

В системе основных направлений архитектуры эпохи ар-нуво (неоклассицизм, неоромантизм, рационализм, иррационализм) футуризм принадлежал к иррациональным течениям, в которых формировалась отрицавшая ар-нуво авангардистская эстетика. Творческие установки, художественная практика и жизненная позиция Сант'Элиа лежали в русле футуризма, сыгравшего роль мощного художественного толчка. Футуристический эпос Сант'Элиа намного опережал самое рационализированное зодчество конца XIX – начала XX века. Он предлагал мыслить категорией города как проектной единицей, а не отдельными зданиями или фрагментами городских планировок.

Ключевые слова: А. Сант'Элиа; Ф. Т. Маринетти; Б. Муссолини; фашизм; футуризм; рационализм.

In the system of the main trends of Art Nouveau architecture (neoclassicism, neo-Romanticism, rationalism, irrationalism), futurism belonged to irrational trends in which avant-garde aesthetics, which denied Art Nouveau, was formed. Creative attitudes, artistic practice and life position of Sant'Elia lay in the mainstream of futurism, which played the role of a powerful artistic impetus. The futuristic epos of Sant'Elia was far ahead of the most rationalized architecture of the late nineteenth and early twentieth centuries. He suggested thinking in terms of the city as a design unit, rather than individual buildings or fragments of urban layouts.

Keywords: A. Sant'Elia; F. T. Marinetti; B. Mussolini; fascism; futurism; rationalism.

Антонио Сант'Элиа и футуризм / Antonio Sant'Elia and Futurism

текст
Михаил Тубли
(Коламбус, США)
text
Michael Tubli
(Columbus, USA)

Без упоминания имени итальянского архитектора Антонио Сант'Элиа (1888–1916) не обходится ни один труд, посвященный формированию современной архитектуры (прим. 1). Однако характеристика вклада в европейское архитектурное мышление и место Сант'Элиа в системе основных направлений антиэклетического движения начала XX столетия служат предметом активных дискуссий. Л. Беневоло пишет, что его творчество «производит двойственное впечатление, и неоднократно оно интерпретировалось по-разному: и как предвосхищение Гропиуса и Ле Корбюзье, и как аргумент против архитектурного интернационализма в пользу национальной традиции итальянской архитектуры» [1, р. 461]. Другой автор, Л. Карамел, констатирует: «Пока отсутствует точная историческая систематизация, которая позволила бы исследовать творчество художника в контексте всей культуры, и это затрудняет выяснение значения сделанного им» [2, р. 15].

Даже итальянские авторы испытывают затруднения в оценке творчества Сант'Элиа. Отмечая это, необходимо учесть, что многие проекты Сант'Элиа не были широко известны, а некоторые графические листы, важные для характеристики его творчества (рисунки 1911–1912), обнаружены только в конце 1950-х годов. В изданиях по итальянской архитектуре подбирались те листы, которые поддерживали миф о Сант'Элиа – «пре-рационалисте». Это также искажало общую оценку его вклада в формирование архитектурных идей начала XX века. О Сант'Элиа чаще всего говорилось без попытки поставить его на перекрестке социально-политических и культурных процессов итальянской жизни начала XX века, то есть без конкретно исторического анализа деятельности и личности архитектора.

При такой постановке проблемы далеко не частным оказывается вопрос о принадлежности Сант'Элиа движению итальянского футуризма, который в настоящее время решается зачастую декларативно. Так, один автор заявляет, что Сант'Элиа «никакого отношения к итальянскому футуристическому движению не имел» [3, с. 15], другие объявляют его творчество «единственным примером отражения динамических ощущений футуризма в архитектуре» [4, с. 213]. В современном российском архи-

текстуроведении наиболее значительны разработки этого вопроса в работах М. М. Гыбиной [7].

В сфере искусства футуризм создавал образ будущего как апологию машинной динамической цивилизации, где уровень технизации определяет, а точнее – подменяет собой уровень культуры. Возникновение такой концепции имело причины в особенностях экономического и политического развития Италии в конце XIX – начале XX столетий [5].

Если свести понятие футуризма к одержимой устремленности в будущее, то можно сказать, что вся Италия с начала XX века стала футуристической. Колоссальная неудовлетворенность настоящим заставляла всех обращать свои мысли к будущему.

В экономическом положении Италии с его отставанием от уровня других капиталистических стран были причины возникновения футуристической идеологии как полуполитического течения. Как и в других слабо-развитых капиталистических странах, футуризм в Италии впитал в себя черты всех отмеченных нами гипотетических портретов будущей Италии. Индустриализация, экспансионизм, национализм, колониализм, социальные права, равенство, синдикализм, анархизм, идеи «порядка» и «сильной личности» – вся эта социальная мозаика мелькала в выступлениях футуристов. Это обеспечивало футуризму широкий выход в политику, а затем и быстрое растворение в ней, его дальнейшую ассимиляцию в фашизме. Надо помнить, что в итальянской историографии термин «футуризм» ассоциируется прежде всего с его реакционным политическим оттенком, а потом уже с художественным наследием. Поэтому вопрос о причастности Сант'Элиа футуризму имеет для его соотечественников более политическое, чем историко-архитектурное значение. Ведь наличие подобных связей как бы бросает тень на историю итальянской архитектуры, даже если Сант'Элиа и погиб за пять лет до образования фашистской партии. Нас же в этой проблеме более интересует эстетическая сторона – наличие или отсутствие связей идей Сант'Элиа с идеологией футуризма.

Архитектура Италии по сравнению с другими странами Европы запоздало вступила в стадию антиэклетического движения. В то время, как зодчество – от России



^ Антонио Сант'Элиа. Рисунок монументального здания. 1911



^ Группа ведущих футуристов: Л. Руссоло, К. Карра, Ф. Маринетти, У. Боччони, Д. Северини. 1910-е

до США – поляризовалось по основным направлениям эпохи модерна – рационализм, неоромантизм, неоклассицизм, иррационализм (символизм), в Италии метод эклектизма оставался неизменным до начала XX века.

Примеры прогрессивных тенденций, как отмечают исследователи, были редкими [6]. Такие заметные сооружения, как Галерея Виктора Эммануила II в Милане (Д. Менгони, 1865–1877), Памятник зданию в Турине (А. Антонелли, 1863–1888) оставались еще в рамках эклектизма, в том числе и грандиозный памятник Виктору-Эммануилу II в Риме, сооружавшийся 26 лет (Д. Саккони, Е. Маканьяни, 1888–1911). Градостроительство почти не развивалось. Хотя потребности в реконструкции городов существовали громадные, их генеральные планы до 1908 года не разрабатывались.

С 1892 года, позже, чем в других странах, в Италии появляется ряд архитектурных журналов, на страницах которых начался процесс самооценки итальянского зодчества. В сфере идеологии господство философии позитивизма тормозило возникновение антиэклектических постулатов.

Эти обстоятельства обеспечивали слабое развитие рационалистических тенденций и господство рудиментов эклектики и декоративистских проявлений типа «либерти» и «ар-нуво», заметных в постройках д'Аронко, Базиля, Миченази, Берга и других мастеров.

Такою, в предельно кратком изложении, ситуацию в общественной жизни и архитектуре Италии застал А. Сант'Элиа в пору начала самостоятельной деятельности, когда, после окончания в 1906 году строительного института Каstellинни, он работает в Милане мастером на строительстве канала Вилорези, а затем чертежником при сооружении здания Технической компании.

С 1909 года выходец из семьи парикмахера в городке Комо окончательно поселяется в Милане и начинает посещать Академию Брера, где завязываются его отношения с будущими соратниками по футуризму. Незаурядные способности Антонио, особенно в архитектурном рисовании, были там замечены. Но он покидает академию, не сдавая выпускных экзаменов. Затем он некоторое время учится в Политехникуме в Милане, но диплом архитектора получает в 1912 году в Болонском Институте

изящных искусств с высшими оценками за проекты «Пантеон городского кладбища» и «Портал столичного собора».

Сант'Элиа легко проникает в художественную среду центра Ломбардии, его рослая спортивная фигура и светлые рыжие волосы становятся заметны в артистических кафе Милана. Через этот город в Италию приходили новые архитектурные и художественные веяния, издания «Сецессиона», альбомы «венской школы». В миланских художественных кругах особенно сильно было стремление к усвоению идей искусства символизма. Сант'Элиа развивался под влиянием декадентских направлений. В некоторых рисунках он буквально «цитирует» картины Г. Климта или рисунки Й. Ольбриха.

Как архитектор в своем становлении Сант'Элиа находился под влиянием «венской школы». Альбом «Вагнершуле» являлся его настольной книгой наряду с каталогами всех крупных международных выставок в Германии, Австрии и Италии. Ранние архитектурные эскизы и рисунки-фантазии раскрывают эту «проавстрийскую» ориентацию. Но не следует игнорировать и другой источник формирования Сант'Элиа: итальянская архитектура при всей ее современной бедности могла давать творческие импульсы. На глазах Сант'Элиа необычайно быстро, хотя и диспропорционально, шло расширение Милана. Проекты и постройки Д. Соммаруги, например, дворец Кастильоне (1903) и мавзолей Факканони (1907) привлекали внимание своей монументальностью и героическими попытками выбраться из круга эклектики. Архитектурная периодика знакомила с работами сицилийца Э. Базиля, в которых имелись определенные новации планировочных решений.

Поэтому, несмотря на сильное увлечение искусством О. Вагнера, в его первом, опубликованном журналом «La Casa» в 1909 году, проекте виллы ощутимо влияние Э. Базиля. Также заметна ориентация на местные образцы в первой осуществленной Сант'Элиа постройке – «Вилле Элизи», заказанной ему в 1910 году промышленником Р. Лонгатти. Через год Антонио использовал эту работу в конкурсе на проект современной небольшой виллы, которая должна соответствовать новым концепциям гигиены, комфорта и экономики, объявленном



Л. А. Сант-Элиа в период обучения в Академии Брера 1911-1912

^ Антонио Сант'Элиа в период обучения в Академии Брера. 1911–1912



^ Антонио Сант'Элиа. Автопортрет. Начало 1910-х



^ Антонио Сант'Элиа. Эскиз промышленного здания с башней. 1913



^ Антонио Сант'Элиа. Новый город. Эскиз здания с вынесенными на фасад лифтами. 1914

Кооперативным Союзом Милана. Сант'Элиа получил тогда поощрительный диплом.

Стремление преодолеть статичность композиции асимметрией плана и свободным расположением разновысоких объемов виллы говорит о том, что Сант'Элиа включился в процесс обновления архитектурного языка Италии, приобщения его к общеевропейским поискам новой образности и стилистики. Декоративная живопись на фронтоне (она свидетельствует о знакомстве автора с искусством Й. Ольбриха) и обработка портала и окон рваным рустом связывает это произведение с неоромантическим направлением эпохи ар-нуво.

В последующих работах 1912 года также трудно угадать будущего реформатора. Заметно лишь усиление тенденции к монументализации. Наряду с явной эклектичностью в проекте кладбища «Ди Монца» (совместно с И. Пастерностером) ощутима иррациональность и доля экзотизма. Проект нового миланского вокзала лишен избыточного декоративизма. Здесь Сант'Элиа открыто «примеряет» манеру О. Вагнера и воспроизводит почти буквально некоторые сецессионистские мотивы.

Отсутствие заказов, неудачные выступления на конкурсах, ставшие уже непреодолимыми конкурсные требования (так, сберегательная касса в Вероне должна была быть спроектирована в «средневековом стиле») заставляют Сант'Элиа сосредоточиться на студийном архитектурном рисовании. В одной группе рисунков монументальных сооружений, которые исследователи относят к концу 1912 года, явно движение к «чистоте» формы путем ее геометрической схематизации и к избавлению от пластического декора. Несмотря на тематическую неопределенность этих зданий (можно лишь предположить их общественное назначение), они сохраняют масштабные отношения с реальностью.

Для характеристики перехода в творчестве Сант'Элиа от эклектического ар-нуво к иному качеству чрезвычайно важна другая группа графических листов, исполненных в первой половине 1913 года, объединенных исследователями под названием «динамической архитектуры». Связь с предыдущими рисунками (например, в вертикальной устремленности композиций) очевидна так же, как и очевиден принципиальный разрыв. Назначение

этих сооружений полностью анонимно. Форма лишена не только декоративных украшений, но и большой доли самоукрашательства за счет отсутствия явного пластицизма. В определенном смысле рисунки «динамической архитектуры» имеют для Сант'Элиа не меньшее значение, чем «Новый город». В них Сант'Элиа добивается создания некоего инварианта формы, который легко трансформируется как в перспективу, так и в ретроспективу его творчества, но направлен, конечно, в будущее.

При всем схематизме образов «динамической архитектуры» можно отметить, что прежде всего они выражают динамизм и рациональность. Однако автора интересует не рациональность решений функциональных задач (которые, впрочем, в данном случае только подразумеваются), а создание эстетического образа рационализма. Рисунки Сант'Элиа 1913 года стали ярчайшим примером поисков эстетики рациональной формы, иллюстрацией к определенному типу художественного мышления. В этом заключается принципиальная новизна задачи, которую ставил перед собой Сант'Элиа в современном ему европейском архитектурном процессе.

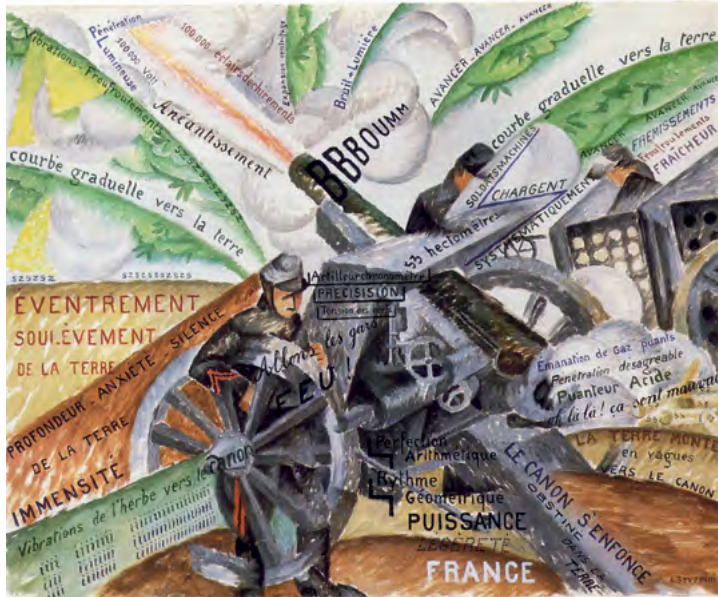
Называют два источника формальных поисков Сант'Элиа: Ф. Л. Райт и Г. Крэг.

В 1910 году издатель литературы по архитектуре Г. Васмут пригласил Ф. Л. Райта с его выставкой в Европу и тогда же издал два альбома с воспроизведением работ Райта, получивших известность и в Италии. Но концепция «органической архитектуры» Райта не соответствовала направленности поисков Сант'Элиа. Решаемая Райтом проблема гармонизации объекта и природной среды, являющаяся частью главной для ар-нуво проблемы стиля, была проигнорирована Сант'Элиа. Однако Райт мог дать урок достижения художественной выразительности формы без применения декоративных средств – то, к чему стремился Сант'Элиа.

Что касается Гордона Крэга, то его альбом «По пути к новому театру» с посвящением итальянскому народу был опубликован в Италии в январе 1913 года. Рисунки и фотографии сценических декораций режиссера-новатора донесли до континента развитие рациональной линии английского эстетизма, которую Крэг усвоил через творчество О. Уайлда и своего отца, архитектора



^ Антонио Сант'Элиа. Электростанция. 1914



^ Джино Северини. Пушки в действии. 1914

У. Годвина и художников его круга. Декорации к пьесам Ибсена и Шекспира, где доминировали вертикальные башнеобразные объемы или простые стоечно-балочные конструкции, возможно, повлияли на сложение нового образного мышления Сант'Элиа.

Но даже если влияние Райта и Крэга было испытано Сант'Элиа, не стоит переоценивать силу его воздействия. Каким бы оно не было, им не объяснить рывок, который сделал Сант-Элиа в понимании задач архитектуры в течение 1913 года. Нет данных и о глубоком влиянии на Сант'Элиа краткого обучения в Болонском институте изящных искусств, где более, чем в других местах культивировались рационалистические тенденции. Во всяком случае, он оканчивает Болонский институт с весьма традиционными проектами. Рисунками «динамической архитектуры» Сант'Элиа осуществил последний шаг к «Новому городу», который вывел его за границу ар-нуво.

Основным моментом в стремительном превращении молодого миланского архитектора из декадента в футуриста надо признать влияние футуристической идеи как таковой. Приобщение Сант'Элиа к футуризму происходило поначалу через знакомство с фактами деятельности футуристов, которые живо отражала пресса. Антонио, который вообще отличался общественной активностью (напомним, что он был членом муниципалитета Комо от социалистов), внимательно следил за творчески и организационно оформлявшимся движением футуристов с их первого манифеста (1909) и первой выставки (1912). Его соучениками в академии Брера были молодые футуристы из первого ряда друзей Маринетти (Дж. Фонтано, М. Кьяттоне, К. Карра). В 1909 году он знакомится с уже известным к тому времени У. Боччони. Антонио был вхож и в салон Маргариты Царфатти – жены богатого миланского адвоката, выступавшего защитником Ф. Т. Маринетти и Б. Муссолини на судебных процессах. Создатель футуризма и его адепты были постоянными гостями салона Маргариты. Будучи с 1912 года любовницей Муссолини, она длительный период активно влияла на политику и культуру.

В конце 1912 года Сант'Элиа вошел в группу «Новые тенденции», которую организовал художник и критик-искусствовед Уго Неббья. В группе объединились милан-

ские художники и архитекторы [7]. Хотя Неббья был дружен с Маринетти и его окружением, он, как реставратор архитектурных памятников и инспектор управления памятников в Милане, старался внешне дистанцироваться от футуризма. Однако некоторые члены группы уже были в рядах футуристов и благодаря этому Сант'Элиа стал близок деятельности Ф. Маринетти. Его сближало с футуристами многое, а главное, как пишет Л. Карамел, жадное внимание к тому новому, что рождалось индустриальной эрой, активизацией связей художника с общественной средой [2, р. 30]. Полагаем, с учетом давних дружеских отношений Антонио со многими активными футуристами, он был «пропитан» этими настроениями.

Вероятно, Сант'Элиа оттягивал момент формального слияния с футуристами, потому что не хотел терять определенного положения в своей группе и быть закрытым тенью Ф. Маринетти. Однако подписанное Сант'Элиа «Обращение» в каталоге выставки группы в мае 1914 года, было уже чисто футуристическим¹, как, впрочем, и семнадцать рисунков «Нового города», показанные Сант'Элиа на этой выставке.

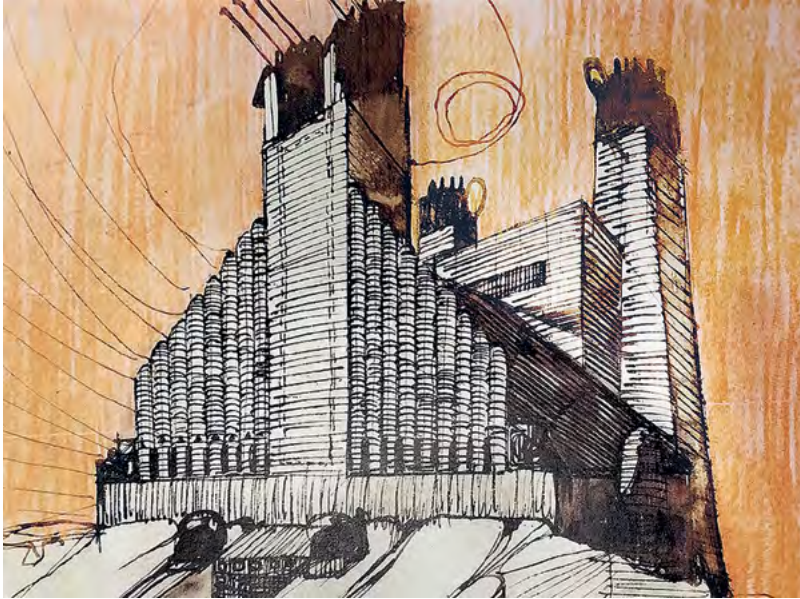
Уточним историю экспозиции «Нового города». В марте 1914 года Сант'Элиа выставляет некоторые свои эскизы на первой выставке Ассоциации архитекторов Ломбардии в Милане. Эти работы были отмечены в специальных журналах. Но в мае группа «Новые тенденции» представляет на этой выставке свою отдельную экспозицию. Среди экспонентов были двое архитекторов: Антонио Сант'Элиа и Марио Кьяттоне. Сант'Элиа показал группу рисунков под общим названием «Новый город»: Станция для аэропланов и поездов, шесть жилых городских зданий, вид нового дома, электрическая станция в трех рисунках и пять эскизов крупных архитектурных объектов. После закрытия выставки 10 июня 1914 года Сант'Элиа покидает группу, которая вскоре распалась.

«Обращение» из каталога экспозиции группы «Новые тенденции» с некоторыми изменениями, внесенными Маринетти, было опубликовано 11 июля 1914 года отдельной листовкой под названием «Манифест футуристической архитектуры», а затем, через месяц, под тем же заголовком воспроизведен в журнале «Лачерба». Сравнение текстов каталога и манифеста показыва-



^ Антонио Сант'Элиа. Рисунок в стиле Ольбрихта. 1911–1912

1. Марио Кальвեն убедительно доказал, что в тексте к каталогу использованы документы футуризма, опубликованные в 1909. См.: Sant'Elia (cit. op.), p. 51, 56.



^ Антонио Сант'Элиа. Церковь. 1914



^ Антонио Сант'Элиа. Проект капеллы. 1911–1912

ет, что их различия не затрагивают принципиальных положений.

Рассмотрим основополагающие моменты манифеста в связи с установками эстетики футуризма. На сцену культуры Италии футуризм вышел как эстетическая упаковка идеи технического прогресса. Идеологическая модель футуризма проста: с одной стороны, отрицание прошлого как тормоза развития общественного сознания и материальной культуры, с другой – апология будущего как машинной цивилизации, где социальный уровень подразумевается производным от уровня технического. Прекрасны сила, движение как таковые и в особенности – рожденные техническими средствами, которые объявляются эталоном красоты. Художник в концепции футуристов – не описатель мира и истории, а их деятельный творец. Несмотря на краткость, это почти исчерпывающее изложение эстетики футуризма.

Главным источником представлений футуристов об искусстве, по нашему мнению, можно назвать элитарное направление позднего романтизма, традиции которого развивались в XIX веке в творчестве Э. По, Т. Готье, О. Уайльда, Г. д'Аннунцио, в философии А. Шопенгауэра и в особенности Ф. Ницше. В созданной ими эстетике, усвоенной символизмом, произошел отход от характерной для элитарного романтизма середины XIX века позиции «искусства для искусства» и одновременно усилилась борьба против демократического направления романтизма. В новой концепции художнику отводилась роль не ученика народа, как это представляли Д. Рескин и У. Моррис, а «аристократов духа», «теургов», в руках которых сосредоточены судьбы мира. Эта гипертрофированная фигура художника, во многом повторяющая образ «сверхчеловека» Ф. Ницше, у футуристов превратилась в преобразователя мира, конструктора мира. Пафосом подобной позиции пронизан весь манифест Сант'Элиа, его интонационный и образный строй. В этом пафосе была определенная моральная обоснованность: в годы промышленного подъема Италии техническая интеллигенция, в частности, архитекторы в глазах буржуазии выглядели как основные носители прогресса. В буржуазном сознании эта общественная группа выделялась в отдельный класс, что хорошо понимали футуристы, требовавшие

наличия в правительстве отдельного представительства от инженеров.

Основные компоненты футуристической идеологии рельефно отражены в манифесте Сант'Элиа и его рисунках. И не просто отражены, а пронизывают текст настолько, что не требуют цитировать отдельные положения, как, например, «архитектура отрывается от традиций. Она невольно начинается заново», а пересказывает его целиком.

Генезис важнейших для футуризма постулатов (антиисторизм и апология урбанизированного будущего) относятся также к символистической эстетике. Антиисторизм был почти дословно перенесен футуристами из ницшеанской концепции истории, где история трактуется как сила, враждебная личности. Эпохи историзма, по Ницше – эпохи упадка. Эти идеи были развиты футуристами до эпатажных крайностей: пропаганда разрушения музеев, памятников, академий.

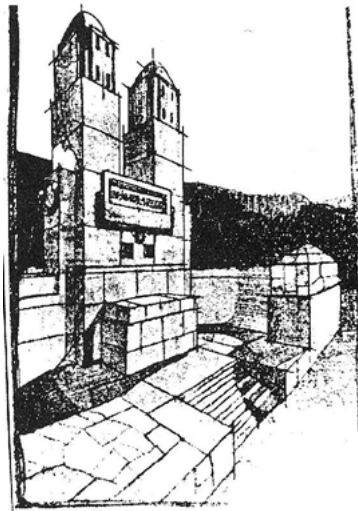
Апология технического прогресса стала основой футуристической эстетики. Футуризм окончательно порвал характерную для моррисовского направления связь перспективных социально-эстетических концепций с духом историзма [8, с. 34]. Но это было не творческое разрешение, а волевой разрыв связи, отрицание одной из сторон романтического противоречия Морриса. От символической эстетизации техники футуристы переходят к превращению техники в символ, в фетиш, иррационализируют ее образ, цели и средства, придают ей почти религиозное значение. Образ «Нового города», созданный Сант'Элиа словесно и графически, ярко отразил подобное отношение к техническому прогрессу.

Специфической чертой «лихорадочной» социальной активности футуризма (сменившей антисоциальную позу символистов) была подмена понятий социально-исторического прогресса – техническим, что прекрасно иллюстрируют и манифест, и рисунки Сант'Элиа. Как отмечает А. В. Иконников, у Сант'Элиа «<...> социальные проблемы как бы выносятся за скобки» [9, с. 92]. Это очень тонкое наблюдение. Но уточним: трактовка техники у Сант'Элиа уже не романтическая, а футуристическая.

С большой силой прокламирует Сант'Элиа и антиэстетизм. Архитектор мечтает построить «<...> футуристи-



^ Филиппо Томмазо Маринетти



^ Антонио Сант'Элиа. Проект воинского кладбища. 1916



^ Маринетти и другие футуристы-солдаты. В центре сидит Сант'Элиа

ческий дом, напоминающий гигантскую машину. Лифты не должны в нем забиваться как черви в пустоты лестничных клеток, а лестницы, ставшие ненужными, должны быть упразднены. Фасады нужно обвить змеями лифтов из стали и стекла.

Такой дом из цемента, стекла и стали, лишенный росписей и скульптурных украшений, единственная красота которого заключается в свойственных ему линиях и объемах, дом чрезвычайно *безобразный* (курсив оригинала – МТ) по своей конструктивной простоте <...> стоящий на краю галдящей пропасти, именуемой улицей» [10].

Итак, «красота» заключается в «линиях и объемах», которые, в свою очередь, производное от машинообразности, «конструктивной простоты» и «безобразности» футуристического дома. Главное здесь не в том, что красота переходит у Сант'Элиа в свою противоположность. Явное противоречие в выдвигаемых Сант'Элиа требованиях иррационализации формы (машиноподобия) и ее рационализации («конструктивной простоты») показывают эклектичность архитектурного сознания автора, сосуществования в нем главнейших для данного периода развития архитектуры и разнонаправленных тенденций стилиобразования.

Характерно и отношение к природе, выраженное в рисунках «Нового города». Если в романтизме природа предстает стихией, противостоящей человеку или отрывающейся на бури в его душе, то у футуриста она просто «отменяется», подменяется тотальной архитектурой, которая заполняет собой всю пространственную среду. Кстати, «отменен» у Сант'Элиа в «Новом городе» и человек: нигде не видно масштабной фигурки, лишь кое-где неопределенные штрихи намекают на нее.

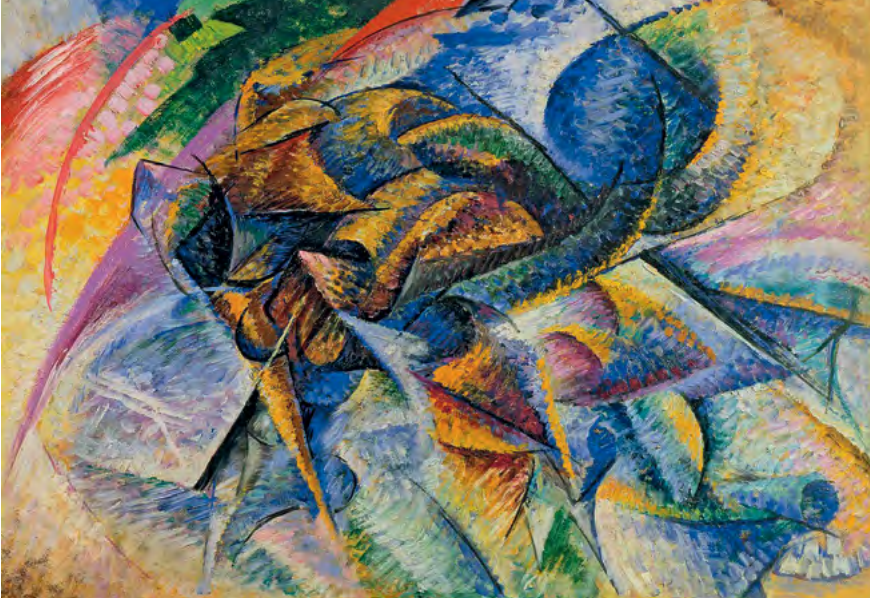
И когда Сант'Элиа пишет о том, что архитектура должна «добиваться гармонии между человеком и окружающей его средой, то есть превращать мир вещественный в отраженную проекцию мира духовного», он имеет в виду архитектурную, «вещественную», а не природную среду. Набравший силу в Европе и США неоклассицизм Сант'Элиа называет «кидотизмом и импотенцией».

Отметим то, что бравурная тональность риторики манифеста Сант'Элиа, несомненно, близка к языку «Манифеста футуризма» Маринетти: «Мы говорим: наш прекрасный

мир стал еще прекраснее – теперь в нем есть скорость. Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская» [11, с. 160]. Листы «Нового города» родились как прямые иллюстрации лозунгов маринеттиевского манифеста: «Пусть прожорливые пасти вокзалов заглатывают чадящих змей. Пусть заводы привязаны к облакам за ниточки вырывающегося из их труб дыма. Пусть мосты гимнастическим броском перекинутся через ослепительно сверкающую под солнцем гладь рек. <...> Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыhtят от нетерпения на рельсах. Пусть аэропланы скользят по небу <...>». Рисунки Сант'Элиа отразили все эти маринеттиевские образы.

Добавим и то, что «Манифест футуризма» и «Манифест архитектуры футуризма» являются выдающимися литературными произведениями, определившими надолго стилистику прокламаций авангардизма, повлиявшими и на фразеологию речей Муссолини, и на язык программных документов фашистской партии Италии.

Многие признаки нового в архитектуре, которые декларировал манифест, уже не являлись чем-то абсолютно оригинальным. И принцип новизны, и требования «упразднить украшательство», и ориентация на новейшие технические средства – все это уже встречалось в теории и отчасти в практике архитектуры протомодерна и модерна. Например, в то время, когда Сант'Элиа заявляет о том, что «необходимо использовать крыши», в Турине проектируется завод «Фиат» с испытательным полигоном для машин на крыше здания (А. Турку, 1916–1923). Сант'Элиа еще борется с «отупляющей приверженностью к нормам Витрувия», когда витрувианская триада давно уже игнорируется в сочинениях архитекторов-модернистов, не упоминаясь ни как аргумент, ни как объект критики. Таким образом, миф о Сант'Элиа-рационалисте оправдан лишь в той мере, в которой иррационализируемая и футуризируемая среда «Нового города» оказалась созвучна той линии в развитии архитектуры конца XIX – начала XX столетий, которая опиралась на утилитарно-практические аспекты зодчества.



^ У. Боччони. Динамика велосипедиста. 1913



^ Маринетти, Фуни, Сант'Элиа. 1916

^ Сант'Элиа, Боччони, Маринетти. 1916

Безусловно, в положениях «Манифеста архитектуры футуризма» содержится генезис многих лозунгов функционализма. Однако надо видеть и их различия: футуристический дом должен «напоминать машину», но еще не является «машиной для жилья». Архитектура футуризма социально активна, но не подменяет собой революцию.

Несмотря на то, что автор манифеста предъявляет претензии современной ему архитектуре исходя из тех «новых факторов современной жизни», на вызовы которой она не может ответить, манифест прежде всего документ эстетический. Главная мысль Сант'Элиа заключалась в том, что архитектура должна ответить на «новые духовные запросы <...> и прежде всего – это формирование нового идеала красоты». Для этого она должна черпать вдохновение «из новейшего мира техники». Сант'Элиа подчеркивает, что «архитектура отнюдь не являет собой комбинацию полного практицизма и утилитаризма, а остается искусством, то есть синтезом, выражением <...>. Архитектура должна превращать мир вещественный в отраженную проекцию мира духовного».

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что в системе основных направлений архитектуры эпохи ар-нуво (неоклассицизм, неоромантизм, рационализм, иррационализм) футуризм принадлежал к иррациональным течениям, в которых формировалась отрицавшая ар-нуво авангардистская эстетика с ее требованиями постоянного обновления художественного языка, тягой к выделению видовой «чистоты» в искусстве («живопись, как таковая», «слово, как таковое»), активным включением в общественно-политические движения. Можно однозначно утверждать то, что творческие установки, художественная практика и жизненная позиция Сант'Элиа лежали в русле футуризма. Футуризм сыграл роль мощного толчка, превратившего архитектора, ведшего ранее неопределенные поиски выхода из противоречий ар-нуво, в яркого новатора, мыслящего категориями будущего.

Стремительный скачок, который совершил Сант'Элиа от образов, навешанных венской школой в сторону футуристической проблематики, имеет, вероятно, кроме имманентных, одну внеархитектурную причину. В Италии

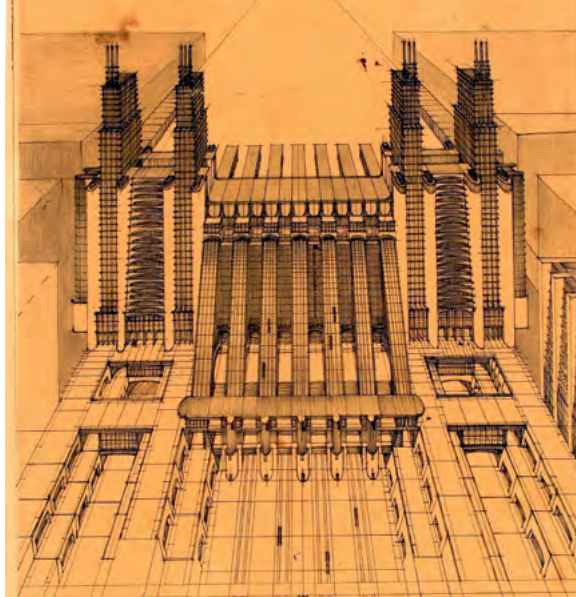
накануне войны усилилось националистическое движение, которое активно поддерживали футуристы. Австрия была объявлена «врагом № 1», и разделять архитектурную доктрину Вены для футуриста Сант'Элиа было бы крайне непатриотично. Мода на стиль, пришедший из-за границы, считали футуристы, может подавить инстинкты и свободные импульсы итальянской молодежи, растворить отличительные черты нации. При этом националистический футуризм в персоне Сант'Элиа манифестировал некий космополитический инвариант стиля, лишенный выраженных национальных черт. Но, с другой стороны, «Новый город» признавался как доказательство обновления национального духа итальянского зодчества, чем он также, собственно, и являлся.

Не случайно Сант'Элиа настаивает на отказе от «риспесей и скульптурных украшений», характерных для О. Вагнера и его учеников. Однако радикально освободиться от влияния венского мастера оказалось трудно. Как отмечают исследователи, полностью лишенные декора, как бы предельно функциональные сооружения «Нового города» все же позволяли угадать свой формальный прообраз [4, с. 213]. Более того, в отдельных рисунках 1915 года Антонио Сант'Элиа снова возвратился к вагнеровским мотивам, как будто и не было «Нового города». Как будто не он еще недавно писал: «Я выступаю против и презираю: 1. всю авангардистскую псевдоархитектуру Австрии, Венгрии, Германии и Америки». Что касается «презрения к псевдоархитектуре Америки», то большинство исследователей справедливо отмечают, что «Новый город» Сант'Элиа не избежал влияния образов больших городов США, прежде всего Чикаго и Нью-Йорка.

Среди рисунков Сант'Элиа большое количество эскизов электростанций. С электроэнергетикой в начале XX века связывали понятие прогресса. Итальянские банки энергично стимулировали развитие электропромышленности. Желание добиться независимости от стран-экспортеров угля (Австрии и Германии) приводит в Италии к быстрому развитию гидроэнергетики. Сант'Элиа отвечает на этот процесс своими предложениями образного решения электроцентралей [12, с. 122–123]. В этой части проекта «Нового города» имелся выход из круга безадресных



^ У. Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве. 1913. Фото М. П. Тубли



^ Сант'Элиа. Комплекс аэропорта и железнодорожного вокзала. 1914

идей, поэтому присвоенных со временем всем архитектурным миром. Но заняться практической деятельностью архитектору не удалось, если не считать упомянутой выше виллы «Элизи» и созданных в 1913 и 1914 годах двух надгробий на кладбище в Комо (не сохранились).

На самом деле точный адрес у этого послания был – это будущее архитектуры. Футуристический эпос Сант'Элиа намного опережал самое рационализированное зодчество того времени – архитектуру США тем, что он предлагал мыслить категорией города как проектной единицей, как органичной динамичной совокупностью архитектурной среды и городских технологий, функций и коммуникаций (что и стало в последствии называться урбанизмом), а не отдельными зданиями или фрагментами городских планировок. Сант'Элиа первым предлагает вертикальное, многоуровневое планирование города: «<...> улица не будет больше расстилаться на уровне подъездов зданий. Она углубится на несколько этажей в землю, где разместятся линии метрополитена, будут проложены необходимые стальные переходы и быстрорходные эскалаторы <...> раздвинем улицы и площади, приподнимем уровень города».

Торопя сотрудников журнала «Лачерба» с публикацией архитектурного манифеста, Маринетти писал: «Существует много людей в Милане и Италии, которые ожидают наших мыслей относительно архитектуры. Номер будет зачитываться» [13, р. 341]. Маринетти использовал сант-элиевский образ «Нового города» в статье «Электрическая война», где он пишет: «Пусть трупы сами себя хоронят, а мы вступаем в великий Город футуристов, нацеливший свою устрашающую батарею заводских труб против воинства Мертвецов, и мы шагаем по Млечному Пути». Надо сказать, что Маринетти стремился «футуризировать» все, что попадалось ему на глаза. Состоялись заявления о футуристической литературе, о футуристической керамике, о футуристической музыке, театре и даже в книге Маринетти «Футуристическая кухня» приводились меню и рецепты «симультанного футуристического обеда».

После публикации манифеста Сант'Элиа выдвигается в первый ряд футуристического движения.

О футуризме можно сказать то же, что Муссолини говорил о фашизме как о «самобытном итальянском явлении» [14, с. 204]. Они (фашизм и футуризм) почти ровесники, родились и выросли в той Италии, которая обеим им не нравилась. Итальянский народ выдал громадный кредит доверия Муссолини, а чем кончился этот роман – мы знаем. Многими отмечено, что политика Муссолини в области культуры отличалась, к примеру, от сталинской художественным плюрализмом. Но это впечатление поверхностно. Муссолини относился к представителям художественной культуры как к отдельной корпорации, синдикату. Однако «Муссолини “разрешает” синдикаты, но только те, которые разделяют фашистские убеждения» [14, с. 204]. Футуризм, учрежденный Маринетти, и мобилизованные им художники, пожалуй, самая яркая и исторически содержательная «корпорация» в культуре Италии фашистского периода.

С начала 1915 года футуризм широкой волной вливается в политику. «23 февраля 1915 г. в Милане наиболее активные группировки интервенционистов <...> объединились в «фаши» (отряды немедленного действия). Муссолини стал одним из лидеров этого движения, [названного «Итальянский союз борьбы» – МТ], которое действовало совместно с националистами и футуристами» [15, с. 105]. Муссолини заявил, что после войны в Италии будут только две партии: партия тех, кто был на войне, и партия тех, кто не был на войне. После войны «ардити» (бойцы штурмовых отрядов итальянской армии), футуристы и отколовшаяся часть социалистической партии стали фундаментом фашистского движения послевоенной Италии. Причем на учредительном собрании фашистской партии 9 ноября 1921 года футуристы во главе с Маринетти преобладали.

В начале войны, в 1915 г. двадцатисемилетний Антонио Сант'Элиа вместе с Маринетти, Эрба, Фуни, Руссола, Бучи и другими футуристами записывается добровольный в батальон велосипедистов-ломбардцев (ранее я ошибочно писал, что это был мотоциклетный батальон). Маринетти видел идеального человека будущего, сросшимся с машиной: «На наших глазах рождается новый кентавр – человек на мотоцикле, – а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов...». В октябре

1915 года Антонио совместно с Маринетти и группой футуристов, находившихся в армии, подписывает националистический манифест «Итальянская гордость». Надо отдать им должное: воевали они храбро, как, впрочем, и Муссолини, который втянул Италию в войну. Футуристы были настоящими солдатами.

Весной 1916 года батальон Сант'Элиа был направлен на фронт, где 10 октября архитектор погиб в ночном бою у Монфальконе. Пулеметная пуля попала ему в лоб, когда он впереди своего взвода двигался на велосипеде. Он был похоронен на том воинском кладбище в Монфальконе, которое сам проектировал в последние дни своей жизни по приказу командования. В 1921 году прах Сант'Элиа был перенесен в Комо на кладбище «Чимитеро Маджоре», где архитекторы Джузеппе и Атилио Терраньи возвели памятник всем выходцам из Комо, павшим на войне. При этом они использовали эскиз маяка из рисунков Сант-Элиа. Маргарита Царфатти, потерявшая на фронте сына, посвятила памяти Антонио Сант'Элиа поэму «Потомок Прометея», в которой запечатлела:

«<...> острый профиль, карие глаза
И огненные волосы – искрами на лоб» [16, с. 91].

Многие футуристы не вернулись с войны. Но самыми крупными потерями для движения были смерть Сант'Элиа и талантливейшего живописца и скульптора Умберто Боччони, погибшего на учениях при падении с лошади.

Захваченный националистической, интервенционистской пропагандой, связавшись с политическим авантюристом Маринетти, Сант'Элиа сделал свой выбор и расплатился жизнью за его неправильность. Однако его творческое наследие, как и художественное наследие итальянского футуризма в целом, не может быть скомпрометировано политической направленностью футуристического движения. Идеи урбанизации и техники среды обитания, пионером которых был Антонио Сант'Элиа, оказались плодотворны для мировой архитектуры послевоенного периода.

Но ждать признания наследия Антонио Сант'Элиа пришлось довольно долго.

Прошли годы, и футуризм обрел свою судьбу, в которой художественные идеи отделились от политической шелухи. Его импульс до наших дней ощущим в высоком уровне итальянского промышленного дизайна и строительной инженерии, в ярких проектах советских архитекторов 1920-х годов.

Ленинград, 1989 – Columbus, Ohio, 2023

Примечание 1.

В статье частично использованы материалы статьи «Антонио Сант'Элиа: от модерна к футуризму», опубликованной в сборнике «Архитектура мира». Материалы конференции «Проблемы истории архитектуры», вып. 1. Москва, 1992, с. 131–138.

Литература

1. Benevolo, L. *Historia arqitectura moderna*. – Vol. 2. – Habana, 1988.
2. Antonio Sant'Elia. *Catalogo della mostra permanente a cura di Luciano Caramel, Alberto Longatti. Villa Comunale dell'olmo Como, 1962*. – P. 15.
3. Кацнельсон, Р. А. *Современная архитектура Италии*. – 2-е изд., доп. – Москва : Стройиздат, 1983. – 193 с. : ил.
4. Станькова, Я., Пехар, И. Тысячелетнее развитие архитектуры / Пер. с чеш. В. К. Иванова. – Москва : Стройиздат, 1984. – 293 с. : ил.
5. Филатов, Г. С., В. Д. Ежов, В. Д., Лопухов, Б. Р. [и др.]. *История фашизма в Западной Европе* / отв. ред. Г. С. Филатов. – Москва : Наука, 1978. – 613 с.
6. *Всеобщая история архитектуры* : В 12 тт. — Москва : Стройиздат. – Т. 10. – Гл. XI. *Архитектура Италии*. – С. 346–357.

7. Гыбина, М. М. Марио Кьяттоне и его творчество в контексте футуризма. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mario-kyattone-i-ego-tvorchestvo-v-kontekste-futurizma> (дата обращения: 20.03.2024).
8. Гольцзат, Э. А. Ульям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. – Москва : Стройиздат, 1973. – 172 с.
9. Иконников, А. В. *Зарубежная архитектура : От «новой архитектуры» до постмодернизма*. — Москва : Стройиздат, 1982. — 256 с.
10. *Мастера архитектуры об архитектуре*. – Москва : Искусство, 1972. – С. 159–163.
11. *Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы*. – Москва : Прогресс, 1986. – 640 с.
12. Канделоро, Д. *История современной Италии*. – Т. 7. – Москва : Прогресс, 1974. – 566 с.
13. *Archivi del Futurismo. Raccolti ordinate da Maria Drudi Gambillo*. – V. 1. – Roma, 1958. – 1146 p.
14. Бицилли, П. М. *Избранное. Историко-культурологические работы* – София : Изд-во на М-во на отбраната «Св. Георги Победоносец» : Унив. изд-во «Св. Климент Охридски», 1993. –Т. 1. – 395 с. [Впервые статья П. М. Бицилли была опубликована: «Современные записки». Кн. 33. – Париж, 1927, с. 313–336].
15. Рахшмир, П. Ю. *Происхождение фашизма*. – Москва : Наука, 1981. – 184 с.
16. Владимир Лазарис. *Маргарита // В кн. : Три женщины*. – Тель-Авив. – 2002. – 220 с.

References

- Antonio Sant'Elia. (1962). *Catalogue of the permanent exhibition* (Caramel, L., & Longatti, A., Eds.). Villa Comunale dell'olmo Como. *Arkhitektura Italii [Architecture of Italy]*. (1970). In *The Universal History of Architecture in 12 volumes* (Vol. 10, ch. XI). Moscow: Stroyizdat.
- Benevolo, L. (1988). *Historia arqitectura moderna* (Vol. 2). Habana.
- Bicilli, P. M. (1993). *Fashizm i dusha Italii [Fascism and the soul of Italy]*. In *Selection. Historical and cultural works* (Vol. 1, p. 204). Sofia: St. George the Victorious Publishing House. (Original work published 1927).
- Caneloro, G. (1974). *Istoriya sovremennoi Italii [The history of modern Italy]* (Vol. 7). Moscow: Progress.
- Drudi Gambillo, M. (1958). *Archivi del Futurismo* (V. 1). Roma.
- Filatov, G. S. (Ed.). (1978). *Istoriya fashizma v Zapadnoi Evrope [The history of fascism in Western Europe]*. Moscow.
- Golzamt, E. A. (1973). *William Morris I sotsialnye istoki sovremennoi arkhitektury [William Morris and the social origins of modern architecture]*. Moscow: Stroyizdat.
- Gybina, M. M. (2012). Mario Chiattone and his works in futurist context. *Architecture and Modern Information Technologies*, 1(18), 15. Retrieved March 20, 2024, from <https://cyberleninka.ru/article/n/mario-kyattone-i-ego-tvorchestvo-v-kontekste-futurizma>
- Ikonnikov, A. V. (1982). *Zarubezhnaya arkhitektura: Ot "novoï arkhitektury" do postmodernizma [Foreign architecture. From "new architecture" to postmodernism]*. Moscow: Stroyizdat.
- Katsnelson, R. A. (1983). *Sovremennaya arkhitektura Italii [Modern architecture of Italy]* (2nd ed.). Moscow: Stroyizdat.
- Lazaris, V. (2002). Margarita. In *Three women* (p. 91). Tel Aviv.
- Mastera arkhitektury ob arkhitekture [Masters of Architecture about Architecture]*. (1972). Moscow: Iskuststvo.
- Rakhshmir, P. Yu. (1981). *Proiskhozhdenie fashizma [The origin of fascism]*. Moscow: Science.
- Stankova, Ya., & Pekhar, I. (1984). *Tysyacheletnee razvitie arkhitektury [Millennial development of architecture]* (V. K. Ivanova, Trans.). Moscow: Stroyizdat.
- To call a spade a spade. Program performances by masters of Western European literature*. (1986). Moscow: Progress.