

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой культурологии,  
философии культуры и эстетики,  
д.ф.н., Соколов Б. Г.

Председатель ГАК,  
д.ф.н., проф., Соколов Е. Г.

---

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Структура итальянского музыкального либретто и его  
философско-эстетический и аксиологический аспекты**

По направлению – 033000 «Культурология»

Профиль – «Культура Италии»

Выполнил студент

**Иванова Александра  
Павловна**

Научный руководитель:

к. ф. н., ст. преп. **Апыхтин А.В.**

---

Санкт-Петербург

2016

|  |    |
|--|----|
| <b>Оглавление</b> .....  | 2  |
| Введение.....  | 3  |
| Глава 1. Антонио Сант-Элиа.<br>Манифест футуристической<br>архитектуры.....                        | 5  |
| Глава 2. Футуристическая архитектура в период «Второго»<br>футуризма.....                          | 9  |
| Глава 3. Персоналии.....   | 20 |
| Глава 4. Наука и техника.....  | 24 |
| Глава 5. Влияние итальянской футуристической архитектуры на<br>зарубежные авангардные течения..... | 28 |

## Введение

Хочу оговориться, что тема моей дипломной работы в первую очередь будет акцентироваться на эстетическом, культурологическом, историческом и социальном аспектах архитектурного творчества итальянских футуристов, а не на социально-политических аспектах или вопросах идеологии.

Футуристическое движение, начало которому было положено 20 февраля 1909 года, в тот день, когда Филиппо Томмазо Маринетти (1876-1944) опубликовал в газете «Фигаро» первый футуристический манифест под названием «Основание и манифест Футуризма» («Fondazione e manifesto del Futurismo»)<sup>1</sup>, развивалось в широчайшем диапазоне творческих задач: литература, живопись, скульптура, музыка, кино, театр, танец, радио, мода, кухня, мебель, керамика, и наконец, архитектура. Оно возникло на рубеже веков, как отклик на происходящие в тот период времени изменения с городом: изменения как самой сути и функции города, так и его облика, отражавшего эту суть. Именно в тот период превращение города в крупный промышленный центр достигло своего апогея, и это явилось причиной, по которой творческое выражение мысли поэта, художника, архитектора, скульптора уже не могло и дальше осуществляться в ключе натуралистического пейзажа. Отсюда возникла идея города как синтеза динамического роста «современного чуда», идеализация достижений технического прогресса и того нового, что создавало промышленное производство. В обращении к историческому опыту футуризма заложен большой потенциал, так как фантазии футуристов не только заключали в себе прогноз развития архитектуры на весь XX век, но и оказали значительное влияние на формирование градостроительных идей прошлого столетия. Непоколебимая вера в новые технологии и, в частности, в машину, стала не только настоящим двигателем перемен для всей эстетической концепции футуризма, но и рычагом для наступления социальной и культурной революции по всей Европе. Именно футуристическая концепция

---

<sup>1</sup>Первый манифест футуризма, явившийся основополагающим документом футуристических авангардистских течений в европейском искусстве начала XX века, опубликованный Филиппо Томмазо Маринетти на первой странице французской газеты Фигаро

отрицания прошлого и воплощения машинной цивилизации, в созданном своими руками будущем, ввела Италию в контекст мировой архитектуры рубежа веков. Как одно из самых массовых художественных явлений, футуризм представлял собой более или менее цельную концепцию по сравнению с другими течениями начала XX века. Тем не менее, не смотря на весь интерес к итальянскому футуризму, итальянской футуристической архитектуре уделяется, на мой взгляд, незаслуженно мало внимания, особенно это касается русскоязычной отечественной научной и критической литературы, где даже на сегодняшний день архитектурный аспект футуристического движения практически не рассматривается полноценно. Но даже если говорить не только об отечественных исследованиях футуризма, можно встретить такую проблему, что в большинстве текстов по истории современной архитектуры, футуристический опыт всецело вращается вокруг фигуры Антонио Сант-Эльа - составителя первого «Манифеста футуристической архитектуры». Другие же действующие лица, пытавшиеся по-своему интерпретировать архитектурный аспект этого уникального движения итальянского авангарда интернационального характера, такие как: Анджоло Маццони (Angiolo Mazzoni), Энрико Прампolini (Enrico Prampolini), Гвидо Фьорини (Guido Fiorini), Марио Кьяттоне (Mario Chiattone), Вирджилио Марки (Virgilio Marchi), Иво Паннаджи (Ivo Pannaggi), Виничио Паладини (Vinicio Paladini) и многие другие, до недавнего времени почти не упоминались, а если упоминались, то зачастую в формате довольно уничижительных сравнений с Сант-Эльа. Так, например, Бруно Зеви (Bruno Zevi) в «Истории современной Архитектуры», упоминает архитекторов-футуристов, чьи работы, в сравнении с проектами Сант-Эльа, являются «более слабыми»<sup>2</sup> и «свидетельствуют о скором порабощении футуристов пропагандистскими механизмами.»<sup>3</sup>, намекая на Кьяттоне и Марки, а также на Деперо и Прампolini. А в 1958 году публикуется «Архитектура: XIX и XX вв.» Генри Рассела Хичкока, где наряду с такими архитекторами, как Либера, Сант-Эльа, Терраньи (Terragni), Фиджини и Поллини, Микелуччи, впервые появляется Анджоло Маццони. Это робкое появление подчёркивает бытовавшее недоверие к качеству формальных результатов, достигнутых архитекторами-футуристами, оцененными только лишь за фантастическую стремительность Сант-Эльа, который первым делом пытался перевести на

<sup>2</sup>Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Vol. I, Einaudi, Torino 2001, p. 177.

<sup>3</sup>Там же

язык архитектуры мятежный дух анархии, объединённый с «эстетизмом, характерным для Д'Аннунцио»<sup>4</sup>:

## Глава 1.

### Антонио Сант-Элиа. Манифест футуристической архитектуры.

Футуристическое движение дерзко ворвалось в итальянский и европейский пейзаж, потрясая статичный, повсеместный образ видения кубизма: с натюрмортов, пейзажа и портрета угол зрения был перемещён на новые темы. Произошло обновление тем и сюжетов картин, ставших идеальной сценой для представления новых современных мифов: прежде всего, промышленного города с его кишасей толпой, шумными стройками и беспрерывно снующими трамваями, с гудками, огнями, шумом и скоростью, воплощавшего бешеный ритм современной жизни, растущего города, грохота поездов по раскалённым рельсам, огней дороги и движения лунного света, стука каблучков танцоров по сцене кабаре, вплоть до запахов и настроений, к изображению которых футуристы стремились. Они улавливали динамику жизни и движения благодаря технике разложения цвета и быстрым мазкам. Так, например, Джакомо Балла пытался поймать в западню своего холста движение эфира, вырывающегося из светящихся лучей электрических лампочек, бег девушки на балконе, вибрации руки скрипача над смычком. Это уже было попыткой достичь «пластического динамизма», который Боччони показал нам в своих скульптурах и описал в своём Техническом Манифесте Футуристической Скульптуры (1912). В эти же годы, юный архитектор Сант-Элиа начал отдаляться от натуралистического декора Либерти (Ар Нуво) и двигаться к полному преодолению сепаратистских отсылок, подходя всё ближе к урбанистическому видению, которое Боччони к тому времени уже предвестил в своей картине «Восходящий Город». В 1912 году под руководством Сант-Элиа и Марио Кьяттоне (Mario Chiattone) было сформировано архитектурное общество «Новые Тенденции» (il gruppo Nuove Tendenze). На первой выставке общества в 1914 году, Сант-Элиа представил свои первые проекты, среди которых был и проект под названием «Новый Город» ('Città nuova').

---

<sup>4</sup>Marc Bedarida, Tullio Crali, *La ville: art et architecture en Europe 1870-1993*, Centre Georges, Pompidou, Paris, p.321.

*Имеется ввиду Габриэле д'Аннунцио (1863-1938) поэт, драматург и политический деятель. К началу Первой мировой войны был наиболее известным и популярным итальянским писателем. В стихах и драмах д'Аннунцио отражал дух не только романтизма, героизма и патриотизма, но, равным образом, эпикурейства и эротизма, приветствовал военные акции итальянского фашизма, прославлял его колониальные захваты (сборники статей и речей «Держу тебя, Африка», 1936), в 1921—1922 гг. пытался создать собственный центр политической силы, конкурирующий с фашистским. При фашизме в 1924 он получил титул князя, в 1937 возглавил Королевскую Академию наук.*

Эпиграфом к выставке был взят текст, написанный самим Сант-Эльа и указывающий на очевидную антисепаратистскую позицию, к которой он пришёл к тому времени. В этом тексте, который через несколько месяцев был положен в основу всем нам известного сант-эльевского Манифеста Футуристической Архитектуры, отредактированного Маринетти, улавливается явное присутствие влияния авангарда, не смотря на то, что термин «футуризм» не приводится в нём ни разу. В текст манифеста были добавлены некоторые составные темы, например, предпочтение диагональных линий в противовес горизонтальной и вертикальной статичности. Манифест упирался в стратегическую важность новых материалов, таких как цемент, железо и стекло, которые дадут возможность для нового архитектурного синтеза: сплава функциональной практичности и художественного выражения, с которым станет возможным *«...изобретать и перестраивать футуристический город, ловкий, мобильный, динамичный в каждой своей части, похожий на огромную шумную стройку, и футуристический дом, похожий на гигантскую машинерию... Лифты не должны забиваться в угол как черви-солитёры на лестничных клетках, а лестницы, ставшие бесполезными, должны быть уничтожены. Лифты должны взбираться вверх, карабкаясь вдоль фасадов, как змеи из железа и стекла. Такой дом из цемента, стекла и железа, лишенный росписей и скульптурных украшений, единственная красота которого заключается в свойственных ему линиях и объёмах, дом чрезвычайно безобразный в своей механической простоте, высокий и широкий настолько, насколько нужно, а не как предписано муниципальным законом зонирования, должен возвышаться на краю галдящей пропасти - улицы, которая не расстилается больше как коврик для ног на уровне дверного проёма, а погружена в землю на несколько этажей, которые будут включать в себя движение метрополитена, и будут связаны необходимыми транзитными переходами, металлическими переходными мостиками-трапами и сверхскоростными эскалаторами»*.<sup>5</sup>

В этом отрывке можно предвидеть архитектурные замыслы Сант-Эльа. В своих проектах он стремился к индустриальному и героическому экспрессионизму, гипертрофированному видению города, к гигантской городской конурбации, спроектированной вокруг неудержимого ускорения современности, созданной из взаимосвязей, из многофункциональных и многоуровневых инфраструктур. Такой сценарий показывает возможность изменения направления развития новых городских проблем. Несмотря на то, что Архитектура Сант-Эльа демонстрирует некое присущее ей побуждение к технологии, она, однако, показывает и недалёкий монументализм в формах и пропорциях. Массивные, и часто основанные на симметричных композициях, архитектурные проекты Сант-Эльа возвышаются словно твердыни мифического и нерушимого будущего, плохо сочетающиеся с утверждением,

---

<sup>5</sup>Manifesto dell'Architettura Futurista, Antonio Sant'Elia, 1914.

которое мы находим в заключении Манифеста: *«Фундаментальными отличительными признаками Футуризма будут бренность и недолговечность. Дома будут жить меньше нас самих.»*<sup>6</sup>. Что касается этого вопроса, Бруно Зеви подчёркивает, что тема недолговечности, динамичности наклонных и эллиптических линий, презрения к венскому псевдо-авангарду, не присутствовала в изначальном тексте Манифеста, и вероятно, является результатом вмешательства Маринетти. *«Этим проектам, которые всегда будут продолжать черпаться из венской школы Отто Вагнера, будет суждено остаться лишь на бумаге. Только лишь декорации фильма «Бегущий по лезвию» предложат их реализацию в виртуальном виде в фантастическом кинематографе»*<sup>7</sup>. Собственный вариант первого манифеста футуристической архитектуры был представлен не только Антонио Сант-Эльа, но и известным художником и скульптором Умберто Боччони. Боччони начал составлять манифест ещё в 1913 году, и закончил раньше Сант-Эльи, но Маринетти предпочёл поддержать текст юного Сант-Эльи. Как уже упоминалось, помимо Сант-Эльи и Боччони, другие художники и архитекторы также занимались определением нового образа Футуризма в разрезе архитектоники, но их вклад был различен и запутан настолько, что проводить исследование их деятельности в коннотативном ключе, для меня, наверное, было бы не очень уместно.

## **1.2. Полемика 1956 года об отделении фигуры Сант-Эльа от футуризма.**

Сант-Эльа, провозглашённый футуристами «первым современным урбанистом», сумел влить в модернистскую тенденцию принципы вертикального города, не впадая в сухой, убогий конвенционализм, в чистые условности. Альберто Сарторис в газете «Новый город» (выпуск от 20 февраля 1934 года) пишет, что для Сант-Эльа была очень важна механистичность архитектуры: он говорил об эксплуатации крыш (висячие сады) и подвальных помещений, о снижении важности декоративной функции фасадов, о проблемах, связанных с циркуляцией, о рациональном использовании грунтов, о широком размещении растений, о больших концентрациях строительных масс, о дорогах и портах, вибрирующих от активности, о закрытых рынках, о сияющих светом галереях и о проводах. В общем, Сант-Эльа был тем, кто

---

<sup>6</sup>Там же

<sup>7</sup>Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Vol. I, Einaudi, Torino 2001, p.181

первым делом чертил физические линии новой архитектуры. Вирджилио Марки и Вольт (от рождения Винченцо Фани Чьотти), напротив, обвиняли Сант-Элия в подпадании под чары американских небоскрёбов и в неспособности вырваться из «тирании параллелепипеда». Но этот аргумент можно опровергнуть, перечислив то, что отличает вертикальный город Сант-Элия от американских моделей, а именно: включение (интеграция) архитектуры в дорожную инфраструктуру, тесная взаимосвязь между строительной типологией и урбанистической морфологией. А также, специфическая особенность и уникальный вклад его проектов в футуристическую архитектуру заключается в том, что он сформулировал гипотезу городского дизайна, преодолев разрыв между архитектурным проектом и определением формы городского пространства. И всё же, начиная с 1956 года, не без некоторой журналистской шумихи, стала расти полемика об отделении фигуры Сант-Элия от футуризма, которая была одобрена также авторитетными историками архитектуры, такими как Бруно Зеви (Bruno Zevi). Аргументы, благодаря которым полемика была поддержана, хотя в итоге и опровергнута из-за их слабости в научно-квалифицированных местах, продолжают до сих пор периодически рассматриваться. Один из наиболее часто возвращающихся аргументов - рассмотрение Сант-Элия как последователя школы Отто Вагнера. В некоторых составных системах различных проектов Сант-Элья, бесспорно, нельзя отрицать влияние Вагнера, его учеников и его последователей. Известно также, что Марио Кьяттоне, с которым Сант-Элья разделял мастерскую, владел двумя альбомами вагнеровской школы. В основании новизны Вагнера распознаётся идеология метрополитена, связывающая с ним футуристов. Несмотря на определённые общие черты, видение Большого Города, предложенное в 1911 году венским мастером и приведённое в качестве примера в проекте для двадцать второго городского округа Вены (*XXII Gemeinde-Bezirk di Vienna*), радикально отличается от проекта «Нового Города» Сант-Элья. Разнообразие типологий архитектуры метрополитена, представленное в рисунках Сант-Элья, отсутствует в проектах Вагнера или его школы, которая главным образом была сосредоточена на личном интересе к ограниченному количеству тем (универмаг, квартиры в больших домах, отель для столицы империи).

*«Антонио Сант-Элия в своей буйной фантазии обнаружил большие сходства с Пиранези, чем Отто Вагнер в проекте Города Искусств. Проект «Нового города» был радикальнее и последних проектов Вагнера. В каталог выставки, помимо пояснений к экспонированным работам, были включены и декларации*



*автора проекта об архитектуре, изложенные в форме манифеста, лаконично и категорично...»<sup>8</sup>*

Ещё один аргумент в пользу исключения Сант-Элья из числа футуристов - это выявление первой редакции Манифеста Футуристической Архитектуры в тексте, сопровождавшем рисунки «Нового Города» в каталоге первой выставки искусств общества Новых Тенденций, торжественно открытой в Милане в мае 1914 года, то есть, до присоединения Сант-Элья к движению Маринетти. Несомненно, текст каталога, впоследствии откорректированный и объединённый Маринетти, предоставил основную базу для последующего манифеста, который, однако, был не первым теоретическим вкладом в уже тщательно продуманную футуристами область архитектуры. Но из сравнения с другими манифестами архитектуры и с теоретическими сочинениями Маринетти, явствует устойчивое утверждение, что Сант-Элья сочувствовал идеям, произраставшим в окружении футуристов ещё до того, как присоединился к движению. Сант-Элья, не смотря на его мимолётное появление в движении Маринетти, способствовал прокладыванию на архитектурном поле автономного и оригинального пути, на котором футуристам было поручено отстаивать преждевременные элементы европейского архитектурного авангарда и зарождавшегося итальянского рационализма. Кроме того, смерть на войне придала ему героическую ауру, способствующую восхождению его мифа.

## Глава 2.

### **Футуристическая архитектура в период «Второго» футуризма.**

#### **2.1. «Второй» футуризм. Проблема периодизации.**

С Первой Мировой Войной завершилась первая фаза Футуризма, одержимая насилием, войной, скоростью и машиной. И со смертью Сант-Элья в 1916 году, текущее направление архитектоники движения потеряло своего бесспорного и легендарного основоположника. Только в середине двадцатых годов, т.е. в период рассвета так называемого «второго» футуризма, стал возвращаться интерес к городу и к структуре его архитектоники. Упадок же «первого» футуризма совпал, таким образом, с серединой Первой Мировой Войны и со

---

<sup>8</sup>*Paco Asensio, Antonio Sant'Elia, Spain, teNeues, 2003*

смертью Боччони и Сант-Эльа в 1916 году с последующим уходом участников движения, таких, как: Карло Карра', Луиджи Руссоло, Джино Северини, Арденго Соффичи, Марио Сирони, Оттоне Розаи и др. Об этом упоминает в своей автобиографии, названной «L'esperienza futurista» («Футуристический опыт»), флорентийский поэт Джованни Папини (Giovanni Papini), один из участников футуристического движения: *«Всё началось в 1914 году, когда мы с Соффичи и Палаццески (Soffici e Palazzeschi) покинули наших товарищей, с которыми работали вместе в течение года. Вскоре, вслед за нами ушёл и Карло Карра. Таким образом, после смерти Боччони, движение первого поколения футуристов было распущено.»*<sup>9</sup> Как и Папини, другие футуристы первого поколения также выпустили свои автобиографии, в которых никто из них не думал о продолжении периода футуризма в далёком будущем: для Карло Карра футуризм являлся чем-то безвозвратно уходящим в прошлое, воспоминанием о юности, а для Северини всего лишь неизбежностью членства по причине дружбы с Боччони. В последующие десятилетия, эти свидетельства считались критиками ключевыми показателями легитимности первой волны футуристического движения, и опровержением следующей волны, т.е. «второго» футуризма. В течение длительного периода времени второе поколение футуристов игнорировалось исследователями. Были намеренно оставлены без внимания реализованные манифесты и публикации. Таким образом, «Второй» футуризм был забыт вплоть до шестидесятых годов XX века. Причина этого заключалась в том, что в первые два десятилетия после начала Второй Мировой Войны, критики не хотели рассматривать итальянское авангардное движение из-за его связей с фашизмом. Такова особенность послевоенной критики: авангардное искусство в тот период не могло рассматриваться иначе, как с обязательной отсылкой к идеологии. В итоге, отношение критиков к «второму» футуризму менялось на протяжении долгого времени: от его отрицания и отказа ему в признании до его ревалоризации и провозглашения отдельным движением, ставшим «итальянским наследием мирового авангарда». *«В начале шестидесятых годов, - пишет Джакомо Балло, в период, когда отношение критики к футуризму было ещё довольно «враждебно», историческая истина умалчивалась, а со дня первого манифеста прошло целое пятидесятилетие.»*<sup>10</sup> Не смотря на это, сочинения критиков оставляли открытой для первого футуризма, но не для второго, возможность считаться предвестником авангардного искусства всей Европы: *«Если Футуризм реальный умер навсегда, то футуризм идеальный ещё жив, и*

---

<sup>9</sup>Papini, Giovanni, *L'esperienza futurista*. 1913-1914, Firenze, Vallecchi, 1981 (1 ed. 1919), p. 5.

<sup>10</sup>Ballo, Guido, *Preistoria del futurismo*, Milano, Maestri, 1960, p. 18

*как раз потому, что он возобновляется в сознании последующего за ним авангарда».<sup>11</sup>*

Как предвидел Маринетти в Первом Манифесте Футуризма 1909 года, яростный футуристический дух, обуревавший первых футуристов, в большинстве своём простившихся с жизнью весьма преждевременно, не угас с кончиной последних из них, перейдя к уже ожидающему своего часа следующему поколению, ещё юному и полному энтузиазма: *«Самому старшему из нас 30 лет, так что у нас есть еще, по крайней мере, 10 лет, чтобы завершить свое дело. Когда нам будет 40, другие, более молодые и сильные, может быть, выбросят нас, как ненужные рукописи, в мусорную корзину - мы хотим, чтобы так оно и было!*

*Они, наши преемники, выступят против нас, они придут издалека, отовсюду, пританцовывая под крылатый ритм своих первых песен, поигрывая мышцами кривых хищных лап, принюхиваясь у дверей учебных заведений, как собаки, к едкому запаху наших разлагающихся мозгов, обреченных на вечное небытие в литературных катакомбах.*

*Но нас там не будет... Они найдут нас, однажды зимней ночью, в открытом поле, под унылым навесом, прогнувшимся под тяжестью монотонного стука дождя. Они увидят нас, съевшихся возле своих трясущихся аэропланов, согревающих руки у скудных костерков, сложенных из наших сегодняшних книг, вспыхнувших от взлета наших фантазий.»<sup>12</sup>*

Из вышеследующего отрывка манифеста можно увидеть, насколько прозорливым оказался Маринетти, уже тогда предвидевший одно из будущих достижений футуризма - аэропланы. Аэропланы, которые футуристы будут обожествлять, аэропланы в полёте, ставшие одним из главных футуристических объектов в двадцатые годы - в период, надолго оставленный исследователями без внимания, и, тем не менее, чрезвычайно пёстрый и динамичный для истории современного итальянского искусства.

Карло Беллоли, футурист, «аэропоэт» и искусствовед, говорил о необходимости выявить и изучить первоисточники - самые первые материалы о футуризме, которые, по каким-то причинам, всё ещё оставались нерассмотренными в широких исследовательских кругах. В результате обширных исследований изданных и неизданных материалов, к некоторым исследователям стала постепенно приходить важность футуристического движения двадцатых, тридцатых и сороковых годов, развивавшего концепции

<sup>11</sup>Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 249.

<sup>12</sup>Marinetti T., *Fondazione e manifesto del futurismo*, *Publicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909*

первого поколения футуристов, и повлиявшего на многих деятелей мирового авангарда. В то же время, стала возникать потребность в составлении отчётливой хронологии этого движения. Массимо Дуранти, критик аэроживописи, искусно резюмировал **поведение** критики Футуризма конца XX века: *«Забвение, потом настороженность и недоверие, позже - робкое, неуверенное и частичное перечитывание, перепечатывание, и, наконец, распространение на интернациональном и европейских языках.»*<sup>13</sup>

## 2.2. Открытие «Второго» футуризма

В восстановлении своих прав «второй» футуризм многим обязан Энрико Криспольти (Enrico Crispolti). Начиная именно с его исследований, был запущен пересмотр всего футуристического движения. Также стоит упомянуть искусствоведа Винченцо Костантини (Vincenzo Costantini), вновь вернувшего интерес к успеху Дегери на Венецианском Биеннале 1932 года и рассматривавшего Прампolini как главу школы нового поколения футуристов. В 1947 году Искусствовед Уго Детторе (Ugo Detto), не зная, как хронологически выстроить футуризм, расширил свои исследования, включив в них деятелей тридцатых годов, однако, без приклеивания ярлыков типа «первый» или «второй» футуризм. Помимо уже обретших известность манифестов, Детторе представил на обозрение также и не относящиеся к первому периоду манифесты, такие как: Манифест Сценической Атмосферы (L'atmosfera scenica futurista) Э. Прампolini (1923 года); Эстетика Машины (Estetica della macchina) Паннаджи и Паладини (Pannaggi e Paladini), 1922 года; Аэроживописи (1929) и Аэропоэзии (1931) Маринетти. Детторе рассматривает футуризм не как организованное движение, а как феномен, породивший две новые величины (**ценности**): чувство пространства и чувство функциональности. Также примечательна исследовательская работа Гвидо Балло (Guido Ballo) 1956 года под названием «Итальянские художники: от футуризма до наших дней», в которой также употребляются термины «первый» и «второй» футуризм, хотя эти определения оказываются здесь довольно расплывчатыми и используются только для удобства различения двух поколений художников футуристов. Балло фокусирует своё внимание на личности Энрико Прампolini, как на наиболее «ярком» представителе второго поколения футуристов, а также на знаменательной выставке в Галерее Пезаро в Милане 1929 года. Что касается других футуристов, Балло утверждает, что *«центральное ядро этого поколения формировалось вокруг*

<sup>13</sup>Massimo Duranti, *Dottori e l'aeropittura. Aeropittori e aeroscultori futuristi, catalogo della mostra, Siena, Maschietto e Musolino, 1996, p. 9.*

*Мунари, Тато, Денеро, Филлия и Доттори.»<sup>14</sup> В своей работе Балло пишет также о том, что футуристы второго поколения ориентировались на решительно абстрактную манеру живописи, в особенности это касалось Прамполини, Минари и Филлии. Также Тристан Саваж (Tristan Sauvage) выделяет именно этих художников, указывая, однако на то, что «второй» футуризм является не продолжением, а скорее оппозицией футуристическому движению, вышедшей из его лона. «В 1929 году, в Галерее Пезаро в Милане впервые состоялось то, что можно считать первым проявлением коллективной оппозиции по отношению к Футуризму. Это было восстание юных умов против конформизма своих предшественников, и переход к решительно европейскому абстракционизму»<sup>15</sup> Таким образом, Саваж считает абстракционизм феноменом противоположным первому поколению футуристов, в отличие от Гвидо Балло, относящего абстракционизм к «генеалогии» «первого» футуризма. Саваж в принципе критически относился к второму поколению футуристов, заявляя, что «футуристическое движение могло продолжать своё существование, возможно, под ярлыком «второго» футуризма, возможно, - «аэроживописи», в значительной степени лишь благодаря личной дружбе, связывавшей Маринетти и Муссолини».<sup>16</sup> Таким образом, идеологическое противоречие между первым и вторым поколением могло послужить причиной, по которой манифестациям второго поколения футуристов долгое время не придавали должного значения. В числе литераторов и критиков, с вниманием относившихся ко «второму» футуризму, были также Эдоардо Сангвинетти (Edoardo Sanguineti), Глауко Вьяцци (Glauco Viazzi), Ванни Шайвиллер (Vanni Scheiwiller) и Руджеро Якоби (Ruggero Jacobbi).*

### **2.3. 1958 год как первый этап на пути к признанию «второго» футуризма.**

Интерес Энрико Криспольти к второму поколению футуристов стал зарождаться ещё начиная с его редакторской работы над первым томом «Футуристического Архива» («Archivio del futurismo»)<sup>17</sup> в 1958. Составителей первого тома «Архива» интересовало исключительно то футуристическое движение, которое существовало до двадцатых годов XX века. Историк Джулио Карло Арган, отвечавший за определение хронологических рамок вышеупомянутого тома, излагает в предисловии собственный взгляд на футуризм, типично боччоницентричный, даже не упомянув «второй»

<sup>14</sup>Ballo, Guido, *Pittori italiani dal futurismo a oggi*, Roma, Mediterranee, 1956, p. 152.

<sup>15</sup>Sauvage, Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra 1945-1957*, Milano, Schwarz, 1957, p. 28.

<sup>16</sup>Sauvage, Tristan, *Pittura italiana del dopoguerra 1945-1957*, cit., p. 125.

<sup>17</sup>см. Drudi Gambillo, Maria, Fiori, Teresa (a c. di), *Archivi del futurismo. Volume primo*, cit.

футуризм. Благодаря этому опыту Криспольти осознал важность мало изученных деятелей искусства, таких как: Филлия (Fillia), Медардо Россо (Medardo Rosso), Прампolini (Prampolini), Балла (Balla) и др. И в 1958 году, в статье для газеты «Новости» («Notizie»), и, впоследствии, в многочисленных прочих публикациях, Криспольти настаивает на существовании второго поколения футуристов и на его присутствии, историческом и творческом, во временных масштабах Движения: с 1909 по 1944 год. «Вторым» футуризмом он называет период, последовавший после 1920 года, рассматривая в основном, живопись, скульптуру и архитектуру в рамках европейского изобразительно искусства. Криспольти утверждает, что в двадцатые и тридцатые годы, «второй» футуризм продемонстрировал идеологическую верность футуризму десятых годов, хотя и не ограничивался сферой интересов последнего. Кроме того, Криспольти выделяет два этапа «второго» футуризма: первый этап начался вместе с 20-ыми годами, длился по 1927 или 1928 год, и характеризуется преобладанием формальных сходств и аналогий с «первым» футуризмом; второй этап характеризуется, напротив, преобладанием пластичности и взглядом из воображаемого измерения в «космическом смысле», в каком развивалась аэроживопись.

Гвидо Балло, напротив, утверждает, что живопись и пластика Боччони и Джакомо Балла - футуристов «первой волны», явилась предпосылкой для возникновения «второго» футуризма. *«Эта предпосылка развивалась таким образом, что переход на новые промышленные материалы сопровождался прохождением некоего конструктивистского опыта, опыта абстракции, сценографии, мобильной архитектуры, графического оформления рекламы.»*<sup>18</sup> Как мы видим, Балло был убеждён, что понятие футуризма касается уже не только литературы и живописи, как это было в годы «футуризма Маринетти», но также и скульптуры, архитектуры, театрального искусства, искусства танца и всех остальных областей искусства. Также в книге «Предыстория Футуризма» Балло упоминает и исследовательскую работу Криспольти: ««Второй» футуризм сегодня становится новым объектом исследований: в газете «Новости» недавно был опубликован подробный критический обзор»<sup>19</sup>

Ещё один отклик на активность Криспольти был дан искусствоведом Маурицио Кальвези: *«Второй футуризм ещё ожидает своего оправдательного приговора, справедливости в признании критикой. Нужно провести качественную сортировку, отделить его самые неподдельные продукты от бесчисленного шлама. Это предприятие не из лёгких, но оно уже созревает, даже если только сейчас начинает рассеиваться туман, что окутывал родоначальников движения, то есть первых футуристов. Только*

---

<sup>18</sup>Ballo, Guido, *Preistoria del futurismo*, Milano, Maestri, 1960, pp. 44-45.

<sup>19</sup>Там же

сейчас и с большим трудом».<sup>20</sup> Естественно, такое определение «второго» футуризма вызвало много возражений. Нужно подчеркнуть, что речь идёт о периоде, когда критики и историки пытались постепенно придать футуризму первой волны чёткий образ и твёрдое положение, но одновременно с этим, вторая волна футуризма исключалась из рассмотрения как в отношении литературы, так и в отношении искусства. В 1959 году Марио Дэ Микели утверждает, что футуризм не следует рассматривать исключительно в перспективе его связи к фашизму, нужно судить о нём основываясь на результатах его деятельности. Что касается «второго» футуризма, его мнение может рассматриваться как одно из наиболее распространённых на тот период времени: *«После смерти Боччони и отстранения от дел Карра', распалась и группа первых футуристов: Арденго Соффичи, Марио Сирони, Джино Северини, Луиджи Руссола и Оттоне Розаи. Последующая за этим вторая волна футуристического движения, пришедшая с началом Войны, фактически, не обладала ни силой, ни значимостью, присущими первой волне футуризма. Это был так называемый «второй» футуризм, наиболее активный период его развития длился с 21-го по 28-ой год, а его интересы с пластического динамизма перешли на синтетический кубизм и конструктивизм»*<sup>21</sup> В числе критиков были также и те, кто высказывался о второй волне футуризма и вовсе уничижительно; например, Джузеппе Маркьори (Giuseppe Marchiori) в своей работе «Искусства и деятели авангардного искусства в Италии 1910-1950 годов» («Arte e artisti d'avanguardia in Italia 1910-1950»), показывает своё явно оппозиционное отношение к мнению Криспольти, негативно отзываясь о втором поколении футуристов: *«Упадок футуризма препятствовал формированию верной оценки деятельности Боччони, Карра', Балла, Руссола, Сант-Эльа, Северини, Соффичи, которые смогли выдержать соревнование с деятелями авангарда всей Европы. Их нельзя ставить в один ряд со всеми этими «мистиками», приверженцами аэроживописи и со случайными последователями академического авангардизма. В самом деле, со смертью Боччони 16 августа 1916 года, с этим несчастным случаем, который нельзя было никоим образом предвидеть или отсрочить, о будущем футуристического движения не могло быть и речи»*<sup>22</sup>. В 1969 году Криспольти пишет объёмную работу «Миф машины и другие темы футуризма»<sup>23</sup> и воплощает в жизнь более широкое исследование второго поколения футуристов и механических искусств, в

<sup>20</sup>Calvesi, Maurizio, *Il problema del secondo futurismo (per Korompay)*, ora in Id., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (I ed. Lericci 1966), pp. 190-191: 190.

<sup>21</sup>De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2004 (I ed. Schwarz 1959, I ed. Feltrinelli 1986), p. 245.

<sup>22</sup>Marchiori, Giuseppe, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia 1910-1950*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960, p. 12.

<sup>23</sup>Crispolti, Enrico, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes, 1969.

частности. Работа состоит из двух частей: в первой части говорится о «первом» футуризме, а вторая полностью посвящается «второму» футуризму, также в неё включён переизданный очерк Криспольти 1958 года, который называется «Заметки о проблематике «второго» футуризма в итальянской культуре в период между двумя войнами». С другой стороны, Бруно Романи в «от символизма к футуризму» пишет: *«Можно утверждать, что футуризм всецело реализовался в фашизме. В то время, как в литературном и художественном плане движение не имело существенного продолжения, в политическом плане происходило обратное: Фашизм перенял лексику, эстетику, этику, методы борьбы футуризма, футуристическую пропаганду. И если последнему удалось дожить до 1943 года, то это было только потому, что некоторые из его мифов перешли к фашизму. Для того, чтобы обнаружить происхождение Фашизма, необходимо обратиться к Маринетти и к Футуризму.»*<sup>24</sup> Считалось, следовательно, что футуризм выжил только благодаря фашизму, так как всё самое лучшее, на что он был способен, к началу Первой Мировой Войны было уже исчерпано. Также Джузеппе Равеньяни (Ravegnani, Giuseppe) В 1959 году утверждает, что «с приходом фашизма, наиболее подлинный (аутентичный) футуризм был уже мёртв».<sup>25</sup> Не смотря на это, именно Равеньяни говорил о необходимости ввести историю футуризма в историю искусства и культуры начала XX века, не только итальянскую, но и зарубежную. Однако, к началу семидесятых годов футуризм стал высвобождаться из под гнёта недоверия и забвения. Действительно, Криспольти начинает введение к упомянутой ранее работе «Миф машины и другие темы футуризма» словами: *«Футуризм сегодня, несомненно, как никогда актуален, уже запущен достаточно отчётливый исторический пересмотр «второго» футуризма, к нему проявляется живейший творческий интерес.»*<sup>26</sup>

## 2.4. 70-ые годы XX в.: Признание второго футуризма.

В подтверждение слов Криспольти, тридцать третий выпуск миланского литературного обозрения «Иль Верри» (“Il Verri”) был полностью посвящён футуризму. Куратор выпуска Лучиано Анчески (Luciano Anceschi) пишет: *«Совершенно ясно, что после длительного периода неприятия, пренебрежительного и подозрительного отношения к футуризму, исследовательский интерес к нему за последние годы нашёл новый импульс во*

<sup>24</sup>Romani, Bruno, *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Remo Sandron, 1969, p. 262.

<sup>25</sup>Ravegnani, Giuseppe, *I futuristi*, Milano, Nuova Accademia, 1963, p. 14

<sup>26</sup>Crispolti, Enrico, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, cit., p. 7.



*всех странах»*<sup>27</sup>. 1970 год знаменовал собой важную дату для исследований «второго» футуризма. Как отмечает Изабелла Герардуччи (Isabella Gherarducci), *«Мы должны вложить много сил в реконструкцию рассмотрения тех деятелей, которые всё это время оставались в тени доминирующей фигуры Маринетти.»*<sup>28</sup>

В 1973 году Джан Баттиста Наззаро высказался о необходимости рассматривать футуристическую эстетику в более широком смысле, чем в идеологическом. Наззаро отмечает также, что сама критическая атмосфера, царящая вокруг «второго» футуризма претерпевает очевидные изменения. Кроме того, критик утверждает, что *«Не смотря на все недостатки и идеологические колебания, сопровождавшие футуризм с самого начала, он остаётся узловой точкой искусства этого века.»*<sup>29</sup> Наззаро считал необходимым вернуть исследовательский интерес не только к таким известным художникам второго поколения футуристов, как Балла и Прамполини, но также и к тем, чьи имена до сих пор оставались в тени, таким как Буцци (Buzzi), Фольгоре (Folgore), Кавакьоли (Cavacchioli), Доттори, Деперо и др.

Криспольти, как первооткрыватель «второго» футуризма, в своих публикациях продолжал отстаивать важность второго поколения футуристов, но предвидев всяческие возражения, пытался всё же не переоценивать объект своих исследований. В 1973 году он пишет: *«За исключением нескольких действительно значимых личностей, второе поколение футуристов, в целом, по сравнению с футуристами десятых годов, без сомнений, не смогло добиться такого же веса в творческих результатах.»*<sup>30</sup>

Теперь перейдём к восьмидесятым годам XX в., за которые «второй» футуризм, кажется, наконец, завоевал признание и одобрение критики. В 1986 году в Венеции была организована выставка «Futurismo & Futurismi», где итальянский футуризм был представлен как движение, претендующие на то, чтобы стать интернациональным феноменом в каждом своём культурном аспекте, а именно: живопись, скульптура, литература, архитектура, музыка, фотография, печать, кино, мода, мебель. Выставка стала демонстрацией того факта, что итальянский футуризм, надолго забытый, в течение всего этого времени, в течение первой половины XX века, продолжал влиять на

---

<sup>27</sup>Anceschi, Luciano (rivista diretta da), "Il Verri", nn. 33-34, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 3-4.

<sup>28</sup>Gherarducci, Isabella, *Marinetti e il futurismo*, in *I classici italiani nella storia della critica*, Vol. III, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 259-312: 302.

<sup>29</sup>Nazzaro, Gian Battista, *Introduzione al futurismo*, cit., p. 6.

<sup>30</sup>Crispolti, Enrico (a c. di), *Futurismo*, catalogo della mostra, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1976, p. 73.

иностранные авангардные движения. Клавдия Саларис (Claudia Salaris) упоминала, что именно после этой великолепной выставки «*футуризм как бы вышел из гетто*». <sup>31</sup> В то же время, успех выставки продемонстрировал присутствие некоей дихотомии, присущей эпохе: с одной стороны, важность футуризма в истории авангардного искусства, наравне с кубизмом и дадаизмом, учитывалась в масштабном и глобальном смысле, но с другой стороны, полностью игнорировалось второе поколение футуристов, обширное и разнообразное в своих исканиях и экспериментах. Секция выставки под названием «Футуризм» на самом деле содержала только работы, созданные в период с 1909 по 1918 год, то есть в так называемый «героический» период. Возвращаясь к Клавдии Саларис, следует упомянуть, что она не разделяла футуризм на «первый» и «второй», но называла Прамполини преемником Боччони как лидера движения. Также Саларис подтверждает тот факт, что активность футуристического движения не прерывалась с 1909 вплоть до 1944 года.

## 2.5. Манифест Аэроархитектуры

В 1929 году Джакомо Балла, Бенедетта Каппа (Benedetta Carrà), Фортунато Деперо (Depero), Джерардо Доттори (Dottori), Филлиа (Fillia), Маринетти (Marinetti), Энрико Прамполини (Prampolini), Мино Соменци (Somenzi) и Тато (Tato) опубликовали в Турине Манифест Аэроживописи (*il Manifesto dell' Aeropittura*). Радикальный пересмотр способа видения мира, предложенный в манифесте, определяется через изображения, иллюстрирующие манифест, такие как: «Триптих скорости» Джерардо Доттори (1925-1927) и его фрески для Аэропорта в Остии (1929) с изображённым на них «*удивительным футуристическим авиационным декором со стремительным порывом аэропланов в небо Рима, с фюзеляжами (гребные винты двигателя), с изменёнными синтезированными и уменьшенными крыльями, собранными из типичных кубических, как бы «осколочных» пластических элементов*»<sup>32</sup>. Сказав, что «*изменчивые перспективы полёта создают абсолютно новую реальность, которая не имеет ничего общего с реальностью земных и наземных перспектив*»<sup>33</sup>, футуристы объявили, что принцип аэроживописи накладывает «*глубокое презрение к деталям и потребность синтезировать и изменять всё*»<sup>34</sup>. В противовес Ле Корбюзье, который в аэрокрафте использовал авиационную

<sup>31</sup> Salaris, Claudia, *Studiavo il Futurismo e mi dovevo vergognare*, in “Gli Altri”, 11 giugno 2010.

<sup>32</sup> Giacomo Balla, Benedetta Marinetti, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, F.T. Marinetti, Enrico Prampolini, Mino Somenzi, Tato, “L'aeropittura, manifesto futurista” in *Futurismo 1909-1944*, pp. 555-556.

<sup>33</sup> Там же

<sup>34</sup> Там же

точку зрения, чтобы поддержать механическое проектирование города, влекущее за собой тотальный контроль над его формами, точка зрения футуристов была более двойственной. С одной стороны, в созвучии с Сант-Эльа, они представляли город как гигантскую инфраструктуру на службе у аэропланов и, следовательно, правильных пропорций. Среди этих утопических проектов можно упомянуть Проект Отеля-Аэростанции (1930) и Проект Аэростанции (1931) Туллио Крали, или Аэропорт-Мост над Тибром (il Ponte-aeroporto) Мино Сомензи, или Аэропорт-Станцию Энрико Прампolini, представленную на Пятом Триеннале в Милане в 1933 году. Маринетти (Marinetti), Анджоло Маццони (Angiolo Mazzoni) и Мино Сомензи (Mino Somenzi) представили теоретический синтез этого экспериментального исследования в формулировке Манифеста Аэроархитектуры (dell'Architettura Aerea) в 1934 году. Текст Манифеста поддерживает идею большого линейного города регионального масштаба: *«единый и уникальный Большой Город непрерывных и бесконечных линий, которым можно было бы любоваться во время полёта; параллельное устремление аэрострэд и аэроканалов шириной в пятьдесят метров, отделённых друг от друга населёнными заправками (пунктами, снабжающими духовно и материально), которые поддерживают все разнообразные скорости, никогда не пересекающиеся. Аэрострэды и аэроканалы, которые соединят очищенные каналы в гармонии с воздушными путями и изменяют очертания равнин, холмов и гор»*<sup>35</sup>.

Как пишет Марк Бедарида (Marc Bedarida) в «La Ville», *«Как ни парадоксально, возвращение футуризма на городскую сцену было главным образом работой таких художников, как Филлия (Fillia) или Туллио Крали (Tullio Crali), но не архитекторов»*<sup>36</sup>. Луиджи Коломбо (Luigi Colombo), известный как Филлия (Fillia), Туллио Крали (Tullio Crali) и другие мастера изобразительного искусства, такие как Энрико Прампolini (Enrico Prampolini) и Нино Сомензи (Nino Somenzi) с энтузиазмом возобновили работу над футуристическим видением городской архитектуры. В 1929 году Джузеппе Терраньи (Giuseppe Terragni) и другие участники «Группы 7» («Gruppo 7») опубликовали собственные манифесты и организовали первую выставку Архитектуры Рационализма. Год спустя, книга Луиджи Коломбо «Новая Архитектура» («La Nuova Architettura»), написанная совместно с итало-швейцарцем Альберто Сарторис (Alberto Sartoris), обнаружила не только дезориентацию футуристов перед лицом зарождающегося рационалистского движения, но и их прагматичное стремление сократить разрыв между ними.

<sup>35</sup>Mazzoni A., Marinetti F.T., Somenzi M. Manifesto futurista dell'architettura aerea. 1934

<sup>36</sup>Marc Bedarida, Tullio Crali, La ville: art et architecture en Europe 1870-1993, Centre Georges Pompidou, Paris, p. 334.

Неоднозначное отношение Луиджи Коломбо к архитектуре рационализма было руководимо «страхом, что её поэтика категорического отказа, её выразительный кальвинизм могут привести к исключению других авангардных направлений из процесса модернизации архитектуры»<sup>37</sup>. Чтобы быть услышанными, футуристы должны были переступить через абстрактный функционализм рационалистов. Синтез искусств мог быть верным направлением действий: субъектом, значениями и символами могли по-прежнему являться скорость и панорамные виды с воздуха, как для Сант-Эльа и футуристов первого поколения.

## Глава 3.

### Архитекторы-Футуристы. Персоналии.

#### 3.1. Вирджилио Марки

В 1918 году на выставке искусств в школе Бомбардировщиков (Scuola Bombardieri) в г. Сассуоло (Венето), торжественно открытой в присутствии Маринетти, Марки открыто заявил о своей принадлежности к линии отличной от линии Сант-Эльа. Сущность идеи архитектуры Марки коренится в футуристическом пластическом динамизме (что и демонстрировали его проекты для футуристического города), а также в расширении до городских масштабов идеи Боччони о «скульптуре окружающей среды». Текст конференции, проведённой в школе Бомбардировщиков в Венето, является первой формулировкой идеи Марки, вновь предложенной в более сжатой форме в следующем году в статье «Футуристическая архитектура» в газете «Динамо», переизданной 29 февраля 1920 года под заголовком «Манифест динамической футуристической архитектуры». С сантелиановским манифестом Марки главным образом связывает радикальный антиисторицизм, критика австро-германского влияния в Италии, признание бренности и недолговечности, как условия реализации футуристического города, и дистанцированность по отношению к «американскому мировоззрению», в особенности по отношению к порабощению проектов нового города «тиранией параллелепипеда». С 1923 года, в связи с ретроспективной выставкой, посвящённой Сант-Эльа, проведённой в Доме искусств Брагалья и тщательно подготовленной Марки, размышления последнего об архитекторе из Комо претерпели изменение. Темы, введённые Марки, такие как

---

<sup>37</sup>Ezio Godoli, "Citta, Architettura e Ambientazioni" in *Futurismo 1909-1944* (a cura di Enrico Crispolti), Mazzotta, Milano 2001, p. 108.

футуристическая метрополия (большой город), аналогичная микрокосму Луна-Парка, и архитектура, задуманная как скульптура, пригодная для жилья, обрели успех в неоавангардистских кругах 1960-х годов и у протагонистов современной архитектуры, таких как Рем Колхас и Франк О. Генри.

### 3.2. Анджоло Маццони

Присоединение к футуристическому движению Анджоло Маццони было объявлено публично в апреле 1933 года на страницах переодического издания «Футуризм», руководимого Mino Somerzi. В январе 1934 года Маццони получил должность заместителя директора периодического издания «Сант-Эльа», пришедшего на смену изданию «Футуризм», и в том же месяце, 27 числа, вместе с Маринетти и Сомензи он утвердил Манифест Футуристической Аэроархитектуры. С этого момента деятельность Маццони стала вызывать оживлённые реакции внутри футуристического движения, главным образом со стороны Блоков Футуристических Инициатив (Gruppi futuristi di iniziative), возглавляемых Антонио Мараско, а также со стороны движения «Новый Футуризм» Лино Капуччо (Lino Carruccio). Джузеппе Пагано, один из тех архитекторов, которые не симпатизировали движению Маринетти, принял необходимые меры для того, чтобы внушить сомнения в преобразования Футуризма Маццони, обвинив последнего в культурном хамелеонстве. Действительно, Маццони предпочитал обогащать свой художественный стиль интегрированием в него элементов различных направлений: от метафизического изображения до Карла Карры, от тосканских примитивистов до Марио Сирони. Он интересовался современной архитектурой в культурном интернациональном значении, с особым предпочтением относясь к германоязычным странам. В течение непродолжительной активной работы на футуристическом поприще (1933-1934), интенсивная публицистическая активность Маццони выявила в нём интеллектуала, не заинтересованного в трансформизме. Маццони положительно высказывался о стараниях и напряжённой работе Сант-Эльи по направлению к непрерывному обновлению городской среды и о его настойчивости в отношении отделочных работ, которые должны проистекать напрямую из использования материалов. Эта тема особенно волновала Маццони так, как его наиболее значимые теоретические вклады в архитектуру касаются темы облицовки с использованием полиматериалов, широкий набор которых был предложен им на примере его собственных почтовых и железнодорожных построек. Маццони нельзя поставить в одну хоровую шеренгу с другими футуристами, которые с 1930 года прославляли Антонио Сант-Эльа, как основоположника новой интернациональной архитектуры. Он не уклонялся от подчеркивания важности роли других «пионеров» авангарда, в частности, Джозефа Хоффмана. Также в вопросе урбанистики Маццони выражал мнение отличное от мнений Сант-Эльа и Маринетти. Из манифеста 1917 года следует, что ему импонировала потребность действовать без колебаний, продиктованных уважением к прошлому, но при этом он не

разделял идею прославления урбанистического хаоса, которому он противопоставил необходимость поиска нового соотношения между городом и деревней, вновь предлагая проблематику «рурализма» («сельскости» («антиурбанизма»), против которой полемизировал Маринетти.

### 3.3. Сальваторе Карделла

Противоречивый и стоящий особняком представитель сообщества архитекторов, не желающих мириться с усиливающимся процессом заостренности культуры, Сальваторе Карделла, родившийся в Кальтаниссетте 24 июня 1896 года и получивший высшее образование в Палермо, с 1919 по 1935 проживал свой творческий период в противостоянии с официальной традицией наследников Франческо Лояконо. Карделла причислял себя к передовому отряду школы авангарда, сложившемуся вокруг Королевского Института Прекрасных искусств в Палермо. Он не устанавливал значимых отношений ни с активными художниками и скульпторами футуристами, работавшими в Палермо (в числе которых **Риццо, Варваро и Корона**), ни с зарождавшимися инновационными тенденциями восточной Сицилии (в частности Катании и Мессины, где в тридцатых годах работали Джузеппе Марлетта (Giuseppe Marletta), Розарио Марлетта (Rosario Marletta), Джузеппе Пантано (Giuseppe Pantano), Альфио Фаллика (Alfio Fallica)). Карделла работал ассистентом при курсах Применения Описательной Геометрии и был внештатным преподавателем (приват-доцентом) по той же дисциплине. В своей проектной методологии он отводил основополагающую роль перцептивизму. Среди его теоретических работ известны «Эстетика Архитектуры» (Estetica dell'Architettura, Палермо, 1926) и «Реконструкция Архитектуры» (Il rinnovamento dell'architettura, Милан, 1931)

### 3.4. Леонардо Риччи

С Леонардо Риччи (Рим, 1918 - Венеция, 1994)  
Con Leonardo Ricci (Roma, 1918- Venezia, 1994) si delinea un percorso creativo di ampio respiro in cui pittura, architettura e urbanistica sono parti integranti di una poetica unitaria, intestata a una visione del mondo e dell'uomo in chiave "esistenzialista" che resta consegnata alle pagine dell'Anonimo del XX secolo (New York, 1962; Milano, 1965). Redatto negli anni Cinquanta questo singolare libro-manifesto-testamento rivela profonde affinità con il coté "umanistico" dell'Esistenzialismo di Camus ma, ciononostante, Ricci si emancipa da questa matrice con l'apporto di sostanziali novità sul nesso causale tra dimensione esistenziale e sfera

creativa. Questo problema viene affrontato rimettendo in discussione in modo radicale i fondamenti stessi di un'esperienza che, sul piano dei contenuti e del linguaggio, è già inserita in una dimensione internazionale. L'esistenzialismo è la discriminante per impostare, con un approccio molto selettivo, la revisione critica dell'opera di tre maestri prediletti: Wright, Mies e Le Corbusier. Sotto questo aspetto il rapporto con Wright è emblematico. Ricci prende le distanze dall'ideologia del maestro americano ma nondimeno è pronto a cogliere nella "rivoluzione spaziale", esemplata da Fallingwater, le potenzialità di un metodo progettuale che gli consentono di affermarsi - con un contributo molto rilevante, dalla "firma" inconfondibile - nel panorama dell'architettura organica italiana del secondo dopoguerra. Il dialogo con la storia, considerata micheluccianamente l'indispensabile nutrimento della progettazione - [проект](#), [замысел](#), [план](#), проектирование, разработка, составление проекта; конструирование является константой в проектуальных поисках Риччи, всегда открытого к новизне, но без отказываться от критики. Аналоговый подход, порой содержащий тонкий намёк, архитектор черпает из многочисленных источников: главным образом, помимо вышеупомянутых мастеров, средневековая архитектура, Ivar Aalto, il Neoplasticismo, l'Espressionismo (in particolare Бернхард Ханс Генри Шарун), абстрактный экспрессионизм (Bloc, Kiesler), il брутализм, Kenzo Tange e Louis Kahn.

Бином Леонардо Риччи - Сант-Эльа должен рассматриваться в контексте пересекающихся интерпретаций [истории](#) для отслеживания периодически повторяющихся знаков языка, через сравнение опыта и различных явлений, пусть и стоящих очень далеко друг от друга на временном отрезке. Поэтому не удивительно, что эскиз Риччи для его проекта Нового Флорентийского Дворца Правосудия (Здания Суда) (1987 год), открыто обличает в нём сантэлиановскую сущность ([естество](#)). Углублённое исследование позволяет выявить существенные сходства в проектах Риччи и Сант-Эльа: выразительность диагоналей как фактор «укоренения» здания в его местоположении, монументализм, архитектура и город как «искусственные ландшафты», здание как «элемент города». «Новый Город» Сант-Эльа предшествует многим проектам футуристического города, в том числе, решениям, связанным с макроструктурой, предложенным позднее, в 1960-1970 годах. В их числе английская архитектурная группа Аркиграм (Archigram), Иона Фридман («Пространственные города»), Констант Нивенхейс. Многочисленные модели и проекты макроструктуры урбанистических и территориальных масштабов, созданные Риччи в 1960 году при Флорентийском Университете, совместно с сотрудниками и студентами, позволяют изучить его значительный вклад в проектирование «Нового Объединённого Города».

## Глава 5.

### Наука и техника

Было бы ошибкой пытаться объяснить сложные отношения футуристов с наукой и техникой только лишь через манифесты, посвящённые этой проблеме. Проблема машин и новых горизонтов, которую наука открыла человечеству, пересекает всю эстетику футуризма. Кроме того, в центре вопроса стоит не только рассмотрение прямой и явной связи между футуристическим искусством и техникой. Этот очевидный аспект фигурирует во многих исследованиях критиков футуризма. В своей работе я хочу рассмотреть влияние новых научных концепций, новых законов физики на способ восприятия мира и самовыражения художников. Первый вопрос, который нужно решить, наиболее нашумевший, наиболее известный - касается именно энтузиазма футуристов по отношению к машинам. Чтобы впечатляющим образом дать определение этому отношению, можно назвать его футуристическим «обожещением машины». Разбор терминов, используемых в футуристических манифестах, показывает нам непрерывное употребление таких терминов, как: динамизм, электрицизм, магнетизм, колёса поезда, аэроплан, взрывчатые вещества, молекулы, атомы, твёрдые тела, жидкости, газы, силовое поле и т. д., т.е. терминов, связанных с наукой и современностью жизни. Подобный энтузиазм по отношению к машине размещает футуризм среди тех направлений, которые в ходе XX в. приняли положительную позицию по отношению к технике (такая позиция всё чаще проявлялась в художественном авангарде, но редко встречалась в области философии и литературы, помимо научной фантастики). Это один из пунктов, который нужно подчеркнуть потому, что, в целом, преобладающая культура и по сей день отличается негативным или безразличным отношением к технике. Это происходит по причине того, что была сформирована некая база, в которой отсутствует такое понятие, как научная культура. История итальянской культуры также может быть представлена в виде истории отсутствия, по крайней мере, если начинать отсчёт с трёх последних столетий - отсутствие науки как фундамента культуры, не смотря на наличие некоторого довольно слабого регионального опыта. В двадцатом веке она претерпевала губительное в этом плане воздействие идеалиста Бенедетто Кроче а также Джованни Жентиле (Giovanni Gentile), всегда созвучного с ним в этом вопросе, в вопросе, который с самого начала позиционировался как проект интеллектуальной



гегемонии над обществом в понимании консерватора и как ответ на социальную напряжённость и культурное брожение, последовавшие за ростом страны. *«Если, действительно, Италия терпела свои двадцать лет фашистской диктатуры – пишет Джилло Дорффлес (Gillo Dorfles) - то не следует забывать, что у неё было столько же и даже больше лет диктатуры философской, а именно, безусловно, крочианской (диктатуры Бенедетто Кроче)»*<sup>38</sup> Речь идёт об удавшейся попытке искоренить страдающий удушьем и запоздалый итальянский позитивизм, отождествлённый с социализмом (что справедливо в определённой и простодушной степени). *«Идеализм - пишет Норберто Боббио (Norberto Bobbio) - убил по сути дела умирающего, которому не было предоставлено преимущество медленной агонии»*<sup>39</sup>, обесценив науку и технику, утвердив, что не только естественные науки но также и науки о человеке, недавно рождённые из корневища физики и эволюционизма (психология, социология, антропология и так далее), должны были быть разжалованы и рассмотрены как простая классификационная деятельность.

По сравнению с этими основными течениями, грубо схематизированными, Футуризм пытался представить себя в качестве другого решения проблемы, создав множество идеологических путаниц, обременив себя некоторым зарядом культурного шлама, скомпрометировав себя связью с национализмом и фашизмом, и исключив из себя, по крайней мере, в значительной степени, внутренний мир человека. Или скорее, он пытался разрешить проблему согласно его собственным эстетическим предложениям: лиричность - с одной стороны, спиритуализм - с другой. Тем не менее, даже если футуризм был рождён в оковах старого греко-римского возрожденческого гуманизма, он рано понял, что новые технические и индустриальные сценарии открыли для искусства и для жизни неожиданные возможности. Не так давно, Кристофер Лэнгтон (Christopher Langton), один из основателей искусственной жизни, утвердил в прекрасном футуристическом стиле, что *«машины не являются чем-то чуждым для природы, они словно домики для термитов, которые мы построили, наши машины - словно крылья бабочки или панцири для улиток, всё это та же биология»*<sup>40</sup>

Футуризм, однако, почти полностью искажил смысл и направление технологического развития, посредством многочисленных и плодотворных

---

38<sup>2</sup>

39<sup>2</sup>

40<sup>2</sup>

интуиций, благодаря которым он, в конечном итоге, и был признан. Как уже отмечалось, если техника рассматривается в спасительно-мифологическом ключе, это не что иное, как фетиш. Именно это стало доминирующей чертой, если хотите более тривиально, в отношениях между футуризмом и техникой. С самого начала это движение было представлено в качестве гибридного создания, кентавра, который соединяет, не в состоянии по-настоящему объединить, материалистские и позитивистские убеждения со спиритуалистическими побуждениями, удерживаемыми с помощью волюнтаризма, который, отрицая фатализм, подпитывает себя мифами о героях, славными национальными судьбами, и очистительной жестокостью. Тем не менее, эта идея спасительной функции техники, эта «апология» механического мира, вокруг которой систематически вращается вся футуристическая идеология, - это, как заметила Клавдия Саларис в «Arte-Vita», не просто выдумка, она родилась из культуры того времени. В первых литературных пробах пера Маринетти, его позиция по отношению к индустриальному миру была тревожной (тоска, беспокойство). Джованни Листа (Giovanni Lista) напоминает нам, что говорил Маринетти о машине и об индустриальной цивилизации, которые сделали современные города необитаемыми, уродуя пейзаж и порождая экзистенциальное одиночество, которое снedaет существо и разрушает каждое устремление к «идеальному». С 1902 по 1908 год, эстетика Маринетти была глубоко символистской и колебалась между «экзальтацией и апатией, агрессией и стремлением»<sup>41</sup>, в общем, была лишена того экспериментаторского оптимизма и той энергии, которые станут символом Футуризма. Как бы там ни было, с промышленной революцией, старые и новые научные концепции распространились и популяризировались в широкой аудитории через первую научно-фантастическую литературу и её распространение в народе. Каким образом? Только для примера: концепция силового поля и электромагнитной силы, той квантовой энергии, которая произвела коренной переворот, революционизировав физику, новая концепция «волны», следовавшей за первой радиотрансляцией Маркони, формулировка теории относительности, иначе говоря, корреляция между пространством и временем - вот новые идеи, которые глубоко впечатались в футуристическую эстетику и лексикон, и чьё эхо появляется в манифестах футуристического сообщества: *«Время и пространство умерли вчера. Мы уже в абсолюте, ведь мы уже создали бесконечную вездесущую скорость»*<sup>42</sup>.

---

41<sup>3</sup>Lista G., *Marinetti et le futurisme*, Éd. L'Âge d'homme, Lausanne, 1977

42<sup>3</sup>Marinetti T., *Fondazione e manifesto del futurismo*, *Publicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909*

Критик Энрико Педрини писал: «У Футуристов пространство стало активным элементом, а силовые линии, сотворённые движением, светом и звуками, выявляют расширение форм объектов в их атмосферной плотности. Объект распадается в соответствии с направлениями его сил, и силовые линии переплетаются внутри самого объекта, сливаясь с окружающим пространством, создавая единый образ движения»<sup>43</sup>. Идея одновременности уже была применена в пространственной перспективе Пикассо, в картине «Авиньонские девицы», тем не менее, футуристы пытались идти ещё дальше, по ту сторону геометрической статики кубистов, которые всегда представляли мир как данность, доступную наблюдению через формы. Футуризм стремился интерпретировать эти формы в их структуре: энергетической, динамической и даже биологической. Но, как мы сейчас увидим, эта попытка была сделана не без вмешательства парапсихологических влияний.

«И вы, вы, дряхлые гуманисты, покрывшиеся плесенью, вы, академические консерваторы искусства, вы, мелкобуржуазные дилетанты классической культуры, и умники, вы хотели бы продолжать так, как если бы всего этого и не произошло, или как если бы это имело малую важность? Как если бы наш мир и судьба человека оставались всегда одними и теми же?»<sup>44</sup> - кричали, по сути дела, футуристы так, как если бы они были под сильным влиянием популяризированной версии сверхчеловека Ницше. Там где Ницше, поставив себе задачу преодолеть классическую и христианскую человечность, разрешает проблему настоящего времени путём поиска прибежища в грядущем, то есть уклонением от реальности, Футуризм сражается с немедленной, ближайшей задачей, затрагивая живую суть политической, социальной и художественной борьбы.

Было также и другое влияние, которое обычно не берётся на рассмотрение критиками искусства, возможно потому, что рассматривается как менее «благородное». Речь идет, как вы все наверное уже поняли, о литературе современной научной фантастики. Себастьяна Ганджеми (Sebastiana Gangemi) пишет, что Маринетти был очарован чтением «Доктора Лерна полу-бога» - романом французского писателя Мориса Ренарда, опубликованным в 1908 году. В романе один ученый создает первый пример человека-машины, встраивая человеческий мозг в мотор автомобиля. Есть и другие писатели этого нового для того времени литературного жанра, которых Маринетти «считал предшественниками Футуризма, и чьи работы он сам определял как просвещающие.»<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup>Pedrinì E., *La freccia evolutiva dell'irreversibilità*, Roma-Napoli, 1992

<sup>44</sup>

<sup>45</sup>Costa M., *Estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, 1999

## Глава 5

### Влияние итальянской футуристической архитектуры на зарубежные авангардные течения.

«Ни одна итальянская школа, начиная с эпохи модерна и заканчивая нашей современностью, не имела такого влияния на зарубежные страны, как футуризм.»<sup>46</sup> В соответствии с критическими теориями, на тот момент достаточно популярными, Футуризм и Фашизм - это смежные, соприкасающиеся понятия, и эта соприкасаемость априори исключала симпатию и интерес к футуристам со стороны «левых» внепарламентских группировок. Случалось, однако, и другое: неожиданный отзвук со стороны англосаксонской культуры (сочинения Райнера Банхэма, предложения, поступавшие от английской архитектурной группы «Аркигрэм» и проч.). Можно отметить, что на первые учения Кальвези и Криспольти отвечали взаимностью интересы и предложения английского авангарда. В 1960 году британский искусствовед Николаус Певзнер, опубликовал новое издание своей книги «Пионеры Модерна» («Pioneers of the Modern Movement»), в предисловии книги было сказано, что в новое издание включены такие персоналии, как Гауди и Сант-Элья, до того момента отодвигавшиеся в сноски и примечания внизу страницы. Вклад некоторых исследователей, среди которых английский архитектурный критик Рэйнер Банхем (Reyner Banham), явился определяющим в этом выборе. В том же 1960 году Банхем посвящает часть публикации «Теория и Дизайн в Первую Эпоху Машин» (la pubblicazione di Theory and Design in the First Machine Age) своей трактовке Футуризма, который он определяет как «поворотный момент в развитии современной теории проектирования.» Ранее, в 1955 году, в «Архитектурном Обзоре» (“Architectural Review”) Банхемом была опубликована статья, посвящённая Сант-Элья, снабжённая большим количеством рисунков архитектора. Таким образом, некоторые темы, поднятые футуризмом, были возвращены в центр внимания проектировщиков. Требования, которые Сант-Элья объединил в единый образ: «Ступенчатый дом с лифтами для четырёх открытых этажей, выходящих на улицу» - продолжали жить в будничной работе английских архитекторов. Механическое движение и пешеходный переход создавали почву для экспериментов: если улица, висящая в воздухе, предложенная Элисоном и Питером Смитсонами, выступает в качестве пешеходного

---

<sup>46</sup>Costantini, Vincenzo, Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi, Milano, Ulrico Hoepli, 1934, p. 207.

перехода, состоящего из нескольких соединённых между собой уровней для большего горизонтального развёртывания своей длины, то Башня Треллик, построенная Эрнэ Голдфингером (Ern Goldfinger), опирается, напротив, на вертикальную длину, механизированную и гипертрофированную для объёмного решения здания.

## 6.2. Япония

В Японии Футуризм известен уже с первой половины десятых годов XX века, благодаря переводам итальянских текстов, публикуемым в ежедневных газетах и в главных журнальных обзорах. Некоторые существующие только на бумаге футуристические элементы, связанные с преобразованиями города, развивались в японской конструктивистской архитектуре 1960 годов. В частности, проектирование урбанистического организма, задуманное как интегрированная связь между транспортными магистралями и архитектурой. Рисунки Сант-Элья, предложенные в 1914 году для проекта «Нового Города», до сих пор направляют многие передовые, прогрессивные урбанистические идеи по обновлению Японии (группа архитекторов «Метаболизм» и её идейный вдохновитель Кензо Танге (проект Токийской равнины)). Кроме того, требование футуристов включить динамический компонент в архитектуру, как прообраз огромных урбанистических организмов, представляет собой наследие, которое архитекторы-метаболисты разрабатывали в «блуждающих» мегаструктурах, таких как проект Kisho Kurokawa под названием Хеликс Сити (1961-год).

## 6.3. Германия

Большинство исследователей и критиков видели в футуристическом движении предвосхищение итальянского фашистского режима, не обращая должного внимания на фактор слабой согласованности между теорией и искусством футуристов. (см. Карл Эйнштейн, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926, p. 89 sgg.) В течение длительного времени в немецких кругах Футуризм ассоциировался исключительно с прикладными искусствами, театром и музыкой, исключая архитектуру. Манифест футуристической архитектуры Сант-Элья прошёл полностью незамеченным, его распространяли в форме листовок, и он был одним из немногих футуристических манифестов, не переведённых на немецкий язык Гервартом Вальденом (1878–1941) для его журнала «Штурм» (“Der Sturm”).

