana Bisi Fabbri), Альма Фидора (Alma Fidora), Марчелло Ниццоли (Marcello Nizzoli). При этом последние трое были указаны как «основатели» группы, в то время как из числа архитекторов был исключен Арата, а Буффони и Макки выставку даже не посетили, хотя Неббья и указал их в каталоге.

Раффаэлло Джолли (Raffaello Giolli), один из самых влиятельных историков и критиков искусства, принял с симпатией новость об образовании группы, написав: «В Милане существует группа художников, которые все же не принимают доктрину футуризма с его самыми дерзкими поступками и жесткими методами пропаганды. Они предлагают искать новое понимание и новые способы демонстрации искусства, освобожденного от условностей прошлого. Искусство, которое может и должно сказать больше и лучше о том, что было сделано до сегодняшнего дня»⁸.

Во вводной статье Неббья к каталогу утверждалось уважение к индивидуальности творчества отдельных авторов без принудительного программного единства. Поэтому каталог выставки также содержал тексты без названий, но подписанные участниками группы, говорящие о целях (Уго Неббья), о живописи (Леонардо Дудревилле, Акилле Фуни и Карло Эрба), о скульптуре (Джованни Поссамаи) и об архитектуре (Антонио Сант'Элиа). Все тексты были напечатаны 20 мая, в день открытия выставки.

Сами тексты статей-манифестов имели довольно лаконичную форму и выражали, по сравнению с коллективными манифестами футуризма, более суровое осознание искусства, как носителя гражданских ценностей, связанных с новой моралью жизни. Джолли, предчувствуя, что исследования некоторых участников группы шли за движением Маринетти (F.T. Marinetti), так охарактеризовал манифесты и живопись: «произведения Дудревилле, Ниццоли, Фуни демонстрируют независимые исследования формализма...

⁷ Futurismo&Futurismi. a cura di *Hulten P.* - Milano, Bompiani, 1986. – p.532

⁸ *De Seta C.* La cultura Architettonica in Italia tra le due guerre. Napoli: Electa, 1998. - p. 31.

более передовые и более “европейские”, чем современные им работы Боччони и Карра (Carlo Carra), и тем более дилетанта Руссола (Luigi Russolo)⁹.

В это же время, в мае – июне 1914 года, наступила кульминация в отношениях между Сант’Элиа и Кьяттоне, когда на Первой выставке группы «Новые тенденции» Сант’Элиа выставил 16 своих рисунков. 6 из них были озаглавлены «Новый город», 1 – «Станция для аэропланов и поездов» (Рис. 1), «Новый дом» (Рис. 2), 3 – «Электрические станции» (Рис. 3) и 5 – «Архитектурные эскизы». Марио Кьяттоне продемонстрировал на этой выставке по крайней мере 2 картины: «Сооружения для современной столицы» (“Costruzioni per la metropolis moderna”) и «Промышленное предприятие». Некоторые исследователи утверждают, что он должен был выставить и третью картину, под названием «Формы», но она так никогда и не была найдена или идентифицирована.

Работы обоих архитекторов привлекли внимание футуристов, а статья Сант’Элиа, напечатанная в каталоге выставки, была позднее дополнена и отредактирована Карло Карра и Маринетти и появилась уже 1 августа 1914 года в футуристическом журнале «Лачерба» (“Lacerba”) под заголовком «Манифест футуристической архитектуры». Не будем подробно останавливаться на полемике, связанной с историей «Манифеста футуристической архитектуры», и был ли Сант’Элиа футуристом или нет. Отметим только, что благодаря его «Новому городу», являющемуся примером взаимодействия текста и изображения, «футуризм получил, наконец, образ своего города как системы»¹⁰.

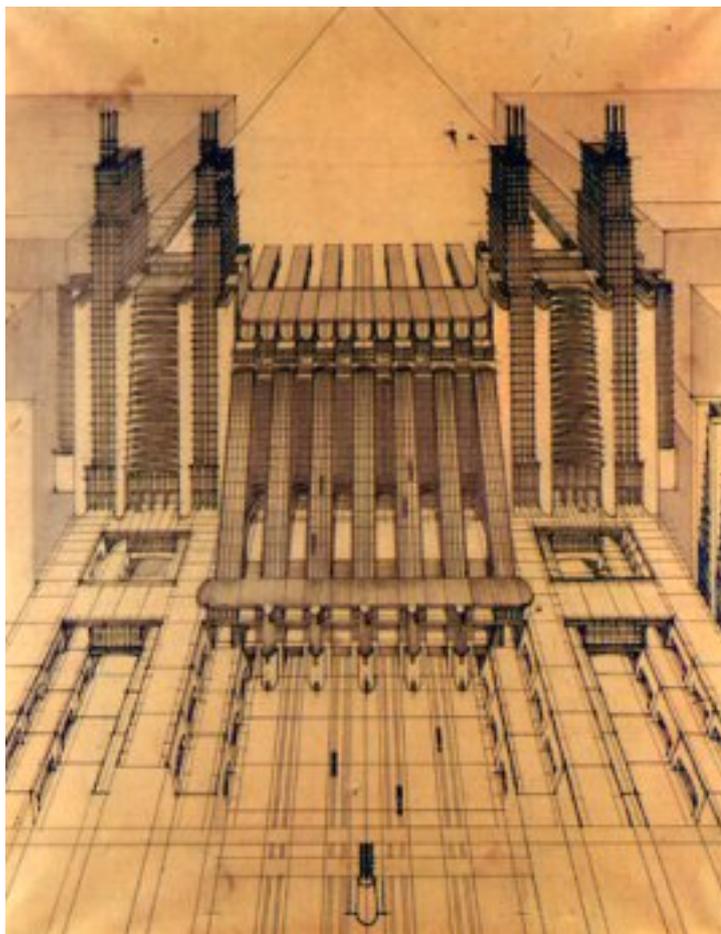


Рис. 1. Станция для аэропланов и поездов, 1914 г. (Антонио Сант’Элиа)

⁹ De Seta C. La cultura Architettonica in Italia tra le due guerre. Napoli: Electa, 1998. - p. 31.

¹⁰ Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. М.: Архитектура-С, 2004 – с.215.

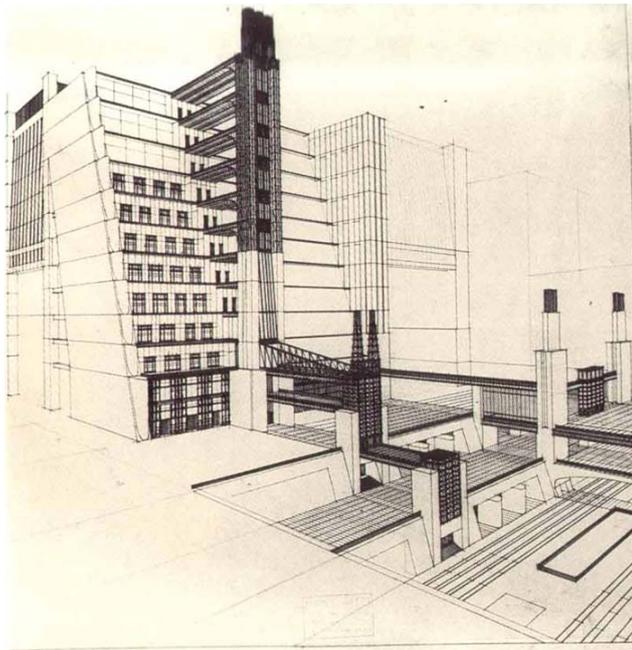


Рис. 2. Новый дом, 1914 г. (Антонио Сант'Элиа)

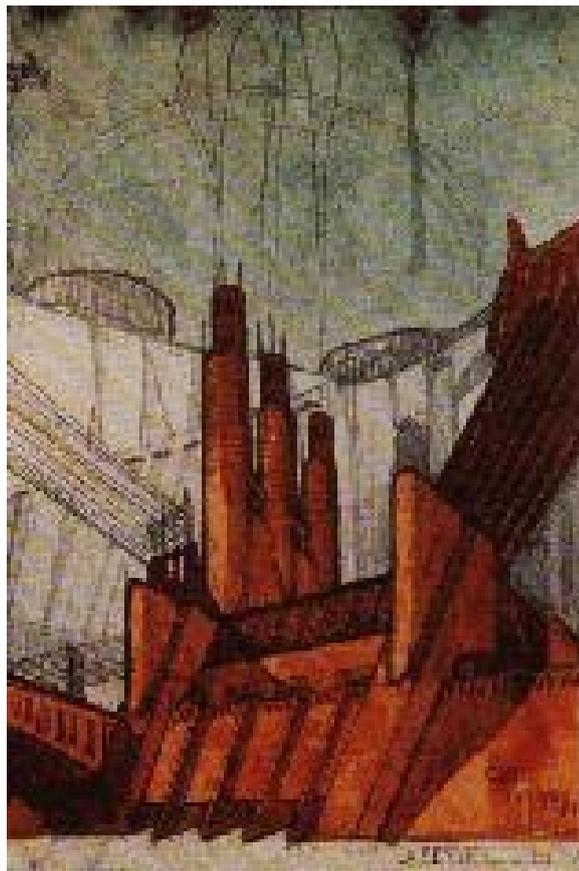


Рис. 3. Гидроэлектростанция, 1914 г. (Антонио Сант'Элиа)

Сопоставление «Новых Тенденций» с футуризмом не является уместным и опровергается, в первую очередь, характером языка футуристических манифестов. Неббья, как идеолог группы «Новые Тенденции», так писал о ее целях, подчеркивая: «мы не стремимся быть до последнего непонятыми, не стремимся осквернить чувство прекрасного других людей ради простого каприза новизны и сенсации. Но только честные труженики работают на пользу все

более пространным и свободным выражения, через которое только мы чувствуем, что наше искусство сможет, или даже должно, находить свои самые насущные, жизненные элементы»¹¹. Таким образом, группа отстаивала свое собственное отношение к авангарду, отличное от движения Маринетти.

Арата в своей статье 1914 года на «Страницах Искусства» писал непосредственно о «Новых Тенденциях» как о «правом крыле футуризма», увиденном через призму «крайне левого революционного течения в искусстве»¹². «Новые Тенденции» пытались доказать правомерность отказа от воинственных тезисов футуризма, носивших чаще всего пропагандистский, не имевший никакой связи с реальной жизнью характер. И ратовали за пользу более определенного вмешательства в конкретные сферы жизни.

Это стремление повлекло неудачу группы и быстрый ее распад. Впрочем, и сам футуризм находился в тот момент в периоде переосмысления тезисов, ранее высказанных в манифестах, демонстрируя внутри себя те же симптомы общего кризиса, которые соответствовали радикальности всего авангарда в Италии. Этот кризис ярко отразился в творчестве Арата и других сторонников группы «Новые Тенденции».

То, что поражает, в биографии Марио Кьяттоне – это его упорное молчание о своем друге Антонио Сант’Элиа, и о его взаимосвязи с «Новыми Тенденциями» и переходе в футуризм. Он нарушил это молчание только однажды, незадолго до своей смерти, в феврале 1957 года в интервью Джулии Веронези (Giulia Veronesi), сказав: «Сант’Элиа не был футуристом. Он никогда им не был. Он не был знаком с Маринетти, когда основал вместе с нами «Новые тенденции», и эта группа была независимой от футуризма и его групп. Что касается архитектуры, это правда. Нам было предложено отойти от Вагнеровской школы, из которой мы вышли, но для того, чтобы идти дальше: не для того, чтобы презирать в ее лице наше происхождение. Мы хотели создать новую архитектуру по сравнению с той, которая была распространена благодаря Вене, потому что мы полагали, что нужно учитывать новые технологии при быстром развитии и создании свободных и новых видений: но, мы думали о положительной, осуществимой архитектуре. Пластическая динамичность, взаимное проникновение плоскостей, одновременность и все постулаты футуристической эстетики – всего лишь пустые слова, близкие к сценографии, но далекие от реальной архитектуры. Но, Боччони, и, прежде всего, Маринетти, самый красноречивый «импресарио», фактически обманули Сант’Элиа, увлекая своими идеями... Возможно, надеясь на то, что Маринетти поможет ему в реализации его идей на практике, Сант’Элиа вышел из группы “Новые Тенденции”»¹³ сразу по окончании выставки, и примкнул к футуристам.

Однако необходимо заметить, что образы нового города уже присутствовали в различных футуристических манифестах, например, в манифесте К. Карра «Живопись звуков, шумов и запахов» 1913 года, в тексте Боччони «Пластический динамизм 1913», а также в живописи и до 1914 года, однако собственной архитектурной концепции у футуризма не существовало. Отсутствие архитектуры среди искусств течения «воспринималось Маринетти и его соратниками как досадный пробел»¹⁴. В эскизах «Нового города» и, в особенности, в тексте «Обращения» Сант’Элиа на первый план вышли не функциональные и конструктивные задачи, а реализация духа современной ему эпохи.

Именно это привлекло к нему внимание футуристов и, «предположительно, Маринетти для того, чтобы у футуризма, наконец, появился архитектор, в данном случае, Сант’Элиа, переписал без его ведома текст «Обращения»... Так, благодаря архитектурной концепции Сант’Элиа произошла встреча идеологий «Новых Тенденций» и футуризма не только на политической почве, но также и на почве авангарда»¹⁵.

¹¹ Futurismo&Futurismi / a cura di *Hulten P.* - Milano, Bompiani, 1986. p.532

¹² Futurismo&Futurismi / a cura di *Hulten P.* - Milano, Bompiani, 1986. p.532

¹³ *Gerosa P.G.* Mario Chiattonne: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano. Milano: Electa, 1985 – p.24

¹⁴ *Бобринская Е.* Футуризм. М.: Галарт, 2000. – с.47.

¹⁵ *Gerosa P.G.* Mario Chiattonne: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano. Milano: Electa, 1985 – p.24

Кьяттоне и футуризм

В рамках футуризма есть фигуры, которые, получив в самом начале своего творчества яркий профессиональный взлет внутри течения, так и «остались известны этим началом»¹⁶ даже в тех случаях, когда последующая практическая деятельность архитектора демонстрировала достижения, шедшие вразрез с этим коротким периодом.

Образцовым примером такого случая является творческая биография Марио Кьяттоне, произведения которого упоминаются «только благодаря его молниеносному началу в русле европейского модернизма»¹⁷. Поэтому так важно попытаться дать объяснение личного отношения Кьяттоне к футуризму.

Его положение было обособленным: с одной стороны, он был погружен в новаторскую атмосферу, с другой стороны – буржуазное происхождение и деятельность отца сближали его и с консервативными кругами. Это стало одной из причин, по которой «подрывной» климат футуризма не мог быть полностью созвучен архитектору, хотя и «сам Маринетти, являвшийся организатором «революционной» культуры, в глубине души до конца оставался буржуа»¹⁸. Вероятно, именно на основании этой двойственности «Марио Кьяттоне примыкал к «Новым тенденциям», но не к футуризму»¹⁹.

Благодаря этой цитате можно лучше понять не только творчество самого Марио Кьяттоне, но и осознать приемы, которые использовал Сант'Элиа, как инструменты нового пространственного и эстетического видения, и сопоставить его видение с видением Кьяттоне, а также понять особенности футуризма и других передовых движений.

Кьяттоне, прежде всего, был связан с Боччони и Сант'Элиа. И если имеющиеся документы, свидетельствующие об этих связях, немногочисленны, то его эскизы архитектуры и художественная практика очень красноречивы. Это утверждение может быть проиллюстрировано характером рисунков Кьяттоне. Если сравнить их с рисунками Боччони, то в то время как его город «растет» в миланской периферии, превращаясь из сельской реальности в индустриальную, в работах Кьяттоне присутствует уже окончательно индустриализированное пространство, в котором не существует больше природы.

Альберто Сарторис в «Энциклопедии Новой архитектуры» писал про Кьяттоне, что он очень внимательно изучал роль инженерных конструкций в архитектуре в конце XIX – начале XX века: «он внимательно изучал: гражданские и военные суда, хранилища, американские небоскребы и стальные мосты... А также, проблемы строительства, связанные с машинами и механизацией процесса труда»²⁰. И возможно поэтому он – единственный пример архитектора, вышедшего из группы «Новые Тенденции», который смог перейти из «правого крыла футуризма» в течение новеченто, и быть увековеченным в метафизической картине Акилле Фуни как «Архитектор Марио Кьяттоне», 1924 года. (Рис. 4).

«Сооружения для современной столицы»

Это единственный рисунок, экспонировавшийся на выставке «Новые тенденции», который продемонстрировал работу Кьяттоне, как урбаниста, и наглядно показавший значительную разницу в понимании пространства города между ним и Сант'Элиа. Уже сами названия проектов «Новый город» (Рис. 5) и «Сооружения для современной столицы» (Рис. 6) декларировали различие.

¹⁶ De Seta C. *Architetti italiani del Novecento*. Napoli, Electa, 2006. – p.25

¹⁷ De Seta C. *Architetti italiani del Novecento*. Napoli, Electa, 2006. – p.25

¹⁸ De Seta C. *Architetti italiani del Novecento*. Napoli, Electa, 2006. – p.27

¹⁹ Gerosa P.G. *Mario Chiattono: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*. Milano: Electa, 1985 – p.44

²⁰ Sartoris A. *Encyclopedie de l'Architecture Nouvelle*, 3 vol. Milano, 1948. – p.116.



Рис. 4. Картина «Архитектор Марио Кьяттоне», 1924 г. (Акилле Фуни)

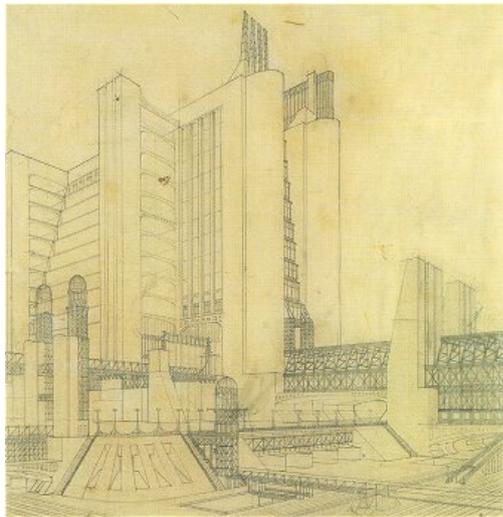


Рис. 5. Проект из серии «Новый город», 1914 г. (Антонио Сант'Элиа)

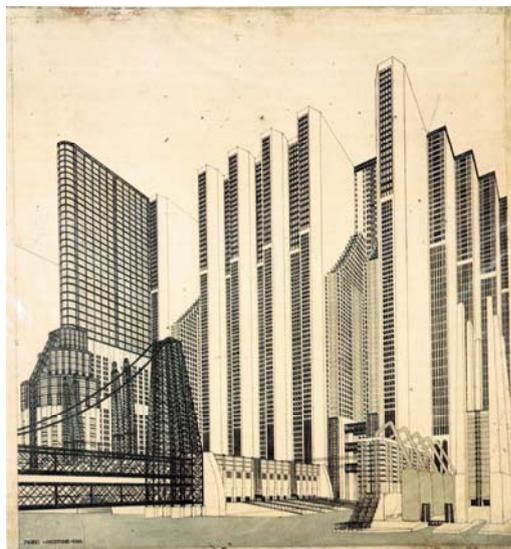


Рис. 6. «Сооружения для современной столицы», 1914 г. (Марио Кьяттоне)

Можно предположить, что концепция, предложенная Сант'Элиа, которая выражала трехмерное сложное городское пространство, у Кьяттоне сводилась к концепции одного единственного здания, которое могло обозначать с помощью «создания здорового плана дома» и дальнейшей его интерпретации, и вследствие чего различных решений организации пространства, – целый город. Сант'Элиа, наоборот, одновременно разрабатывал в своих проектах городское пространство, дороги, здания и т.д., и уже их формы он в дальнейшем развивал согласно технологическим процессам той эпохи.

Благодаря этому факту, можно найти прототипы новой типологии зданий, умножение уровней города (движение транспорта по разным уровням дорог – самое очевидное проявление), модулирование дорожного пространства и гигантизм зданий. Эти способы изменения городского пространства типичны для начала XX века, и мы можем найти их аналоги в сериях предложений Энара (Henard) и Ле Корбюзье.

Кьяттоне, напротив, сопоставлял свои здания с масштабом города. Даже если он и показывал то здесь, то там виадук или туннель, то оставлял их без заднего плана, не показывал перспективы позади этих изображений. Такой подход сближает его работы с пуризмом Адольфа Лооса (Adolfo Loos), а также с исследованиями трехмерности города Боччони, с его пересекающимися планами и плоскостями, и взаимным проникновением масс.

На этом рисунке отсутствовали архитектурные элементы, которые могли бы оживить полную «наготу зданий». По сравнению с эскизами «Нового города» Сант'Элиа здесь нет лифтов, которые «карабкались» бы по террасированным фасадам, нет и «движения» перспективы по осям автострады или железнодорожных путей, а линии всегда уточняли объемы.

Среди своих итальянских коллег Кьяттоне был, пожалуй, единственным, кто видел острую необходимость в создании определенных типов построек и в совершенствовании этих типов. В своей работе над «Сооружениями» он разработал типологию промышленных, общественных и жилых зданий, религиозных и медицинских объектов. В этом Кьяттоне был близок к рационалистам, которые позднее, во второй половине 1920-х годов, выдвинули тезис о том, что ввиду разобщенности современного им архитектурного мира Италии нужно использовать несколько основных, тщательно отобранных и постоянно совершенствуемых типов зданий.

Такой подход должен был способствовать сплочению территории и подъему общего национального духа. Кьяттоне с его проектами жилых зданий, оказавших влияние на Альберто Сарториса (Alberto Sartoris) и Группу 7 (il Gruppo 7), можно назвать проторационалистом.

Использование архитектором в своих работах цвета придавало отдельным элементам здания динамику и заставляло «двигаться» комплексы больших размеров и перепрыгивать с объема на объем. Это породило в Италии прецедент изучения архитектурных хроматизмов, опубликованных в 1926 году Пьетро Боттони (Pietro Bottoni) в журнале «Архитектура и декоративные искусства»²¹. С одной стороны, в этом урбанистическом проекте Кьяттоне воплотил «мечту Сант'Элиа о городе, подобном шумной верфи»²², а с другой - раскрыл более конструктивный и архитектурный характер собственного творчества.

В рисунках, выполненных Кьяттоне в период 1914 – 1916 гг., заметны его колебания между архитектурными мотивами, схожими с мотивами Сант'Элиа, и созданием архитектурных рисунков, поражающих своей новизной и оригинальностью. Такие проекты как: «Мосты и изучение объемов» (Рис. 7), «Соборы VI» (Рис. 8), оба 1914 года, «Здание с двумя

²¹ *Lamberti C. Metafisica della ragione. La città futurista nei disegni di Mario Chiattone // Art e Dossier, Numero 195, 18 dicembre 2003, <http://www.undo.net/it/magazines/1072116029>*

²² *Ремпель Л.И. Архитектура послевоенной Италии. М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935. – с.18.*

башнями» (Рис. 9) 1915 года, «Воображаемое здание» 1916 года, – еще не оформились в узнаваемые образы, но показали, преимущественно, статичный характер архитектуры Кьяттоне, чей интерес сосредоточился на изображении одного здания, в противоположность представлениям о городской динамичности, столь дорогой футуристам.

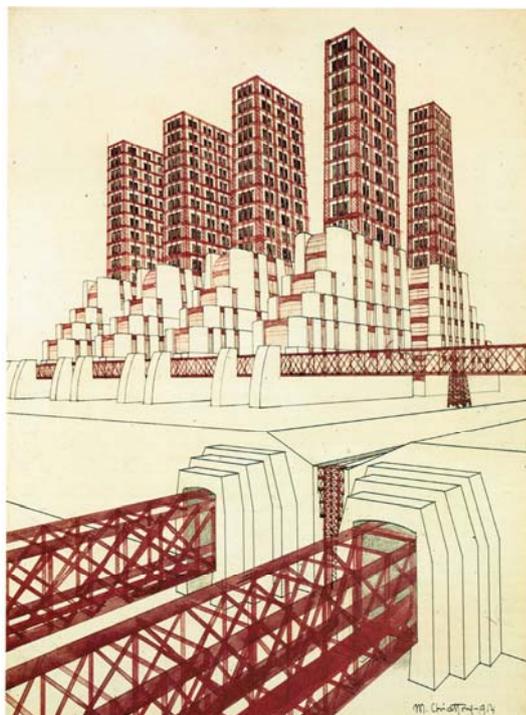


Рис. 7. Мосты и изучение объемов, 1914 г. (Марио Кьяттоне)



Рис. 8. Собор VI, 1914 г. (Марио Кьяттоне)

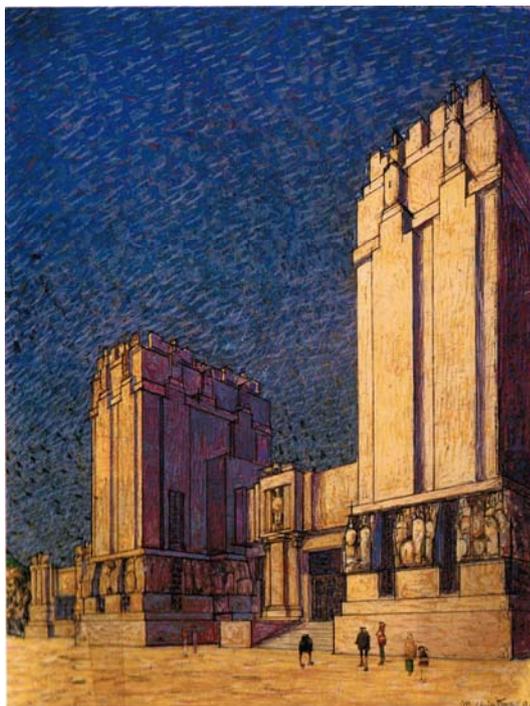


Рис. 9. Здание с двумя башнями, 1915 г. (Марио Кьяттоне)

Серия рисунков «Соборы» (1915 – 1916 гг.) (Рис. 10, Рис. 11) свидетельствовала об исследованиях небоскребов, как новых городских храмов, внутри которых было заключено требование к новому порядку. Архитектурные построения Марио Кьяттоне в серии этих работ подчинялись законам музыки. Оперировав понятиями «ритм» и «пауза», он создавал сочетания различных объемов. В построения им вводилась также сетка-каркас. Но, по сравнению с сеткой-каркасом Сант'Элиа, она не являлась основообразующей и применялась Кьяттоне по мере необходимости.

В его работах также присутствовал прием, который можно назвать собирательностью архитектуры: возрастающие по вертикали объемы и прорезающие их объемы по горизонтали создавали, в целом, пропорциональные и метро-ритмические системы, здания – «матрешки». Кьяттоне часто в своих произведениях оперировал понятием «масштаб» путем создания «цепочки» масштабных связей и их взаимосвязей с художественным строем всей композиции.

Таким образом, «гигантские высотные сооружения – дома-города, своего рода храмы нового индустриального мира, вобравшие в себя все городское пространство, становятся центральными образами»²³ города будущего Кьяттоне. Следовательно, «если Сант'Элиа предлагал городской пейзаж, то Кьяттоне – умозрительный, если Сант'Элиа – экстравагантный декоратор, то Кьяттоне – проторационалист, если Сант'Элиа предпочитает эскиз рисунку, то Кьяттоне, напротив, выполняет чистые, точные рисунки, хорошо освещенные и часто снабженные планами»²⁴.

²³ Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000. – с.48

²⁴ Lamberti C. Metafisica della ragione. La città futurista nei disegni di Mario Chiattonne // Art e Dossier, Numero 195, 18 dicembre 2003, <http://www.undo.net/it/magazines/1072116029>

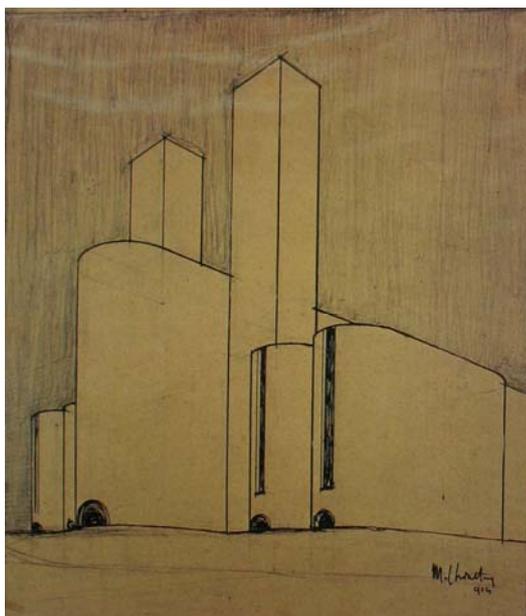


Рис. 10. Серия графических работ «Соборы». «Собор II», 1915 - 1916 гг. (Марио Кьяттоне)

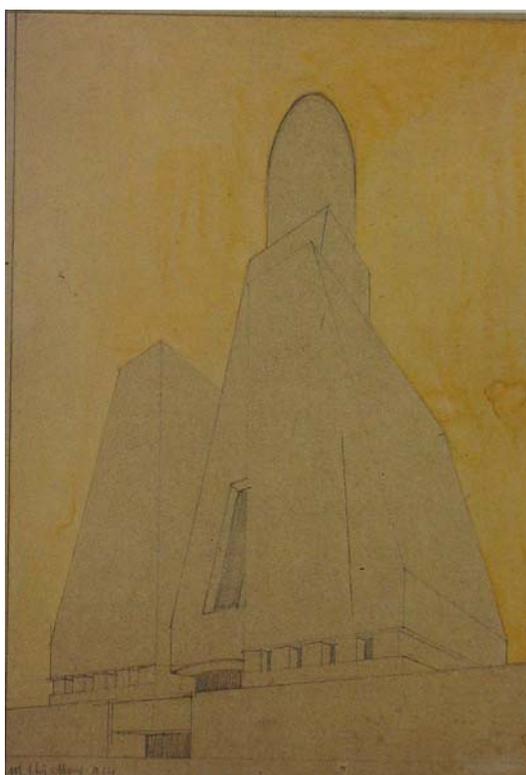


Рис. 11. Серия графических работ «Соборы». «Собор III», 1915 - 1916 гг. (Марио Кьяттоне)

Стилистические различия между Кьяттоне и Сант'Элиа стали основной темой критической литературы, которая настаивает на «большей чистоте, аналитической холодности, метафизической красоте, рациональности, абсолюте архитектурной вселенной»²⁵ Кьяттоне. Действительно, на основании сравнения творчества этих двух архитекторов можно утверждать, что Кьяттоне проектировал с учетом характера конкретного места, а также

²⁵ *Lamberti C. Metafisica della ragione. La città futurista nei disegni di Mario Chiattoni // Art e Dossier, Numero 195, 18 dicembre 2003, <http://www.undo.net/it/magazines/1072116029>*

учитывал принципы, продиктованные интеллектуальными и моральными требованиями и потребностями своей эпохи. Возможно, что именно эти принципы, ставшие базой его творческого метода в первом периоде профессиональной деятельности, позволили ему в дальнейшем, на втором этапе, вернуться не к архитектурному «словарю» классических форм, а, в первую очередь, к мыслям, идеям и концепциям классики.

На протяжении всей его творческой жизни для работ этого архитектора характерно тесное переплетение и взаимодействие его собственных приемов и стилистического направления, господствовавшего во время создания того или иного проекта. Сопоставляя и оценивая произведения Марио Кьяттоне, созданные в разные годы, можно обвинить его во всеядности и сказать, что он использовал разные стили, но он никогда не изменял себе, оставаясь последовательным и самодостаточным в своих взглядах, и до сих пор этот архитектор остается недооцененным.

Заключение

Изучение материалов статей и заметок, написанных коллегами и друзьями Марио Кьяттоне, а также документальных подборок исторических фактов, связанных с его творчеством позволяет утверждать, что ему в совершенстве удалось соединить итальянское классическое наследие с рационалистическими идеями Франции и Германии. Его формула: внешнее однообразие при внутреннем многовариантном содержании, стала основой новаторских поисков мастера. Для построения общего архитектурного объема Кьяттоне использовались пропорциональные метро-ритмические системы, позволявшие приблизить утопию футуристического города к реальности Милана начала XX века.

Архитектор создал ряд точных типологий для зданий жилого и общественного назначения. Именно благодаря Кьяттоне «Новый город» Сант'Элиа приобрел не только новую типологию сооружений, но и футуристический дом как «гигантскую машину», в результате начерченных им планов, с продуманными и взаимосвязанными разнообразными функциями. Таким образом, Кьяттоне придал футуристическому городу упорядоченный внешний вид и внутренний функциональный порядок.

Футуристический город Марио Кьяттоне – это призыв гармонизировать среду, соотнеся ее, в первую очередь, с человеком, а не машиной. Таким образом, в архитектурную и градостроительную концепции футуризма «первой волны» он привнес «человеческий фактор».

Манера Кьяттоне изображать сооружения в аксонометрии повлияла как на футуристов «второй волны», например, Сарториса с его аксонометрическими чертежами зданий, Филлья и его «аэроживописью», так и на рационалистов.

При сопоставлении особенностей творчества Кьяттоне и Сант'Элиа становится очевидным, что это - две различные трактовки идей «Современной архитектуры» Отто Вагнера: техническая и экспрессионистская.

В творчестве Кьяттоне 1914 – 1918-х годов нашли выражение многие из стилистических направлений рубежа XIX – XX веков, от стиля «Либерти» до «футуризма».

В точном и пластически выразительном рисунке «Строений» Кьяттоне можно увидеть объединение европейской школы с американской традицией изображения небоскреба с его навесными наружными стенами и рамными конструкциями. Это опережение времени позволило говорить не об архитектуре, а о метафизической живописи, с ее минимализмом форм. Его творения второго периода (1922 – 1957 гг.): виллы и коттеджи с использованием исторического «словаря» и живописных элементов метафизической школы, позволяют ему занять место в золотой середине между миланской неоклассикой Джованни Муцио (Giovanni Muzio) и работами сурового стиля, близкими по стилю к Лоосу, Джузеппе Де Финетти (Giuseppe De Finetti).

Такое двойное существование на острие противоположных движений в период до 1916 года привело Кьяттоне к возвращению к неоклассической традиции и работе в «метафизической» стилистике, которая позволила ему создавать реальные городские пространства на территории Швейцарии во втором периоде его творчества с 1922 по 1957 годы.

Литература

1. Бобринская Е. Футуризм. – М.: Галарт, 2000.
2. Вагнер О. Современная архитектура. // Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX век./ Под общей редакцией Иконникова А.В. Перевод Калиш В.Г. и Классон Е.Р. – М.: изд. «Искусство», 1972.
3. De Seta C. Architetti italiani del Novecento. – Napoli: Electa, 2006.
4. De Seta C. La cultura Architettonica in Italia tra le due guerre. – Napoli: Electa, 1998.
5. Futurismo&Futurismi / a cura di Hulten P. – Milano: Bompiani, 1986.
6. Gerosa P.G. Mario Chiattono: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano. – Milano: Electa, 1985.
7. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. – М.: Архитектура-С, 2004.
8. Lamberti C. Metafisica della ragione. La città futurista nei disegni di Mario Chiattono // Art e Dossier, Numero 195, 18 dicembre 2003, <http://www.undo.net/it/magazines/1072116029>
9. Ремпель Л.И. Архитектура послевоенной Италии. – М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1935.
10. Sartoris A. Encyclopedie de l'Architecture Nouvelle, 3 vol. Milano, 1948.

References

1. Bobrinskaya E. *Futurizm* [Futurism]. Moscow, 2000.
2. Wagner O. *Sovremennaja arhitektura. Zarubezhnaja arhitektura. Konec XIX–XX vek* [Modern architecture. Foreign architecture. The end XIX – XX century]. Moscow, 1972.
3. De Seta C. *Architetti italiani del Novecento*. Napoli, 2006.
4. De Seta C. *La cultura Architettonica in Italia tra le due guerre*. Napoli, 1998.
5. *Futurismo&Futurismi* / a cura di Hulten P. Milano, 1986.
6. Gerosa P.G. *Mario Chiattono: un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*. Milano, 1985.
7. Ikonnikov A.V. *Utopicheskoe myshlenie i arhitektura* [Utopian thinking and architecture]. Moscow, 2004.
8. Lamberti C. *Metafisica della ragione. La città futurista nei disegni di Mario Chiattono* // Art e Dossier, Numero 195, 18 dicembre 2003, Available at: <http://www.undo.net/it/magazines/1072116029>

9. Rempel L.I. *Arhitektura poslevoennoj Italii* [Architecture of post-war Italy]. Moscow, 1935.
10. Sartoris A. *Encyclopedie de l'Architecture Nouvelle*, 3 vol. Milano, 1948.

ДАнные ОБ АВТОРЕ

М.М. Гыбина

Магистр арх., архитектор, преподаватель кафедры «Архитектура», Московская Государственная Академия Коммунального Хозяйства и Строительства, Москва, Россия, аспирант кафедры «Советская и зарубежная современная архитектура», Московского Архитектурного института (Государственной Академии), Москва, Россия
e-mail: gybina_maia_m@mail.ru.

DATA ABOUT THE AUTHOR

M. Gybina

Master in Architecture, architect, lecturer, chair "Architecture" in The Moscow State Academy of Municipal Services and Building, post-graduate student, chair "Soviet architecture and modern foreign architecture", Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia
e-mail: gybina_maia_m@mail.ru.