

ЭНРИКО ПРАМПОЛИНИ КАК ТЕОРЕТИК АРХИТЕКТУРНОГО ФУТУРИЗМА ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ ВОЛНЫ

М.М. Гыбина

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

Аннотация

Статья является обзорным хронологическим описанием творчества Энрико Прампolini – одного из самых ярких представителей футуризма, как первой, так и второй волны. В нашей стране его имя ассоциируется в основном с живописью и дизайном, а также с театральной сценографией. Творчество Прампolini как одного из основных теоретиков и практиков архитектурного футуризма в России малоизученно. Рассматривая творческий путь Энрико Прампolini в архитектуре, автор статьи соотносит его с историческими этапами развития течения футуризма не только в Италии, но также с авангардными европейскими течениями 10-х – 30-х годов XX века, пытается включить его в контекст мировой градостроительной истории и подчеркнуть значение творчества этого мастера.

Ключевые слова: футуризм, футуристические манифесты, футуристическая архитектура, архитектурные и градостроительные концепции, аэроживопись

ENRICO PRAMPOLINI AS THEORETICIAN OF ARCHITECTURAL FUTURISM OF THE FIRST AND THE SECOND WAVE

M. Gybina

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

Abstract

Article is the survey chronological description of creativity of Enrico Prampolini – one of the brightest representatives of futurism, both the first, and the second wave. In our country his name associates generally with painting and design, and also with theatrical scenography. Prampolini's creativity as one of the main theorists and practitioners of architectural futurism is almost unknown in Russia. Considering Enrico Prampolini's career in architecture, the author of article correlates it to historical stages of development of a current of futurism not only in Italy, but also with vanguard European currents of the 10th – the 30th years of the XX century, tries to include it in a context of world town-planning history and to emphasize value of creativity of this master.

Keywords: Futurism, Futuristic manifestos, Futuristic architecture, architectural and urban conceptions, aeropainting (“Aeropittura”)

Введение

На сегодняшний день об итальянском футуризме, в том числе архитектурном, на Западе написано и издано большое количество книг, сборников критических статей и заметок¹. Однако, в России ни одна из перечисленных книг не издавалась. Работ на русском языке, посвященных вопросу истории, ничтожно мало.

Историю архитектурного футуризма Италии принято вести от публикации «Манифеста футуристической архитектуры» (“L’Architettura Futurista. Manifesto”) и сопровождавших его рисунков «Нового города» (“La Citta` Nuova”) Антонио Сант’Элиа (Antonio Sant’Elia). Поэтому большинство книг и статей по истории современной архитектуры, говоря об архитектуре футуризма, обращаются к этой центральной фигуре. И, тем не менее, несмотря на международную известность А. Сант’Элиа, в России на настоящий момент имеются лишь скудные справочные сведения о нем. Пожалуй, самые полные тексты можно найти в сборнике «Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX-XX век» под общей редакцией А.В. Иконникова, и в книге, переведенной на русский язык, К. Фремптона “Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития”, где личности архитектора посвящена большая глава, а также в статьях² Камышановой З.А. «Исторические прототипы в протоавангардных образах Сант-Элиа» и «Новый город» Антонио Сант’Элиа: утопия или реальность», опубликованных в сборнике научных статей и докладов на Четвертых и Пятых Иконниковских чтениях «Вопросы теории архитектуры: архитектура и культура России в XXI веке».

В то время, как в других русскоязычных источниках (как, например, Азизян И.А. «Диалог искусств XX века», Е. Бобринская «Футуризм», Горюнов В.С., Тубли М.П. «Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера», Ремпель Л.И. «Архитектура послевоенной Италии») упоминания о А. Сант’Элиа ограничиваются самыми общими отрывочными сведениями и иллюстрациями в общем контексте архитектуры футуризма. А имена тех, кто содействовал дальнейшему развитию и продвижению итальянского архитектурного авангарда до уровня международного течения - Вирджилио Марки (Virgilio Marchi), Иво Паннаджи (Ivo Pannaggi), Виничио Паладини (Vinicio Paladini), Гвидо Фьорини (Guido Fiorini), Анджело Маццони (Angelo Mazzoni), Энрико Прампolini (Enrico Prampolini), – остаются до настоящего времени практически неупомянутыми.

Творчество Энрико Прампolini до 1915 года

В этом контексте особого упоминания требует творчество Энрико Прампolini (1894 – 1956 г.), который создал свой собственный неповторимый стиль, а также обогатил архитектурную практику и теорию футуризма, написав более 5 манифестов по архитектуре. Уроженец г. Модена, он переехал в г. Рим в 1912 г., где учился в Академии Изыщных Искусств у знаменитого Дуилио Камбеллоти (Duilio Cambelloti). Однако ему пришлось бросить обучение. И причиной тому был опубликованный им манифест «Разгромим Академии и превратим искусство в индустрию» (“Bombardiamo le accademie e industrializziamo l’arte”), после обнародования которого, его отчислили из Академии. Именно с этого текста 1912 г. имя Энрико Прампolini начинает неразрывно ассоциироваться с течением футуризма.

¹ Имеются в виду книги следующих авторов: **Carollo S.** I Futuristi. – Firenze-Milano, Giunti, 2004; **Crispolti E.** Attraverso l’Architettura Futurista. – Modena, 1984; **Crispolti E.** Storia e critica del Futurismo. – Roma-Bari, 1986; **Futurismo & Futurismi / a cura di Hulten P.** – Milano, Bompiani, 1986; **Godoli E.** Il Futurismo. – Editori Laterza, 2001; **Godoli E., Capalbo V.** La metropoli futurista. Progetti im-possibili, catalogo della mostra. – Firenze, 1999; **Salaris C.** Storia del Futurismo. – Roma, 1992; **Salaris C.** Futurismo. – Milano, 1994; **Salaris C.** Bibliografia del Futurismo. – Roma, 1988; **Tisdall C., Bozzola A.** Futurismo. – Ginevra-Milano, Rizzoli|Skira, 2002; серия статей **Lamberti C.** и многие другие.

² В названиях статей сохранена орфография автора, Камышановой З.А.

Первые архитектурные манифесты футуризма

Архитектурных манифестов, предшествовавших известному манифесту А. Сант'Элиа, было два. Первый – «Строение атмосферы. Основы для футуристической архитектуры» Энрико Прампolini («L' "ATMOSFERASTRUTTURA" – Basi per un'architettura futurista»), который уже был частично напечатан в январском номере «Маленькой газеты Италии» («Il Piccolo Giornale d'Italia») за 1914 г., т.е. за полгода до обнародования Манифеста Сант'Элиа. Второй - «Футуристическая архитектура. Манифест» Умберто Боччони («Architettura futurista. Manifesto». Umberto Boccioni), написанный им в начале 1914 г., но впервые изданный спустя практически 60 лет в книге 1972 года Дзено Биролли «У. Боччони. Новые неизданные работы и критические заметки»³. В ней Биролли высказал предположение о «глубокой взаимосвязи Боччони и Сант'Элиа», а также о возможных литературных заимствованиях второго для создания собственной архитектурной теории, приближенной к футуризму. Биролли настаивал на первенстве боччониевского манифеста по отношению к тексту «Обращения» Сант'Элиа, опубликованного в каталоге выставки «Новые Тенденции» («Nuove Tendenze»). Не исключая также возможности, что по требованию Маринетти, редакция этого текста и превращение его в «Манифест футуристической архитектуры» были сделаны Боччони.

Прампolini в своем первом архитектурном манифесте параллельно с анализом истории архитектуры противопоставил ей новую футуристическую архитектуру (Рис. 1), утверждая, что она, как, впрочем, и все будущие постройки, будет «являться абстрактным следствием атмосферных элементов пространственных форм, порожденных развитием потребностей, присущих футуристической жизни общества. Футуристическая архитектура должна иметь атмосферное происхождение, потому что она отражает насыщенную жизнь движения, света, воздуха, в которых футуристический человек воспитан» [1 – с.88].

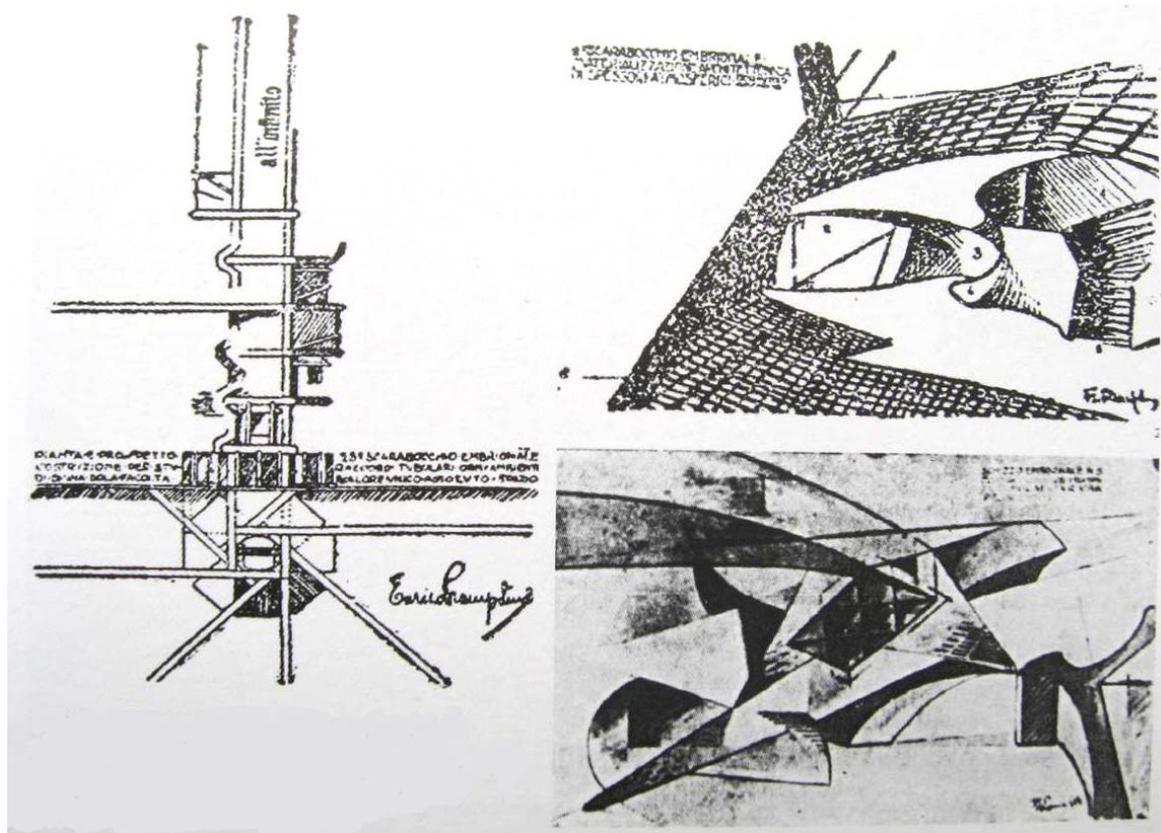


Рис. 1. Энрико Прампolini. Иллюстрация к манифесту «Строение атмосферы. Основы для футуристической архитектуры» («L' "ATMOSFERASTRUTTURA" – Basi per un'architettura futurista»). Январь 1914 г.

³ **Birilli Z.** U. Boccioni. Altri inediti e apparati critici. – Milano, Feltrinelli, 1972.

Здесь сам Прамполини выделил следующую триаду элементов: «движение», «свет», «воздух», которую дополнил в 1918 г. «силой (искусственной энергией)» и точнее определил «свет», как «естественную энергию». Таким образом, по идее Прамполини, «будучи воздушной, световой (естественные энергии) и силовой (искусственные энергии), футуристическая жизнь влияет на футуристическую архитектуру. Последняя должна стать проявлением этих трех энергетических сущностей. Они, смешиваясь, создают единый абстрактный объем, который я называю – абстрактным следствием энергий, – который устанавливает соотношение-ценность между естественным влиянием атмосферы и материальными потребностями людей» [1 – с.89].

Менее абстрактными и более приближенными к реальности выглядели предложения, содержащиеся в манифесте Боччони. Они явились завершением его «живописных и скульптурных» поисков (Рис. 2), направленных против античных, а также иностранных стилей, монументальности и копирования прошлого. Боччони провозгласил, что архитектура должна содержать в себе необходимость эпохи, и конкретизировал, что «в современной жизни **НЕОБХОДИМОСТЬ = СКОРОСТИ**» [2– с.37]. Таким образом, зданиям должна была придаваться форма, отвечающая необходимости, что в свою очередь порождало эстетику: «Динамичная необходимость современной жизни обязательно создаст развивающуюся архитектуру.

Эта концепция уже реализовывается во всех строениях, которые являются ответом на практические нужды современной жизни. Часто люди не воспринимают их как эстетическую ценность, хотя нередко они пробуждают истинные эстетические чувства.

Хирургические инструменты, корабли, машины, железнодорожные станции несут в своей конструкции жизненную необходимость, которая создает ансамбль из пустоты и законченности, из линий и плоскостей, из равновесий и уравнений, через которые появляется новое архитектурное чувство» [2 – с.38].



Рис. 2. Умберто Боччони. Скульптура «Уникальные формы в непрерывности пространства», 1913 г.

По мнению Боччони, футуристическая архитектура должна использовать «новые основы», «новые естественные элементы, которые были подарены наукой и механикой» [2 – с.39], а также он считал, что «необходимо облагородить строительные материалы, преимущественно (железо, древесину, кирпич, железобетон)», так как именно «эти

материалы, использованные в строительстве в чистой и простой концепции **экономика + польза + скорость**, создают самые ценные контрасты тона и цвета» [2 – с.39].

Боччони также предлагал отказаться от «куба, пирамиды, прямоугольника», как общей контурной линии зданий и сооружений, так как «они держат архитектурную линию в неподвижности» [2 – с.39] в пользу того, чтобы «все линии могли быть использованы в любой точке и во всех смыслах» [2 – с.39]. Это, в свою очередь, должно было привести к автономии частей, составляющих здание, «сломать единообразие, создать архитектурный импрессионизм, благодаря которому смогут появиться новые возможности, а затем последует и их реализация» [2 – с.39]. Боччони особое внимание в своем манифесте уделял среде и окружению здания, подчеркивая, что они «должны давать, как двигатель, максимальную отдачу» [2 – с.39]. Благодаря окружающему зданию контексту, а также согласно необходимости среды, фасад дома должен постоянно трансформироваться, «спускаться, подниматься, распадаться, входить или выдвигаться» [2 – с.40], приобретая новую форму. Таким образом, Боччони пытался применить новый, разработанный им в скульптурном формообразовании, принцип «декомпозиции» к архитектуре, придавая зданию пластический динамизм скульптуры.

Боччони призывал архитекторов «жертвовать фасадом ради интерьера, как это происходит в живописи и скульптуре» [2 – с.40]. То есть, по его замыслу, благодаря интерьеру будут создаваться и новые фасады, новые линии в архитектуре, а также новая «архитектурная атмосфера городов будет трансформироваться в понятие обертки» [2 – с.40], что в свою очередь приведет к жизни «в спирали архитектурных сил» [2 – с.40]. В завершении Боччони писал об образовании новой архитектурной среды, превращенной «в бесконечный перпендикуляр высот и глубин лифтовых шахт и спирали дирижаблей и самолетов. Будущее открывает перед нами безграничное пространство неба для архитектурных вооружений» [2 – с.40].

В 1918 г., дополняя свой манифест «Строение атмосферы», Прамполини воздал должное У. Боччони, как скульптору, живописцу и основоположнику архитектурной теории в футуризме. Прамполини писал: «Обновление живописи и скульптуры произошло благодаря пластической динамичности и живописному футуризму с его поиском стиля движения, настроений, окружающих ваяний, созданных в окружающей среде Боччони; таким образом, обновление в архитектуре произошло благодаря поиску атмосферного стиля и интерпретации атмосферных профилей, а также с помощью создания абстрактных объемов или материальных сооружений футуристической архитектуры» [1 – с.89].

Между 1914 и 1917 гг. Энрико Прамполини продолжал разрабатывать тему пластического динамизма в традиции Боччони, одновременно посещая мастерскую Джакомо Балла (Giacomo Balla). В 1914 г. он принял участие в Первой Международной Свободной Футуристической Выставке (Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale).

Творчество Энрико Прамполини после 1915 года

1915 г. для Прамполини был богат на теоретические работы: в марте он опубликовал текст «Чистая живопись. Вклад в абстрактное искусство» (“Pittura pura. Contributo per l’arte sacra”), в мае вышли его «Сценография и футуристическая хореография. Технический манифест» (“Scenografia e coreografia futurista. Manifesto tecnico”), а также манифест «Скульптура цвета и тотальности. Манифест хроматической и полиэкспрессивной пластики» (“La scultura dei colori e totale. Manifesto per la plastica cromatica e poliespressiva”).

Во всех этих манифестах заметно влияние идей, разработанных У. Боччони в живописи и скульптуре и его потребность привнести их в культурную жизнь, в том числе и в архитектуру. От Д. Балла Э. Прамполини позаимствовал понятие «искусства как совокупности» [3 – с.547], включающее в себя наравне с театром и созданием различных предметов, не только архитектуру, а также «все аспекты городской жизни» [3 – с.547]. Таким образом, во всех этих манифестах присутствовала идея тотального искусства, сливающегося с окружающей средой.

В марте 1915 г. Фортунато Деперо (Fortunato Depero) и Джакомо Балла – «футуристы-абстракционисты» – опубликовали свой манифест «Футуристическая Реконструкция Вселенной» (“Ricostruzione Futurista dell’Universo”), ставший программным для всей истории итальянского футуризма. В нем были описаны первые пластические и динамические комплексы (Рис. 3), (Рис. 4), каждый из которых, согласно основным характеристикам, выделенным в 11 пунктов, должен был быть: «1. Абстрактным. 2. Динамичным. Обладать движением относительным (кинематографическим) + движением абсолютным. 3. Прозрачнейшим. Для быстроты и летучести пластического комплекса, который должен появляться и исчезать - легчайшим и неосязаемым. 4. Красочным и светящимся (при помощи наружных ламп). 5. Автономным, то есть похожим только на самого себя. 6. Преобразуемым. 7. Драматическим. 8. Невесомым. 9. Пахучим. 10. Шумящим. (Шумовая пластика одновременно с пластической экспрессией). 11. Взрывным, появляющимся и исчезающим вместе с взрывами» [3 – с.560].



Рис. 3. Джакомо Балла. Пластический комплекс №1



Рис. 4. Фортунато Деперо. Пластический комплекс №4

Эти комплексы по замыслу их авторов должны были стать «каркасом и плотью невидимому, неосязаемому, неуловимому и едва заметному» [3 – с.560] и тем самым помочь им в

поисках абстрактных эквивалентов всех форм и всех элементов Вселенной. Для создания вещественной конструкции такого комплекса Деперо и Балла использовали различные материалы, начиная с металлических проводов, стекла, тканей и т.д., и заканчивая механическими, электрическими и музыкальными устройствами. При помощи всех этих средств они создали:

- | | | | | | | | | | | |
|---------------|---|---|-----------|------------------|-----------------|---|-----------------|---------------|------------|------------------|
| ВРАЩЕНИЕ | { | <ol style="list-style-type: none"> 1. Пластические комплексы, которые вращаются вокруг стержня (горизонтального, вертикального, косого). 2. Пластические комплексы, которые вращаются по нескольким осям: а) в равных направлениях, но с разной скоростью, в) в противоположных направлениях, с) в равных и противоположных направлениях. | | | | | | | | |
| ДЕМОНТАЖИ | { | <ol style="list-style-type: none"> 3. Пластические комплексы, которые распадаются на: а) объемы, в) пласти, с) последующие преобразования (в форме конусов, пирамид, сфер и т.д.). 4. Пластические элементы, которые распадаются, говорят, шумят и звонят одновременно. | | | | | | | | |
| | | <table border="0" style="margin-left: 40px;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">ДЕМОНТАЖИ</td> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; padding: 0 10px;">{</td> <td style="padding-left: 5px;">ФОРМА</td> <td rowspan="2" style="font-size: 2em; padding: 0 10px;">+</td> <td style="padding-left: 5px;">ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding-right: 5px;">ТРАНСФОРМАЦИИ</td> <td style="padding-left: 5px;">РАСШИРЕНИЕ</td> <td style="padding-left: 5px;">ЗВУЧАНИЯ
ШУМЫ</td> </tr> </table> | ДЕМОНТАЖИ | { | ФОРМА | + | ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ | ТРАНСФОРМАЦИИ | РАСШИРЕНИЕ | ЗВУЧАНИЯ
ШУМЫ |
| ДЕМОНТАЖИ | { | ФОРМА | + | | ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ | | | | | |
| ТРАНСФОРМАЦИИ | | РАСШИРЕНИЕ | | ЗВУЧАНИЯ
ШУМЫ | | | | | | |
| ЧУДО
МАГИЮ | { | <ol style="list-style-type: none"> 5. Пластические комплексы, которые соединяются и исчезают: а) медленно, в) повторяющимся спуском (ступенчато), с) неожиданным взрывом. <p style="margin-left: 40px;">Пиротехника – Вода – Огонь – Пар.</p> | | | | | | | | |

Создание первого пластического комплекса «раскрыло перед нами абстрактный пейзаж из конусов, пирамид, многогранников, спиралей, созданных горами, реками, светом и тенью. Таким образом, глубокая аналогия существует между основными силовыми линиями (le linee-forze) скорости и основными силовыми линиями пейзажа. Мы добрались до самой сущности Вселенной и завладели ее элементами» [3 – с.560]. А сам абстрактный пластический комплекс, сконструированный итальянским гением, «т.е. в большей степени строительным и архитектурным гением» [3 – с.560], помог футуризму определить «свой Стил, который неизбежно будет доминировать еще многие века чувствительности» [3 – с.560]. Приведенный нами текст показывает, что Деперо и Балла предвидели новый тип мобильной и трансформируемой архитектуры, которую позднее развивали Прамполини и сам Деперо, дополнив ее градостроительным аспектом.

В мае 1915 г. Энрико Прамполини, который в тот период тесно общался и часто посещал мастерскую Балла, опубликовал свой манифест под названием «Новое искусство? Абсолютная конструкция мото-шума» (“Un’arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore”). В нем он соединил свою идею тотального искусства, формообразующие принципы архитектуры У. Боччони и пластические комплексы, описанные Ф. Деперо и Дж. Балла, провозгласив, что «Абсолютные конструкции мото-шума синтезируют, символизируют и прославляют в своей абстрактной эквивалентности живописную, пластическую и архитектурную характеристики движения, шума, запаха и т.д., эволюционирование реалистичного элемента – в абстракцию» [4 – с.98].

Таким образом, Прамполини предложил на основе абстрактных пластических комплексов Деперо и Балла и динамичности форм Боччони создать новое архитектурное формообразование: «от выражения чистого искусства (абсолютные конструкции мото-шума) через их материальное применение мы непосредственно достигаем практической реализации футуристической архитектуры и футуристического города» [4 – с.98].

У Прамполини футуристические динамические формы архитектуры находились в постоянном движении. Например, фасады жилых строений, которые открывались для того, чтобы позволить пройти человеческим массам, подталкиваемым автоматическими огромными кранами, или внутренние части металлических рукавов, которые могли, по его замыслу, отделяться от основного остова здания, чтобы доставлять людей на крыши башен-вокзалов к аэропланам. А также, «платформы, которые будут отделяться от стен и будут перемещать людей с одного этажа на другой только с помощью пневматической шахты и т.д.» [4 – с.99].

В 1916 г. Прамполини был занят как сценограф в фильме А.Дж. Брагалли «Таис» (Anton Giulio Bragaglia, "Thais"). В это же время он познакомился с Тристаном Тцарой (Tristan Tzara), с которым начинал тесное сотрудничество, и уже в 1917 г. участвовал в выставке цюрихских дадаистов. Одновременно он стал одним из основателей и создателей таких авангардных журналов как «Предоткрытие» ("Avanscoperta") и «Мы» ("Noi") в Риме. В журнале «Мы» особое внимание уделялось творчеству Т. Тцары и дадаизму. Также между 1917 и 1919 гг. Прамполини был увлечен идеями «синтетического» кубизма, это заметно по обложкам его журналов.

В 1918 г. он организовал и сам принимал участие в Выставке Независимого Искусства ("Mostra d'Arte Indipendente"), а также совместно с Марио Рекки (Mario Recchi) основал «Дом Итальянского искусства» ("La Casa d'Arte Italiana"). В этот период Прамполини сильно увлечен сценографией, в том числе в Театре Цвета Акилле Риччарди (Teatro del Colore, Achille Ricciardi), где он был задействован в нескольких постановках, стремясь к принципиальному пересмотру концепции современного ему театра.

Он много путешествовал в первой половине 20-х годов, сотрудничая с авангардистскими объединениями Германии, Франции, Чехословакии и других европейских стран. Будучи сценографом, разносторонним художником и дизайнером, именно Прамполини наладил, а затем и поддерживал наиболее длительный и постоянный контакт футуристического движения с обширными европейскими течениями тех лет (дадаисты, «Штурм» (Der Sturm), «Ноябрь» (Novembergruppe), «Стиль» (De Stijl) и Баухауз (Bauhaus)). Так, например, в 1920 г. в Берлине проводилась его персональная выставка, а в 1921 г. Прамполини вместе с Маринетти (F.T. Marinetti) организовал футуристические выставки в Праге, Берлине и Дюссельдорфе. В июле 1922 г. «Стиль» опубликовал текст Прамполини под названием «Эстетика машин и механический самоанализ» ("L'Estetica della macchina e l'introspezione meccanica"), а уже в августе берлинский «Футуризм» ("Der Futurismus") напечатал его манифест «Футуристической сценографии» ("Scenografia Futurista").

Он принимал участие в Международной Выставке театрального искусства в Амстердаме, Лондоне, Ливерпуле и Манчестере. Общался с Гропиусом (Gropius), Кандинским (Kandinskij), Клее (Klee), Архипенко и многими другими. Все это повлияло на его творчество, в целом, и позволило занять лидирующее положение среди футуристов «второй волны». В мае 1923 г. в «Мы» вышел его «Манифест механистического искусства» ("Manifesto dell'Arte Meccanica"), подписанный также И. Паннаджи (Ivo Pannaggi) и В. Паладини (Vinicio Paladini). Годом позже, в 1924 г., в том же журнале Прамполини опубликовал манифест «Футуристической сценической атмосферы» ("L'Atmosfera scenica futurista"). В этом манифесте он утверждал, что «театр, как и все футуристическое искусство, – это последовательная демонстрация мира духа, синхронизированного с движением в пространстве сцены» [5 – с.28].

Прамполини особо выделил триаду «СИНТЕЗ – ПЛАСТИКА – ДИНАМИКА» и на ее основе предложил создать «сценическое многомерное футуристическое пространство» [5 – с.29], в том числе и новую для театра конструкцию, которая представляла бы собой «многомерную электро-динамическую архитектуру пластических светящихся элементов в движении по центру театральной сцены» [5 – с.29], что должно было породить, тем самым, динамику на сцене. Благодаря этому «пространство – становится метафизическим ореолом окружающей среды. А эта среда, в свою очередь, – духовная проекция человеческих действий» [5 – с.29]. Очевидно, что Прамполини соединил свой принцип тотального искусства и «лучизм Боччони» [6 – с.94] с приемами построения, выработанными метафизической школой

живописи (*Pittura Metafisica*). И уже в этом тексте 1923 г. он дал первые наброски своей «поливещественной архитектуры» (*Architettura polimaterica*).

Этот манифест в определенной степени был дополнен манифестом Прамполини того же 1924 г. «К Новому искусству. Духовные архитектуры. (Мои «Женственные пейзажи на выставке портрета в Монце)» (*Verso una nuova arte. Architetture spirituali*). (I miei "Paesaggi femminili" alla Mostra del Ritratto a Monza), в котором он провозгласил, что «эстетическая эволюция пластических искусств окончательно входит в новую фазу развития» [7 – с.30]. Этот процесс происходит «от предпосылок духовного порядка – к предпосылкам эстетического характера» [7 – с.30] и «от внешних проявлений формы – к пластической интерпретации души» [7 – с.30]. На основании этой мысли Прамполини пытался «перевести всеобъемлющую духовную идею в универсальный масштаб. Таким образом, по мысли Прамполини, «знак, форма, конструкция становятся новой душевной реальностью» [7 – с.30].

Прамполини также продолжал развивать идею «метафизического ореола», высказанную им в манифесте «Футуристической сценической атмосферы», дополнив ее созданием «нового художественного выражения, опирающегося на объединение отношений материи и духа, направленное на то, чтобы закрепить в абсолютном синтезе духовную архитектуру человеческой души» [7 – с.30]. Сделав сферой своего влияния все пространство, он придавал особое внимание «метафизическому ореолу объекта», который по мнению Прамполини был возвеличен «силами динамичной реальности, геометрией, символическим эквивалентом восприятия, игрой взаимопроясняющих связей» [7 – с.30], благодаря чему «пластическое произведение искусства больше не состоит из элементов оптических обманов видимой реальности, а проистекает из пластического детерминизма трансцендентальной реальности» [7 – с.30].

Сама «архитектура форм и цветов поднимается, формируясь в пространстве и следуя особому ритму и самоцели, к пластической центральной гармонии... Хаотичные формы объединяются вокруг центрального взрывного и зажигательного элемента» [7 – с.31]. Идеи, высказанные Прамполини в этом манифесте, содержали некоторые элементы аллегоризма и развивали его концепцию антигеометрических абстракций, «отчасти продолжая двигаться в направлении, намеченном Боччони в теории «полиматериалов» и тактилизмом Маринетти» [8 – с.97].

Интерес к различным материалам, к их работе и превращениям составлял основу работ Прамполини не только в живописи или скульптуре, но также и в архитектуре. Как он неоднократно подчеркивал в своих манифестах «новый пластический организм», основанный на принципе «пластических аналогий» возникал «между конкретной реальностью и реальностью абстрактной» в ходе таинственных метаморфоз материала» [8 – с.97]. Можно предположить, что для Прамполини футуристическая архитектура ассоциировалась с «жизнью духа» и превращалась в ее проекцию, в «бесконечные пластические аналогии, которые, благодаря своему неисчерпаемому богатству, предполагают различные сочетания» [7 – с.31].

Особого упоминания требует стиль изложения двух последних манифестов. Он резко отличался от предшествовавших текстов. В манифестах – «Футуристической сценической атмосферы» и «К Новому искусству. Духовные архитектуры. (Мои «Женственные пейзажи на выставке портрета в Монце)» – весь текст разделен на отдельные главы, каждая из которых имеет свое название. А название «К Новому искусству», очевидно, перекликается с вышедшим в 1923 г. текстом Ле Корбюзье «К архитектуре» (*Le Corbusier "Vers une architecture"*). Но близки были не только названия этих двух манифестов.

Проблема взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространства была общей для Ле Корбюзье и Прамполини. Первый, взяв кубистические принципы, разработанные Пикассо и Браком около 1910 г., изображения одновременно внутренних и внешних частей предметов на картинах, интерпретировал эти принципы в интерьерные и экстерьерные архитектурные пространства. Второй отталкивался от концепции, данной У. Боччони в его

манифесте «Пластический динамизм 1913», объекта как пластического целого – «предмет + окружение». Тем не менее, и для Ле Корбюзье, и для Прамполини, темы жилья и градостроительства, «взятые в широком понимании всего архитектурного окружения человека» [9 – с.91] были основными и занимали главенствующее положение в их творчестве.

С 1925 по 1937 годы Энрико Прамполини жил в Париже, где вошел в абстракционистское объединение «Круг и квадрат» (“Cercle et Carre”), а затем вступил в группу «Абстракция – Творчество». Он принимал участие в различных выставках футуристического искусства, в том числе спроектировал павильон (Рис. 5) для Первой Выставки Футуристической архитектуры (Prima Mostra di Architettura Futurista) в рамках Международной Выставки Друзей Искусства (Esposizione Internazionale degli Amici dell’Arte) в Турине, в 1928 г. Этот павильон, выстроенный Туринскими архитекторами-футуристами по чертежам Прамполини, не только демонстрировал оригинальный футуристический стиль архитектуры, характеризовавшийся в статьях тех лет, как блестящий полихромизм и поразительная суперграфичность, но и явился реальным воплощением идей, высказанных архитектором четырьмя годами ранее в уже упомянутых: манифесте «Футуристической сценической атмосферы» и манифесте «К Новому искусству. Духовные архитектуры».



Рис. 5. Энрико Прамполини. Павильон на Первой Выставке Футуристической архитектуры в рамках Международной Выставки Друзей Искусства в Турине, 1928 г.

Прамполини в этом проекте смог реализовать свою триаду «синтез-пластика-динамика», объединив «знак, форму, конструкцию» в единое целое. В 1934 г. (позже год издания будет исправлен на 1931 г.) Анджело Маццони в своем «Манифесте воздушной футуристической архитектуры» (“Manifesto futurista dell’architettura aerea”), написанном совместно с Ф.Т. Маринетти и М. Соменци (M.Somenzi), приведет павильон Прамполини, а также еще несколько его работ, как пример «безукоризненной гармонии интерьера и экстерьера» [10 – сс.114-119].

В феврале 1928 г. Прамполини опубликовал свой манифест «Футуристическая архитектура». В нем первоначальная формула архитектуры футуризма, данная им самим в «Строении атмосферы», как «единого абстрактного объема... абстрактного следствия энергий» [1 – с.89] превратилась в «пластический двигатель... стиль вещественного движения в пространстве» [11 – с.106]. В главе манифеста «Основы для футуристической архитектуры» Прамполини написал: «Вирджилио Марки, архитектор-футурист, в своей книге «Футуристическая архитектура» (опубликованной издательством Кампителли ди Фолиньо (Campitelli di Foligno) сделал наброски основ нового футуристического здания, которые вместе с проектом покойного А. Сант'Элиа, и моими очерками по Строению атмосферы (опубликованными в «Итальянской Газете» (Giornale d'Italia) 28 февраля 1914 г.), – составляют эстетические и этические основы «Футуристической архитектуры» и «Футуристического города».

«Футуристический город не является для нас, футуристов, сном, - это стилистический и имманентный призыв к динамизму современной жизни, которая неотложно ждет собственного архитектурного выражения. Архитектурную концепцию футуризма можно резюмировать двумя выразительными терминами: лиризм и динамичность, – которые охарактеризовали приход эстетики футуризма» [11 – с.106].

«Аэроживопись» (Aeropittura)

В конце 20-х – начале 30-х годов XX века в футуристическом искусстве появилось новое направление, получившее название «аэроживопись» (Aeropittura), которое во многом возродило динамизм, забытый в 20-е годы, а на смену машинной эстетике пришел аэродинамизм. В аэроживописи нашло воплощение футуристическое «тяготение к мистике» тех лет, а также «свойственную раннему футуризму тягу к мифотворчеству» [8 – с.95]. Исследователи футуризма выделяют внутри течения аэроживописи два основных направления. Первое из них – документалистское (Рис. 6) – ориентировалось на буквальную передачу зрительных впечатлений. Поэтому многие художники, среди которых можно назвать: Тато (Tato), Туллио Крали (Tullio Crali), Джерардо Доттори (Gerardo Dottori), Амброзии (Ambrosi), – следовавшие этим путем, поднимались в воздух на самолетах и создавали картины, художественно откликаясь на увиденное в полете.

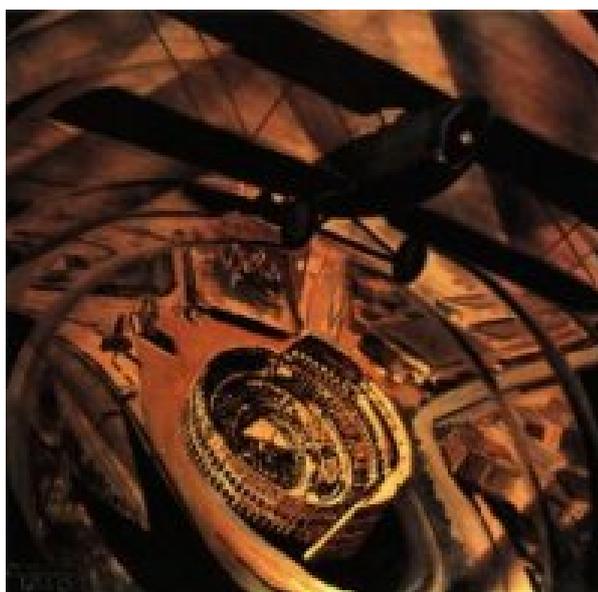


Рис. 6. Тато (псевдоним Г. Сансони). Полет по спирали над Колизеем. Ок. 1930 г.

Другое направление в аэроживописи, провозгласив главной своей задачей воплощение новой «сверхземной духовности» (Рис. 7), было приближено к абстрактному искусству и базировалось на фантастических, близких к сюрреализму, образах. Так, на многих картинах,

следовавших этому веянию, традиционные абстрактные символы космоса, такие как: сфера, круг, эллипс, спираль, – наделялись особыми значениями космических знаков, неся в себе символические намеки. Наиболее целостную концепцию абстрактной аэроживописи создал Прамполини, представив одну из первых работ этого жанра – «Небесный ныряльщик» – уже в 1930-м году. Сам художник видел в аэроживописи «абсолютное преодоление ограничений земной реальности», связанное с пробуждением в нем самом «таинственных сил космического идеализма» [8 – с. 97].



Рис. 7. Энрико Прамполини. Небесный ныряльщик. Ок. 1930 г.

Во второй половине 30-х годов вместе со своими исследованиями в живописи и скульптуре, основанными на его концепции антигеометрических абстракций, Прамполини разрабатывал концепцию «поливещественной архитектуры» (Рис. 8), а также серию архитектурных предложений для Выставки Е-42 (ЭУР), которые объявили о финальной фазе футуризма, приблизившегося в 1940-х годах к метафизическим и органическим предложениям в «космическом» видении пространства, которое возвело трансцендентальность воспринимаемого мира до крайности – в противопоставление с серьезностью исторического момента того времени. Сам Прамполини в те годы описывал свою деятельность, как «эстетику биопластики, оркестрирующей лирические ценности органических материалов» [8 – с.97].

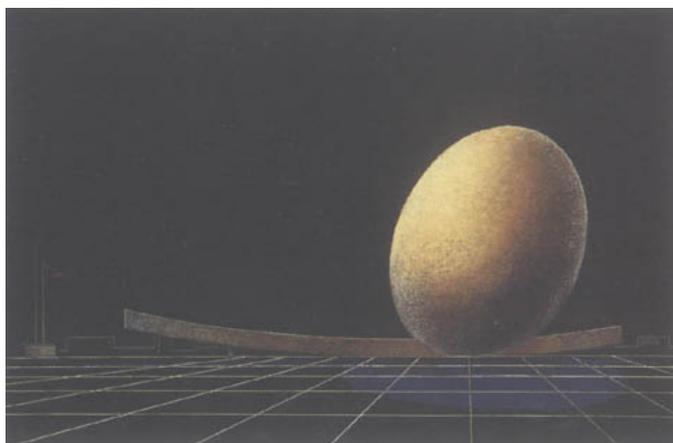


Рис. 8. Энрико Прамполини. «Поливещественная архитектура». Проект театра для Выставки Е-42 (ЭУР). Ок. 1942 г.

Заключение

Творчество Прамполини многогранно: он был живописцем, дизайнером, художником по костюмам, сценографом, публицистом, архитектором и одним из основных, наравне с Маринетти и Деперо, идеологов футуризма «второй волны». Его манифесты имели огромное значение для развития итальянского футуризма как первой, так и второй волны в живописи, театральном искусстве и архитектуре. Его практические работы оказали большое влияние на таких видных архитекторов и инженеров течения, как Вирджилио Марки и Гвидо Фьорини (Guido Fiorini), а реализованные постройки и проекты приводились в пример как самые яркие реализации футуризма. Так, например, в 1931-м году на Колониальной Выставке в Париже, Павильон Прамполини 1928-го года будет практически дословно повторен Гвидо Фьорини (Рис. 9). Концепция аэроживописи, предложенная Прамполини, породила многочисленных последователей и эпигонов среди футуристов «второй волны». Поддерживая контакт с многочисленными европейскими архитектурными школами и различными художественными направлениями, он достиг интеграции футуризма в общеевропейский авангардный контекст.

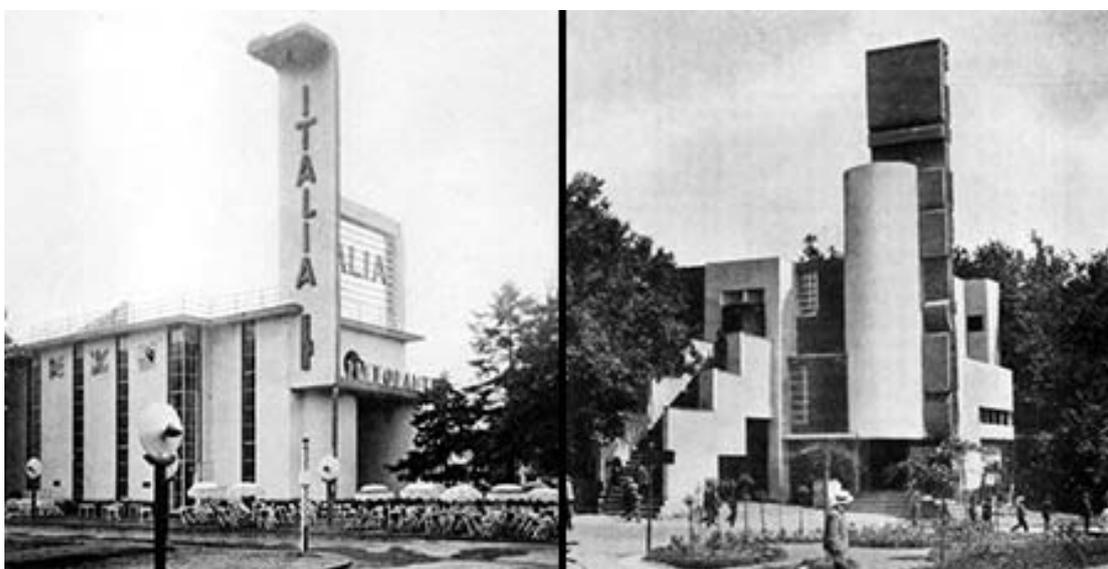


Рис. 9. Сопоставление Павильона Э.Прамполини 1928-го года (справа) и Павильона Г.Фьорини 1931-го года (слева).

Примечание. Иллюстрации, приведенные в статье взяты из следующих источников:

Рис. 1. Энрико Прамполини. Иллюстрация к манифесту «Строение атмосферы. Основы для футуристической архитектуры» (“L’ “ATMOSFERA STRUTTURA” – Basi per un’architettura futurista”). Январь 1914 г. – из книги Costanzo M., De Propriis M. “Sant’Elia e Boccioni. Le origini dell’architettura futurista”. Roma, Mancosu Editore, 2006.

Рис. 2. Умберто Боччони. Скульптура «Уникальные формы в непрерывности пространства», 1913 г. - http://www.italy.dk/kultur/futurisme_1909_2009.htm

Рис. 3. Джакомо Балла. Пластический комплекс №1 - http://www.futurism.it/esposizioni/Esp2012/ESP20120302_H.htm

Рис. 4. Фортунато Деперо. Пластический комплекс №4. - http://xoomer.virgilio.it/adi_maggio/1915_arte.htm

Рис. 5. Энрико Прампolini. Павильон на Первой Выставке Футуристической архитектуры в рамках Международной Выставки Друзей Искусства в Турине, 1928 г. - <http://scuolamozart.altervista.org/peralunni/novecento/900futurismoarchitettura.htm>

Рис. 6. Тато (псевдоним Г. Сансони). Полет по спирали над Колизеем. Ок. 1930 г. - http://www.italy.dk/kultur/futurisme_1909_2009.htm

Рис. 7. Энрико Прампolini. Небесный ныряльщик. Ок. 1930 г. - http://futurismrus.narod.ru/images/pictgall/page_03.htm

Рис. 8. Энрико Прампolini. «Поливещественная архитектура». Проект театра для Выставки Е-42 (ЭУР). Ок. 1942 г. - <http://www.futurism.it/collezioni/opere/opere.asp?sez=2&det=1670>

Рис. 9. Сопоставление Павильона Э. Прампolini 1928-го года (справа) и Павильона Г. Фьорини 1931-го года (слева). - <http://www.edilone.it/rubriche-print-novecento-26.html>

Литература

1. Prampolini E. L' "atmosferastruttura" – Basi per un'architettura futurista. / Crispolti E. Attraverso l'architettura futurista. – Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984. – сс. 88-89.
2. Boccioni U. Architettura futurista. Manifesto. / Birolli Z. U. Boccioni. Altri inediti e apparati critici. – Milano: Feltrinelli, 1972. – сс. 36-40.
3. Hulten, P. Futurismo e Futurismi. – Milano: Bompiani, 1986. – 638 с.
4. Prampolini E. Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore. / Crispolti, E. Attraverso l'architettura futurista. – Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984. – сс. 98-99.
5. Prampolini E. L'Atmosfera scenica futurista. / Oliva A.B. Prampolini. 1913-1956. – Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985. – сс. 28-29.
6. Азизян И.А. Диалог искусств XX века. – М.: изд. ЛКИ, 2008. – 575 с.
7. Prampolini E. Verso una nuova arte. Architetture spirituali. (I miei "Paesaggi femminili" alla Mostra del Ritratto a Monza). / Oliva A.B. Prampolini. 1913-1956. – Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985. – сс. 30-31.
8. Бобринская Е. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
9. Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах. Архитектура капиталистических стран XX в. Том 11 / Под общ. ред. Иконникова А.В., Савицкого Ю.Ю., Быликина Н.П. и др. – М.: Стройиздат, 1973. – 888 с.
10. Mazzoni A. Manifesto futurista dell'architettura aerea. / Crispolti, E. Attraverso l'architettura futurista. – Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984. – сс. 114-119.
11. Prampolini E. Architettura Futurista. / Crispolti, E. Attraverso l'architettura futurista. – Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984. – сс. 106-107.

References

1. Prampolini E. L'”atmosferastruttura” – Basi per un'architettura futurista. Crispolti E. Attraverso l'architettura futurista. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984, pp. 88-89.
2. Boccioni U. Architettura futurista. Manifesto. Birolli Z. U.Boccioni. Altri inediti e apparati critici. Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 36-40.
3. Hulten, P. Futurismo e Futurismi. Milano, Bompiani, 1986, 638 p.
4. Prampolini E. Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore. Crispolti, E. Attraverso l'architettura futurista. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984, pp. 98-99.
5. Prampolini E. L'Atmosfera scenica futurista. Oliva A.B. Prampolini. 1913-1956. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985, pp. 28-29.
6. Azizyan I.A. *Dialog iskusstv XX veka* [Dialogue of arts of a XX century]. Moscow, 2008, 575 p.
7. Prampolini E. Verso una nuova arte. Architetture spirituali. (I miei “Paesaggi femminili” alla Mostra del Ritratto a Monza). Oliva A.B. Prampolini. 1913-1956. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985, pp. 30-31.
8. Bobrinskaya E. *Futurism* [Futurism]. Moskow, Galart, 2000, 192 p.
9. Ikonnikov A.V., Savizkiy Y.Y., Bylikin N.P. *Vseobshhaja istorija arhitektury v 12-ti tomah. Arhitektura kapitalisticheskikh stran XX v. Tom 11* [General history of architecture in 12 volumes. Architecture of the capitalist countries of a XX century. Vol. 11]. Moscow, 1973, 888 p.
10. Mazzoni A. Manifesto futurista dell'architettura aerea. Crispolti, E. Attraverso l'architettura futurista. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984, pp. 114-119.
11. Prampolini E. Architettura Futurista. Crispolti, E. Attraverso l'architettura futurista. Modena, Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1984, pp. 106-107.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

М.М. Гыбина

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

DATA ABOUT THE AUTHOR

M. Gybina

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