Д.В. МАНУКЯН

Хранитель музейных предметов отдела живописи второй половины XX века Государственной Третьяковской галереи
e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

G.V. MANUKYAN

Curator at the State Tretyakov gallery, department of painting of the second half of XX century
e-mail: dvmanukyan@yandex.ru

МИЛАНСКАЯ ТРИЕННАЛЕ: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ВЫСТАВОЧНЫЙ ОПЫТ ДОВОЕННОГО ПЕРИОДА

TRIENNALE DI MILANO: THE HISTORY OF ORIGIN AND THE EXHIBITION EXPERIENCE BEFORE THE SECOND WORLD WAR

Статья посвящена первым двум десятилетиям работы Миланской триеннале. В ней подробно рассмотрена история возникновения выставки и последовательность преобразований в ее организационной системе, проведен анализ эволюции методов, принципов и стилистических особенностей экспозиций, а также появившейся в это время выставочной архитектуры. В статье также уделено внимание социально-политическим аспектам, повлиявшим на развитие триеннале.

The article is dedicated to the first two decades of the work of Triennale di Milano. It describes in detail the history of its origin and the sequence of transformation of its organizational system; analyzes the evolution of the methods, principles and stylistic features of its expositions as well as the exhibition architecture that appeared during this period. The article also focuses on the social and political aspects that influenced the development of the Triennale.

Ключевые слова: Миланская триеннале, Международная выставка декоративных искусств в Монце, Палаццо дель Арте, Новеченто, итальянский рационализм, экспозиционный дизайн.

Keywords: Triennale di Milano, International Exhibition of Decorative Arts in Monza, Palazzo dell' Arte, Novecento, Italian Rationalism, exposition design.

История Миланской триеннале, которая сегодня имеет статус одной из самых весомых экспозиционных площадок международного уровня, охватывает ни одно десятилетие. Становление этого проекта происходило в период между двумя мировыми войнами. Уже в конце 1910-х — начале 1920-х годов в Европе наблюдалось стремительное возобновление выставочной деятельности. Странам-участницам военного конфликта необходимо было вновь создавать разрушенные экономики, утраченные торговые связи, чему в огромной степени способствовали международные выставки. Первыми в этом процессе выступили представители итальянского бизнеса. Италия вышла из войны победительницей и с наименьшими потерями, нежели ее союзники. Тем не менее, страна остро нуждалась в ресурсах, которые на ее территории практически отсутствовали. Помимо Венецианской биеннале, вновь открывшейся в 1920 году, возобновили свою работу выставки в Турине и Милане. Новые экспозиционные площадки были организованы в Риме, Неаполе и Флоренции. С 1923 года начала успешно развиваться еще одна выставочная инициатива — Международная биеннале декоративных искусств в городе Монца. Через семь лет она продолжила свою работу в формате триеннале, а в 1933-м переехала из Монцы в Милан на территорию Палаццо дель Арте.

Идея открытия выставки принадлежала Гвидо Марангони, члену Итальянской социалистической партии и хранителю Замка Сфорцеско, который в 1917 году, в разгар Первой мировой войны, написал открытое письмо мэру города Милана Эмилио Кальдаро, в котором попросил в течение двух лет после наступления мира организовать большой показ декоративно-прикладных искусств. В своем письме Марангони особо подчеркнул, что подобная выставка будет способствовать повышению конкурентоспособности итальянских товаров, которые на тот момент значительно уступали по качеству и художественным характеристикам товарам из Франции и Германии. Несмотря на то, что в 1919 году идея выставки была одобрена, понадобилась еще несколько лет, чтобы решить организационные и финансовые вопросы, а также вопрос о месте ее расположения.

Первые биеннале декоративных искусств были организованы под патронажем городских администраций Милана и Монцы, а также Гуманитарного общества, которое в Италии занималось теми же вопросами, что и движение «Искусства и ремесла» в Англии, Немецкий Векрбунд и Баухаус в Германии, Строгановское училище и ВХУТЕМАС в России. Гуманитарное общество Италии, возникшее в 1893 году, с самого начала рассматривалось как социальный проект, способствующий вовлечению рабочего класса в процесс становления и развития промышленной культуры страны. К числу самых значительных мероприятий общества относятся строительство в Милане народной библиотеки, школ-лабораторий прикладных искусств применительно к промышленности и двух кооперативных кварталов. Гуманитарное общество также осуществляло публикацию научных исследований по социально-политическим аспектам и проблеме занятости.

В сентябре 1919 года Гуманитарное общество организовало в Монце мероприятие, которое со всех точек зрения предвосхитило биеннале. Это была Региональная выставка декоративных искусств Ломбардии, посвященная вопросам социального жилья, отличающегося простыми и чистыми формами. Здесь были представлены работы учеников школ-лабораторий Гуманитарного общества, а также других художественных производств Италии. В качестве эталонных образцов демонстрировались батик из Бельгии и Голландии, ткани из Венгрии, Англии и России, вышивка и кружево из Румынии и Болгарии. Часть экспозиции строилась по принципу принадлежности к определенному жилому пространству с соответствующим набором экономичной мебели и оборудования. В историческом контексте это был первый выставочный проект Италии, в задачи которого сходило формирование вкуса через установление контактов между художником и производителем и, в конечном итоге, между художником и потребителем.

В 1922 году Гуманитарное общество открыло в Монце Университет декоративных искусств. В качестве практического продолжения его деятельности была задумана биеннале. Эта регулярная выставка должна была повысить статус города как методологического центра страны в области ДПИ.

Социальные предпосылки новой выставки способствовали быстрому привлечению финансирования, однако изменение политической ситуации внутри страны, отмеченное приходом к власти Бенито Муссо-

лини, потребовало от организаторов больших уступок. Первая Международная выставка декоративных искусств (биеннале) открылась 19 мая 1923 года на территории Виллы Реале, где располагался сам университет. Выставку возглавил Луиджи Манджагони, сенатор и новый мэр Милана, а пост генерального секретаря занял сам Марангони, отказавшийся от поста в парламенте и должности суперинтенданта Замка Сфорцеско.

На первой биеннале в Монце экспонировалось более 1000 образцов прикладного искусства, которые были распределены по нескольким секциям. В первой из них экспозиция строилась согласно региональному происхождению, по принципу принадлежности к определенной жилой среде. При этом формообразование и декор большинства экспонируемых предметов соответствовали стилю неоклассики. Организаторы выставки небезосновательно считали, что именно такие предметы обихода будут пользоваться спросом [1]. Примечательно, что оформление интерьеров, с украшенными лепниной и росписями стенами и потолками, с покрытыми яркими коврами полами, зачастую полностью подавляло выставочный материал.

Вторая, меньшая по размеру секция разделялась по тематическому принципу и категории продукции: книги, предметы культа, изделия из золота, декорации, ткани, вышивка и т.д. В отдельном зале были представлены предметы народного творчества, в основном, мебель и керамика.

Экспозиции иностранных государств, среди которых были Австрия, Бельгия, Венгрия, Нидерланды, Польша, Румыния, Франция, Чехословакия, Швеция и, неофициально, Германия и Норвегия, мало отличались от итальянской. Довольно условный паритет стилистических направлений на биеннале 1923 года был достигнут, благодаря самому смелому, но сильно критикуемому общественностью, проекту выставки — Залу футуризма. Его курировал Фортунато Деперо, который в этой части экспозиции представил живопись, графику, мебель, гобелены, декоративные подушки, раскрашенную деревянную скульптуру, театральные проекты, марионетки, а в центре — «Glorificazione plasticoluminosa» Филиппо Томмазо Маринетти.

Через два года биеннале повторилась новой экспозицией. Принцип ее построения был схож. Региональные секторы дополнили итальянские колонии, Триполитания, Киренаика, Эритрея. В тематической секции появились зал, посвященный фотоискусству, и зал «Глав-

ные архитекторы, скульпторы и художники-декораторы Милана». Число иностранных государств, участвующих в выставке, увеличилось до шестнадцати [2].

Результаты работы двух первых биеннале стали ощутимы довольно скоро. Прямое взаимодействие на выставочной площадке проектировщиков и производителей привело к появлению на важных предприятиях Италии новой должности — арт-директор. Было налажено серийное производство изделий. Так, фарфор и керамика Джио Понти выпускались миланской фирмой «Ричард Джинори»; бокалы, вазы и лампы, спроектированные Витторио Зеккин, — предприятием острова Мурано «Ветри Соффиати Каппелин-Венини». «Ателье ди Варедо», где изготавливали деревянную мебель, принадлежало архитектору и дизайнеру Джино Маджиони.

На третьей биеннале, открывшейся 31 мая 1927 года, произошли серьезные изменения в системе организации выставки, повлекшие за собой изменения в экспозиционной политике и методах показа. Середина — вторая половина 1920-х годов в истории Италии отмечена появлением государственной цензуры в области искусства. В качестве художественного ориентира рассматривались принципы творческого объединения «Новеченто», представители которого принимали активное участие в культурной жизни страны [3]. В структуре Международной выставки декоративных искусств в Монце, теперь возглавляемой мэром Милана Эрнесто Беллони, появился новый руководящий орган — Совет директоров, в состав которого вошли лидер «Новеченто» Маргерита Сарфатти, а также Карло Карра, Джио Понти, Марио Сирони и Карло Альберто Феличе. Дирекция взяла на себя полномочия отбора выставочного материала. Теперь ведущее место в экспозиции заняли крупные интерьерные и архитектурные проекты, в том числе связанные с оформлением гражданских объектов городского значения.

Третья биеннале лишилась дидактического начала, характерного для двух первых выставок. Главный упор делался на увеличение качества экспонируемых предметов и созданных на их основе интерьеров. Ощущался также и иной, более зрелый подход к формированию экспозиции. Теперь понятие «жилая среда» раскрывалось не простым набором соответствующей мебели и предметов обихода, а абсолютно точным воспроизведением целых жилых ячеек целевого назначения. Так, проект Джио Понти и Эмилио Ланча под названием «Домус Нуово»

составляли интерьеры коридора, обеденного зала, комнаты молодой девушки, спальни замужней пары. Мебель и другие предметы, заполнявшие Домус Нуово, отличались простотой линий, функциональностью и доступной ценой. Параллельно Понти и Ланча совместно с группой специалистов спроектировали похожую интерьерную инсталляцию «Лабиринт», обстановка которой была рассчитана на покупателей с более высоким доходом.



Рис. 1. Павильон книги. Арх. Фортунато Деперо. III Международная выставка декоративных искусств. 1927 год

Проекты общественного значения были представлены в региональном разделе города Пьемонте, где была сконструирована целая улица с магазинами и другими предприятиями сферы услуг — лавкой мясника, телефонной станцией, аптекой, магазином флориста, баром — всего 28 подобных экспозиций.

В этот год появился зал, целиком и полностью посвященный архитектуре. Его экспозиция включала проекты молодых архитекторов-рационалистов объединения «Группа 7», образованного в 1926 году. Среди них — газовая станция и завод по производству труб лидера объединения Джузеппе Терраньи, газетное издательство Себастьяно Ларки и Энрико Равы, гараж на 500 автомобилей и рабочий клуб Луиджи Фиджини и Джино Поллини.

Помимо усложнения метода оформления экспозиции и расширения целевой направленности интерьерного проектирования, в формате третьей биеннале стала проявлять себя и другая линия, в будущем успешно реализуемая в формате триеннале и связанная с выставочной архитектурой. Первые эксперименты в этом направлении в это время были реализованы советскими архитекторами-конструктивистами [4]. В 1927 году, отталкиваясь от собственных творческих приоритетов, Фортунато Деперо на территории садов Виллы Реале по заказу издательских домов «Тревес» и «Бестетти и Тумминелли» возвел Павильон книги. Затейливая архитектура павильона, установленного на высоком стереобате, состояла из наложенных друг на друга вариаций геометрических

объемов и больших типографический букв, сложенных в названия издательств. Павильон, безусловно, содержал долю иронии. Но, рассуждая на тему целей и задач выставочной архитектуры, Фортунато Деперо на биеннале 1927 года в Монце создал эфемерный образ издательского дела, в собственном истолковании сформулировав тезис о том, что павильон должен вторить содержанию экспозиции.



Рис. 2. Палаццо дель Арте. Арх. Джованни Муцио. V Международная триеннале современных декоративных и промышленных искусств и современной архитектуры. 1933 год

Из всех выставочных проектов Италии 1920-х годов Международная выставка декоративных искусств в Монце отличалась самым смелым и прогрессивным подходом к формированию и презентации экспозиции. Профессиональная работа ее руководящих органов способствовала большому успеху выставки. Тем не менее, администрации Милана и Монцы, а также Гуманитарное общество в одиночку больше не справлялись с растущими организационными и финансовыми потребностями биеннале. В мае 1928 года существующий Совет директоров был распущен. В ноябре этого года комиссаром выставки был назначен сенатор Джузеппе Бевьоне, который предложил должность первого секретаря Карло Альберто Феличе и инициировал новый состав Совета директоров, куда вошли архитекторы Альберто Альпаго-Новелло и Джио Понти, а также художник Марио Сирони. По сути, это означало еще большее усиление позиций «Новеченто». В 1929 году отдельным законом был установлен новый временной порядок работы выставки, которая обрела формат триеннале и теперь называлась «Международная выставка современного декоративного и промышленного искусства». Таким образом, четвертый по счету, полностью обновленный в стратегическом плане показ открылся в апреле 1930 года. Решению проводить выставку раз в три года благоволили разные факторы. Теперь главные критерии отбора экспонатов выставки сводились к современной интерпретации, оригинальности изобретения и технологической инновации, и должно было пройти некоторое время, чтобы оценить их. В то же вре-

мя требовалось больше времени, чтобы получить необходимое финансирование.

IV Триеннале состояла из отдельных экспозиций, посвященных конкретному виду декоративного творчества: изготовлению мебели, освещению, керамике, металлу, стеклу, текстилю. Значение архитектуры как «большого искусства», также представленной отдельной экспозицией, в этого момента стало доминирующим, и, наоборот, народные промыслы и кустарное производство были полностью исключены из показов. В 1930 году стены артиума Виллы Реале украшали монументальные росписи «новечестиста» Акилле Фуни, а пол — цветной линолеум с классическим декором работы Альпаго-Новеллы. В то же время в Галерее мебели были показаны образцы, отличающиеся минималистичным дизайном и простотой линий. Современно и довольно экспрессивно выглядела Галерея графического искусства, созданная Джованни Муцио и Марио Сирони. Галерея архитектуры развивала тему современной виллы для большой семьи. Одновременно в парке города Монцы появились отдельные временные павильоны: Дом отдыха архитекторов Эмилио Ланча и Джио Понти, Дом рабочего-пенсионера, созданный по проекту Луизы Лаворини, а также знаменитый Дом электричества, ставший манифестом итальянского рационализма.

Дом электричества был полностью спонсирован компанией «Эдисон», которая рассматривала этот проект в качестве рекламы своей продукции. В его внешнем облике, сложенном из простых геометрических плоскостей, со сплошным остеклением фасада, архитекторы Луиджи Фиджини, Гвидо Фретте, Адальберто Либера, Джино Поллини, члены «Группы 7», а также Пьеро Боттони воплотили прогрессивные представления о функциональной жилой среде. Дом электричества был полностью оборудован мебелью и новейшими предметами бытовой техники: холодильником, плитой с духовым шкафом, стерилизатором воды, пылесосом и т.д.

IV Триеннале прошла успешно, но продолжила показывать значительный дефицит бюджета, поэтому необходимость дальнейших реформ снова встала на повестку дня. В 1931 году на законодательном уровне выставка была преобразована в независимую институцию с названием «Международная триеннале современных декоративных и промышленных искусств и современной архитектуры». В этом же документе было утверждено решение о переносе выставки в Милан, что было мотиви-

ровано не только большими коммуникативными возможностями, которые дает большой город, но и желанием избавить выставку от регионального контекста. Специально для нужд триеннале в период с 1931 по 1933 год в Милане на средства фонда сенатора Антонио Бернокки по проекту архитектора Джованни Муцио было построено новое здание — Палаццо дель Арте. Руководство триеннале как независимой организацией поручалось Совету директоров, состоящему из четырех членов, назначенных правительством и администрацией города Милана сроком на три года. Администрация также получила право назначать президента, генерального секретаря и совет директоров, состоящий из двух членов, для каждой отдельной выставки.



Рис. 3. Зал Победы. Авт. Джанкарло Паланти, Марчелло Ниццоли, Эдоардо Персико и Лучио Фонтана. VI Международная триеннале современных декоративных и промышленных искусств и современной архитектуры. 1936 год

Строительство Палаццо дель Арте длилось 18 месяцев и шло параллельно с организацией V Триеннале, которой занимались Джио Понти и Марио Сирони. Работая с ними в тесной коллаборации, Муцио неоднократно вносил коррективы в свой проект, в том числе на стадии строительства. Все эти изменения были связаны с потребностями экспозиции, что было крайне важным. Позднее, комментируя свою работу, Джованни Муцио подчеркивал, что он, в первую очередь, хотел преодолеть существующий в то время в экспозиционной практике конфликт между простым интерьером и похожей на дворец выставочной архитектурой [6]. Построенное по его проекту здание представляет собой замечательный образец архитектуры фашистского периода, в котором отражены неоклассические принципы «Новеченто», но в нем также прослеживается явное влияние рационалистов.

Палаццо дель Арте расположился на территории парка Симпеоне, в символической близости от Замка Сфорцеско, с одной стороны, и Арки Мира, с другой. Его высота составляет 23 метра, длина — 131 метр и ширина — 88 метров. В плане здание напоминает базилику: основной прямоугольный объем с одной стороны имеет полукруглое завершение. Слева к фасаду примыкает еще один объем, за внешним остеклением которого скрыта винтообразная лестница. По центру фасада, выходящего на улицу Алеманья, расположен пронаос с большой центральной аркой и арками меньшего размера по бокам, за которым «спрятаны» пять этажей офисов с отдельным входом. Фасад, обращенный к парку, украшает большой прямоугольный портик с аркадой. Здесь здание имеет три уровня, а со стороны улицы таких уровней два, что объясняется особенностями ландшафта. Особое внимание Муцио уделил вопросу естественного освещения, спроектировав ряды зубчатых стеклянных перекрытий.

Зонирование внутреннего пространства Палаццо дель Арте соответствует целевому назначению: залы экспозиции, технические помещения и хранение, а также помещения для общественных нужд. При входе в здание посетители попадают в просторный холл, слева от которого находится типичный для древнеримских домов имплювий с небольшим отверстием в потолке. Протекающий через него солнечный свет на V Триеннале освещал фонтан со статуей «Сидящей женщины» работы Леоне Лоди. Из имплювия можно пройти в небольшой атриум, предназначенный для экспонирования скульптуры. Вокруг по периметру всего здания расположились выставочные залы. Широкая лестница ведет на второй этаж, где расположение экспозиционных залов вторит первому этажу. Здесь же находился Зал церемоний. На уровне, выходящем в сад, помимо выставочной галереи, в то время располагались технические службы и хранение, а также кафе и ресторан, почта и телеграф, табачная лавка, отделение банка и магазин. Из просторного зала на входе можно попасть в театр. В парке рядом с Палаццо дель Арте по проекту Марио Сирони была организована небольшая Площадь Почета с установленными на ней шестью свободно стоящими арками.

V Триеннале открылась 6 мая 1933 года. На ее инаугурации присутствовал Витторио Эммануил III, что служило свидетельством высокого статуса и важности этого события в культурной жизни Италии. Президентом выставки стал Джулио Барелла, в то время возглавлявший газету «Пополо д'Италия», генеральным секретарем — Карло Альберто

Феличе, который создавал экспозицию вместе с Джио Понти и Марио Сирони. Международный статус триеннале поддерживало участие в ней 10 иностранных государств [7].

С 1933 года каждая триеннале имела отдельный девиз. Девиз первой миланской выставки звучал довольно амбициозно — «Стиль и цивилизация», а главной ее особенностью стал синтез архитектуры и монументального искусства. Фашистский режим с этого времени начал оказывать значительное влияние на сферу культуры и искусства и именно в этих видах творчества видел идеальное средство пропаганды. Стены Палаццо дель Арте были щедро украшены живописными композициями, рельефами и мозаиками. Среди них — скульптурный рельеф «Рыбаки», созданный Карло Сесса и Леоне Лоди по проекту Сирони; расположенные на стенах лестничного пролета, ведущего на второй этаж, композиции «Моисей, спасенный из воды», «Хлеб» и «Сбор винограда» скульпторов Артуро Мартини, Иво Соли и Альберто Сальетти. В Зале церемоний группой художников был исполнен большой живописный фриз на темы «Работа» (авт. Марио Сирони), «Матери», «Крестьянки», «Работницы» (авт. Массимо Кампильи), «Спортивные игры» (авт. Акиле Фуни), «Культура Италии» (авт. Джорджио де Кирико). Для этого зала Джино Северини создал мозаичное панно «Искусства», которое можно увидеть и сегодня. Все они по форме и содержанию, напрямую или косвенно, поддерживали идеологию фашизма.

В Палаццо дель Арте современная архитектура была представлена региональными школами Италии, а также отдельными экспозициями проектов Адольфа Лооса, Ле Корбюзье, Эрика Мендельсона, Людвига Миса ван дер Роэ, Вальтера Гропиуса, Виллема Маринуса Дюдока, Йозефа Хоффманна, Фрэнка Ллойда Райта, Андрэ Люрса, Константина Мельникова и Огюста Перре. Декоративные и промышленные искусства были разделены на несколько секций, посвященных ювелирному делу, мебели, тканям, кружеву и вышивке, стеклу, металлу и освещению, а также керамике. Следуя выставочным тенденциям своего времени, экспозиция также включала фотомонтажи.

Если архитектура Палаццо дель Арте отражала классические принципы «Новеченто», то постройки, возведенные в парке Симпеоне, выглядели гораздо более прогрессивно. Так, по проекту Джио Понти инженерами Чезаре Киоди и Этторе Феррари из стальных труб была возведена Башня Литтория высотой 108 метров. С точки зрения выставочной

архитектуры особый интерес вызывал Павильон печати Лучиано Балдессари. Это был комплекс, состоящий из двух контрастных объемов. Один из них, с главным входом, обрамленным черным мрамором, с рельефом работы Сирони, складывался из глухих стен кирпичной кладки [8]. Другой, более низкий, облегченный, с фасадами из металла и стекла и желтыми оконными рамами, в плане был г-образным и предназначался для экспозиций. Пять высоких колонн, внешним видом напоминавших дымовые трубы, создавали вертикальные ритмы. Внутри павильона было организовано несколько показов, в том числе выставки современного графического искусства и современной итальянской печати.

Международная выставка транспорта, расположившаяся в Палаццо дель Арте, имела продолжение в парке Семпионе, где по проекту Энрико Прамполини был возведен павильон «Станция аэропорта». Своим внешним обликом с центральным цилиндрическим и боковыми прямоугольными в плане объемами, обширным остеклением фасада, а также распределением внутреннего пространства на зоны ожидания, продажи билетов, выдачи багажа, он, действительно, воспроизводил здание аэропорта. Другое его название — «Павильон футуристического движения» раскрывало экспозицию, в создании которой участвовали художники-футуристы, такие как Фортунато Деперо и Луиджи Филлия, с другого ракурса.

В парке Семпионе на V Триеннале также располагалась 21 временная постройка, связанная с гражданским и жилищным строительством. Это павильон «Школа» (арх. Амброджио Аннони и Умберто Комолли), Дом для женатой пары (арх. Пьеро Порталуппи), Вилла-студия художника (арх. Фиджини и Поллини) и т.д. При строительстве Дома на стальных конструкциях группа архитекторов, среди которых были Джузеппе Пагано и Франко Альбини, применила новейшие материалы и конструктивные техники.

За некоторым исключением используемые на V Триеннале методы и способы экспонирования не отличались новизной и оригинальностью. Широко использовалась фотография (в том числе фотомонтажи), которая еще в конце 1920-х годов активно вошла в сферу экспозиционного дизайна. В Палаццо дель Арте можно выделить выставку тканей, которые демонстрировались на конструкциях сложной конфигурации, создавая интересную игру мягкой структуры экспонатов и жесткости выставочного оборудования. Особого внимания заслуживала экспози-

ция Павильона печати, которая строилась по принципу свободного плана путем ритмичного расположения стендов. Здесь в качестве способа презентации статистических данных использовались художественно оформленные географические карты. Одна из них демонстрировалась в интерьере над входом в павильон и отображала названия политических газет рядом с городами, где они издавались. В разделе современной итальянской печати экспонировался типографский станок. Все перечисленные методы презентации выставочного материала вошли в арсенал эксподизайнеров, благодаря наработкам Эль Лисицкого и Людвига Миса ван дер Роэ второй половины 1920-х годов [9].

Сложившийся видимый паритет между творческой концепцией «Новеченто» и итальянским рационализмом получил свое продолжение в 1936 году на VI Триеннале, прошедшей под девизом «Преемственность — Современность». К ее открытию в парке Семпионе появилось еще несколько новых построек. Среди них - открытый театр и фонтан, расположившиеся в непосредственной близости от Палаццо дель Арте.

Главной фигурой этой выставки стал архитектор Джузеппе Пагано, который в то время входил в состав Совета директоров триеннале, заменив в этой должности Джио Понти. По проекту Пагано был возведен новый современный павильон, состоящий из нескольких геометрических объемов, разных по высоте. Внутри павильона разместились региональные и иностранные экспозиции, посвященные организации жилого пространства, использованию новейших конструкций и материалов строительства. Новым аспектом, который впервые был затронут на триеннале, стало городское планирование. В экспозиции по-прежнему ведущее место занимала фотография, в том числе большого размера. Также в оформлении выставки широко использовались художественно оформленные карты и графики, промышленные образцы, а также макеты. Интересно были представлены строительные материалы. Керамическая плитка покрывала всю поверхность стен в градационной цветовой раскладке, а разные виды кирпича были выложены в виде архитектурных перегородок. Дух итальянского футуризма прослеживался в экспозиции сценографии, а в зарубежном отделе демонстрировались работы Пабло Пикассо, Хуана Гриса, Фернана Леже и Натальи Гончаровой.

Джузеппе Пагано также стал автором сооружения, формирующего вход в парк со стороны улицы Гадио, частью которого стала высокая башня, сложенная из стеклянных блоков. Несмотря на то, что в

день открытия выставки 31 мая известный архитектор был вынужден покинуть свой пост, ему удалось сделать существенный вклад в развитие триеннале [10]. По его инициативе был создан Центр изучения современной архитектуры с отдельным фондом фотографий, документов и других материалов по этому вопросу.

Итальянский рационализм проявил себя и в интерьерах Палаццо дель Арте. В частности, дизайн экспозиции старинных предметов культа Италии был основан на современном сочетании тонкого металлического каркаса и стекла. На втором этаже были интересно представлены изделия промышленного производства, а Зал Почета превратился в Зал Победы, ставший «эмблемой» VI Триеннале. Авторами этой части экспозиции были Джанкарло Паланти, Марчелло Ниццоли, Эдоардо Персико и Лучио Фонтана. Им удалось реализовать глобальный проект, в котором синтез архитектуры, монументального и дизайнерского искусства создавал инновационную среду. Длинная последовательность прямоугольных колонн по всему периметру зала обеспечивала эффектную игру света и тени. С одной стороны стену украшали вертикальные постеры с портретами римских императоров, а смысловым центром экспозиции стала скульптурная композиция работы Фонтаны.

На первом этаже Палаццо разместились иностранные отделы. Французский сектор курировал Огюст Перре, финский — Альваро Аалто, швейцарский — Макс Билл.

Благодаря работе представителей искусства модернизма, экспозиции VI Триеннале оказались на тот момент самыми передовыми и запоминающимися. С точки зрения истории выставочного искусства ничего нового придумано не было, однако использование современного экспозиционного инструментария позволило обеспечить визуально интересное коммуникативное пространство. Тем не менее, следующая триеннале показала определенный регресс, что объяснялось нарастанием давления со стороны фашистского режима. Это было время тесного альянса с нацисткой Германией и эскалации войны.

В 1939 году последовали очередные административные изменения. Совет директоров был расширен до 19 человек, вместо организационного появился исполнительный комитет выставки, в который вошли искусствовед Раффаэле Гальцини, а также архитекторы Марчелло Пьячентини и Джио Понти. Новым президентом триеннале стал сенатор Джузеппе Бьянкини.

Последняя триеннале фашистского периода открылась с опозданием на год, 6 апреля 1940 года и закрылась раньше времени, 9 июня. В ней имело место развитие двух единственных директив — «Порядок и традиция». Иностранное участие было сведено к минимуму, а лидирующую позицию в оформлении выставки получил Пьячентини [11]. Среди прочих он курировал Выставку архитектуры, где представил макеты таких имперских проектов, как квартал EUR42, строительство которого было приурочено к открытию Всемирной выставки в Риме; реорганизация площади Дуомо в Милане. Тем не менее, недостаток эксперимента в области архитектуры восполнился в других разделах триеннале, которые оказались новаторскими. Так, выставка, посвященная серийному производству, куратором которой был Пагано, предвосхитила те вопросы индустриального дизайна, которые будут развиты в последующем. Витрина для пишущих машинок фирмы «Оливетти» Марчелло Ниццоли и раздел радио, авторами которого были братья Кастельони и Луиджи Качча Доминьони, стали самыми значительными экспонатами выставки.

В целом Миланской триеннале удалось в большей степени избежать прямого давления фашизма, по сравнению с другими крупными экспозиционными площадками Италии, такими как Венецианская биеннале и Римская квадриеннале. Это объясняется, главным образом, содержанием выставки, которая напрямую была связана с обыденной жизнью. Следующая, восьмая по счету выставка состоялась уже после окончания Второй мировой войны, в 1947 году. Она открыла новую страницу в истории Миланской триеннале.

Примечания:

1. Первые биеннале имели исключительно коммерческий характер. По сути, это была выставочная ярмарка. После Второй мировой войны коммерческая направленность выставки постепенно стала сходит на нет и была окончательно исключена в 1960-е годы.

2. Во второй Международной выставке декоративных искусств в Монце в 1925 году участвовали Австрия, Бельгия, Великобритания, Венгрия, Германия, Литва, Марокко, Мексика, Норвегия, Персия, Польша, СССР, Финляндия, Франция, Швейцария, Югославия. СССР на этой биеннале представил театрально-декорационное искусство, работы русских кустарей, фарфор, станковую и книжную графику, а также рекламные плакаты.

3. Творческое объединение «Новеченто» было официально образовано 7 декабря 1922 года. Его идейным вдохновителем стала Маргерита Сарфатти, куратор выставок, коллекционер и журналист. Участниками объединения, помимо Сарфатти, стали художники Маруссит, Буччи, Оппи, Сирони, Малерба, Дудревилль и Фунни, а также галерист Лино Пезаро. Творческая концепция объединения развивалась в русле общеевропейских тенденций ретроспективизма и заключалась в принципе «возращения к порядку» и национальному классическому искусству. В 1926 году объединение выступило в расширенном составе выставкой «Новеченто итальяно». Его создание положило начало целому художественному течению, которое в истории архитектуры и изобразительного искусства Италии XX века получило название «Новеченто» и ассоциируется с тоталитарным искусством режима Бенито Муссолини.

4. В 1923 году на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве был представлен целый ряд образцов новой выставочной архитектуры, таких как павильон «Махорка» Константина Мельника, павильон издательств «Известия» и «Красная Нива» Александры Экстер, Веры Мухиной и Бориса Гладкова, павильон «Добролёт» неизвестного автора. В 1925 году для Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже Константин Мельников спроектировал свой знаменитый «Красный павильон».

5. Esposizione triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne e dell'architettura moderna.

6. *Besana R.* The big red T. La Triennale di Milano 1923–2015. — Udine: Lucegroup, 2016. — P. 25.

7. Это Австрия, Бельгия, Великобритания, Венгрия, Германия, Нидерланды, Финляндия, Франция, Швеция и Швейцария.

8. Внутри этой части Павильона печати располагался Зал Почета.

9. Использование художественно оформленных географических карт как одного из способов презентации статистических данных впервые было применено Эль Лисицким на выставке «Пресса» в Кельне в 1928 году. В 1927 году для выставки «Женская мода», прошедшей в Берлине, Людвиг Мис ван дер Роэ совместно с Лили Райх создал экспозицию тканей, известную как «Кафе вельвета и шелка».

10. В организации VI Триеннале Джузеппе Пагано помогал Эдоардо Персико. Оба они в то время возглавляли журнал «Казабелла», посвященный вопросам архитектуры. На страницах этого издания приводились многочисленные дискуссии об итальянском рационализме, который был частью современных европейских тенденций. Персико умер при загадочных обстоятельствах в ночь на 10

января 1936 года, в то время как Пагано сложил свои полномочия в день открытия триеннале после ожесточенных баталий с критиком Гвидо Сомми Пиченарди. Суть принципиальных разногласий состояла в недопустимости вмешательства властей, с которыми Джузеппе Пагано бескомпромиссно боролся со страниц своего журнала. Он умер в концлагере Маутхаузен в 1945 году.

11. Среди иностранных экспонентов на VII Триеннале были представлены Богемия и Моравия, Венгрия, Германия, Румыния, Франция, Швейцария и Швеция.

Список литературы:

1. *Вяземцева А.Г.* Искусство тоталитарной Италии. — Москва: РИП-Холдинг, 2018. — С. 464.

2. *Муромцева О.В.* Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник научных статей. Выпуск 2 / под редакцией А.В. Захаровой. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2012. — С. 304–309.

3. *Besana R.* The big red T. La Triennale di Milano 1923–2015 / Renato Besana. — Udine: Lucegroup, 2016. — 295 p.

4. *Del Drago E.* La Triennale di Milano: design, territorio, impresa / Elena Del Drago. — Roma: Luca Sossella Editore, 2004. — 90 p.

5. Fortunato Depero: Fondazione Palazzo Bricherasio, Torino, 12 febbraio — 23 maggio 2004 // Futur-ism. — URL: http://www.futur-ism.it/esposizioni/ESP2004/ESP20040212_TO.htm (дата обращения: 11.03.2016).

6. *Pansera A.* La galleria storica della Triennale / a cura di Anty Pansera; con Mariateresa Chirico e Cristina Daniele. — Milano: Triennale di Milano: distribuzione Charta, 2000. — 135 p.

7. *Pansera A.* Storia e cronaca della Triennale / di Anty Pansera. — Milano: Longanesi, 1978. — 677 p.

8. *Pica A.* Storia della Triennale, 1918–1957 / Agnoldomenico Pica. — Milano: Edizioiu del Milione, 1957. — 128 p.

9. *Rocca A.* Atlante della Triennale / Alessandro Rocca. — Milano: Triennale di Milano: Distribuzione Charta, 1999. — 95 p.