Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

Садовина Вера Павловна

ИТАЛЬЯНСКАЯ СКУЛЬПТУРА «ВТОРОГО ФУТУРИЗМА» В МЕЖВОЕННЫЙ ПЕРИОД (ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ, ТЕНДЕНЦИИ, ИМЕНА)

Специальность 5.10.3 – Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения, доцент
Калугина Ольга Вениаминовна

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…….....……...4

ГЛАВА 1. СКУЛЬПТУРА «ГЕРОИЧЕСКОГО» ФУТУРИЗМА……..…….23

1.1. Идеологические истоки итальянского футуризма…….……26

1.2. Специфика футуристской программы в скульптуре:
пластика Умберто Боччони…….33

1.3. «Футуристская реконструкция Вселенной» в творческих
практиках Джакомо Баллы, Фортунато Деперо,
Энрико Прамполини……44

ГЛАВА 2. МОТИВЫ «МЕХАНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» В ФУТУРИСТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ…….……..…….……..59

2.1. Машина – эстетическая модель современности…….……62

2.2. «Механическое искусство» Римской группы.
Ружена Заткова, Энрико Прамполини, Иво Паннаджи……67

2.3. Особенности пластики туринского футуризма в
произведениях Мино Россо……79

2.4. Футуристская «механическая флора» Феделе Азари и БОТа……89

ГЛАВА 3. АЭРО… ФУТУРИЗМ И АЭРОСКУЛЬПТУРА……..……....96

3.1. «Синтетическая» скульптура Мино Россо, Ренато Ди Боссо, Умберто
Пески…….....100

3.2. «Абстрактная символическая» скульптура Тайята,
Энрико Кармасси, Санте Монакези и Владимиро Тулли…….110

3.3. Трансформация формы в произведениях Реджины…….……119

3.4. Аэрофутуризм и циркумвизионисты Юга Италии
(Луиджи Пепе Диас, Гульельмо Перссен ди Камерата)……127

3.5. Керамическая аэроскульптура (Туллио д’ Альбисола, Бруно Мунари,
Ивос Пачетти.……135

ГЛАВА 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭПОХИ БЕНИТО МУССОЛИНИ В СКУЛЬПТУРЕ «ВТОРОГО ФУТУРИЗМА»……...…….145

4.1. Иконография Муссолини……..……..……...150

4.2. Тема спорта……..159
4.3. Миф «новой» империи……...168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ……...……...……...177
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ…….……..180
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Технический манифест футуристской аэропластики (1934)……200
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Футуристский манифест Керамика и Аэрокерамика, Альбисола (1938)……203
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Иллюстрации…….……..…..…….……...208

ВВЕДЕНИЕ

Скульптура так называемого «второго футуризма» – особая страница в исторической летописи итальянской пластики. На сегодняшний день о футуризме написано достаточно много, изучены разные аспекты этого движения, однако вклад молодых итальянских скульпторов, творивших в эпоху между двумя мировыми войнами, решительно недооценен, если не вовсе проигнорирован. Появление понятия «второй футуризм» произошло в 1956 г.[1] с легкой руки Гвидо Балло, а введение в искусствоведческий оборот закрепилось благодаря итальянскому историку футуризма Энрико Крисполти, впервые использовавшего термин в эссе[2] 1958 г. для обозначения этапа художественных изысканий футуристов в период интербеллума.

В то время концепция второй фазы движения представляла собой едва сформулированную точку зрения, не разделяемую по разным причинам в научной среде. Как было замечено Гвидо Барторелли[3], трансформация смысла «второго футуризма» прошла несколько этапов от «продолжения футуризма», «второй волны» и до «второго поколения футуристов», что ознаменовало значительный скачок в осознании значимости второго этапа движения. Также закономерно, что в первые годы после Второй мировой войны на тему футуризма было наложено табу по причине политической целесообразности, и только с 1983 г.[4] начался пересмотр взаимоотношений футуризма «второй волны» и режима Бенито Муссолини. В этом контексте был запущен процесс повторного открытия футуризма. История движения становится популярной темой для форумов, конференций и выставок, организуемых в Европе и за океаном. Примечательно, что фокус внимания в

[1] Ballo G. Pittori italiani dal Futurismo a oggi // Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino, 1923–1938 / a cura di E. Crispolti. Torino: Fratelli Pozzo, 1961. P. 3.
[2] Crispolti E. Appunti sul problema del Secondo Futurismo nella cultura italiana fra le due guerre // Crispolti E., Marchiori G. Sculture di Mino Rosso / Collana di Notizie (Torino), anno II, 1958, No 3 (Aprile). P. 34–51.
[3] Bartorelli G. Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo. Torino: Testo & Immagine, 2001. P. 8.
[4] Год 100-летия со дня рождения Б. Муссолини.

актуализации футуристского наследия был направлен главным образом на живопись. Причина – не только в численном превосходстве художников над скульпторами, но скорее в том, что скульптура как медиум авангарда наиболее сложна и потому реже становится предметом обсуждений и исследований.

Столетие футуризма было отмечено в Италии десятком специализированных мероприятий, при этом скульптура экспонировалась лишь на двух. К примеру, в залах магистральной выставки в Королевском дворце в Милане «Футуризм + Искусство + Действие» (2009) из пятисот трех экспонатов скульптура была проиллюстрирована двадцатью тремя (4,6%), из них со «второй волной» были связаны лишь четырнадцать пластических решений, а именно: Энрико Прамполини, Мино Россо, Фарфа, Тайата, Реджины и Ренато Ди Боссо.

«Подобный дисбаланс не мог быть оправдан только с экономической точки зрения»[5], – отметил Паоло Саккини, хотя тренд, складывающийся в выставочной практике, свидетельствует о незначительной доле временных экспозиций, посвященных скульптуре. Одна из причин связана с высокой стоимостью реализации подобных проектов. Другая, как полагает Пальма Букарелли, обусловлена тем, что «…как правило, скульптура экспонируется на выставках вместе с живописью и от этого первая почти всегда проигрывает. Внимание зрителя сосредоточено на картинах и для любования ими посетитель отвлекается от скульптур, обходя их стороной»[6]. Не хочется думать, что кураторы выставки, ограничив количество скульптур, сэкономили, либо недооценили значение произведений для понимания зрителями футуризма в целом и особенно его второй фазы.

Недавняя масштабная римская выставка «Время футуризма»[7] (2025), приуроченная к 115-летию движения, разочаровала скромной экспозицией скульптуры, которая состояла из пары произведений Умберто Боччони, кукол-марионеток Энрико Прамполини и Фортунато Деперо, марионеток и «цветов»

[5] Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. Verona: Scripta, 2013. P. 9.
[6] Bucarelli P. Prefazione // Scultura italiana del XX secolo / a cura di G. Caradente. Roma: Roma Editalia, 1957. N. p.
[7] Il tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. Roma: Treccani, 2024.

Джакомо Баллы и трех скульптур Реджины Бракки[8], Ренато Бертелли и Эрнесто Михаэлиса[9], размещенных в зале «Скульптура тридцатых годов». Подобная репрезентация футуристской пластики 1920–1930-х гг. вновь лишает возможности объективно подойти к творчеству мастеров второго призыва и выявить индивидуальные особенности каждого.

За последние сорок лет значительная часть персональных выставок с экспонированием скульптурных форм была посвящена тем, кто стоял у истоков зарождения футуристской пластики – Умберто Боччони[10], Джакомо Балле[11] и Фортунато Деперо[12], и единственному, причисленному ко «второму поколению» футуристов еще на излете 1950-х гг. – туринскому ваятелю Мино Россо[13]. Другим мастерам – участникам региональных футуристских групп – пришлось ждать признания определенное количество лет[14].

Эволюция скульптуры «второго футуризма» – от недолговечных форм из материалов «volgari», где главное – переосмысление идеи динамизма Умберто Боччони, через вклад «пластических комплексов» Джакомо Баллы, Фортунато Деперо, Энрико Прамполини как раскрыть чистую форму, через взаимодействие с тенденциями общеевропейской художественной мысли, через опыт решения

---

[8] Реджина Бракки (творческий псевдоним Реджина).

[9] Эрнесто Михаэлис (творческий псевдоним Тайат).

[10] Boccioni: A Retrospective. NY: Metropolitan Museum of Art [1988-1989]; Umberto Boccioni (1882–1916). Genio e memoria. Milano & Mart, Rovereto [2016]; Umberto Boccioni: Recreating the Lost Sculptures. London: Estorick Collection [2019].

[11] Omaggio a Giacomo Balla. Padova: Galleria Civica [1983]; Giacomo Balla. Dall'Autospalla all'Autodolore. Opere 1902-1947. Roma: Galleria Arco Farnese [1994-1995]; Ricostruzione futurista dell' universo. Giacomo Balla e Fortunato Depero. Opere 1912–1933. Palermo: Palazzo Steri [2008–2007]; Ballpittura Ballascultura. Milano: Fonte d'Abisso Arte [2008]; Casa Balla. Dalla casa all'universo e ritorno. Roma: Casa Balla [2021].

[12] Prima retrospettiva di Fortunato Depero. Milano: Galleria Toninelli [1962]; L'Omaggio a Fortunato Depero. Padova: [1980]; Depero: Teatro magico toccò Portogallo. Ginevra, Toronto, Parigi [1990-1991]; Depero Futurista. Torino: Palazzo Bricherasio [2004]; Depero new Depero. Rovereto: MART [2021–2022]; Depero Space to Space. La creazione della memoria. Milano: Museo Bagatti Valsecchi [2026].

[13] Omaggio postumo alla IX Quadriennale di Roma [1965]; Mino Rosso. Torino: Galleria Narciso [1974]; Mino Rosso. Siena: Galleria Jacopo della Quercia [1973]; Mostra retrospettiva dello scultore futurista Mino Rosso. Genova: Galleria il Vicolo [1971]; Mino Rosso e Futurismo in Piemonte. Bra: La Fondazione Cassa di Risparmio [2000]; Scultura futurista 1909-1944. Omaggio a Mino Rosso. Padova: Galleria Cavour [2009-2010].

[14] Интенсивность выставок, посвященных скульпторам «второй волны», приходится на начало 2000-х гг.: Di Bosso futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, 1988; Gugliemo Roehrssen "Uno scultore futurista". Napoli: Centro Studi "La Fayette" [2002]; Umberto Peschi. Opere 1932-1992 / a cura di P. Ballesi, N. Ricci, Macerata: Silvana Editoriale, 2004; Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fronti. Rovereto: MART [2005]; BOT — Barbieri Osvaldo Terribile. I futurismi di un giocoliere. Opere scelte 1924–1958 / a cura di E. Pontiggia. Piacenza: Edizioni Scritture, 2015; Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Bergamo: GAMeC [2021]; Regina. Sperimentatrice geniale / a cura di S. Bossi, V. Cane, M. Tavola. Vigevano: Museo Archeologico Nazionale della Lomellina [2026].

сюжетно-тематических задач, декларированных в футуристских манифестах – привела к формированию трех ее направлений и кристаллизации пластических мотивов. Это получило воплощение в 1930-х гг. и определило уникальность «аэроскульптуры» как одной из высших форм футуристской эстетики.

Слова Джакомо Баллы, что «даже незначительные попытки футуристов могут стать началом нового искусства будущего»[15], в наши дни звучат чрезвычайно актуально. Два базовых элемента теории и практики футуристов стали основополагающими ориентирами XXI века: скорость (или скорее «онтология скорости»[16], которая включает и состояние ума) и одновременность. Мечта Маринетти «обновить человеческую чувствительность»[17] с помощью достижений науки воплощается в наступлении эры искусственного интеллекта, опирающегося на одновременную механизацию человека и гуманизацию машин, о чем говорили футуристы. Художественные практики участников движения в области ваяния сегодня рассматриваются как индикаторы искусства будущего: возможность использования новых материалов; восприятия скульптуры как инструмента для обсуждения проблем человечества и, наконец, положение, что скульптура – феномен, где форма, технология, идеология и контекст создания тесно взаимодействуют.

Принимая во внимание вышесказанное, особую **актуальность** приобретает проблема комплексного восприятия скульптурного наследия «второго футуризма», ставшего опорой для развития новых художественных течений в итальянской пластике второй половины XX в. Исследование предлагает рассмотреть и раскрыть скульптуру «второй волны» как единую цепь преемственности и взаимовлияния в период между двумя мировыми войнами, и выявить ее художественную уникальность.

Степень разработанности темы. Еще в 1934 г., когда футуризм представлял собой относительно целостное движение, художник и арт-критик Винченцо

---

[15] Balla G. Per sentirsi futurista // Vetrina futurista di letteratura, teatro, arte (Torino), 1927, prima serie. P. 58–59.
[16] Simongini G. Il futurismo è oggi // Il tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. Roma, 2024. P. 24.
[17] Маринетти Ф. Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова. Футуристский манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 285.

Костантини в очерке о современной итальянской скульптуре и живописи достаточно сдержанно высказался о скульптурах Умберто Боччони и категорически резюмировал, что «“футуристская” скульптура не имеет достойного продолжения»[18].

После Второй мировой войны в 1949 г. Франческо Сапори критично оценил футуристскую скульптуру, акцентируя внимание так же, как и В. Костантини, на авторе манифеста футуристской скульптуры: «Убежденный футурист, околдованный и подавленный собственной полемикой, он оставил после себя... бессмысленные авантюрные попытки пластических форм, задуманных в непрерывности пространства»[19]. Буквально через год писатель-публицист Раффаэле Каррьери впервые дает первое четкое указание на «реальную значимость современной итальянской скульптуры первой половины XX века»[20]. Автор позитивно высказывается о футуризме, однако не признает вклад скульпторов «второй волны», объясняя тем, что после публикации «Манифеста сакрального футуристического искусства» (1931) «второе поколение футуристов расселялось в небе, как облако»[21].

Подобная тенденция сохранялась в художественной критике до 1960 г. когда было опубликовано исследование Джузеппе Маркиори «Авангардное итальянское искусство и мастера (1910–1950)». Здесь, при рассмотрении «героического» этапа футуризма, помимо Боччони, упоминается имя Джакомо Баллы, и читатель впервые знакомится с фигурой Мино Россо. Автор указывает на связь ранних работ Россо с пластическими экспериментами Боччони, не считая при этом первого «скульптором-футуристом»[22].

1960-е гг. в итальянском искусствознании отмечены пробуждающимся интересом к футуристской скульптуре, вклад Боччони в создании нового языка пластики теперь неоспорим, имена Мино Россо и Роберто Мелли, ненадолго (1913–

[18]Costantini V. Scultura e pittura italiana contemporanea (1880–1926). Milano: Hoepli, 1940. P. 194.
[19] Sapori F. Scultura italiana moderna. Roma: Libreria del Stato, 1949. P. 442.
[20] Carrieri R. Pittura scultura d’avanguardia (1890-1950) in Italia. Milano: Edizioni della Conchiglia, 1950. P. 205.
[21] Ibid. P. 207.
[22] Marchiori G. Arte e artisti d’avanguardia in Italia (1910–1950). Milano: Edizioni di Comunità, 1960. P. 190.

1914 гг.) сблизившегося с футуристами, постоянно упоминаются в критических и полемических статьях, исследованиях и монографиях[23]. В 1967 г. участник движения Энцо Бенедетто стал автором манифеста «Футуризм сегодня» и выступил с инициативой создания одноименного журнала, где наряду публикациями печатались фотографии пластических произведений, выполненных мастерами «второго поколения» футуристов.

Эссе Энрико Крисполти «Мино Россо в итальянской скульптуре между двумя войнами»[24] потенциально могло стать новой границей отсчета в изменении курса итальянской историографии скульптуры «второго футуризма». Подобная точка зрения подкрепляется вдохновленным высказыванием историка искусства Ренато Барилли в «Скульптуре XX века»: «… Боччони… является бесспорным лидером приверженцев передовой поэтики. После него, и после Баллы, задача сохранения открытости к европейским современным течениям переходит прежде всего ко “вторым футуристам”, экспериментировавшим на итальянской художественной сцене в 1930–1940-х гг. Среди них выделяется личность Мино Россо, претендующая на звание одной из самых сильных в числе мастеров итальянской современной скульптуры»[25].

Таким образом, впервые в научной литературе был отмечен факт преемственности «вторых» футуристов по отношению к идеям Боччони, с которым в один ряд поставлены Балла и Россо. Однако новаторский взгляд Крисполти и Барилли в отношении скульпторов «второй волны» не нашел поддержки в научной среде и не побудил к продолжению исследований в данном направлении.

Что касается западного искусствоведения других стран, скульптура «второго футуризма» не являлась объектом изучения в 1940–1980-е гг., так как тема футуризма, как заметил Франческо Перфетти, долгое время замалчивалась из-за необходимости «упоминать о его связи с режимом Муссолини. Это ограничение не

[23] Например, в: De Micheli M. La scultura del Novecento. Milano: Fratelli Fabbri,1966; Salvini S. Scultura italiana moderna. Milano: Silvana Editoriale, 1961; Bucarelli P. Scultori italiani contemporanei. Milano: Aldo Martello Editore, 1967.
[24] Crispolti E. Sculptura di Mino Rosso // Il Taccuino delle arti (Roma), 1958, marzo-aprile, No 40. Переиздано в: Crispolti E. Il mito della macchina e altri temi del Futurismo. Trapani: Celebes Editore, 1969. P. 501–509.
[25] Barilli R. La scultura del Novecento. Parte prima. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1968. P. 11–12.

способствовало ни знанию, ни пониманию футуристического искусства»[26]. Заметим, что подобную позицию заняли ученые многих стран и сознательно избегали затрагивать в своих работах политически опасную тему, как, например, Вильгельм Рейнхольд Валентирен в «Истоках современной скульптуры» (1946), Эндрю Ритчи в «Скульптуре двадцатого века» (1952), Уильям Такер в «Ранней современной скульптуре» (1974). Лишь в исследовании «Скульптура XX века» (1962) Вернер Хофманн упоминает Боччони и мимоходом высказывается о деятельности футуристов 1930-х гг., для которых машина «значительно красивее любой классической скульптуры»[27].

Также примечательно, что в первой редакции «Всемирной истории искусства» (1984) авторы Хью Хонор и Джон Флеминг, посвятив первой фазе футуризма отдельный параграф, закончили его фразой: «…принято считать, что футуризм был кратковременным и стремительным явлением, но он имел более пролонгированный эффект и обширное влияние»[28]. Между тем, ученые не рискнули выйти за временные границы Первой мировой войны в исследовании футуризма и предпочли сделать паузу.

Аналогичной позиции придерживался и английский историк искусства Герберт Рид в «Краткой истории современной скульптуры» (1964, 2007), где он предпочел обратить внимание на скульптурные поиски Умберто Боччони и Джакомо Баллы в период до Первой мировой войны. Таким образом, впереди было еще много лет ожидания признания футуризма как художественного движения на международном уровне.

Ближе к концу 1980-х гг. ситуация в Италии не претерпела особых изменений и имена ваятелей-футуристов «второго поколения» по-прежнему замалчивались. К примеру, в «Итальянской фигуративной скульптуре XX века» художественный критик Фортунато Беллонци ведет речь о «пластическом динамизме» Боччони, отмечает пластические решения Баллы в области абстракции на примере «Линии-

[26] Perfetti F. Futurismo e fascismo, una lunga storia // Futurismo 1909–1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura... / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 2001. P. 33.
[27] Hofmann W. La scultura del XX secolo. Bologna: Capelli, 1962. P. 175.
[28] Honour H., Fleming J. A World History of Art. London: Laurence King Publishing Ltd, 1984. P. 791.

силы кулака Боччони» – «единственной скульптуры, …которую еще можно назвать фигуративной»[29], не обходит стороной Роберто Мелли, находя в его работах следы «пластического импрессионизма Медардо Россо и кубизма, а не динамизма Боччони»[30], а о «втором футуризме» нет ни одного упоминания. В 1990 г. Энцо Карли, авторитетный итальянский искусствовед, в монографии «Итальянская скульптура от Вилигельмо до Двадцатого века» поддерживает уже претерпевшую изменения позицию, подчеркивая значение творчества Боччони в эволюции итальянской пластики, упоминает произведения Баллы и Мелли и ссылается на «пластический динамизм Мино Россо»[31].

Спустя сорок семь лет после завершения футуристского движения пластика второго этапа обрела более заметное место в истории итальянской современной скульптуры, и в научный оборот начали вводиться имена незаслуженно забытых мастеров. Автор текста «Реакция на Двадцатый век»[32] Карло Пировано достаточно эмоционально знакомит зрителя с ключевыми, по его мнению, мастерами – участниками «второй волны» движения. Он пишет: «Мы будем помнить неиссякаемую деятельность Туллио д'Альбисолы в области керамики, Ренато Ди Боссо, впитавшего и интерпретировавшего "уроки" Боччони, затейника Умберто Пески – постоянного участника экспериментов с новыми материалами и техниками…. Эрнесто Тайата, разрабатывавшего сложные техники изображения движущихся тел путем связывания плоскостей в трехмерном пространстве, и Мино Россо – истинного героя пластики второго футуризма и вдохновителя туринской группы»[33].

Важный шаг в зарубежном искусствознании по расширению знаний об истории футуристской скульптуры женщин-ваятелей – Ружены Затковой и Реджины – сделали чешская исследователь Алена Помайзлова[34] и итальянские

[29] Bellonzi F. Scultura figurative italiana del XX secolo. Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1989. P. 8.
[30] Ibid. P. 9.
[31] Carli E. La scultura italiana da Wiligelmo al Novecento. Milano: Martello, 1990. P. 544.
[32] Pirovano C. Scultura italiana del Novecento. Milano: Electa, 1991. P. 147–150.
[33] Ibid. P. 148.
[34] Изначально была опубликована статья в журнале Umění (2004), далее вышла в свет монография Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové – Story of the Painter Růžena Zátková. Praha: Arbor Vitae Societas a Porte, 2011.

историки Ванни Шевиллер (1971) и Паоло Саккини (2012), выявив предпосылки и изучив становление и развитие художниц в футуристской скульптуре.

Джованни Листа последовательно и детально изучает творческий путь одного из «пионеров» футуристской скульптуры – Джакомо Баллы. В 1982 г. благодаря тесному сотрудничеству с дочерями мастера, исследователь каталогизировал более тысячи его произведений, в том числе «пластические комплексы» и «футуристские» цветы, которые были представлены в 2008 г. в миланской Галерее «Фонте Д'Абиссо» на выставке «Балла-живопись. Балла-скульптура». В тексте вводной статьи к каталогу[35] исследователь деконструирует идею о том, что футуризм Баллы исчерпал себя еще в рамках «героического» этапа движения, подчеркивает неиссякаемую жажду художника к постоянному обновлению, которая помогла ему встать у истоков нового этапа в развитии футуристской скульптуры.

Важный вклад в изучение пластики «второй волны» внесло издание под редакцией авторитетного исследователя футуризма Энрико Крисполти – «Новые архивы футуризма. Каталоги выставок»[36] (2010). Коллективные выставки и мероприятия региональных центров; персональные временные экспозиции протагонистов движения (в Италии и других странах); международные и национальные экспозиции с 1920-х гг. по 1944 г., включая Биеннале в Венеции, выставки декоративно-прикладного искусства в Монце, Миланскую Триеннале, Римскую Квадриеннале, а также тематические мероприятия разового или периодического характера (к примеру, выставки Фашистского Синдиката изящных искусств) – все это нашло отражение в работе итальянского исследователя. В ней систематизирована информация о всех выставочных проектах, реализованных в годы существования движения, и заполнена лакуна, связанная с отсутствием полной информации о мастерах и списках экспонировавшихся произведений, так как некоторые из них могли быть утеряны, разрушены или их следы затерялись в гуще событий.

---

[35] Lista G. Rinnovamento e sperimentazione nella modernità di Giacomo Balla // Ballpittura Ballascultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 23–31.

[36] Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti. Roma, 2010.

Составной частью труда являются короткие эссе, замещающие каталоги. В исключительных случаях, когда отсутствие или недоступность издания, касающегося конкретного события, четко установлена, Крисполти использовал дополнительные материалы (к примеру, рецензии). Таким образом, «Новые архивы» особенно полезны для восстановления хронологии творческого пути мастеров «второй волны».

На исходе XX столетия итальянские исследователи переводят фокус внимания на изучение наследия мастеров региональных групп Юга. Анализ проникновения, развития и специфики «второго футуризма» в южной Италии получил развитие в корпусе эссе Энрико Крисполти, Анны Марии Руты, Маттео Д'Амброзио, Витторио Каппелли к каталогу выставки «Футуризм и Юг»[37] (1996), где заново были открыты публике произведения Энрико Прамполини и менее известных ваятелей «второй волны» – Луиджи Пепе Диаса и Гульельмо Перссена. Примечательно отсутствие статей, связанных с изучением творчества и судьбы южных скульпторов, однако данный пробел был частично восполнен в эссе историка искусства Антонеллы Пезола, одного из организаторов выставки «Итальянский футуризм. Вклад Юга в развитие Движения»[38] (2023) в Матере. В своей статье она обращает внимание на особенности художественного авангарда в Неаполе, уделив пристальное внимание группе циркумвизионистов, в рядах которой сформировались несколько мастеров-ваятелей, в неполной мере разделявших идеи футуристской эстетики 1930-х гг.

Ключевой работой за пределами Италии по исследованию футуристской скульптуры, ограниченной, однако, рамками «героического» периода движения, и не утратившей научной ценности по сей день, стал корпус эссе, подготовленных профессором Флорентийского университета Эстер Коэн. Они стали основой издания нью-йоркского проекта «Боччони: ретроспектива»[39] (1988). Ученый не только реконструировала творческий путь футуриста, осветила детали его

[37] Futurismo e Meridione / a cura di E. Crispolti. Napoli: Electa, 1996.
[38] Futurismo Italiano. Il contributo del Mezzogiorno agli sviluppi del movimento / a cura di M. Duranti. Roma: Gangemi Editore, 2023.
[39] Coen E. Umberto Boccioni: A Retrospective. NY: Metropolitan Museum of Art, 1988.

взаимоотношений с европейскими коллегами, но и основательно подошла к изучению личности Боччони как скульптора, исследуя историю создания и бытования пластических решений мастера.

В замалчивании темы скульптуры «второй волны» движения отечественное искусствоведение было солидарно с западным из-за существовавшего предубеждения, что футуристы были на службе режима дуче. Несмотря на последующее признание, что футуризм ни стал «официальным стилем фашизма, …ни превратился в оппозицию режиму»[40], в советском искусствознании художественную деятельность футуристов в 1920–1930-х гг. обходили стороной, чтобы «развенчать модернистскую скульптуру во всех ее проявлениях и прославить реалистическую»[41]. Так, в монографии «Прогрессивная скульптура XX века» Сарра Самуиловна Валериус, описывая скульптуру итальянского модернизма первой трети прошлого века, полностью игнорирует футуризм как художественное движение, резюмируя словами: «Модернизм, апофеозом которого стал абстракционизм, долгие годы организационно и материально поддерживался капиталистической элитой»[42].

Искусствоведческая позиция в отношении футуризма начинает обновляться в начале 1990-х гг. в связи с изменением политической обстановки в России. Наталия Михайловна Леняшина в «Итальянской скульптуре XX века. Проблемы, тенденции, имена» (1990) отмечает, что «в Италии “новая эра” … начинается с футуризма, самим названием разрывающего связь с прошлым и утверждающего себя как язык будущего»[43]. При этом далее, переходя к произведениям пластики, автор пишет: «В Италии скульптурная традиция футуристов собственно и ограничилась деятельностью Боччони, прервавшейся в 1916 году… В реальной картине итальянской пластики первой четверти XX века доминируют тенденции и имена, заявившие о себе еще в конце XIX века – М. Россо, В. Джемито, работают

[40] Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 52.
[41] Валериус С. С. Прогрессивная скульптура XX века: Проблемы и тенденции. М.: Изобразит. искусство, 1973. С. 211.
[42] Там же.
[43] Леняшина Н. М. Итальянская скульптура XX века: Проблемы, тенденции, имена. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1990. С. 35.

веристы, представители neorinaschimento, академическая, салонная скульптура с привкусом символизма»[44]. Говоря об итальянской пластике 1930-х гг., исследователь упоминает многочисленные художественные группы, поддерживавшие или оппозиционно настроенные режиму, называет имена ваятелей и полностью игнорирует развитие пластики «второго футуризма». В 2021 г. в «Итальянской скульптуре XX века от Винченцо Джемито к Джакомо Манцу» российский ученый делает уточнение, добавив в ряд ваятелей после Боччони имя Джакомо Баллы, отметив, что он «представляет абстрактное крыло футуризма»[45].

Отсутствие динамики в раскрытии особенностей итальянской футуристской скульптуры 1920-1930-х гг. сохраняется в отечественной науке и в начале 2000-х гг. В монографии Елены Дмитриевны Федотовой «Италия: история искусства» (2006) итальянская скульптура межвоенного периода ассоциируется, как считает автор, с именами талантливых мастеров, «которые органично восприняли идею “возрождения национального наследия”, и они руководствовались поиском в этой идее подлинной духовности — А. Мартини, М. Марини, Ф. Мессина, Дж. Манцу, Э. Греко»[46].

Поворотным пунктом в отечественной науке стали монография Екатерины Александровны Бобринской «Футуризм» (2000) и диссертация Екатерины Андреевны Лазаревой «Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-1930-е годы» (2011). Авторы подробно раскрывают особенности «второй волны» движения и, перечисляя молодых художников той эпохи, вводят в научный оборот имена Мино Россо и Умберто Пески. В 2018 году Анна Геннадиевна Вяземцева в «Искусстве тоталитарной Италии» сделав обзор произведений, экспонировавшихся на государственных выставках, отметила, что «на Первой Римской Квадриеннале 1931 года было немало портретов Муссолини, созданных в авангардной манере течения второго футуризма»[47], упомянув лишь скульптуру

[44] Леняшина Н. М. Итальянская скульптура XX века: Проблемы, тенденции, имена. С. 42.
[45] Леняшина Н. М. Итальянская скульптура XX века от Винченцо Джемито к Джакомо Манцу. СПб.: КОСТА, 2021. С. 38.
[46] Федотова Е. Д. Италия: история искусства. М.: Белый город, 2006. С. 579.
[47] Вяземцева А. Г. Искусство тоталитарной Италии. М.: РИП-холдинг, 2018. С. 240.

Джанданте Икс, автономного и независимого футуриста, не примкнувшего ни к одному региональному центру движения.

Основанием для настоящего диссертационного исследования послужила проблемная ситуация, выраженная во фрагментарности научного осмысления выбранной темы. Обилие материала, его неравномерная рассредоточенность по регионам создают дополнительную специфику и определенную сложность в изучении скульптуры «второго футуризма». И если в Италии с каждым годом ситуация выравнивается и выходят в свет публикации и результаты исследований, посвященных отдельным персоналиям, то в других странах Европы, в США и в российской науке до сих пор существует много лакун, которые требуют пристального внимания.

Объектом диссертационного исследования являются творческие практики итальянских скульпторов-футуристов, помещенные в рамки социально-исторического контекста и среду художественных манифестов движения межвоенного периода. **Предмет исследования –** произведения итальянской пластики «второго футуризма» 1912–1939 гг.

Цель исследования — проследить пути сохранения, эволюции и трансформации футуристской эстетики в скульптуре «второго футуризма» в период интербеллума.

Поставленная цель определяет следующие основные **задачи исследования**:

1. Выделить идейно-эстетические предпосылки скульптуры межвоенного периода, рассмотрев теоретические манифесты и пластические эксперименты «героического» этапа как отправную точку для последующей эволюции и трансформации футуристской эстетики.

2. Определить типологическую принадлежность, иконографию и принципы формообразования футуристской скульптуры с учетом региональной специфики в период распространения «механического» и аэроискусства.

3. Выявить рецепцию ключевых сюжетов идеологической программы режима Бенито Муссолини в пластике «второго футуризма».

Хронологические рамки исследования ограничиваются периодом с 1912 г. по 1939 г. **Нижняя временная граница** установлена точно: это дата публикации «Технического манифеста футуристской скульптуры» – 11 апреля 1912 г. Манифест и последовавшие новаторские пластические решения Умберто Боччони стали началом новой главы истории итальянской скульптуры. Художественные практики Боччони в первый «героический» период движения, границы завершения которого – скорее символическая веха, послужили фундаментом для последующих экспериментов скульпторов «второй волны» движения. Определение **верхней границы** является историко-культурно обусловленным: она совпадает с началом Второй мировой войны, а не со смертью Маринетти в 1944 г., которая поставила формальную точку в истории футуризма. Для эволюции пластических искусств рубеж 1939 г. представляется более объективным. Если быть точнее, в годы войны на немногочисленных[48] национальных и международных выставках экспонировались преимущественно работы, созданные до Второй мировой войны, звучащие отголоском авангардных традиций, художественный потенциал которых был практически исчерпан к началу 1940-х гг. Поэтому верхней границей исследования обоснованно считать 1939 г.

Территориальные границы исследования определены страной создания произведений, то есть Италией, в границах которой действовала обширная региональная сеть футуристских групп: римской, эмилианской, миланской, венецианской, туринской, лигурийской, неаполитанской, сицилийской, группы региона Марке и других.

Предмет, цель и задачи определили **методологическую основу исследования**. В качестве основного метода исследования выступил историко-хронологический. Он позволил выявить и проследить эволюцию футуристской

[48] X Mostra Sindacale livornese, Livorno, 14 gennaio-15 febbraio [1940]; Mostra d'arte del gruppo futurista "Umberto Boccioni", "L' Azione fascista", Macerata, 10-26 marzo [1940]; XXII Esposizione Biennale internazionle d'arte, Venezia, maggio-ottobre [1940]; Mostra de "La Rotonda", Milano [1940]; Mostra personale di Renato Di Bosso, Milano, 24 maggio-2 giugno [1941]; III Mostra del Sindaco nazionale fascista belle arti, Milano, maggio-luglio [1941]; XXIII Esposizione Biennale internazionale d'arte, Venezia, 21 giugno-20 settembre [1942]; IV Quadriennale d'arte nazionale, Roma, 16 maggio-31 luglio [1943] – все из: Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2010.

пластики в межвоенный период, а также рассмотреть условия возникновения каждого этапа. Формально-стилистический метод применяется для анализа и описания пластических решений, а использование иконографического и иконологического методов помогает оценить художественно-эстетические достоинства скульптуры и понять сущность ее содержания. Историко-культурный подход дает возможность поместить анализируемые произведения в широкий контекст итальянской культурной среды, выявить их отношение к изменяющейся экономико-политической ситуации в стране в 1920–1930-х гг. Используя элементы историко-биографического метода, автор исследования рассказывает о судьбе мастеров «второй волны», географически разбросанных по территории Италии. Социокультурный метод позволяет проследить историю зарождения «второго футуризма», начиная с Первой мировой войны, прервавшей революционный марш движения. Настоящая работа опирается на исследование теории «второго футуризма»: переведены и представлены в приложениях два манифеста, относящихся к изучаемому периоду, цитируются манифесты межвоенной поры. На уровне формального анализа произведений выявляется насколько полно в пластике реализованы положения стратегически важных манифестов второго этапа движения.

Достоверность результатов исследования подтверждается обширностью фактологического материала, позволяющего говорить об итальянской скульптуре «второго футуризма» в период интербеллума, а обоснованность выводов обеспечена применением совокупности научных методов, адекватных рассматриваемым проблемам, искусствоведческим анализом предмета и объекта исследования. Подтверждение выводов иллюстрируется подробным и наглядным визуальным материалом.

Настоящая работа опирается на **визуальную источниковую базу**, включающую памятники ваяния футуристов, скульптуры, выполненные после смерти мастеров, но с разрешения и под контролем наследников, и фотоизображения утраченных произведений (разрушены, неизвестно местонахождение) из иллюстрированной периодики 1920–1930-х гг., архивных

коллекций и каталогов выставок. При этом была учтена специфика фотоисточников: различная степень сохранности изданий, не обладавших хорошим качеством полиграфии, контекст создания изображений (любительская и профессиональная, художественная и репортажная). Отобранный фотоматериал позволил уточнить детали отдельных скульптур, не зафиксированные в текстах, а иногда – буквально восстановить облик утраченного произведения.

Научная новизна настоящего исследования заключается в том, что в искусствоведческой практике впервые устраняются неполнота и разрозненность имеющихся представлений об итальянской скульптуре «второй волны» футуризма.

1. Впервые предпринимается широкий и развернутый междисциплинарный анализ итальянской скульптуры «второго футуризма» в межвоенный период;
2. В отечественный научный оборот вводятся новые имена, которые ранее в отечественной литературе вовсе не упоминались, либо цитировались фрагментарно: Мино Россо, Тайат, Реджина, Ружена Заткова, Луиджи Пепе Диас, БОТ, Гульельмо Перссен, Ренато Ди Боссо, Умберто Пески, Туллио д’ Альбисола. Для каждого из них уточнены и систематизированы биографические данные, а также восстановлена хронология создания ключевых произведений;
3. В научный оборот вводится и систематизируется значительный корпус памятников итальянской скульптуры, которые ранее не изучались в России при исследовании путей развития данного вида искусства в период интербеллума;
4. Предложена и обоснована типология скульптуры «второго футуризма», выделены три направления ее развития: «механическое искусство» 1920-х гг., аэроскульптура 1930-х гг., идеологически ангажированная пластика;
5. Системно анализируется рецепция политической программы режима Муссолини в скульптуре футуризма – не как внешнего идеологического давления, а как внутреннего механизма трансформации пластического языка. Показывается, что обращение к так называемым «вечным» темам приводило к постепенной схематизации и монументализации формы, но при этом не

уничтожало авангардные приемы, а адаптировало их к задачам пропаганды. Это позволяет уточнить характер взаимоотношений движения и режима, преодолев упрощенные оценки;

6. Публикуются переводы двух манифестов второго этапа итальянского футуризма: «Технический манифест футуристской аэропластики» (1934) и «Футуристский манифест Керамика и Аэрокерамика» (1938). Их введение в научный оборот позволяет по-новому интерпретировать поздний этап движения, связав теоретические установки с конкретными пластическими решениями мастеров «второй волны».

Теоретическая значимость работы заключается в углублении и уточнении представлений о развитии и трансформации футуристской эстетики в итальянской скульптуре «второго футуризма» на протяжении 1912–1939 гг. Предлагаемые результаты исследования дают новую аналитическую оптику на вопрос эволюции скульптуры «второй волны» авангардного движения.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его выводов и результатов при изучении итальянской пластики первой трети XX в. в целом, и в частности при уточнении формально-стилистической специфики отдельных футуристских произведений, хранящихся в частных коллекциях. Также полученные материалы могут быть использованы в различных областях искусствоведческой практики: разработке лекционных курсов, при подготовке докладов и публикаций исследователей, занимающихся проблемами искусства ваяния и художественной культуры межвоенного периода.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Скульптура «второго футуризма» является самостоятельным этапом эволюции итальянской авангардной пластики, в рамках которого исходные принципы «пластического динамизма» последовательно трансформируются в новые формообразующие системы – от боччониевского взаимопроникновения форм и среды к механической и аэрокосмической эстетике, что обусловлено сменой культурных мифологем и диалогом с европейскими авангардными течениями.

2. Эволюция пластического языка «второй волны» движения прошла три типологически различных этапа: «механическое искусство» 1920-х гг., для которого характерны полиматериализм, конструктивизм, проволочная пластика; аэроскульптура 1930-х гг., в котором можно выделить синтетическую, абстрактно-символическую и керамическую ветви; идеологически ангажированная пластика. Переход между этапами сопровождался переосмыслением наследия «героического» периода, что обеспечивало преемственность развития.

3. Футуристская аэроскульптура представляет собой плюралистическое поле художественных стратегий, в котором сосуществуют три равноправных направления: синтетическое (представленное творчеством Мино Россо, Ренато Ди Боссо, Умберто Пески, Гульельмо Перссена), абстрактно-символическое (нашедшее отражение в работах Тайата, Санте Монакези, Реджины) и керамическое (представленное произведениями Туллио д'Альбисолы, Бруно Мунари, Ивоса Пачетти).

4. Региональные футуристские группы (туринская, неаполитанская, группа региона Марке) выступали активными интерпретаторами программы центра, адаптируя эстетические установки движения к местным контекстам. Переработка идей «пластического динамизма» и аэроэстетики в диалоге с региональными традициями Юга порождала оригинальные версии футуристской пластики, отличные от художественных центров Севера страны.

5. Предложенная типология и периодизация скульптуры «второго футуризма» создает новый аналитический инструментарий, применимый не только к итальянскому материалу, но и к сопоставительным исследованиям развития авангардной пластики в других европейских странах в 1920-1930-е гг.

Результаты исследования прошли **апробацию**. Они были изложены в докладах на научных конференциях и трех статьях, опубликованных в журналах, входящих в список ВАК. Отдельные положения исследования были представлены в качестве докладов:

1. IX Ежегодный форум молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» 2025. ГИИ, 22–25 апреля 2025 г. Доклад: «Алюминий в футуристской скульптуре. Ребус отношений материала, формы и содержания».

2. Всероссийская научная конференция «Жанры, сюжеты и образы в искусстве. Из истории и современности». 14–16 октября 2026 г. Доклад: «Мифопоэтика полета в скульптуре “второго футуризма”».

Структура работы. Данное исследование включает введение, четыре главы, поделенные на параграфы, заключение, список источников и литературы, список иллюстраций и иллюстрации. Работа дополнена приложением, которое содержит переводы двух футуристских манифестов.

ГЛАВА 1. СКУЛЬПТУРА «ГЕРОИЧЕСКОГО» ФУТУРИЗМА

Прежде чем обратиться к творчеству скульпторов «второго футуризма», в этой главе важно очертить общую картину организационного формирования футуризма довоенного периода, и обратиться к личности Умберто Боччони (1882–1916) – автору новой концепции скульптуры – и его экспериментам в области ваяния. Несмотря на то, что в мире искусствознания существует обширная историография этой тематики, полноценная реконструкция картины развития пластики «второй волны» невозможна без обращения к этому периоду.

Как пишут исследователи, перед началом Первой мировой войны культура словно была пропитана революционным духом художественных экспериментов. Искусство стало выходить за пределы многовековых классических границ, постигая новые уровни реальности, ранее не входившие в сферу художественного творчества. Серия достижений в науке рубежа XIX-XX вв. вызвала мощный переворот в картине мира. До опубликования Альбертом Эйнштейном теории относительности (1905), которая подорвала представления о пространстве и времени, человечеством были изобретены: электричество, автоматическое оружие, синтетическое волокно, дизельный двигатель, автомобиль, радиотелеграф, кинокамера, кинематограф и др. В 1909 г. был совершен первый перелет на аэроплане через Ла-Манш. Физик Нильс Бор статьей «О строении атомов и молекул» (1913) охарактеризовал атом как систему энергетических уровней и описал переход последнего из одного состояния в другое, чем утвердил принцип неустойчивости всего существующего в мире.

На заре XX в. Зигмунд Фрейд опубликовал исследования по истерии, а в 1910 г. – работу, посвященную психоанализу. Образ человека, ранее воспринимавшийся полным и целостным, «подобно атому, вдруг раскололся, обнаружив глубины

бессознательного, за которым уже маячило коллективное бессознательное Юнга»[49]. Параллельно рождаются новые философские теории, среди которых ярко выделяется теория изменчивости Анри Бергсона. С его именем в интеллектуальный обиход входят такие понятия как: «чистое время», что есть, по сути, поток самой жизни; идея «жизненного порыва», являющегося двигателем эволюции; будущая метафора «поток сознания», представляющий временной процесс, который объединяет прошлое и настоящее. Иными словами, всеобщая изменчивость берет на себя роль универсального состояния мира начала XX в. и художественного языка, проводником которого выступает любая творческая личность.

Изменения во взглядах человека на себя и окружающий мир сформировали перед творцами масштабный корпус вопросов, который их, однако, не пугал, они не сдавались и продолжали искать художественные эквиваленты обновленной действительности, создавая новый язык. Возникла атональная музыка, не отвечавшая общим требованиям классического искусства и получившая определение «антимузыки»[50]. Поэзия приобрела новую тональность, которая «нарушает естественное течение мелодии и в довершение всего экспериментирует с совершенно новыми началами формы»[51].

Как заметил историк искусства Роберт Хьюз, в живописи и скульптуре «первые ответы на …вопросы дали кубисты»[52]. Следующими, кто вышел за рамки нововведений кубистов, были футуристы во главе с лидером движения – Филиппо Томмазо Маринетти, который заслуженно называл себя «кофеином Европы»[53]. Футуристы хотели изменить жизнь в форме тотального обновления, включая социальную и политическую сферу, а не ограничиваясь только торжеством царства Машины. Эксперимент продолжался тридцать пять лет, который, с точки зрения хронологии, по сложившейся в искусствознании традиции, делят на два этапа, получивших символические названия: «героический» и так называемый «второй

[49] Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. С. 27.
[50] Berg A. Was ist atonal? // Eine Wiener Musikzeitschrift (Vienna). 1936. 8 June. No 26–27.
[51] Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 229.
[52] Хьюз Р. Шок новизны. М.: Азбука-Аттикус, 2020. С. 21.
[53] Там же. С. 47.

футуризм». В зарубежной и отечественной науке по сей день остается актуальной дискуссия о датировке завершения «героического» этапа движения. Как отметил исследователь Гвидо Барторелли, до тех пор, пока не был «реконструирован творческий путь Э. Прамполини, Ф. Деперо, Филлии и др., считалось, что окончание приключений футуризма имеет четкую границу – 1916 г.»[54], связанную со смертью Умберто Боччони и Антонио Сант'Элиа[55]. Для Лучано Де Мария первый футуризм существует вплоть до 1920 г.[56], в то время как Энрико Крисполти[57] видит закономерное завершение «героического» и начало второго этапа после окончания войны, с чем не согласен другой видный исследователь футуризма Джованни Листа[58].

На протяжении всей истории существования итальянского футуризма лидер и сторонники движения не придали идеям форму целостного учения[59], при этом формирование нового языка в живописи, скульптуре и других видах искусства всегда начиналось с теоретических обращений с описанием того, что будет потом. Однако если в текстах «героического» периода эфемерная модель будущего противопоставлялась традиционному настоящему, то в последующие годы наблюдается тяготение к созданию правдоподобного образа уже существенно обновленной действительности. Как следствие, тексты второго этапа базируются на непосредственном опыте, в том числе в сфере политики, в то время как программные документы первых лет аккумулировали теоретические изыскания, явившиеся откликом на актуальную экономико-политическую обстановку в стране и популярные философские и научные теории того времени.

---

[54] Bartorelli G. Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo. P. 11.

[55] Подобной датировки придерживаются: Carrieri R. Pittura scultura d'avanguardia (1890–1950) in Italia. P. 82.; Лазарева Е. А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х–1930-е гг. Диссертация кандидата искусствоведения. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2011. С. 14.

[56] Per conoscere Marinetti e il Futurismo / a cura di L. De Maria. Milano: A. Mondadori, 1977. P. XIV.

[57] Crispolti E. Il secondo futurismo / Coen E. Art dossier Futurismo. Firenze: Giunti, 1986. P. 48–51.

[58] Lista G. Il Futurismo. Milano: Jaca Book, 1986.

[59] В "Taccuini 1915/1921" 18 октября 1918 г. Ф. Т. Маринетти задумался о создании книги о футуризме: «Penso a un libro sul Futurismo» [Думаю о книге по футуризму]. P. 371; 08 октября 1918 г. Маринетти с уверенностью пишет о будущей победе футуризма: «Quando il Futurismo come movimento morale sociale filosofico avrà vinto l'Italia, spontaneamente nasceranno geni e opere futuriste» [Когда футуризм как моральное, социальное, философское движение покорит Италию, спонтанно начнут рождаться гении и произведения искусства] P. 367. Цит. по: Marinetti F.T. Taccuini 1915-1921 / a cura di A. Bertoni. Bologna: Società editrice il Mulino, 1987.

1.1. Идеологические истоки итальянского футуризма

К моменту зарождения футуристского движения объединенная Италия, определившая многочисленные задачи гражданского, социального, экономического, регионального и культурного характера, была далека от их завершения. Отсталая аграрно-промышленная экономика, незначительные темпы роста производства, сосредоточенного исключительно на Севере страны; слабое транспортное сообщение; 57%[60] неграмотного населения (в некоторых регионах, как Сицилия и Апулия процент неграмотных достигал 70%). В сложившейся ситуации стремление к «созданию итальянцев»[61] испытывало затруднения еще и потому, что идеалы, воспетые в годы Рисорджименто, по-прежнему оставались пустыми словами для многомилионного населения, с трудом справлявшегося с трудностями повседневности без поддержки парламента и правительства. Как писал Анджело Д'Орси, «… никто, казалось, не был доволен этой Италией, все еще хрупкой и уже настолько протестующей изнутри»[62]. Видя в парламенте причину кризиса политической системы и нестабильности в стране, интеллектуалы «молодой Италии» начинают протестовать на страницах передовых изданий – *Il Marzocco*, *Leonardo*, *Il Regno*, призывая выбрать «путь политической приверженности интеллектуалов»[63], взяв за основу, по мнению А. Д'Орси, идею Гаэтано Моска о создании интеллектуальной партии, которая «будет функционировать на протяжении долгого времени»[64]. Члены объединения, стоящие у власти, по мнению автора замысла, должны быть «лучшими… с уровнем моральной нравственности не ниже среднего»[65].

---

[60] Colarizi S. Storia del Novecento Italiano. Milano: Rizzoli Libri, 2016. P. 7.
[61] Фразу «Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani» [Италия создана, необходимо создать итальянцев] приписывают Массимо Д'Адзельо – государственному деятелю, участнику борьбы за объединение Италии (Colarizi S. Storia del Novecento italiano. P. 7).
[62] D'Orsi A. L'Italia delle idee. Il pensiero politico in un secolo e mezzo di storia. Milano: Mondadori, 2011. P. 31.
[63] Mangoni L. L'interventismo della cultura. Intelletuali e riviste del fascismo. Roma-Bari: Laterza, 1974. P. 21.
[64] D'Orsi A. L'Italia delle idee. Il pensiero politico in un secolo e mezzo di storia. P. 24.
[65] Mosca G. Elementi di scienza politica // Scritti politici. Vol. II / a cura di G. Sola. Torino: UTET, 1982. P. 1065–1070.

Охарактеризовав образ политика новой Италии, представители зарождающегося культурного авангарда делают шаги по разрыву с традициями. Нарастает полемика против позитивизма, который по словам Людовико Геймоната, заставил «закрыть глаза на трагические противоречия общества, уверяя, что в конечном счете неминуемый прогресс разрешит их»[66]. Молодые интеллектуалы, воодушевленные доктриной энергии и воли, призывают к решительным действиям. Кульминацией процесса становится основание журнала *La Voce* (1908) и публикация первого манифеста футуристов (1909), явившегося своеобразным знаменателем противостояния прошлому, институтам и ценностям, на которых оно базируется.

Влияние на мировоззренческую платформу футуристского движения оказали актуальные философские концепции. К примеру, произведения Фридриха Ницше – признанного авторитета начала XX в. – были знакомы Маринетти, и тексты первых литературных текстов и программных обращений движения, вероятно, были созданы под впечатлением идей немецкого философа. К примеру, тезис о воли к власти человека, ставшего хозяином судьбы и способного утвердить собственную точку зрения на «мир, рассматриваемый изнутри»[67], прозвучав в «Веселой науке», нашел свое повторение в заключительном предложении первого манифеста футуристов: «стоя на вершине мира, мы снова бросаем вызов звездам»[68]. Футуристское «мы» – «один из центральных образов-мифов, созданных итальянским футуризмом»[69], по сути является воплощением ницшенианского Сверхчеловека. У футуристов этот образ тиражируется и в Газурме – персонаже романа Маринетти «Футурист Мафарка» (1909), и в усовершенствованном человеке будущего: «Нечеловеческий и механический тип, построенный для

---

[66] Geymonat L. Positivismo e antipositivismo in Francia / Storia del pensiero filosofico e scientifico. Milano: Garzanti, 1971. Vol. VI. P. 543.

[67] Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего. Параграф 36. URL: https://nietzsche.ru/works/main-works/side/ (дата обращения 09.12.2024)

[68] Маринетти Ф.Т. Манифест футуризма / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 31.

[69] Бобринская Е. А. Душа толпы: Искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018. С. 46.

вездесущей скорости, естественно, будет жестоким, всеведущим и воинственным»[70].

Мечта о смелом и дерзком человеке будущего неразрывно связана у футуристов с миром, важным компонентом которого является скорость или иными словами – движение, действие, созидание. Как отмечал критик Марио Де Микели[71], здесь улавливаются отголоски прагматизма, универсальность которого пропагандировал американский философ Уильям Джеймс в ходе своих выступлений в Италии в 1907 г. Однако являясь философией действия, направленной на решение жизненных проблем, прагматизм помогает человеку отличить истинное от ложного для получения полезного результата. «Наша обязанность добиваться истины, – отмечает Джеймс, – может быть объяснена серьезными практическими мотивами. …Обладание истиной не есть здесь самоцель; оно лишь предварительное средство для достижения других жизненных потребностей»[72].

Футуризм не содержал в себе идею действия, направленного на получение прибыли. Он скорее пропагандировал направленность в сторону прогресса и тотального возрождения человека в стремлении создать новое общество. Здесь идеи футуристов, как подчеркивал Понтус Хультен[73], ближе соприкасаются с теорией немецкого философа Иоганна Готлиба Фихте, для которого деятельность как способ познания человеком себя играет первостепенную роль. Действие, по Фихте, должно быть беспрерывным и именно посредством него индивид создает феноменальный мир. Так и футуристы, с отвращением взирая на старый мир, вовлечены в непрерывный процесс создания «великого Завтра»[74].

Одним из возможных источников еще одной основополагающей характеристики «героического» футуризма – бунтарства, воинственного духа –

---

[70] Маринетти Ф.Т. Умноженный человек и Царство Машины / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т.1. С. 101.
[71] De Micheli M. Le Avanguardie Artistiche del Novecento. Milano: Feltrinelli Editore, 1988. P. 251.
[72] Джеймс У. Прагматизм: Новое название для некоторых старых методов мышления: Популярные лекции по философии. СПб.: Шиповник, 1910. С. 124.
[73] Futurismo e Futurismi / a cura di P. Hulten. Milano: Bompiani, 1986. P. 477.
[74] Marinetti F. T. Gli Indomabili. Piacenza: Editoriale Porta, 1922. P. 163.

стала концепция о насилии, связанная с именем Жоржа Сореля. Он предлагает понять насилие как силу, используемую для достижения не конкретных результатов, а отдаленных последствий. Сорель достаточно резко критикует буржуазию, подчеркивая ее безликость и боязливость, а в ее действиях он видит лишь заботу о собственной комфортной жизни. Мифологизируя насилие, высшей формой воплощения которого, по мнению Сореля, будет всеобщая стачка, оно [насилие] вызовет два типа реакции: «…индивидуальный бунт против авторитарного государства и моральное восстание против буржуазного разложения»[75]. Видится закономерным, что тема оправдания насилия и критика буржуазии, озвученные Сорелем, органично влились в контекст ранних программных заявлений футуристов: «Мы будем воспевать огромные толпы, взволнованные трудом, удовольствием или восстанием»[76] или «…решительно двигаясь к будущему, мы хотим сохранить нашу ежедневную гигиену борьбы и кровавого душа»[77].

Одновременно с появлением книги Сореля была опубликована работа французского автора Анри Бергсона «Творческая революция» (1907), а чуть ранее «Введение в метафизику» (1903), с которыми лидер движения вероятно ознакомился во время «парижского» периода. Исследователи движения[78] – от современника футуристов Огюста Жоли до нынешних историков искусства Понтуса Хультена, Марио Кальвези, Лучано Де Мария, Джованни Листа и Ады Мазоэро — видят связь фундаментальных положений футуристской поэтики с идеологией французского философа. К примеру, тезис о том, что «жизнь есть движение; …материя, формирующая мир, – как пишет Бергсон, – есть неделимый

[75] Сорель Ж. Размышления о насилии / пер. с фр. под ред. В.М. Фриче. М.: URSS, 2010. С. 16.
[76] Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 28.
[77] Маринетти Ф. Т. Триест, наш славный пороховой погреб / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 89.
[78] Joly A. Il futurismo e la filosofia / La Belgique artistique e littéraire. 1912, Luglio, No 82; Hulten P. Futurismo & Futurismi (1986); Futurismo+Arte+Azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. Ginevra-Milano: Skira, 2009; De Maria L. Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo. Milano: Mondadori, 2000; Calvesi M. Le due avanguardie. Dal futursimo alla pop art. Bari: Laterza, 2001.

поток, неделима также жизнь…»[79], проникает в поэтику футуризма и закрепляется в тексте Технического манифеста футуристской живописи (1910): «Движение для нас больше не будет остановленным моментом всемирного динамизма, но решительно будет динамическим ощущением как таковым. Все движется, все бежит, все быстро меняется. Фигура никогда не постоянна перед нами, но бесконечно появляется и исчезает»[80]. Наконец, надо упомянуть другую важную характеристику понятия «движение», заимствованную у Бергсона: «Любое движение как переход от одного состояния покоя к другому, абсолютно неделимо»[81].

Желая изобразить движение в его внутреннем развитии, футуристы вносят новые формулировки в тексты и вскоре рождается понятие «линии-силы» – одно из магистральных направлений поэтики футуризма, которое находит соприкосновение с «силовыми линиями» французского философа. Анализируя открытия Альберта Эйнштейна о взаимодействии атомов, Бергсон предлагает выразительный алгоритм, где основой являются «центры сил: тогда силовые линии, проходящие через все центры во всех направлениях, донесут до каждого из них влияния всего материального мира в целом»[82].

Формулирование стратегии футуризма происходило на фоне постоянной полемики мэтров итальянской философии – Джованни Джентиле и Бенедетто Кроче. Солидарные в заявлении о непрерывно становящемся Духе как единственной реальности, они, по замечанию Николы Аббаньяно, расходились в способе определения «Абсолютного духа»[83]. Джентиле видел источник духа в постоянно «мыслящей мысли»[84], а Кроче – сторонник гармонии и уравновешенности во всем – воплощением Духа считал историю с ее неизбежным

---

[79] Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с фр. В. Флеровой. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 245.
[80] Боччони У., Карра К. Д., Руссоло Л., Балла Дж., Северини Дж. Футуристическая живопись. Технический манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 205.
[81] Боччони У. Пластическое начало футуристской скульптуры и живописи / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 277.
[82] Бергсон А. Материя и память. С. 9. URL: https://litmir.club/br/?b=184386 (дата обращения: 18.12.2024).
[83] Abbagnano N. Ricordi di un filosofo. Milano: Rizzoli, 1990. P. 35.
[84] Ibid.

ходом развития. Закономерно, что философ с недоверием относился к авангардным направлениям в искусстве, в том числе к футуризму, чем вызвал бурную реакцию Джованни Папини, выступившего в 1913 г. против теории Кроче. Он назвал ее философией тех, «кто верит, … что не нужно слишком устремляться или бежать к приключениям…это философия…общественного и человеческого долга, человека, который должен… утонуть в неопределенном, вместо того чтобы… создавать самого себя»[85]. «Наша философия, – продолжал Папини, – сводится к пережевыванию того абсолютного идеализма… Наша позиция ясная и твердая»[86]. «Италия… должна занять свое место созидательницы и предвестницы, и для этого срочно необходима энергичная работа по обновлению и освобождению», – заключает Папини.

Другая группа учений, популярных в художественной среде футуристов в 1910-х гг. – теософские теории, получившие распространение в конце XIX – начале XX в. в Европе. По замечанию Иларии Скьяффини, тексты основательницы движения Елены Блаватской и членов Теософского Общества (Анни Безант, Чарльза Ледбитера и др.) вызвали живой интерес у футуристов в том числе потому, что «были основаны именно на способности экстрасенсов воспринимать психологические настроения и намерения через символическую интерпретацию форм и цветов в *ауре* [курсив И. Скьяффини – В. С.] людей»[87].

Знакомство Маринетти с теософией происходило, вероятно, в парижский период его жизни. В одном из текстов Боччони деликатно намекал на интерес футуристов к спиритическим сеансам с участием медиумов: «…для нас биологическое таинство материализации медиума – это уверенность, ясность интуиции психического трансцендентализма и пластических состояний души»[88]. Джакомо Баллу сверх того привлекала эзотерика, которая помогала быть более

---

[85] Папини Дж. Против Рима и против Бенедетто Кроче / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 151.
[86] Там же. С. 152.
[87] Schiaffini I. Umberto Boccioni. Stati d'animo.Teoria e pittura. Milano: Silvana Editoriale, 2002. P. 43.
[88] Celant G. Esoterismo e Spiritismo // Futurismo e Futurismi / a cura di P. Hulten. P. 457–458. Цитата по: Boccioni U. Il dinamismo plastico // Marinetti F. T. Umberto Boccioni con uno scritto di Umberto Boccioni sul dinamismo plastico. Milano: Bottega di poesia, 1924. P. 19. URL: https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/034_1924.pdf (дата обращения: 12.06.2026)

внимательным «к открытию бесконечно малого в тонких слоях реальности без погружения в бесконечно большое и непостижимое»[89].

В интересе футуристов к теософским и эзотерическим теориям скорее всего можно обнаружить попытку объяснить существование четвертого измерения и «шестого чувства» или, иначе говоря, сверхчувствительности. Эти темы получили развитие, к примеру, в Техническом манифесте «Футуристская живопись». Об интересе к четвертому измерению футуристы заявили напрямую: «Кто еще может верить в непрозрачность тел, в то время как наша обостренная и умноженная чувствительность заставляет нас подозревать проявления медиумических феноменов?»[90]. Нечто подобное о «шестом чувстве» прозвучало в выступлении Боччони на Римской конференции 1911 г.: «Кто говорит, что мы воспринимаем пятью чувствами, тот повторяет старую ложь: наши чувства умножились, как наши поры они проникли друг в друга так, что тот, кто говорит о живописи, музыке, поэзии, архитектуре как о разрозненных вещах, является повторением старых и испорченных схоластических формул. Мы, футуристы, все это преодолели, и уже чувствуем будущие тысячелетия»[91].

Делая вывод из вышесказанного, стоит отметить связь ранних теоретических положений адептов движения с ведущими мировыми тенденциями философской мысли начала XX в. При этом восприятие символистских традиций, популярных философских теорий, достижений науки и мистико-эзотерических учений будет в разной степени влиять на идеологическую программу футуризма – от фрагментарных заимствований (ницшеанский мотив воли, сверхчеловека и бегства), использования в повседневности (духовные практики) и до принятия, переработки (тезис Бергсона о непрерывном движении) и появления таких магистральных терминов футуризма как понятие длительности, взаимопроникновения, одновременности и линий-силы.

---

[89] Nigro Covre J. Astrattismo. Milano: 24 Ore Cultura, 2005. P. 224.
[90] Боччони У., Карра К. Д., Руссоло Л., Балла Дж., Северини Дж. Футуристская живопись. Технический манифест. Т. 1. С. 206.
[91] Boccioni U. Conferenza di Roma del 1911 / Schiaffini I. Umberto Boccioni. Stati d'animo.Teoria e pittura. P. 89.

1.2. Специфика футуристской программы в скульптуре: пластика Умберто Боччони

Определив ключевые идеи движения – «притязание на универсальность, свобода от табу, вера в идеал технологического мира искусства как среды обитания, вызов буржуазной культуре»[92] – футуристы провозглашают новое искусство излюбленным способом пропаганды движения – публикацией манифестов. Манифест футуристской скульптуры, подписанный Боччони, вышел в свет 11 апреля 1912 г. в Милане, хотя в тот момент автор находился в Берлине[93] в рамках европейского турне футуристской живописи. В ходе проведения мероприятий он дважды посещал Париж, ставший центром художественной силы строителей нового искусства, в рядах которых мастера-ваятели ратовали за освобождение скульптуры от монолитных и объемных форм.

Вероятно, именно поездка в начале 1912 г. стала отправной точкой в обращении Боччони к проблеме пластики, что подтверждают автобиографические воспоминания художника Джино Северини. «До возвращения в Милан и после поездок в Берлин и Брюссель, где проходили наши выставки, Боччони провел еще несколько дней в Париже, проявляя в то время очень большой интерес к скульптуре. Каждый день и каждую минуту были дискуссии или разговоры на эту тему. Чтобы поддержать его в стремлении глубже вникнуть в проблему скульптуры, я повел его к Архипенко, Аджеро, Бранкузи, а также Дюшану-Вийону, которые были в то время самыми смелыми скульпторами-авангардистами»[94]. В середине марта будущий

[92] Бельтинг Х. История искусства после модернизма / пер. с англ. М. Некрасов. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. С. 36.
[93] Из письма, датированном 13 апреля 1912 г., У. Боччони другу Барбантини: «Sono a Berlino da diversi giorni e sto per finire il mio giro… internazionale» [Я в Берлине на несколько дней и собираюсь закончить свое… международное турне]. Цит. по: Umberto Boccioni. Lettere futuriste / a cura di F. Rovati. Rovereto: Egon, 2009. P. 42.
[94] Severini G. La vita di un pittore. Milano: Edizioni di Comunità, 1965. P. 135.

автор манифеста уже был «одержим скульптурой и чувствовал необходимость полного обновления этого мумифицированного искусства»[95].

Ведомый желанием приступить к практическим действиям, Боччони формулирует программу переустройства мира скульптуры. В составленном за короткий срок обращении присутствует ряд общих размышлений об искусстве, которые фрагментарно повторяют литературные пассажи ранее опубликованных манифестов футуристов. Так, подвергается нападкам искусство прошлого, и одновременно автор верит, что «скульптура найдет новый источник эмоций и, значит, стиля, распространяя свою пластику в огромную область, которую человеческий ум до сих пор глупо считал областью разъединения, неосязаемости и невыразимости»[96].

Новая пластика потребует использовать новые материалы и средства или, говоря словами Боччони, другое вещество «атмосферических планов, связывающих и пересекающих вещи»[97] – то, что автор назвал «*физическим трансцендентализмом*… может сделать пластичным таинственные симпатии и сродство, производящих обратные и положительные влияния планов предметов»[98]. Далее, следуя логике изложения, Боччони поднимает вопрос взаимоотношения теперь уже открытой формы и пространства, подчеркивая, что первая находится в тесной взаимосвязи со средой. «Скульптура должна придать жизнь предметам, делая их продолжением в пространстве чувствуемым, систематичным и пластичным, потому что сегодня никто не может отрицать, что один предмет продолжается там, где другой начинается и что все вещи, находящиеся вокруг нашего тела … разрезают его и разделяют на части, образуя арабеск из кривых и прямых линий»[99].

---

[95] Taylor J. C. Futurism. NY: MoMA, 1961. P. 134. URL: https://archive.org/details/futurism00tayl/page/152/mode/2up (дата обращения: 15.06.2026)
[96] Боччони У. Технический манифест футуристической скульптуры // Манифесты итальянского футуризма / пер. с итал. В. Шершеневича. М.: Типография Русского Товарищества, 1914. С. 29.
[97] Там же.
[98] Там же.
[99] Там же. С. 30.

В тексте манифеста допускается, что новая концепция позволит создавать скульптурные композиции объектов, демонстрируя высвобождение содержащейся в них силы. «Футуристическая скульптурная композиция будет иметь в себе удивительные математические и геометрические элементы современных предметов. Эти предметы … следуя новым законам концепции, гармонии они будут пригоняться в мускульные линии тела. Например, мы увидим, как колесо мотора вылезает из-под мышки механика, линию стола, перерезывающую голову читающего человека и его книгу, рассекающую его желудок веером своих острых страниц»[100].

Следующим положением Боччони отрицает закрытую статую и призывает к ее открытости, способной воссоздавать «длительность явления»: «Откроем фигуру, как окно, и заключим в нее среду, в которой она живет»[101]. И далее, автор добавляет, если скульптура будет нуждаться «в специальном ритме движений чтобы … контрастировать остановленному ритму скульптурного ансамбля…, можно будет приделать к ней маленький мотор, который даст ритмическое движение, приспособленное к данному плану и данной линии»[102]. Это высказывание заслуживает внимания, потому что ритм движения будет играть важную роль в ваянии, что наглядно подтверждают произведения, созданные автором манифеста.

Воплотить теоретические амбиции футуристов по подрыву основ традиционной скульптуры на практике оказалось сложнее. До Огюста Родена веками господствовала идеально выверенная форма и пропорции, изваяние было «неподвижно, плотно и стабильно во времени»[103]. Роден, сделав ставку на активизацию поверхности скульптуры, помог зрителю поверить, что «статуя наделена органической жизнью»[104]. Молодой Медардо Россо, поразивший Родена смелостью приемов в ваянии – размыванием контуров, ослаблением закрытости

---

[100] Боччони У. Технический манифест футуристической скульптуры. С. 32.
[101] Там же.
[102] Там же. С. 34.
[103] Licht F. Pensieri in libertà sulla scultura futurista // Futurismo 1909–2009. Velocità+Arte+Azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. P. 185.
[104] Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. [и др.]. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 58.

поверхности, вибрацией света и атмосферы – заставляет «забыть материал»[105], сделав шаг к слиянию фигуры и атмосферы. Пространство, как подчеркнул Джоле Де Санна, «становится главным героем, объектом изображения»[106], а впоследствии – ключевым элементом авангардной скульптуры.

В Париж – Мекку искусств – в те годы съезжались молодые ваятели из Центральной, Восточной Европы и США с целью изобрести новые средства художественного воплощения образа. В международных колониях художников – Улее (La Ruche) и Сите Фалгьер (Cité Falguière) – мастера, увлекаясь дальневосточным, африканским и другим незападным искусством, шедеврами Древнего Египта и Греции, смело и зачастую успешно экспериментировали, сжимая, редуцируя, «раскладывая» скульптуру, стремясь к ее дематериализации. Однако в целом традиционные характеристики пластики оставались неизменны.

Умберто Боччони, разумеется, отдавал себе отчет, что составить манифест о скульптуре значительно легче, чем воплотить его положения в материале. «То, что нам предстоит сделать, огромно; принятые на себя обязательства ужасны»,[107] – эмоционально высказывался мастер и продолжал ваять. «Сегодня я работал над скульптурой шесть часов подряд и не понял результата ... Плоскости за плоскостями, мышцы, лицо, а потом? Каким будет эффект? Живо ли то, что я создаю?»[108]. Одна из первых работ «Абстрактные пустоты и заполненности головы» *(«Vuoti e pieni astratti di una testa»)* (1912) (илл. 1) (разрушена) выполнена в кубистической манере, вероятно, под впечатлением «Женской головы» (1909) Пабло Пикассо или работ Александра Архипенко. В следующих двух композициях – «Слияние головы и окна» *(«Fusione di una testa e di una finestra»)* (1913) (илл. 2) (разрушена) и «Антиграциозо» («Портрет матери») *(«Antigrazioso»*) (1912–1913, Национальная галерея современного искусства, Рим) (илл. 3) – построенные образы перенасыщены деталями, которые буквально стремятся вырваться из

[105] Caramel L. Medardo Rosso, atmosfera, luce e spazio / Pirovano C. Scultura italiana del Novecento. P. 16.
[106] De Sanna J. Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno. Milano: Mursia Editore, 1985. P. 5.
[107] Severini G. La vita di un pittore. P. 138.
[108] Ibid. P. 137.

объятий «барочной»[109] скульптуры. Однако элементы футуристской теории уже начинают проявляться: в комбинировании материалов в «Слиянии головы и окна» – стеклянный глаз, фрагмент рамы, волосы, и в слиянии головы «Антиграциозо» со средой в единый вихрь-спираль, берущий начало в основании композиции.

Следующей композицией – «Развитие бутылки в пространстве»[110] *(«Sviluppo di una bottiglia in spazio»)* (1912 (1935), Музей XX века, Милан) (илл. 4) Боччони сделал качественный скачок в сторону утверждения «безграничности и открытости пространства, в котором на равных пребывают пустота и материя»[111]. Вертикально рассеченная бутылка в окружении наклонных поверхностей, напоминающих тарелку, намекает на композицию натюрморта или пейзаж, где в террасированном ландшафте возвышается бутылка. Вывернутая наизнанку форма сосуда освободила не пустоту, а пространство (атмосферу), которое обрело самостоятельность и вещественность. Подобная интерпретация изображения отличает футуристов от кубистов, не стремившихся показать в пластике взаимодействие предмета и окружающей среды. В результате опыт Боччони инициировал появление в практике скульптуры 1910-х гг. особой стилистики.

Практика в области ваяния стала стимулом для публикации марте 1913 г. в журнале *Lacebra* эссе «Пластическое начало футуристической скульптуры и живописи», в котором Боччони возвращается к понятию «атмосферы», ее моделированию посредством «линии-силы». «…В скульптуре нужно моделировать атмосферу…, существующей между одним объектом и другим…. Я ее чувствую, … подчеркиваю в различных вариациях, которые накладывают на нее свет, тень и силовые потоки тел. Таким образом, я создаю атмосферу!»[112]. Чувственное измерение пространства рождается, в интерпретации Боччони, посредством

---

[109] Coen E. La scultura di Umberto Boccioni / Pirovano C. Scultura italiana del Novecento. P. 74.

[110] По архивным данным исследователь Массимо Де Саббата установил, что «скульптура из гипса была разбита в 1927 г. в мастерской Пьеро да Верона, где хранились произведения Боччони. Марко Бизи, сын кузины футуриста, собрал осколки и передал Ф. Азари, который выступил инициатором отливки в бронзе как минимум двух копий. …Бронзовая копия, хранящаяся в миланском Музее XX века, была отлита в 1935 г. в литейном цеху компании Батталья-Польяни-Фриджерио и Векки (Милан) из гипсовой модели, подаренной Аусонио Канавезе, также происходящей от Ф. Азари». Цит. по: Rodin e la nascita della scultura moderna / a cura di F. Fergonzi, M. De Sabbata. Milano: Il Sole 24 Ore, 2008. P. 230–291.

[111] Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. С. 265.

[112] Боччони У. Пластическое начало футуристической скульптуры и живописи. Т. 1. С. 276.

вибраций бесконечных потоков (линий), исходящих от объектов. Подобный способ формирует «количественное значение» объекта, но для создания скульптуры требуется и качественное значение, коим будет «ДВИЖЕНИЕ объекта»[113].

Боччони завершил теоретические поиски по формированию структуры футуристской скульптуры, опубликовав в 1914 г. сборник «Футуристская живопись скульптура», где было расшифровано понятие «динамизм» – ключевое для футуристской культуры последующих лет: «Динамизм – лирическое представление форм, интерпретируемых в безграничном проявлении их относительности между абсолютным и относительным движением, между средой и объектом, пока они не образуют единое целое: среда + объект. Это создание новой формы, устанавливающей относительность между весом и расширением. Между вращением и обращением, наконец это сама жизнь, запечатленная в форме, которую жизнь создает в своей бесконечной последовательности. Эта последовательность, теперь мне это кажется ясным, не понимается через повторение ног, рук или фигур, как многие ошибочно полагали, мы достигаем ее через интуитивный поиск уникальной формы, которая обеспечивает непрерывность в пространстве. Это есть тип формы, которая заставляет объект жить везде»[114].

Промежуточным итогом исследования динамизма явились следующие произведения: «Движение расширяющихся по спирали мышц» *(«Espansione spiralica di muscoli in movimento»*) (1913, разрушена) (илл. 5), «Мышцы в скорости» *(«Muscoli in velocità»*) (1913, разрушена) (илл. 6) и «Уникальные формы длительности в пространстве» *(«Forme uniche della continuità nello spazio*») (1913, Музей XX века, Милан) (илл. 7). Выйдя за рамки реализма, но используя живописности лепку, Боччони постепенно упрощает и освобождает фигуры от монументальных излишеств и поступательно усиливает столкновение движения формы и динамического потенциала атмосферы. По верному замечанию Луиджи Сансоне, спиралевидные конструкции Боччони позволяют увидеть непрерывное

[113] Боччони У. Пластическое начало футуристической скульптуры и живописи. Т. 1. С. 277.
[114] Boccioni U. Dinamismo / Boccioni U. Pittura Scultura Futuriste. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914. P. 195–197. URL: https://archive.org/details/pittura_boccioni_1914_images/mode/2up (дата обращения: 26.07.2026).

изменение форм посредством «изображения траектории перехода из одного состояния покоя к другому состоянию покоя»[115]. В «Уникальных формах» мастер настолько мощно выразил идею упрощенного и непрерывного движения, что зритель становится ему сопричастным и способным ощутить взаимопроникновение фигуры с «растворенными» мускулами и окружающего пространства. Однако автор остановился в решающий момент и не поборов «дух тяжести»[116], не смог зафиксировать в гипсе момент превращения движения в динамизм. Об этом свидетельствуют два прямоугольных блока, которые «скорее стесняют, чем облегчают динамику скульптуры»[117].

Призыв футуристов использовать в ваянии не один материал, а несколько, «если только пластическая эмоция требует этого»[118], был не нов в мире искусства. Техника одновременного применения нескольких материалов в одном произведении известна издавна и применялась во всех видах искусства – от живописи до прикладного искусства. В начале XX в. строители нового вводят в технологический оборот материалы «volgari» (обыденные), такие как картон, веревки и т.п., и находят им применение для создания нестабильных композиций, напоминающих о постоянной изменчивости реальности. Заметим, в подобных работах исследователи часто видят реакцию художников и скульпторов на «теорию изменчивости» А. Бергсона. Французский философ, размышляя о «длительности», именовавшейся как время, вводит в оборот понятие «изменчивости» – «самой субстанции вещей»[119], которая существует в прошлом, настоящем и будущем, что могло быть созвучно идеологии футуристов.

В свою очередь Боччони наверняка знал и о смелых экспериментах европейских коллег – Жоржа Брака и Пабло Пикассо в живописи в технике коллажа,

---

[115] Сансоне Л. Технический манифест футуристской скульптуры. Комментарий. // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия: к 100-летию художественного движения. выставка ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, 17 июня – 24 августа 2008; науч. ред. Е. Бобринская; пер. с ит., В. Сировский, А. Ямпольская. М.: Красная площадь, 2008. С. 66–68.

[116] Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. М.: Эксмо, 2022. С. 162.

[117] Litch F. Pensieri in libertà sulla scultura futurista // Futurismo+Arte+Azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. P. 188.

[118] Боччони У. Технический манифест футуристической скульптуры. С. 34.

[119] Маритен Ж. От Бергсона к Фоме Аквинскому. Очерки метафизики и этики. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 19.

Александра Архипенко в создании «скульптуро-живописи». Собственная апробация применения нетрадиционных материалов в скульптуре реализована футуристом в полиматериальной композиции из металла, дерева и бумаги «Динамизм бегущей лошади + дома» («Динамическая конструкция галопа») *(«Dinamismo di un cavallo in corsa + case»*) (1913—1914, Коллекция П. Гуггенхайм, Венеция) (илл. 8).

Скульптура «Динамизм бегущей лошади», прикрепленная к вертикальной опоре, состоит из фрагментов бегущей лошади и домов. Композиция выстроена по правилам аналитического кубизма, применяемым Боччони в живописных работах начала 1910-х гг.: положение объектов неопределенно, границы между формой и пространством стерты, что создает визуальный эффект их взаимодействия. Однако взяв за основу перечисленные приемы, мастер использует совершенно иной метод пространственного построения, моделируя нестабильную композицию. Она открывается во внешнее пространство и заставляет зрителя приблизиться к панораме пересекающихся в непрерывном движении наклонных плоскостей. Боччони, по сути, берет наблюдателя в соавторы, чьи глаза вынуждены непрерывно двигаться «со скоростью равной скорости бегущей лошади»[120] во избежание потери равновесия. В результате мастер добивается реального ощущения скорости, проявления атмосферы и дематериализации формы, которая лишает скульптурную массу плотности.

Наравне с Умберто Боччони эксперименты с недолговечными материалами проводил другой протагонист движения – Джакомо Балла (1871–1958). Успешный и состоявшийся художник на пороге своего сорокалетия[121] осознал необходимость «…решить, действовать, забыть, похоронить, уничтожить все и всех; и… оглядевшись вокруг, он увидел Маринетти, Боччони…, очень живых, мятежных,

[120] Litch F. Pensieri in libertà sulla scultura futurista // Futurismo+Arte+Azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. P. 189.
[121] Дж. Листа в эссе «Appunti sul futurismo» (Il Tempo del Futurismo. С. 51) отметил, что впервые имя Дж. Баллы упоминается в футуристской рекламной листовке, выпущенной к открытию выставки У. Боччони в Галерее Пезаро в Венеции 16 июля 1910 г.

смелых, одиноких среди сонной толпы и безучастных скептиков»[122] и примкнул к ним во имя идеалов, воспетых в первых манифестах.

Первой попыткой Баллы визуализировать теоретический вариант изображения движения — «линии-силы», явилась группа из трех абстрактных проволочных скульптур, созданных в 1913-1914 гг. Они не сохранились, но были воссозданы в 1968 г. через десять лет после кончины Баллы по инициативе руководства Галереи Обелиско[123] техником Армандо Риччи с разрешения наследников – дочерей автора Лючии-Луче и Элики Баллы – по сохранившимся рисункам: «Линия скорости + форма шума» (*«Linea di velocità +forma rumore»)* (1913-1914 (1968), Частная коллекция) (илл. 9), *«Linea di velocità + vortice»* «Линия скорости + вихрь» (*«Linea di velocità + vortice»)* (1913-1914 (1968), Частная коллекция) (илл. 10), «Вихрь + форма + объем» (*«Vortice +forma + volume»*) (1913-1914 (1968), Частная коллекция) (илл. 11). Наблюдения за линейным движением автомобиля с сердцем–двигателем внутреннего сгорания нашли выражение в «“абстрактном эквиваленте” энергии, развиваемой движущимся автомобилем, на фоне застывшего пейзажа»[124]. Абстрактный символ энергии Баллы имеет форму ломаной, извивающейся, скручивающейся и выгибающейся линии, сопротивляющейся воздушному потоку и силе гравитации.

Сравнивая произведения, созданные Боччони и Баллой в 1913-1914 гг., становится очевидным различие в их понимании принципа динамизма. Для Боччони – это движущаяся вперед масса, своей силой вытесняющая воздух и затягивающая в орбиту своего движения атмосферу окружающего ландшафта. Напротив, движение для Баллы – универсальное явление, не имеющее конкретной точки возникновения.

В 1915 г. Джакомо Балла выполняет «Портрет Маркизы Казати со слюдяными глазами и деревянным сердцем» *(«Ritratto della Marchesa Casati con gli occhi di mica*

---

[122] Archivi del futurismo / a cura di D. Gambillo, T. Fiori. Vol.II. Roma: De Luca Editori D’Arte, 1962. P. 49–50.

[123] Инициатором воссоздания скульптур стало руководство Галереи Обелиско – Гаспар даль Корсо и Ирене Брин. Скульптуры были выполнены «жестянщиком и литейщиком» концерна Мазерати Армандо Риччи, который владел с 1935 по 1963 гг. мастерской в римском доме Баллы на виа Ославиа (Ballapittura Ballascultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. P. 15; Lista G. Giacomo Balla. La Modernità futurista. Milano: Skira, 2009. P. 174).

[124] Masoero A. Ballapittura–Ballascultura // Ballapittura Ballascultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. P. 14.

e il cuore di legno») (1915, утрачена)[125] (илл. 12) и «Кулак Боччони» *(«Il pugno di Boccioni»*) (1915, Коллекция Уинстона Малбина, Нью-Йорк) (илл. 13) из дерева и окрашенного картона. Произведения кардинально отличаются от идеализированных «Уникальных форм» и более ранних композиций Боччони. Создав нетрадиционные скульптуры, мастер сконцентрировал свое внимание на том, как совершить переход от фигуративной формы к абстрактной. «Портрет Маркизы», созданный под впечатлением, но без подражания кубизму Пикассо и Брака, сам автор охарактеризовал как «пластический ансамбль»[126], сконструированный на плоскости и оторванный от нее и предназначенный только для фронтального обзора. Характеристика «пластический ансамбль», позаимствованная вероятно из манифеста «Живопись звуков, шумов и запахов» (1913), была использована автором неслучайно, так как она воспроизводит «не видения, а ощущения, порожденные … всеми неизвестными формами»[127], которые их окружают.

«Кулак Боччони» – трехмерная конструкция или точнее – абстрактно-геометрический символ алого цвета, ставший в скором будущем персонифицированным изображением шагающего футуриста и логотипом движения. С долей уверенности композицию можно интерпретировать с позиций теософских концепций, связанных с идеей о четвертом измерении. Сравнивая иллюстрацию «Сильный гнев» широко популярной в теософских кругах книги Чарльза Уэбстера Ледбитера «Человек видимый и невидимый» (1902), можно заметить поразительное сходство конструкции Баллы с изображением огненных стрел гнева, молниями вспыхивающих в астральном теле человека. Как подчеркнул американский исследователь Фред Лихт, через «линейные потоки, подобные вспышкам молнии»[128], а не за счет работы с массой в движении мастер

[125] Скульптура утрачена, но существует ряд фотографий из периодических изданий: Roma Futurista, Anno III, 1920, 8 Febbraio, No. 69; Il Mondo, Anno V, 1919, 30 Marzo, No 13.
[126] Работа была представлена на Второй национальной футуристской выставке в Милане, Генуе и Флоренции (1919). (Nuovi archive del Futurismo. Cataloghi di esposizioni. P. 145).
[127] Карра К. Д. Живопись звуков, шумов и запахов. Футуристский манифест / Итальянский футуризм: манифесты и программы 1909-1941. Т. 1. С. 309.
[128] Licht F. Pensieri in libertà sulla scultura futurista / Futurismo. 1909–2009. Velocità +Arte +Azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. P. 191.

высвобождает энергию композиции. Алый оттенок красного выбран скорее неслучайно, с его помощью футурист стремится усилить смысловое значение скульптуры, вновь обращаясь к Ледбитеру: «В астральном теле... человека всегда присутствует определенное количество алого цвета, указывающего на возможность возмущения»[129].

Боччони высоко оценил работы мастера, о чем свидетельствуют его восторженные отклики: «Мы достигли с его [Баллы – В. С.] работами наивысшей точки и невозможно найти еще что-то похоже в Европе…. Все преображается идеей динамизма, интерпретируется, стимулируя абстрактную чувствительность… Земля становится хрустальной… железо превращается в сталь…. Окрашенная поверхность кажется ему [Балле – В.С.] горячее, чем кровь…Сталь и хрусталь. Мы находимся в высшей точке чистоты»[130].

Анализ произведений Боччони показал путь художника от теории к воплощению идей в футуристской скульптуре. Открытая форма, взаимопроникновение массы с окружающим пространством, изображение через ритм силы, содержащейся в форме – все это мастер сумел воплотить в скульптуре и закрепить новое для ваяния понятие «пластический динамизм». Однако с поиском формы, изображающей непрерывность в пространстве, возникли трудности, преодолеть которые удалось Джакомо Балле. Боччони увидел в абстрактной чувствительности работ коллеги «долгожданное решение, позволяющее выйти из творческого тупика»[131]. Ведь прежде самому Боччони не удалось достичь подобного уровня проработки, заменив реальные объекты воображаемыми абстракциями.

---

[129] Leadbeater C. W. Man visible and invisible. NY: John Lane, 1903. P. 101. URL: https://archive.org/details/manvisibleinvis00lead/page/n7/mode/2up (дата обращения: 12.07.2025).
[130] Umberto Boccioni – Altri inediti e apparati critici / a cura di Z. Birolli. Milano: Feltrinelli, 1972. P. 48.
[131] Masoero A. Stile d'acciaio // L'estetica della maccina. Da Balla al futurismo torinese / a cura di A. Masoero, R. Miracco, F. Poli. Torino: Mazzotta, 2004. P. 16.

1.3. «Футуристская реконструкция Вселенной» в творческих практиках Джакомо Баллы, Фортунато Деперо, Энрико Прамполини

Пластический динамизм, ставший выражением интереса «к материи, ее внутренней сущности и желания познать ее вибрации»[132], подталкивал футуристов к новым экспериментам по исследованию динамизма в трехмерном пространстве. Творческая энергия манифеста футуристской скульптуры постепенно ослабевала и, как подчеркнул Джованни Листа, несмотря на контроль идеологического центра в лице Умберто Боччони за любыми идеями и инициативами со стороны сторонников движения, в 1914-1915 гг. Прамполини, Деперо и Балла практически одновременно формируют новый блок манифестов и эссе. Они обращают в вербальную форму идею о необходимости выйти за пределы телесности материи, чтобы позволить раскрыться чистой форме посредством некой единой абстрактной сущности.

Прамполини (1894) и Деперо (1892), будучи более чем на десять лет моложе Боччони (1882) и на двадцать лет Баллы (1871), положили начало формированию второго поколения мастеров футуристской скульптуры. Очевидно, что принадлежность к поколению определяется не только биологической характеристикой, но и общностью культурных взглядов, чувств, жизненных ценностей. Как следствие, их подход к исследованиям базировался на иной платформе: инициатива и дух соперничества, открытое обсуждение идей футуризма в печати – все это, по их мнению, могло подчеркнуть уникальность адептов и раскрыть потенциал неофитов движения.

Выставка скульптур Боччони в Риме в галерее Спровьери в конце 1913 г. явилась стартом новой футуристской жизни Прамполини и Деперо, причем последний неоднократно совершал «паломничество» к работам ваятеля первых футуристских скульптур. Встреча Боччони и Прамполини на экспозиции выставки

[132] Маринетти Ф. Т. Геометрическое и механическое великолепие и числовое восприятие / Итальянский футуризм: манифесты и программы 1909-1941. Т. 1. С. 352.

футуристкой скульптуры в Риме в конце 1913 г. получила горячий отклик последнего на страницах журнала *L'artista moderno*[133]. Подчеркнув «присущий Боччони подход к скульптурной форме, "основа которой – архитектура"», Прамполини дает понять, по замечанию Джованни Листа, что осведомлен о подготовке нового программного манифеста, темой которого будет архитектура. Воодушевленный возможностью проявить себя, молодой футурист в кратчайшие сроки составляет и публикует эссе «Также футуристская архитектура…и какова она?» *(«Anche l'architettura futurista ... e che è?»*)[134]. Теоретизируя идею футуристской архитектуры, автор предлагает ее новую модель, сформированную «энергетическими сущностями» или, иными словами, энергией воздуха, света и силы. Позднее, уже в манифесте «Скульптура цветов и всего» *(«La Scultura dei colori e totale»*) Прамполини адаптирует теоретический образ новых структур к скульптуре: «Моделируя, объединяются и атмосфера, и материя в единое воплощение, тем самым создавая объекты пластической сущности…; скульптуры должны быть подвешены в атмосфере — так, чтобы они имели абсолютную точку в пространстве, так, чтобы атмосфера, вращаясь, давала бесконечную непрерывность форм, сливающихся друг с другом, поскольку они должны существовать сферически в пространстве»[135].

О подобных скульптурах – «пластических комплексах, подвешенных в пространстве»[136] – также размышляет Деперо в неопубликованном обращении «Пластическая сложность – Свободная игра футуриста – Искусственное живое существо»[137] *(«Complessita plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale»*). Как отметил Маурицио Скудьеро, Деперо, повторяя мысль Боччони, настаивает, что превосходство живописи, поэзии, музыки и скульптуры должно

---

[133] Prampolini E. Scultura futurista alla prima esposizione italiana in Roma // L'artista moderno (Torino), Anno XIII, 1914, 25 gennaio, No 2. N. p.

[134] Prampolini E. Anche l'architettura futurista ... e che è? // Il Piccolo Giornale d'Italia (Roma), Anno III, 1914, 29-30 gennaio, No 29. N. p.

[135] Prampolini E. La Scultura dei colori e totale // Bollettino Spirituale, Anno III, 1916, gennaio-febbraio, No 1–2. N. p.

[136] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. Roma: Carocci editore, Frecce, 2013. P. 51.

[137] По мнению исследователя Maurizio Scudiero датировка манифеста относится к осени 1914 г., в то время как некоторые историки искусства склонны к датировке после опубликования манифеста «Реконструкция Вселенной» (Scudiero M. Thoughts in Freedom about Depero and His Art // Futurist Depero / edited by M. F. Junco. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2014. P. 251–264)

воплотиться в едином творении – «сложной пластике… организованной из одиннадцати точек, которые будут исключительно динамичными и абстрактными, очень прозрачными, ярко окрашенными, чрезвычайно легкими, находящимися в непрерывном движении, подвешенными в пространстве, трансформируемыми, …изменчивыми, шумными и чудесно шокирующими»[138]. Примечательно, что тексты обоих футуристов были наполнены сложной индивидуальной терминологией, не ориентированной на понимание практического воплощения предложенных идей в скульптуре.

Опережая друг друга в теоретических рассуждениях, футуристы наделяют воображаемые пластические комплексы новой характеристикой – движение-шум, выражающей сложные стороны ощущений и эмоций, в результате чего скульптура получает неожиданную аранжировку. К примеру, в тезисах «Новое искусство? Абсолютная конструкция шума-движения» (февраль 1914 г.), адресованных Боччони, но оставшихся без ответа, Прамполини подчеркивает, что подобные конструкции «объединяют в себе … все ощущения, которые до сих пор фиксировались каждым искусством по отдельности, … синтезируют, обозначают, возвышают в своей абстрактной эквивалентности живописную, пластическую, архитектурную характеристику… эволюции реалистического элемента в абстрактный»[139]. И ровно через месяц Маринетти закрепляет тезис об абстрактном звукоподражании в манифесте «Геометрическое и механическое великолепие и числовое восприятие».

Теоретические изыскания о воплощении в искусстве пластического и абстрактного синтеза реальности получают логическое завершение в манифесте «Футуристская реконструкция Вселенной» (1915), подготовленном Деперо в соавторстве с «maestro»[140] Баллой. Манифест открыл новую страницу в истории

---

[138] Depero F. Complessita plastica – Gioco libero futurista – L’essere vivente artificiale // Futurist Depero / edited by M. F. Junco. P. 385–393.

[139] Prampolini E. Un’arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore // Attraverso l’architettura futurista / a cura di E. Crispolti. Modena: Galleria fonte d’Abisso edizioni, 1984. P. 98–99.

[140] В автобиографическом романе “Fortunato Depero nelle opere e nella vita” автор признал, что роль лидера при написании манифеста принадлежала Дж. Балле (Depero F. Fortunato Depero nelle opere e nella vita. Trento: TEMI, 1940. P. 37–38).

движения, и был сделан шаг в сторону приближения к тотальному беспредметному футуристскому искусству, способному охватить все сферы повседневной жизни. В программном документе авторы, назвав себя абстракционистами-футуристами, заявили о намерении «реконструировать Вселенную, то есть полностью создав ее заново»[141], найдя «абстрактные эквиваленты всех форм и элементов Вселенной»[142], которые будут соединены в пластические комплексы – динамичные, прозрачные, красочные и светящиеся, трансформируемые и шумящие.

Применение предложенных идей к искусству скульптуры, где материал, форма и содержание создают образ, допустимо интерпретировать следующим образом. Основным способом создания эквивалента форм является конструирование, которому соответствуют свои материалы: стекло, бумага, зеркала, металлические листы, пряжа, нити и т.п. Пластичность произведения, по мнению футуристов, будет достигаться за счет его вращения по одной или нескольким осям и разложения на объемы и слои с последующей трансформацией. Текст, подготовленный Балла и Деперо, сопровождался фотографиями авторских работ, демонстрировавшими очевидное различие в понимании каждым задач абстрактного искусства.

Важно отметить, что еще в 1914 г. проблема передачи в живописи ощущения движения и скорости подтолкнула Баллу к идее конструирования «пластических комплексов» из разнообразных материалов, как подтверждает руководитель архива творческого наследия мастера Элена Джильи[143], обнаружившая в 2002 г. первые наброски и рисунки будущих конструкций в масштабе 1:1.

В «Цветном пластическом комплексе шума + скорости» *(«Complesso plastico colorato di frastuono + velocità»)* (1914, Частная коллекция) (илл. 14) отказавшись от традиционных характеристик рельефа, Балла изобразил движение посредством соединенных в потоке линий и массы, геометрических форм и пустот. В

---

[141] Балла Дж., Деперо Ф. Футуристская реконструкция Вселенной / Итальянский футуризм: манифесты и программы 1909–1941. Т. 1. С. 371.
[142] Там же.
[143] Gigli E. Casa Balla: dai quadri della Donazione ai progetti conservati in via Oslavia // Il Tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. P. 116.

зависимости от изменения точки опоры комплекса (горизонтально / вертикально) трансформируется его восприятие зрителем: от сдержанного — при взгляде на четкие, горизонтальные линии, до более эмоционального — когда те же линии превращаются в бурлящие «волны».

В «Цветном пластическом комплексе шума + танца + радости» *(«Complesso plastico colorato di frastuono + danza + allegria»*) (1914, утерян) (илл. 15) зеркало, заменяющее основание, отражает и дематериализует формы, вписанные в объем металлической спирали. А в «Цветном пластическом комплексе линий-сил» *(«Complesso plastico colorato di linee-forze»*) (ок. 1915, утерян) (илл. 16) мастер создает объем за счет натянутых на каркас шерстяных нитей. Подобные эксперименты явно свидетельствуют о поиске Баллой абстрактно-геометрической модели реальности и нового способа формообразования, где стирается граница между пространством и материей.

В конструкциях «Цветной пластический комплекс», «Симультанный цветной мотошумовой пластический комплекс, раскладывающийся на слои» (*«Complesso plastico colorato moto-rumorista simultaneo di scomposizione a strati»*) (1915, утрачен) (илл. 17), «Цветной мотошумовой пластический комплекс эквивалентов в движении» *(«Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti in moto»*) (1915, утрачен) (илл. 18) Деперо сосредоточен, как отмечают Бруно Пассамани[144] и Джованни Листа[145], на процессе конструирования и механических типах движения, на создании «бесконечного систематического открытия-изобретения»[146]. Прообразы кинетических скульптур-комплексов приводились в движение в сопровождении шума в горизонтальном или вертикальном направлении, изменяя форму конструкций. Как известно, Боччони оценил пластические эксперименты мастера, отметив разнообразие произведений, в которых «динамизм изучается и выражается в бесконечных возможностях»[147].

---

[144] Passamani B. Fortunato Depero. Trento: Arti grafiche R. Manfrini, 1981. P. 76.
[145] Fortunato Depero. Ricostruire e meccanizzare l'universo / a cura di G. Lista. Milano: Abscondita , 2012. P. 227.
[146] Балла Дж., Деперо Ф. Футуристская реконструкция Вселенной. Т. 1. С. 373.
[147] Bocchioni U. Note d'Arte // Gli Avvenimenti (Milano), Anno II, 1916, 23-30 gennaio. P. 11.

Таким образом, в своих первых опытах построения «пластических комплексов» авторы манифеста выбрали разные пути. Балла стремится составить абстрактную пластическую схему материи, позволяющую наиболее глубоко познать структуру сил, образующих ее. Деперо строит свое исследование в абстрактно-конструктивно-игровом направлении. Несмотря на неизобразительность «комплексов», оба футуриста не уходили от реальности, а приближались к ее эмоциональному постижению.

Стоит добавить, что идея «пластических комплексов» была близка и Прамполини, который, как уже упоминалось, автономно и без согласования с Боччони опубликовал несколько текстов и реализовал на практике «абсолютно-шумовые» конструкции. Однако он уничтожил[148] собственные произведения после знакомства с комплексами Баллы, по многом напоминавшими работы мастера. Идеологический конфликт с Боччони вынуждает Прамполини приостановить взаимодействие с футуристским центром и сфокусироваться на расширении контактов с представителями других направлений европейского авангарда — дадаизмом, голландским объединением «Де Стил», немецкой школой «Баухаус». В области пластики Прамполини сделал стилистическую паузу и обратился к традиционным для ваяния материалам и единству формы.

Отказавшись от собственных прежних находок в области пластики футурист создает в 1917 г. три портретных скульптуры: («Фигура + окружающая среда, портрет моего брата» (*«Figura + ambiente, ritratto di mio Fratello»*) (1917, Частная коллекция) (илл. 19), «Физиогномический динамизм. Портрет Бино Санминиателли» (*«Dinamismo fisi fisiognomico. Ritratto del conte Bino Sanminiatelli»*) (1917, Коллекция Вуаттоло, Рим) (илл. 20) и «Физиогномическая конструкция (Портрет Орио Вергани» (*«Costruzione fisiognomica (Ritratto di Orio Vergani)»*). Слегка дистанцировавшись от идей Умберто Боччони, мастер выполнил портреты в характерной кубистической манере, не забыв о теме взаимоотношения формы и окружающего пространства. Он постарался сконцентрироваться не на

[148] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 57.

пластическом напряжении, возникающем внутри материала, а на динамизме, создаваемом при столкновении вибраций на его поверхности. Обобщив геометризованные формы, Прамполини акцентировал внимание на мягких линиях губ, резко выступающих или углубляющихся объемах глазниц и носа, непроизвольно возникающих носогубных складках. Едва уловимые силы, которые взаимопроникают и сражаются друг с другом, делают поверхность материи вибрирующей и «как бы соскальзывающей с лица персонажа»[149].

Заключительным аккордом переработки наследия кубизма итальянским мастером стал скульптурный портрет «Динамическая архитектура. Поэт Руджеро Вазари» («*Architettura Dinamica. Il poeta Ruggero Vasari*») (1922) (Коллекция Вердоне, Рим) (илл. 21), посредством которого автор наглядно и вместе с тем деликатно выражает дань уважения авангардному «изму».

Сделав короткое отступление, вновь обратимся к идеям «реконструкции Вселенной». Обрисовав в манифесте новый мир, созданный путем слияния искусства и науки и сконструированный через призму геометрии, Балла и Деперо мечтали населить его металлическими животными, механическими существами, а детям дать в руки футуристские игрушки. Визитными карточками новой футуристской среды явились «Дома искусств» по модели Дома Баллы в Риме: «Дом волшебника», как сам называл его Деперо, в Роверето (1919) и «Дом итальянского искусства» Прамполини в Риме (1918–1921). К примеру, Балла стремился создать в доме «живую обстановку, полную света, цветов, форм, соответствующих интенсивности, практичности и динамизму современной жизни… поскольку именно окружающая среда влияет на человека»[150].

В стремлении создать новый образ Вселенной, «развеселив ее»[151], Балла остановил свой выбор на искусственном пейзаже, полном особенных футуристских цветов – «магических трансформируемых мотошумовых», как писали авторы обращения. В этом отношении обращение к природе как неотъемлемой части

[149] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 69.
[150] Из интервью Дж. Баллы Э. Сантамария (1920). Цит. по: Lista G. Giacomo Balla. La modernità futurista. P. 86–88.
[151] Балла Дж., Деперо Ф. Футуристская реконструкция Вселенной. Т. 1. С. 371.

духовного мира звучит отголоском теософской концепции, интерес к которой как методу исследования на пути к абстракции мастер проявлял на протяжении нескольких лет[152]. Именно в этот период он посещал заседания римской группы Теософского общества, возглавляемого генералом Карло Баллаторе[153] и вел дискуссии с друзьями, обсуждая тексты Елены Блаватской, Анни Безант и Рудольфа Штейнера.

В поисках вдохновения Балла «прогуливался по вилле Боргезе, – вспоминает Виргилио Марки, – пропуская сады через свою внутреннюю призму», и «иногда, … действительно казалось, что деревья застывают в остроконечной геометрии»[154]. В дальнейшем, тема искусственного ландшафта будет оставаться актуальной почти десятилетие, когда в 1924 г. о ней напомнит Феделе Азари в манифесте «Футуристская флора и пластические эквиваленты искусственных запахов»: «…мы… приступили к созданию пластической флоры самой оригинальной полностью изобретенной самой разноцветной самой ароматной и прежде всего неисчерпаемой в бесконечном разнообразии ее экземпляров»[155].

В период с 1918 по 1920 гг. Балла создает сад футуристских цветов, выполненных из дерева и картона и интенсивно окрашенных темперой. Одна группа цветов представляла собой потолочные воздушные конструкции, состоящие из заметно толстых остроконечных лепестков (например, «Сине-голубой футуристский цветок» (*«Fiore futurista celeste e azzurro»*) (ок.1918, Галерея Фонте Д’ Абиссо, Милан) (илл. 22) или «Желто-зеленый футуристский цветок» (*«Fiore futurista giallo e verde»*) (ок. 1918, Дом Баллы, Рим) (илл. 23)). Другая группа – вертикальные конструкции (в том числе размером в человеческий рост), где на деревянную опору крепятся вырезанные из картона формы с острыми и

[152] Связи Баллы с теософией были глубоко изучены рядом исследователей: Calvesi M. Penetrazione e magia nell’arte di Giacomo Balla / Il Futurismo (1967); Giacomo Balla. General Catalogue of Works / a cura di G. Lista. Modena: Edizioni Galleria Fonte d’Abisso (1982), Giacomo Balla. La modernità futurista (2009); Matitti F. Giacomo Balla e Arnaldo Ginna tra futurismo e teosofia // Rivista Italiana di Teosofia (2011); Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo / a cura di Fagiolo dell’Arco M. Venezia: Marsilio (1998); Benzi F. Giacomo Balla. Genio Futursta. Milano: Electa (2007); Gigli E. Balla. Inventore, Mago, Profeta / a cura di E. Gigli. Roma: De Luca Editori d’Arte (2013).

[153] Balla E. Con Balla. Vol. I. Milano: Multhipla, 1984. P. 387.

[154] Marchi V. Giacomo Balla // La Stirpe (Roma), Anno IV, 1928, marzo, No 3. P. 160.

[155] Азари Ф. Футуристская флора и пластические эквиваленты искусственных запахов. Футуристский манифест / Итальянский футуризм: манифесты и программы 1909–1941. Т. 2. С. 189.

закругленными краями (например, «Модель футуристского цветка» (ок.1918) и «Футуристский цветок» (*«Fiore futurista»*) (ок. 1920, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 24). Действительно заметно, что при воплощении идеи «абстрактного эквивалента» цветка Баллу привлекали и ритмичные соотношения и гармония геометрии, которые он видел в природе.

Если Балла опытным путем реконструировал природу, Деперо, в свою очередь, размышлял о создании антропоморфных инновационных фигур-марионеток. Первым ранним образцом выступила деревянно-картонная конструкция с причудливым и многозначным названием «Мантия и древоточец» (*«La toga e il tarlo»*[156]) (1914, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 25). В тонкой и одновременно прочной конструкции, состоящей из геометрических фигур, визуализируется механистический образ куклы-робота в развевающейся мантии, уверенно шагающей вперед. Уже здесь проявляются приемы будущего, так называемого кукольного стиля Деперо.

Источником вдохновения для мастера послужило знакомство и последовавшая дружба с Жильбером Клавелем – автором поэтических произведений сказочно-сюрреалистического содержания. Последний, до глубины души очарованный произведениями и атмосферой дома-студии футуриста, сравнивал Дом Деперо с миром своей мечты. «Он рассказывает, – вспоминал футурист, – что пишет роман, действие которого разворачивается на острове с хрустальной механической изменяющейся флорой, где течет химерическая жизнь…»[157]. Именно силуэт друга становится своеобразным пластическим и сказочно-игровым мотивом первой серии фигур. Остановимся на двух работах мастера 1917 г. – «Архитектура горбуна» и «Горбун и его тень» – с целью проиллюстрировать вариант конструирования абстрактного эквивалента антропоморфной формы в виде стилизованной механической конструкции.

---

[156] В 2024 г. Коллегия адвокатов г. Роверето получила разрешение на использование скульптуры Ф. Деперо в качестве логотипа

[157] Depero F. Depero nelle opere e nella vita. P. 203.

В «Архитектуре горбуна» (*«Architettura di gobbo»*) (1917, Частная коллекция) (илл. 26) мастер обыгрывает профиль друга, объединив разрозненные криволинейные формы из металла. Длинные непропорциональные руки, треугольная голова с встроенным миниатюрным бокалом вместо лица, изогнутая форма спины и нога, застывшая в шаге – все это сформировало образ робота-марионетки. Важно отметить, что шаг как зримый образ динамики и ритма, стал характерным элементом последующих фигур-марионеток, реализованных Деперо в пластике и в живописных полотнах.

Антропоморфный образ Клавеля находит повторение в композиции «Горбун и его тень» (*«Il gobbo e la sua ombra»*) (1917, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 27). В замкнутое пространство, оборудованное зеркалами, мастер поместил пять отличных по размеру, но одинаковых по форме металлических фигур-типов – без лиц, с характерным изгибом в рисунке тел, подчиненных общему ритму движения. Взаимодействие зеркал и серебристой поверхности металла создает эффект одновременного умножения, деформации и дематериализации форм. О механизированном характере персонажей, по мнению Джованни Листа[158], напоминает круглое отверстие в центре фигур, предназначенное как будто для ключа заводного механизма. В результате перед зрителем возникает новый образ типизированного, динамичного, механистического и иррационального движущегося множества.

В стремлении обновить и реконструировать человеческую среду обитания Деперо обращается к созданию футуристской игрушки. Не исключено, что члены движения видели в них значительный потенциал для спонтанного творчества взрослых и детей. Новое столетие, вызвавшее изменения во всех сферах жизни, не оставило в стороне мир детства. Еще в 1909 г. Мария Монтессори, опубликовав революционный «Метод научной педагогики, применяемый к воспитанию детей в детских домах», отметила, что «если мы хотим сравнить ребенка с часами или любым сложным механизмом… новый *метод* [Курсив мой – В.С.]… подобен

[158] Lista G. Ricostruire e meccanizzare l’universo. P. 251.

заряду, который приводит весь механизм в спонтанное движение – движение, которое находится в прямой связи с машиной, а не с работой человека, который выпустил заряд»[159]. Неслучайно Маринетти, жадный до всего нового, интересовался методикой ее обучения, о чем свидетельствует короткая заметка из его «Записных книжек»[160]. Неизвестно, были ли знакомы соратники Маринетти с новаторской педагогической стратегией Монтессори, но в 1917 г. Деперо создает миниатюрный мир марионеток – кукол, балерин, солдатиков – вырезанных их дерева и покрытых краской.

Конструкции игрушек отличались новизной в рамках реализации программы «реконструкции Вселенной». Они были приспособлены для игр в любом возрасте, их внешний облик контрастировал с традиционными игрушками, предназначенными больше для созерцания и пассивных действий. В этом контексте изобретения Деперо – удобные и гибкие, смешные, шумные, яркие и разноцветные – могли стать, по мнению Винченцо Перниче, «катализатором сенсорного и психического развития ребенка»[161]. К игрушечному циклу мастера относятся такие персонажи как «Попугай» (*«Pappagallo»*), «Конструкция девочки» (*«Costruzione di bambina»*) (1917, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 28), «Конструкция женщины» *(«Costruzione di donna»*) и «Модель маленького Пиноккио» *(«Modello di Pinocchietto»*) (1917, Частная коллекция) (илл. 29). Они собраны из геометрических тел – дисков и цилиндров, кубов и конусов – в абстрактные ассиметричные фигурки, напоминающие детский конструктор, и окрашены в яркие цвета. Персонажи производили забавное впечатление и благодаря искажению органических форм были похожи на игровые ребусы.

Некоторую аналогию пилотному проекту игрушек можно отметить в марионетках спектаклей «Пластические танцы» (*«Balli Plastici»*) (1918) – театрального проекта, реализованного Деперо при финансовой поддержке

---

[159] Montessori M. Educare alla libertà / a cura di C. Lamparelli. Milano: Mondadori, 2008. P. 133–134.
[160] Marinetti F.T. Taccuini 1915-1921. P. 478.
[161] Pernice V. Metodo Motessori e Futurismo // Il Pensiero storico, 2017, No 3. P. 188. URL: https://ilpensierostorico.com/wp-content/uploads/2021/07 (дата обращения: 27.05.2025)

Жильбера Клавеля[162] в «Театре Маленьких» (*«Teatro dei Piccoli»*) (Рим) Витторио Подрекки. Обращение мастера к теме куклы-марионетки неслучайно, поскольку еще в 1915 г. Прамполини усомнился в совместимости футуристской сценографии и «инфантильных кукол», заявив об этом в манифесте «Футуристская сценография и хореография».

Для создания персонажей (Паяцы, Человек с усами, Курица, Бабочка, Змея, Медведь, Дикарь и др.) (илл. 30) Деперо использовал аналогичный алгоритм конструирования, теперь, правда, симметрично расположенных геометрических тел. Главные герои (высота 85 см) значительно превышали по размерам второстепенные персонажи (30 см). Эффект, который они производили, строился не на внешнем виде кукол, а на движении множества нитей[163].

В ходе действий под аккомпанемент умеренно-прогрессивной музыки Джан Франческо Малипьеро, Альфредо Казеллы, Белы Бартока и Джеральда Тириттa разноцветные персонажи-марионетки выполняли разнообразные неуклюжие гротескные танцы и ритмично шагали тяжелой поступью. К примеру, приведем красочную иллюстрацию движений марионеток в миниатюре «Дикари»: «… начался дикий танец групп красных и черных дикарей вверху и внизу на сцене…. Они хотели сразиться за обладание Великой Дикаркой, посему выстроились друг против друга и устроили балетный поединок…. Великая Дикарка обнажила свой живот, а в нем – серебристый дикарь-младенец исполнял сложный менуэт… Представление завершилось танцем-ревю и шествием всех персонажей действия»[164]. Как заметил Арнальдо Джинна на страницах *Il Giornale d'Italia*, реакция зрителей всех возрастов была одинаковой: «Как почтенная дама и мальчик по соседству, я ничего не понял, но здорово повеселился…В этих балетах столько наивной простоты, что они поднимают настроение и вызывают безумный смех –

[162] Boschiero N. Dare scheletro e carne all'impercettibile / Il carteggo Clavel-Depero, 1917–1922 / a cura di N. Boschiero. Rovereto: Mart, 2019. P. 9–33.
[163] Садовина В. П. Театр движущейся скульптуры в эпоху исторического авангарда // Культура и искусство №2. М.: ООО «НБ-Медиа», 2026. С. 230–252.
[164] Berghaus G. Italian Futurist Theatre, 1909-1944. Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 311.

смех удовольствия и радости, спонтанный и беззаботный, как во времена нашей юности»[165].

Исследовательский интерес представляет рецепция кукол-персонажей со стороны арт-критиков, чьи заметки разделились на позитивные, негативные и нейтральные. Через два месяца после первого представления английский театральный режиссер и сценограф Эдвард Гордон Крэг – автор идеи о «Супер-марионетке» (*"Über-marionette"*[166]) – опубликовал критический отзыв в *The Marionette to-night*, сравнив марионеток Деперо с грубыми «игрушками»[167]. Маринетти, комментируя в позитивном тоне детали спектакля, вскользь упоминает о марионетках, выполненных «в синтетических цветах и формах»[168] футуристской эстетики. В очерке Винченцо Кардарелли, опубликованном в издании *Il Tempo*, негативное отношение к футуризму распространяется и на марионеток: «стилизованные… куклы со скрипучими суставами и застывшими конечностями»[169]. А вот о стилистике кукол дал комментарий журналист Джан Леопольдо Пиккарди на страницах *L'Idea Nazionale*, отметив, что они «выполнены по канонам кубизма – на основе сочленения геометрических тел и линий»[170].

Напрашивается вывод, что Деперо, формально не отступая от излюбленного принципа футуристской теории – пластического динамизма – когда, «даже одна-единственная фигура может стать действующим лицом пластических, магических явлений …деформации, вплоть до…абсолютной трансформации»[171], выражает преданность персональным эстетическим принципам построения скульптуры: интерпретация антропоморфных форм и механическая эстетика, базирующаяся на игре и фантазии.

---

[165] Ginna A. I Balli plastici al Teatro dei Piccoli di gincar // Il Giornale d'Italia (Roma), 1918, 15-16 aprile. P. 9. URL: https://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=st&lang=it&expand=459388&fromp=ris_ricerca.jsp (дата обращения 20.06.2026)

[166] Craig E.-G. The Actor and the Über-marionette / Craig E.-G. On the Art of the Theatre. Chicago: Browne's Bookstore, 1957. P. 84. URL: https://www.archive.org/details/cu31924027127129 (дата обращения: 21.06.2025)

[167] Nigro A. I Balli Plastici alla prova della critica: giudizi noti, meno noti e inediti / DEPERO il Mago, a cura di N. Boschiero, S. Roffi. Milano: Silvana Editoriale, 2017. P. 33.

[168] Marinetti F. T. L'alcòva d'acciaio. Romanzo vissuto. Milano: Vitagliano, 1921. P. 134.

[169] Cardarelli V. I Balli plastici al Teatro dei Piccoli // Il Tempo (Roma), 1918, 17 aprile. N. p.

[170] Piccardi G. L. I Balli plastici al "Teatro dei Piccoli" // L'Idea Nazionale (Roma), 1918, 17 aprile. P. 3.

[171] Depero F. Mondo e teatro plastico // In Penombra. Rivista d'Arte Cinematografica (Milano), Anno I, 1918, Agosto, No 3. P. 20–22.

Прамполини незамедлительно откликнулся на резонансные спектакли «Balli Plastici», приняв предложение французского поэта Пьера Альбера-Биро о создании марионеток для кукольной драмы «Матум и Тевибар» (*"Matoum et Tévibar"*) (1919). Сохранившиеся эскизы[172] и фотографии «светящихся пластических марионеток»[173] (илл. 31) в футуристском журнале *Noi* свидетельствуют, что в поисках новых средств конструирования пластических форм мастер принимает и перерабатывает опыт Баллы и Деперо, плоды экспериментов европейских коллег (например, «Русского балета» Дягилева), не забывая о кубизме. Он работает с куклой, деталями ее костюма, механикой, цветом и светом, стремясь создать модель абстрактного актера-марионетки. Описывая характерные особенности персонажей – «Придворной Дамы», «Доктора» и «Матума» – Джованни Листа акцентирует внимание[174], что у Доктора вместо глаз встроен бинокль; у Матума – голова в виде прозрачного черепа с вмонтированной зажигающейся лампочкой, а крылья, скрытые в оболочке-мембране, раскрывались при движении рук вверх; Дама оснащена зонтиком, встроенным в фигуру марионетки в виде выпуклой и вращающейся плоскости, покрывающей фигуру персонажа как защитный экран.

Подводя общий итог теме, рассмотренной в первой главе, требуется отметить, что творчество Джакомо Баллы, Фортунато Деперо и Энрико Прамполини во второй половине 1910-х гг. демонстрирует широкое распространение идеи бесконечной непрерывности формы, сформулированной Боччони. Действуя автономно, мастера приходят к новой модели скульптуры в форме беспредметных полиматериальных «пластических комплексов» и идее о тотальном беспредметном искусстве, охватывающем все сферы жизни. Они обращаются к созданию механических игрушек и роботизированных кукол-марионеток, что вызвало паузу в применении принципа «пластического динамизма» в области ваяния, но сделало мастеров свидетелями зарождения «механической» эпохи. Конструируя марионеток, мастера делают выбор в пользу формы, взяв за основу принципы

---

[172] Lista G. La scene futuriste. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1989. P. 348.
[173] Noi, Anno I-II Serie, 1924, Numero speciale "Teatro e la Scena Futurista". P. 30. URL: https://collezioni.unimi.it/fondiapice/viewer/?page_id=265619 (дата обращения 23.06.2025)
[174] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 88.

геометрии, элементы кубизма и механическое движение куклы, тем самым приближаясь к радикальному изменению курса футуристов – механическому искусству.

ГЛАВА 2. МОТИВЫ «МЕХАНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» В ФУТУРИСТСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

После окончания Первой мировой войны возвращение футуризма на художественную арену было ознаменовано проведением весной 1919 г. Большой национальной футуристской выставки. Она проходила последовательно в Милане, Генуе и Флоренции общей продолжительностью три месяца. Знаковому событию в хронике футуризма предшествовал этап создания футуристской партии, активного взаимодействия с Бенито Муссолини и публикация программного документа – «Манифеста футуристской партии» (1918), по содержанию напоминавшего, как отметила Симона Коларици, мозаику, ибо в нем было собрано всего понемногу: «от всеобщего избирательно права для женщин до социализации земли, от национализации воды и шахт до постепенного упразднения армии, от установления восьмичасового рабочего дня до развода»[175].

Подспудно желая продолжить работу по «обновлению и усилению итальянского творческого гения»[176], футуризм совершил поворот в сторону политики. При этом Маринетти руководствовался прежде всего практическими соображениями, связанными с возрождением движения, лишившегося в ходе войны некоторых протагонистов и потерявшего организационную целостность. Творческая активность футуристов наблюдалась в Риме, под руководством Баллы, и фрагментарно во Флоренции и Неаполе, где новое поколение творческой молодежи сформировало автономные творческие группы.

Между тем к концу 1919 г. разочарование и усталость от политической деятельности, отсутствие в среде футуристов-политиков единого мнения по разным вопросам способствовали назреванию кризиса внутри партии. Как подчеркивал

[175] Colarizi S. Storia del Novecento italiano. P. 95.
[176] Маринетти Ф. Т. Манифест футуристской политической партии / Итальянский футуризм: манифесты и программы 1909-1941. Т. 2. С. 74.

историк Эмилио Джентиле, футуристы оказались на распутье: «либо сформулировать четкую политическую позицию, либо покинуть поле политических баталий и вернуться к своим истокам — искусству, и только искусству»[177].

Во вступительной статье к каталогу выставки Маринетти отметил, что «художественное футуристское движение, претерпевшее вынужденный спад во время войны, сегодня возобновляет свой захватывающий и возобновляющийся динамизм»[178]. И для того, чтобы вновь ввести футуризм в художественную орбиту, автор настойчиво использовал слова «динамизм», «динамический», «пластический» при описании четырех актуальных тенденций футуристской живописной чувствительности: чистая живопись; пластический динамизм; футуристская динамическая декоративность; цветное настроение без пластических забот. Подобным акцентом Маринетти подчеркивает невосполнимость утраты Боччони не только как художника и первопроходца в области футуристской скульптуры, но и как управленца, трепетно контролировавшего соблюдение консолидированного выражения позиций и мнений, изложенных в манифестах движения.

Список участников выставки пополнился новыми именами, что явилось следствием активных действий Маринетти по интегрированию в границы футуризма новых творческих объединений, по словам Эмилио Джентиле «ставя печать футуризма почти везде, где были хоть какие-то признаки, свойственные футуризму»[179]. Однако группа экспериментаторов в области пластики к началу второго десятилетия XX в. оставалась неизменной: Балла, Деперо и Прамполини, несмотря на бросающееся в глаза отсутствие имени последнего в списке резидентов события.

Начало 1920-х г. отмечено также заметным потеплением Маринетти в отношении представительниц прекрасного пола, что выразилось в активном

---

[177] Gentile E. “La nostra sfida alle stelle”. Futuristi in politica. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2009. P. 98.
[178] Grande esposizione nazionale futurista. Quadri, complessi plastica, architettura, tavole parolibere, teatro plastico futurista e moda futurista, Milano, Galleria Centrale d’arte [marzo 1919] // Nuovi archivi del Futurismo / a cura di E. Crispolti. P. 144.
[179] Gentile E. “La nostra sfida alle stelle”. Futuristi in politica. P. 91.

вовлечении[180] в ряды движения не лишенных смелости и авантюризма женщин, где они могли бы раскрыть свои творческие способности. К примеру, в пространстве Выставки итальянского футуристского искусства в Болонье в «Teatro Modernissimo» (1922) свою нишу заняла Ружена Заткова, чьи пластические решения предвосхитили наступающую эпоху «механического искусства».

[180] Zoccoli F. Futurist women painters in Italy / Berghaus G. International Futurism in Arts and Literature. NY & Berlin: Walter de Gruyter, 2000. P. 373.

2.1. Машина – эстетическая модель современности

К началу второго десятилетия XX в. в европейской культуре, для которой Первая мировая война стала символическим водоразделом, изменилась атмосфера и умонастроения. У человечества, желавшего начать с чистого листа, возникла коллективная потребность установить границы реальности, восстановить порядок, вновь обрести некую форму уверенности в будущем и способность контролировать события. В художественных группах европейских стран — французских пуристов и поздних кубистов, голландских неопластицистов, русских конструктивистов, представителей немецкого Баухауза и «Новой вещественности», а также объединившихся вокруг римского журнала *Valori Plastici* и позднее в границах течения «Novecento» — стремление к порядку нашло выражение в новых эстетических концепциях, ориентированных на «новый рационализм» и неоклассические тенденции. Невзирая на отличие эстетических позиций, в деятельности групп улавливается объединяющее начало — «возвращение к порядку», которое не воспринималось как откат в прошлое, а являлось поиском «рациональной и геометрической ясности в “беспорядке” видимого»[181]. И здесь машина – «венец творения» человеческого разума – выступила превосходной моделью современности.

С начала XX в. машина вызывала восхищение, означала силу, свободную от ограничений, и служила ярким символом будущего механического рая. В ранних программных обращениях футуристы прославляли любовь к стальной машине и предвосхищали близкое открытие «законов истинной чувствительности машины»[182]. Производство «машин смерти» в промышленном масштабе в годы войны уничтожило оптимизм людей и надежду на блага современного мира. Но

[181] Masoero A. Gli anni venti: l’arte meccanica // Futurismo 1909–2009. Velocità + arte + azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. P. 196.
[182] Маринетти Ф. Т. Умноженный человек и царство машины. Т. 1. С. 100.

вскоре победители и побежденные, стремясь оправиться от потерь и восстановить порядок, вновь обращают взор на науку и техническое развитие в образе машины – источника долгожданного обновления.

«Переоткрытие» машины и в какой-то степени ее обожествление в начале 1920-х г. поистине явилось общеевропейским движением, о чем свидетельствуют многочисленные тексты заданной тематики. К примеру, Ле Корбюзье в статье «Урок машины» (1925) отметил, что машина, явление современности, неразрывно связанное с геометрией, «коренным образом изменяет мироощущение человека…. Машина завораживает человека… Возникает новое желание: эстетика чистоты форм, точности, волнующих соответствий»[183]. Воодушевленный геометрией форм, создаваемых машиной, Амеде Озенфан в эссе «Как машина влияет на нас» (1928) писал: «Механический объект в определенных случаях может воздействовать на нас, поскольку созданные формы геометричны, и мы реагируем на геометрию»[184].

В среде футуристов одно из первых упоминаний о будущем идеале — «геометрическом и механическом великолепии» — появляется в одноименном тексте Маринетти (1914) без изложения содержания понятия и алгоритма достижения «новой красоты»[185] в живописи и скульптуре. В 1919 г. на страницах *Valori Plastici* публикуется отрывок из письма Фернана Леже французскому маршану Леонсу Розенбергу, где художник, по мнению футуристов[186], приписывал себе авторство механической эстетики: «Я люблю формы, навязанные современной индустрией; я ими пользуюсь; … Я утверждаю, что пулемет или затвор семьдесят пятого калибра в качестве темы картины лучше, чем четыре яблока на столе или пейзаж Сен-Клод, и это не делая Футуризм»[187]. Дальнейшее развитие ситуации оказалось прогнозируемым.

В апреле 1922 г. опубликован текст Виничио Паладини «Интеллектуальное восстание», где автор предсказывает приближение механической эстетики. 20 июня

---

[183] Ле Корбюзье. Архитектура XX века / пер. с фр. под ред. К. Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1970. С. 56.
[184] Ozenfant A. How the Machine Affects Us / Foundations of modern art. NY: Dover, 1952. P. 151.
[185] Маринетти Ф. Т. Геометрическое и механическое великолепие и числовое восприятие. Т. 1. С. 347.
[186] Ответом на письмо Ф. Леже стал манифест футуристов «Против всех возвратов в живописи» (11.01.1920)
[187] Дюдревилль Л., Фуни А., Руссоло Л., Сирони М. Против всех возвратов в живописи. Футуристский манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 2. С. 149.

в *Nuova Lacebra* выходит в свет «Манифест футуристского механического искусства» за подписью Паладини и Паннаджи и через месяц – в немецком издании «Де Стил» – текст Прамполини «Эстетика машины и механический самоанализ в искусстве». Кульминацией в смене курса футуристского движения в сторону «механического искусства» явилась новая версия манифеста по публикации в журнале *Noi* (май 1923 г.), подписанная Прамполини и футуристами-неофитами Паладини и Паннаджи, датированная октябрем 1922 г.

В тексте умело объединены идеи, заимствованные Паладини и Паннаджи из положений механистического конструктивизма, провозглашавшие машину «основой новой эстетики»[188], и позиция Прамполини, воспринимавшего машину, как заметил Джованни Листа, «духовной парадигмой форм современной чувственности»[189]. В программной части манифеста авторы авторитетно заявили о желании создать «радикально новую пластику, вдохновленную Машиной»[190]. Если другие европейские авангардные художественные течения фокусировались на форме машины, а не ее внутреннем содержании, футуристы призывают постичь дух машины, но каким образом? Формулировка гласит о необходимости создавать композиции, которые «извлекают пользу из любого выразительного средства и даже из настоящих механических элементов»[191], которые отвечают не законам науки, а вдохновению, которым руководствуется художник или скульптор. Линии, ритмы и «бесконечные аналогии» помогут, по мнению авторов текста, понять сущность машины. Подводя итог витиеватым рассуждениям, футуристы, делая машину связующим звеном между идеей и пластическим идеалом, возносят ее до уровня нового божества в глобальном проекте по переустройству действительности.

Манифест сместил акценты в семантике термина «машина» и в стратегии, культивирующей машину. На заре возникновения движения футуристы были воодушевлены новой красотой – красотой бегущего и ревущего автомобиля,

---

[188] Pannaggi I., Paladini V. Il Manifesto dell'arte meccanica futurista // La Nuova Lacebra (Roma), Anno I, 1922, 20 giugio, No 1. P. 7.
[189] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 130.
[190] Прамполини Э., Паннаджи И., Паладини В. Механическое искусство. Футуристский манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 2. С. 178.
[191] Там же. С. 180.

«который точно мчится против картечи, – прекраснее, чем *Победа Самофракии*»[192]. В 1912 г. Боччони уже дает оценку красоте элементов машины, называя их пластическими и живописными: «…движение поршня в цилиндре, …сцепление и расцепление двух зубчатых колес, …безумное бешенство махового колеса, …вихрь винта»[193]. Машина и механизмы становятся персонажами футуристской прозы и поэзии, нередко обретая иные – зловещие и недоброжелательные – характеристики, к примеру, как в «Пении моторов» (*«Il canto dei motori»*) (1912) Лучано Фольгоре:

«…о сила Электричеством рожденных
Огромных шестерен,
дробящих явь и сон…»[194]

или

«Но машины ревели:
…хриплый рев запущенных двигателей,
и грохот больших, грохочущих маховиков
сливался с ворчанием
туго натянутых ремней,
и зловещим скрежетом колес»[195].

Подобные примеры свидетельствуют о двойственности мифа машины, символизировавшей не только прогресс, но и опасность. Машина становится символом механизации и подчинения человека последней, о чем высказывали опасения не только в веке двадцатом, но и на заре промышленной революции: «Однако день ото дня машины наступают на нас; … мы становимся все более подчиненными им…. Результат – вопрос времени, но… наступит время, когда машины обретут истинное господство над миром и его обитателями»[196].

---

[192] Маринетти Ф. Т. Манифест футуризма. Т. 1. С. 28.
[193] Боччони У. Технический манифест футуристской скульптуры. Т. 1. С. 244.
[194] Folgore L. L'Elettricità / Per conoscere Marinetti e il Futurismo / a cura di L. De Maria. P. 446.
[195] Ibid. P. 448.
[196] Butler S. Darwin Among the Machines / Butler S. A First Year in Canterbury Settlement with Other Early Essays. London: New Zealand Collections, 1914. P. 185. URL: http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-ButFir-t1-g1-t1-g1-t4-body.html (дата обращения 26.08.2025)

Размышляя о машине и механизации мира, футуристы ожидали неизбежного отождествления человека и мотора и мечтали о создании нового механического типа, обладающего сверхспособностями – «умноженного человека»[197]. Однако после войны футуристы, подтверждая, что они – тоже машины и механизированы, вводят лирическую, чувственную составляющую в мифологему, стремясь «оторвать Машину от ее практической функции, поднять ее до уровня духовной жизни, бескорыстной жизни искусства»[198]. Иными словами, начав с исследования взаимозависимости человека и машины, далее – их взаимопроникновения, футуристы определяют новую роль машины как мерила репрезентации.

Помимо авторов манифеста над темой механической эстетики работали десятки мастеров. Важно отметить, что изображение движения и динамизма было уже не актуальным, и на смену приходит «жесткий, “автоматический” ритм», как пишет Е. А. Бобринская, «основанный на повторе, остановленные, строго очерченные формы геометрического мира техники, четкие грани подчеркнуто трехмерных объемов, …пристрастие к твердым металлическим поверхностям с холодным блеском»[199]. Однако при общей теоретической базе и свободе в выборе манеры, в почерке мастеров будут заметны визуально различимые особенности в интерпретации теоретических построений «механического искусства». Объяснение кроется и в том, что начиная со второго десятилетия XX в. география футуризма расширяется за счет возникновения новых групп – туринской (с 1923 г.), сицилийской (с 1925 г.) и др. Программный документ[200] туринских неофитов, призывающий придать футуризму статус государственного движения, открытый для любых авангардных течений, усилил цепную реакцию по раздвиганию границ футуризма. В результате, 23–25 ноября 1924 г. в Милане состоялся конгресс футуристов, где была проведена перепись делегатов, которым была предоставлена площадка для обсуждения положений футуристской эстетики и демонстрации индивидуальных творческих решений.

---

[197] Маринетти Ф. Т. Умноженный человек и царство. Т. 1. С. 101.
[198] Прамполини Э., Паннаджи И., Паладини В. Механическое искусство. Т. 2. С. 178.
[199] Бобринская Е. А. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 89.
[200] Fillia. Programma // Futurismo (Torino), 1924, 9 marzo, numero unico. P. 66.

2.2. «Механическое искусство» Римской группы. Ружена Заткова, Энрико Прамполини, Иво Паннаджи

Ко времени публикации манифеста «механического искусства» Рим взял на себя роль не только идеологического, но и творческого ядра движения. Именно здесь состоялась первая национальная выставка художников-футуристов (1913), была организована Постоянная футуристская галерея, анонс открытия которой совпал с монографической выставкой (1913) скульптур Боччони. Насыщенная программа мероприятий римских футуристов включала проведение выставок, ярких и зрелищных вечеров-перфомансов и публичных выступлений. Публикация манифеста «Реконструкции Вселенной» укрепила положение столичных футуристов, чья оптимистичная позиция по созданию воображаемого будущего, базирующаяся на изобретательности, игре и эксперименте, стала доминантой их искусства и явно контрастировала, по замечанию Энрико Крисполти, с «драматичным восприятием возникновения нового»[201], столь характерным для Боччони.

Воплощением футуристского центра по праву явился Дом Джакомо Баллы, где творческая молодежь питалась импульсами и черпала вдохновение в ходе встреч и откровенных бесед с корифеями движения. Содружество молодых художников и скульпторов было пестрым и непостоянным, о чем свидетельствуют списки резидентов выставок в 1920-х гг. Так, интенсивность их участия в мероприятиях варьировалась от одного до нескольких раз, и в основном они представляли для экспонирования живописные работы. Среди мастеров, чьи художественные практики были связаны с воспроизведением идей «механического» искусства в скульптуре, выделялась чешка Ружена Заткова.

[201] Casa Balla e il Futurismo a Roma / a cura di E. Crispolti. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989. P. 17.

Несмотря на отсутствие возможности установить конкретную дату знакомства Затковой с футуристами, существуют свидетельства, подтверждающие ее посещение одного из музыкальных вечеров «интонарумори» в Милане 2 апреля 1915 г. в доме Маринетти. К этому моменту молодая женщина крепко связала жизнь с живописью, обучаясь в Праге, в Женской академии мюнхенской ассоциации женщин-художников, работая в студии и на пленэре. Со свойственной ей открытостью и восприимчивостью новому, Заткова поддерживала дружеские отношения с С. П. Дягилевым, М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой. При посредничестве хорватского скульптора Ивана Мештровича, увлекавшегося, как и она, спиритизмом, состоялось знакомство с Баллой, «регулярно проводившего сеансы с участием медиумов в своей римской мастерской»[202]. Пропуская и адаптируя под себя новаторские идеи, Заткова сконцентрировалась на субъективном восприятии действительности и на «психической энергии»[203], исходящей от объектов.

В 1916 г. мастер выразила интерес к ваянию, не столь традиционному для женщины виду искусства. Понимая, что для реализации замысла скульптора требуется обширное пространство, Ружена Заткова по примеру коллег-футуристов обратилась к технике использования различных материалов, стремясь добиться дематериализации скульптурного объекта. В каталогах ее персональных выставок, организованных в Риме при поддержке Маринетти, присутствуют композиции «Солнце» (*«Il Sole»*) (утеряна), «Психическая сила» (*«Forze psichiche»*) (утеряна) и «Демон насилия» (*«Il demonio della violenza»*) (ок.1920, частная коллекция) (илл. 32), представляющий собой горельеф, выполненный из металлических листов и болтов с включением деревянных элементов.

В том же году мастер выполнила главное скульптурное произведение в смешанной технике — «Чувствительность, шумы и ритмические силы

[202] Pomajzlová A. Cesty Růženy Zátkové // Kontexty: Časopis o kultuře a společnosti, 2009, April, No 1–2. P. 59–67.
[203] Berghaus G. Růžena Zátková: An “Atypical” Futurist // International Yearbook of Futurism Studies, 2012, Vol. 2, June. P. 9–13. URL: https://www.researchgate.net/publication/270263112 . P.9 (дата обращения: 04.09.2024)

вибропогружателя»[204] (1920-1921, утерян) (илл. 33) из стекла, бумаги, кожи, металла и дерева. Работа, вместе с ранее упомянутыми, экспонировалась на двух монографических выставках мастера в 1921–1922[205] гг., став ее визитной карточкой, и вероятно могла бы занять место в хронологии эволюции футуристской скульптуры в направлении к абстракции, обогнав, по мнению Гюнтера Бергхауса[206], ассамбляжи Боччони.

Замысел создания скульптуры подробно изложен в письме Затковой сестре: «У меня была большая студия с окном, выходившим на своеобразный широкий круг домов, окруженный огородами и строительными площадками. Каждый день с раннего утра вся эта местность … сотрясалась под страшными ударами паровой машины, “тарана”, который вбивал в страдающую землю мощные, широкие сваи …. В ней было и насилие, и тоска, и человеческая изобретательность, и гордость, и смирение. … Но как этим воспользоваться? ... Я принялась за работу и никому ничего об этом не сказала. Но какая работа! Я думаю, что потеряла с ней все свое здоровье. Я конструировала ее как раз те последние шесть месяцев до моей болезни. Эта вещь имела свои неумолимые законы, свой ритм, свой материал, свои пропорции, и было бы абсурдным не найти их, ибо без своих законов вся эта конструкция теряла смысл»[207].

Из цитируемого текста и сохранившейся фотографии с изображением композиции нетрудно заметить, что мастер не стремилась создать символический образ машины, ей хотелось уловить суть, внутренний дух машины. Ощущения постижения жизненной силы машины стоит описать словами письма Затковой к Н. С. Гончаровой: «Я работаю. Наконец я создала душу своей машины. Сначала я с жаром бросилась на ее создание и мне казалось, что все в моих руках. Но теперь она [машина — В.С.] переросла меня, она предъявляет свои требования и имеет

---

[204] «Sensibilità, rumori e forze ritmiche della macchina pianta-palafitte» (итал.) или «Beranidlo» (чеш.) – «таран», «вибропогружатель».
[205] Mostra personale di Rugena Zátková, Roma, Sala Giosi, 6 aprile – 6 maggio 1921; Mostra personale di Rugena Zátková, Roma, Casa d’arte Bragaglia, novembre 1922.
[206] Berghaus G. Růžena Zátková: An “Atypical” Futurist. P. 10.
[207] Pomajzlová A. Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové – Story of the Painter Růžena Zátková. Praha: Arbor Vitae Societas a Porte, 2011. P. 403.

свои законы, которые придумала не я; она поглотила все мое время, мои мысли и силы в течение марта. Со мной произошла странная трансформация. Я чувствую, что невольно начинаю соотносить себя с чем-то метафизическим, что оказывает мощное влияние на людей вокруг меня»[208].

Скульптура в форме вертикальной конструкции, высотой около одного метра, прикрепленная к горизонтальному основанию, была собрана из фрагментов различных материалов. Соединив прямые, изогнутые, волнообразно гофрированные и вырезанные листы, мастер показала, как материалы металл, кожа и бумага подвластны любым формообразующим принципам. Скульптуру Затковой нельзя считать насквозь наполненной цитатами, но заметны аллюзии на «пластические комплексы» Баллы в части художественного выражения движения. Ее «Таран» наполнен энергией объемно-пространственных связей и смыслами, метафорами, ассоциациями. Вполне закономерно, что Маринетти восторженно высказался о произведении, назвав его восхитительным, а Прамполини в предисловии к каталогу выставки мастера (1922) отметил в «Таране» «синхронизацию абсолютного и относительного движения, где внутренние ритмы машины передают свое движение окружающему пространству, создавая таким образом единое динамическое целое»[209].

Приметой механической эстетики в интерпретации манифеста Прамполини, Паннаджи и Паладини являлись не только создаваемые абстрактные или пограничные с последними геометрические формы с какими-либо произвольными деталями механизмов. По замечанию Е. А. Бобринской, «механическое искусство» нередко обращалось к «игровой, гротескной и ироничной»[210] трактовке машинного мира. Участие футуристов в театральных проектах 1910-х гг., для которых был создан ряд движущихся скульптур – марионеток, в 1920-х ненадолго продолжилось, однако только со стороны Энрико Прамполини.

---

[208] Pomajzlová A. Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové – Story of the Painter Růžena Zátková. P. 404.
[209] Mostra personale di Rugena Zátková, Roma, Casa d'arte Bragaglia, novembre 1922 // Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti . P. 205.
[210] Бобринская Е. А. Футуризм. С. 91.

В 1921 г. он с энтузиазмом откликнулся на приглашение Джино Гори принять участие в постановке спектаклей марионеток в открытом им в Риме кабаре «Bottega del Diavolo». Меценат, писатель и критик, солидарный с тенденциями футуристской эстетики и желавший изменить облик современного театра, инициировал постановки двух типов с участием кукол: музыкальные комедии и сатирические пьесы-буффонады. Отметим, при воплощении замысла пьес основатель кабаре отдавал предпочтение вырезанным вручную куклам «fantocci»[211], чьи двигательные возможности ограничены незначительным диапазоном жестов, но, тем не менее, они выглядели весьма темпераментными и эксцентричными. Именно эта трогательная особенность «fantocci», по мнению Гори, становилась воплощением «гротескного экспрессионизма, приближая их тем самым к реальности»[212].

Результатом творческого диалога мецената и протагониста «второй волны» явилась серия из двенадцати деревянных кукол, предназначенных для коротких сатирических зарисовок, комментировавших актуальные экономические и политические события в стране. Наряду со статуэтками, изображающими политиков (Бенито Муссолини[213], король Витторио Эммануэле III, писатель и политический деятель Габриэле Д'Аннунцио и др.) (ок.1922, коллекция Элизабетты Бальяни, Италия) (илл. 34), в группе персонажей присутствуют аллегорические изображения – «Красный дьявол» (илл. 35), «Фашизм» и «Мир (Вселенная)» (илл. 36).

Полностью подчинившись идее выразительности, мастер, глубоко врезаясь в прочное дерево, создал за счет острых и жестких контрастов впадин и выступов экспрессивные образы с резкими чертами лиц, но без элементов «механической» эксцентрики, условности и упрощения, что было характерно для эстетики европейского авангарда тех лет.

---

[211] Согласно традиционной терминологии, марионетки приводятся в действие системой нитей, а «fantocci» или «burattini» - разновидность перчаточных кукол. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/burattino-e-marionetta/ (дата обращения: 25.08.2026)

[212] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 142.

[213] Фотография, на которой Дж. Гори запечатлен с куклами-«fantocci» Э. Прамполини, хранится в Архиве музея MART (Роверето, Италия)

Первый персонаж, по мнению журналиста Риккардо Орицио, олицетворяет коммунизм[214] – символ кровавых политических столкновений «правых» и набирающих силу «левых» в Италии (1919–1920 гг.), сопровождавшийся многочисленными забастовками и митингами. Мастер передал идею посредством образа хитрого, усмехающегося типа с рожками и пустыми глазницами. Аллегория «Мира» также узнаваема, для полной ясности Прамполини изобразил его круглым как земной шар буржуа, в шляпе-канотье, предназначенной для поездок на морское побережье, и галстуке-бабочке. Одновременно персонаж служит карикатурой на либеральную газету *Il Mondo*[215] – одно из последних независимых политических изданий, ликвидированных при правлении Муссолини в 1926 г.

Прамполини активно участвовал в начале 1920-х гг. в распространении идей «механического искусства» посредством возобновления выпуска газеты *Noi*, взяв на себя единоличное руководство и превратив издание в рупор футуристского движения. Желая найти способы выражения в искусстве пластики «духа машины», он, как Паладини и Паннаджи, обращался к теме «механических» балетов. Так, он работал над созданием костюма для сольного номера – «Танец с пропеллером» – механического балета Франко Касаволы (1923), разработал декорации и создал хореографические номера для балета «Психология машин» (1924). Занимаясь вопросами сценографии в Италии, активно сотрудничал с коллегами в Германии и Австрии и параллельно формулировал новую концепцию, планируя провозгласить «сценический динамизм сущностью театрального действия»[216].

В тексте «Футуристская сценическая атмосфера» (1924) Прамполини рассматривал театр как «центр духовной абстракции для новой религии будущего»[217], способного примирить человека и среду. Фактически, он отказался от игровой и гротескной составляющей футуристского механического искусства, опубликовав обращение, позже оформленное в манифест «Духовная

[214] Orizio R. Abbosso la borghesia pantofolaia, La grande Milano // Il Giornale (Milano), 1982, 24 settembre. P. 2.
[215] Boschiero N. Enrico Prampolini's Plastic-Caricature Burlesque Puppets // Marionette e Avanguardia / a cura di J. M. Bradburne. Reggio Emilia: Corraini Edizione, 2023. P. 54.
[216] Prampolini E. L'atmosfera scenica futurista // Noi (Roma), Anno I, serie II, 1924, No 6–7–8–9 (settembre). N. p.
[217] Ibid.

архитектура»[218]. В тексте автор заявил о начале нового цикла движения, что подтверждают первые слова обращения: «Пробудившись от вечного сна, окутывающего творение, циферблат духа возвестил час откровения… Это был рассвет нового мира, … открывшего свои бескрайние горизонты»[219].

Прамполини призывал обратиться к величайшей загадке внутреннего и внешнего мира с целью постичь «духовную архитектуру человеческой души»[220], тем самым выйти за ее пределы. Согласно тексту, сферой исследования становится пространство или метафизическая оболочка объекта, подчеркнутая «силами динамической реальности, геометрией, символическим эквивалентом восприятия, игрой взаимовлияющих отношений»[221]. Следовательно, новое ви́дение предполагало создание иного типа произведения искусства – построенного не на оптических иллюзиях видимой реальности, а на исследованиях трансцендентной действительности, что обеспечило бы выразительную оценку «духовного динамизма»[222].

Достижение высокой цели поставило новые задачи художникам и скульпторам, суммировав которые Прамполини обрисовал в тексте новый тип футуриста – «создателя духовных пространств», отказывающегося от созерцания внешней формы и «…обладающий интроспективной силой раскрывать и материализовать в пространстве физиогномические преобразования человеческой души».

Развивая тему пластических изображений, раскрывающих облик человеческой души, автор текста обращается к метаморфозам женской души, которые футуристу удастся перенести в атмосферу «духовной абстракции» посредством такого вида пластических аналогий как «женские пейзажи» (*«paesaggi femminili»*)[223]. Чтобы доказать реализуемость своих теоретических рассуждений, Прамполини представил в 1924 г. на Выставке женских портретов в г. Монце серию

[218] Prampolini E. Architetture spirituali // L'Impero (Roma), Anno II,1924, 26 giugno, No 153. N. p.
[219] Ibid.
[220] Ibid.
[221] Ibid.
[222] Ibid.
[223] Prampolini E. Paesaggi femminili // L'Ambrosiano (Milano), 1924, 24 giugno, No 153. P. 3.

из двенадцати ныне утраченных деревянных скульптур, объединенных общим названием «Женские пейзажи».

На фотографиях в миланском издании *L'Ambrosiano* (илл. 37), иллюстрировавших одноименный текст футуриста, изображены художественно условные женские портреты-маски, сконструированные на базе геометрических фигур (овал, прямоугольник, треугольник), окрашенных в разные цвета. Черты лица (глаза, рот) расположены ассиметрично либо полностью отсутствуют. «Пейзажи» Прамполини отличались от всего, что мастер делал раньше. Предшествующие произведения не были лишены фигуративности и основывались на формах, в которых прослеживались кубистические обобщения, тогда как «пейзажи» – плод авторской инвенции, созданный на грани изобразительного и пластической абстракции. Однако тема постижения «духовной абстракции» не получила продолжения, остановив тем самым тяготение мастера к языку беспредметного искусства в области скульптуры.

Дебют студента римского университета – Иво Паннаджи (1901–1981) в рядах римских футуристов состоялся на групповой выставке «Молодые футуристы» в римском Доме искусства Антона Джулио Брагальи в марте 1921 г. Активное взаимодействие с дадаистами, кубистами, русскими конструктивистами, участниками группы «Де Стил», способность откликнуться и соединить актуальные авангардные тенденции в произведениях стала отличительной чертой одного из авторов манифеста «механического искусства». За год до публикации обращения в ранних скульптурных пробах Паннаджи – «Большой палец – развитие левой руки» (*«Il police – sviluppo della mano sinistra»*) (1921) (илл. 38) и «Моя мама шьет простынь» (*«Mia madre cuce un lenzuolo»*) (1921) (обе утрачены) (илл. 39) – еще сложно выявить конкретную стилистическую ориентацию, за исключением личной интерпретации боччониевского «пластического динамизма». «Большой палец» по мотиву соотносится с рисунком «Абсолютный динамизм левой руки, этюд №3» (1922, Музей Палаццо Риччи, Мачерата), сопоставление которых позволяет наблюдать образное толкование абсолютного движения посредством «линий-силы»: «Криволинейные мотивы развиваются из большого пальца…. От

кончиков пальцев исходят траектории, вдохновленные прикреплением ногтей к концам фаланг…»[224]. И далее, собрав и скомпоновав силовые линии-силы, лежащие на плоскости, мастер формирует «планы силы», вписываемые в пространство.

Воплощение теоретических построений «механического искусства» в скульптурных экспериментах Иво Паннаджи осуществлялось после 1922 г. под воздействием разнообразных художественных впечатлений. Одним из источников явился опыт посещения русского павильона на Венецианской биеннале 1924 г., где среди экспонентов были представлены произведения художников «левых направлений»[225] – А. А. Экстер, А. М. Родченко, К. С. Малевича, Л. С. Поповой и А. А. Веснина. Как вспоминал сам футурист в беседе с Анной-Катериной Тони в 1975 г., «знакомство с работами русских конструктивистов и супрематистов было полезным, их механическая абстракция находила отголоски в его собственных поисках и указывала на перспективные возможности ее дальнейшего развития»[226].

Поездки в Ригу, участие в международных выставках, контакты с авангардистами Центральной Европы подготовили благоприятную почву для смены фокуса внимания мастера на абстрактную составляющую в конструктивистском поле. В 1925 г. обучаясь в римской Высшей архитектурной школе, футурист выполнил две экзаменационных работы по пластике – барельефы из песчаника «Натюрморт – пластическая производная бутылки + стакана + среды» *(«Natura morta – Derivazione plastica da bottiglia+bicchiere e ambiente»*) (1925, утрачено) (илл. 40) и «Пластическая производная гитары + кувшина + очков» (*«Derivazione plastica da chitarra+brocca+occhiali»*) (1925, Коллекция Маурицио Кьяри, Рим) (илл. 41). В первой более плоскостной композиции бутылка и стакан, размещенные на столе в углу комнаты, как бы проникают друг в друга, образуя вместе с фоном единую нерасчленимую конструкцию. При этом присутствие трехмерного пространства ощутимо. Вот как сам мастер описывал воплощенный в

[224] Pannaggi I. Dinamismo assoluto della mano sinistra. Roma: Edizioni Fema, 1971. N. p.
[225] Певзнер О. А. Павильон СССР на Венецианской Биеннале 1924 года // Искусствознание № 4. М.: ГИИ, 2022. С. 213.
[226] Toni A. C. L’attivita artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921–1926). Pollenza-Macerata: La Nuova Foglio Editrice, 1976. P. 105.

камне синтез конкретного и абстрактного: «Два предмета, поставленные на столешницу, обмениваясь друг с другом, преобразуются в новых композициях, поддерживаемых плоскостью, перевернутой в перспективной проекции, и вертикальными зонами, на которых зафиксирован императив перпендикулярности»[227].

В предметах композиции второго барельефа (вид сверху) прослеживается объем, предметы так же взаимопроникают друг в друга, утрачивая автономность. Данные произведения являются весьма убедительным свидетельством адаптации в итальянском изводе пуристской эстетики Озанфана и Жаннере по преобразованию материальной среды по законам функционального формообразования: плоскостные симметричные натюрморты как будто вычерчены в камне по лекалам и линейке и дают возможность понять зрителю, что рельеф возможно сконструировать подобно машине.

Упомянутые рельефы экспонировались на XV Венецианской биеннале (1926) и стилистически объективно выбивались из положений лирической «механической эстетики» футуристов. Несмотря на то, что авторы обращения упрекали в тексте французских, немецких, русских, бельгийских и голландских мастеров в создании сухих, геометрических картин и пластических конструкций из «подлинно механических элементов»[228], по факту идеологическая база движения отыскивала формальные решения из разных источников.

Заимствование идей конструктивизма наблюдается в дизайнерском проекте, реализованном мастером в 1925–1926 гг. в доме промышленника Эрзо Зампини в Эзанатолии (Марке), для которого он разработал коллекцию мебели, осветительных приборов, оконных витражей и рисунков для обоев. В рамках научной работы заслуживают внимания скульптуры малых форм из каррарского мрамора, выполненные для оформления спальни (илл. 42): «Скульптура Е» (илл. 43) и два варианта «Скульптуры К» (илл. 44) (обе 1925 г.). Композиции по общему мотиву соотносятся с живописными полотнами мастера – «Архитектурная функция»

[227] Toni A. C. L’attivita artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921–1926). P. 70.
[228] Прамполини Э., Паннаджи И., Паладини В. Механическое искусство. Футуристский манифест. Т. 2. С. 179.

“H03”» (илл. 45) и «3U» (обе 1926 г.) (илл. 46), где он «конструирует абстрактные объемы с архитектурными элементами, напоминающими работы русских супрематистов, Лисицкого и Малевича»[229]. Скульптурные изыскания Иво Паннаджи перекликаются и с практикой участников школы Баухаус – Ласло Мохой-Надь и Йоста Шмидта – по созданию «конструктивистской геометрической скульптуры»[230], где особое значение уделялось пустотам (а не массам как в традиционной скульптуре) и проблеме визуального и физического ассиметричного баланса, придающего динамизм конструкциям.

Скульптуры, расположенные у изголовья и изножья кровати, символизировали мужское и женское начало. Эротическое напряжение композиций усилено использованием начальных букв имен супружеской пары – «Е» (Энцо) и «К» (Кениа). Энрико Крисполти высказал предположение[231], что символика скульптур Паннаджи затрагивает психологический аспект личности, который в те годы был в фокусе внимания авангардистов, и является своеобразной репрезентацией другого Я – силы, которая управляет действиями и решениями человека. Здесь напрашивается параллель с пьесой Филлии «Чувствительность» (1925), где главные герои – Он и Она – по авторскому замыслу представлены соответственно в форме спирали и куба. Мужчина-спираль «поглощен механическим развитием и конструктивной потребностью чувственного духа, оплодотворяющего чувственную среду», а женщина-куб является воплощением «девственной, бесформенной и женственной материи, … желающей попасть в жесткие объятия духа, который дает ей силу через движение»[232].

Скульптурами для дома Зампини завершается этап пластических экспериментов Паннаджи в римский период «механического искусства». Анализ произведений свидетельствует о том, что творчество мастера было лишено достаточной самостоятельности, ибо для создания скульптур он использовал различные стилистические традиции, актуальные в Европе в первой половине

---

[229] Prampolini E. I pittori futuristi alla XV Biennale d’arte di Venezia // L’Impero (Roma), 1926, 5 maggio. P. 3.
[230] Dearstyne H. Inside the Bauhaus. London: The Architectural Press, 1986. P. 88.
[231] Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 296.
[232] Fillia. Sensualità. Torino: Edizione Sindacati Artisti, 1925. P. 4.

1920-х гг., его вкусы отличались разнообразием и за столь короткий промежуток времени ему не удалось выработать уникальный авторский почерк в скульптуре.

2.3. Особенности пластики туринского футуризма в произведениях Мино Россо

Рождение туринского союза мастеров-футуристов, насчитывавшего, по словам организаторов, к моменту публикации манифеста «механического искусства» около трехсот участников[233], явилось значимым событием в истории движения. Заявляя о своей аполитичности в первом обращении, туринцы в то же время выражали симпатии «левым» политическим позициям и ратовали за объединение труда и искусства, чей союз будет создан «молодостью, борьбой и скоростью; одним словом, они олицетворяют великий импульс итальянского строителя мира: футуризм»[234]. Далее в марте 1924 г. в издании *Futurismo* они объявили о создании художественной группы, открытой для сторонников всех, отличных от футуризма, авангардных течений, обеспечивая всем равные права, иными словами «представленные работы (независимо от направления) будут иметь одинаковый эффект художественной пропаганды»[235]. Параллельно с Энрико Прамполини, туринская группа во главе с Луиджи Коломбо, работавшим под псевдонимом Филлиа, активно поддерживала международные контакты с европейскими модернистами: издателями журнала *L'Esprit Nouveau*, группой художников абстрактного искусства «Cercle et Carré» и сюрреалистами.

Поддержав желание Маринетти одновременно сохранять футуристскую традицию, обновлять и развивать движение, туринская группа предложила собственные теоретические интерпретации в развитие идеи «механического искусства». В статье «Механический идол»[236] (1925) Филлиа переосмысливает роль машины, искусства и художника и отмечает, что искусство должно быть «не только

---

[233] Bracci T. A., Fillia. Movimento Futurista Artistico. Sindacati Artistici Futuristi // L'Impero (Roma), 1923, 15 aprile. P. 3.
[234] Ibid.
[235] Bracci T. A., Farfa, Fillia, Pozzo U., (Gruppo artistico d'avanguardia). Sindacati futuristi // Futurismo (Torino), 1924, numero unico, 9 marzo. N. p.
[236] Fillia. L'Idolo meccanico // L'Impero, 1925, luglio. В настоящее время – в: Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico / a cura di E. Crispolti. Milano: Cuneo, 1988. P. 72–73.

полезным, но и параллельным социальным и духовным движениям», само произведение искусства может быть только плодом «коллективного труда» мастеров, которые «сохраняют при этом формальную индивидуальность интерпретации»[237].

Подчеркнув, что футуристы, живя в эпоху всеобщей машинной цивилизации, сумеют своим искусством «интерпретировать и понять психологию Машины…»[238], автор дает ему название – «механическое сакральное искусство». В общих чертах Филлиа превозносит его до уровня религии: слова «машина» и «скорость» написаны в тексте с заглавной буквы, а символом человеческой веры служит «механический идол» – «духовная» конструкция, имеющая множество форм репрезентации.

Признанным протагонистом туринской группы в области ваяния являлся Мино Россо (1904–1963), чью роль, по мнению Энрико Крисполти, среди скульпторов «второй волны» движения «можно в некотором роде сравнить с ролью Прамполини в живописи…. История Россо остается исключительной по широте творческого диапазона, объему созданных работ и продолжительности присутствия мастера в рядах движения»[239]. Вступив в ряды группы в 1924 г., двадцатилетний юноша активно участвует в ее деятельности в Турине и других городах, совершает поездки в Париж, где знакомится с Осипом Цадкиным, Фернаном Леже, В. В. Кандинским, Джино Северини и Энрико Прамполини. Дебют в качестве экспонента футуристских выставок состоялся в 1928 г. на Первой выставке футуристской архитектуры (Турин) и XVI Венецианской биеннале, когда в рядах движения потеря идеологического стержня футуристкой эстетики становилась реальностью несмотря на то, что «механическое искусство» получило разнообразные теоретические, идеологические и формальные интерпретации.

В ранних произведениях Мино Россо, выполненных в бронзе – «Беглец» (*«Il fuggiasco»*) (1927, Галерея Нарчизо, Милан) (илл. 47), «Манекен» (*«Manichino»*)

---

[237] Fillia. L’Idolo meccanico. P. 72–73.
[238] Ibid.
[239] Ricostruzione Futurista dell’Universo / a cura di E. Crispolti. Torino: Museo Civico di Torino, 1980. P. 512.

(1927, Частная коллекция) (илл. 48), «Лыжница» (*«Sciatrice»*) (1927, Частная коллекция, Турин), «Художник-кубист» (*«Il pittore cubista»*) (1927, Частная коллекция, Пьяченца) (илл. 49) – прослеживается переплетение обращений мастера к «пластическому динамизму» Боччони, где в фигурах, по словам Филлии, «соединились объемы и ритмы окружающей среды, создав некие обособленные тела»[240], и к экспериментам Александра Архипенко в области новых способов визуализации человеческого тела. К примеру, образ «Беглеца» сложился из идеи Боччони о динамизме в форме упрощенного и непрерывного движения и ее интерпретации Баллой в абстрактно-геометрическом «Кулаке Боччони». В своей скульптуре Россо отменяет узнаваемость человеческого тела, оно замещено пересекающимися линейными потоками, передающими эффект стремительного движения. Небольшой впадиной на верхнем треугольном элементе скульптуры отмечен глаз – единственная деталь, напоминающая об антропоморфной форме-образе.

Для раскрытия использованного искусствоведами[241] сравнения Мино Россо с Александром Архипенко, необходимо отметить, что знакомство адептов футуризма с творчеством украинского ваятеля состоялось еще в 1912 г. в Салоне Независимых, где экспонировались три работы мастера – «Венера» (1912), «Мать и дочь» (1909–1910) и «Негритянка» (1910–1911), и в зале кубистов Осеннего Салона, представившим «Семейную жизнь» (1912) и «Купальщицу (Саломею)» (1912). Игра с пространством, «омывающим скульптуры»[242], динамизм гибких, иногда закручивающихся в спираль упрощенных женских фигур Архипенко подтолкнули художественного критика Клода Роже-Маркса признать работы мастера как «поразительную попытку разума сломать собственные законы…, чтобы познать непознаваемое и осмыслить непостижимое», и добавить, что «Роден покажется самым спокойным из мастеров после статуй Архипенко»[243]. В 1914 г. по

[240] Fillia. Mino Rosso aeroscultore futurista // Oggi e Domani (Roma), 1931, 14 settembre. P. 3.
[241] Монография G. Marchiori и E. Crispolti Sculture di Mino Rosso (1959).
[242] Азизян И. А. Александр Архипенко. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 96.
[243] Roger-Marx C. La comédie artistique au Salon d'Automne. Maîtres cubes // Comoedia illustré, 1912, 20 ottobre. P. 62–65.

приглашению Маринетти Архипенко вместе с другими русскими художниками участвовал в Международной футуристической свободной выставке в галерее Джузеппе Спровиери в Риме. Возможно, именно динамизм скульптур и работа мастера с невидимым пространством были заимствованы Боччони для воплощения в жизнь положений «Манифеста футуристской скульптуры».

После ряда публикаций в *Valori Plastici*[244], посвященных произведениям мастера, на XII Венецианской биеннале (1920) произошло «переоткрытие» творчества Архипенко для итальянской публики: в отдельном зале ваятель экспонировал пятнадцать скульптур и «скульпто-живописей» и несколько терракот. Футуристы могли воочию проследить эволюцию творческого метода мастера – от жизнеподобных форм, через вытянутые вверх фигуры с редуцированными частями, применение вогнутых и выпуклых поверхностей, сквозных отверстий, до замены скульптурной массы пустотой. И вполне объяснимо, что в 1920-е гг. когда международный культурный обмен стал неотъемлемой частью функционирования европейских авангардных групп, влияние творчества украинского скульптора становится заметным в пластике Мино Россо на фоне футуристской эстетической проблематики.

В «Манекене» и «Лыжнице» (илл. 50) Россо наглядно цитирует «Гондольера» (1914, Метрополитен музей, Нью-Йорк) (илл. 51) Архипенко, чей «геометрический характер», по мнению автора, «обязан чрезвычайному упрощению форм, а не кубистской догме»[245]. Итальянец заимствовал яйцеобразную голову и туловище, сконструированное из двух конусов, соприкасающихся вершинами на талии; повторил мотив согнутой в локте руки, а диагональ шеста «Гондольера» воспроизведена в «Лыжнице» в виде пары лыж.

В «Женской архитектуре» (*«Architettura femminile»*) (1928, Частная коллекция, Турин) (илл. 52) Россо цитирует прием, разработанный Архипенко – применение локальных пустот в скульптурах. Как отметила И. А. Азизян, «пустота

[244] Sculture, pitture, sculture colorate e disegni di A. Archipenko // Valori Plastici (Roma), anno I, 1919, Novembre–Dicembre, No XI-XII. P. 22–23; Cronaca, A. Archipenko // Valori Plastici (Roma), anno II, 1920, No III-IV. P. 43–45.
[245] Archipenko A. Fifty creative years, 1908–1958. NY: TEKHNE, 1960. P. 48–49.

парадоксальным образом стала замещением своей противоположности»[246], а использование сквозных отверстий в искусстве означает «конец традиционной концепции монолитной скульптуры, ее раскрытие пространству, проникающему, протекающему через нее, как впоследствии через модернистскую архитектуру»[247]. Формообразование «Женской архитектуры» допустимо связать с «Идущей женщиной» (1912, Саарладнский музей, Саарбрюкен) (илл. 53) украинского ваятеля: оба мастера замещают лицо персонажа сквозным отверстием, однако Россо отказывается от дублирования пустоты в торсе, от редуцирования кистей рук и противопоставляет динамизму композиции Архипенко упорядоченный конструктивный язык скульптурной массы.

Создание геометризованной скульптурной формы, собранной как конструкт, демонстрируется в «Музыканте» (*«Suonatore»*) (1930, Частная коллекция) и «Гитаристе» (*«Suonatore di chitarra»*) (1930, Частная коллекция) (илл. 54), выполненным в бронзе и алюминии. По сути, это – одна статуя, отлитая дважды, но с незначительными отклонениями в размерах. В вытянутых металлических силуэтах структурным стержнем является тонкая пластина, к ней с разных сторон крепятся дуги, напоминающие руки, ноги заменяет элемент в виде металлического крюка. Завершением скульптуры служит небольшая пластина с желобчатым изгибом. Корпус гитары образуют полукольцо и круг, а ее гриф – повторяющийся фрагмент в форме пластинки. В результате мастер получил гармоничную, уравновешенную форму-конструкцию, которая, возможно, отдаленно перекликается с «Абстрактной фигурой» (1921, Музей Креллер-Мюллер, Оттерло) (илл. 55) Оскара Шлеммера, опиравшегося в работе на математический расчет и использовавшего «язык сложных стереометрических структур, соотнесенных с мотивом человеческой фигуры»[248].

[246] Азизян И. А. Александр Архипенко. С. 88.
[247] Там же.
[248] Маркин Ю. П. Немецкая скульптура, 1900–1930-е годы: диссертация доктора искусствоведения. М., 1995. С. 193.

В 1930-1931-х гг. в практике Мино Россо становится более ощутимым «агрессивный экспрессионизм»[249], который мастер свободно совмещает с боччониевским «пластическим динамизмом». В эти годы появляются скульптуры, где фигуры изображены в момент движения: «Наездник» (*«Cavallerizzo»*) (1930, Частная коллекция) (илл. 56), «Велогонщик» (*«Corridore ciclista»*) (1930, Частная коллекция) (илл. 57), «Бегуны на финише» (*«Corridori al traguardo»*), «Борцы» (*«Lottatori»*) (1930, Частная коллекция) (илл. 58), «Регбисты» (*«Giocatori di palla ovale»*), «Грузчики-негры» (*«Scaricatori negri»*) (все 1930 г.) и «Мотоциклист» (*«Motociclista»*) (1931) (илл. 59). Почти с той же пластической чуткостью, характерной для Боччони, туринский мастер виртуозно воспроизводит в бронзе динамику и ритмику объемов, взаимосвязанных между собой как детали машины, и физическую силу тел, чьи формы обобщены и склонны к абстракции.

В двухфигурной бронзовой композиции «Монахини» (*«Suore»*) (1931, Частная коллекция, Турин) (илл. 60) ваятель объединил динамизм, стремление к абстрагированию и экспрессии иным способом. На постаменте размещены вырастающие из одного начала и отклоняющиеся в стороны два неких стройных, абстрактных тела, лишенных изгибов. Головы замещены соприкасающимися треугольными формами, похожими на чепцы, и в результате фигуры как бы обнимают внутреннее пространство композиции. С разных точек обзора зритель становится свидетелем стремительного отклонения тел либо их превращения в единую фигуру за счет иллюзионистического эффекта от наслоения их друг на друга. Ощущение экспрессии мастер передал не динамикой движения, а напряженностью двух объемов, устремленных вверх.

В 1931 г. Россо выполняет ряд изваяний, чья стилистика носит интернациональный характер, и они служат опорой для дальнейшего повествования о творческом методе мастера. Трио скульптур – «Архитектура человека + машина», «Женщина с веером», «Гитарист» – выходит за временные границы «механического искусства» итальянского футуризма, но для полноты

[249] Crispolti E. Il secondo futurism e Rosso nella scultura italiana fra le due guerre / Marchiori G., Crispolti E. Sculture di Mino Rosso. P. 17.

раскрытия граней творческих практик Мино Россо уместно сделать нарушение. Вышеупомянутые произведения можно назвать кубистскими, что обусловлено интересом ваятеля к творчеству коллег – Осипа Цадкина, Анри Лорана, Жака Липшица[250], которые во второй половине 1910-х гг. практически одновременно находились под влиянием картин Пабло Пикассо и Жоржа Брака и были привязаны, как вспоминал Цадкин, к «ужасной прямой линии, сочетающейся с другими такими же линиями»[251]. В начале же 1920-х гг. их кубистское скульптурное искусство подверглось глубокому переосмыслению, что вызвало интерес у итальянского мастера.

Знакомство итальянской публики с произведениями Цадкина состоялось в 1921 г. после публикаций исследования французского критика Мориса Рейналя, посвященного ваятелю, в сборнике «Новые мастера» издания *Valori Plastici* и краткого обзора[252] в одноименном журнале. Художественная хроника творческого пути мастера была дополнена тридцатью двумя[253] фотографиями его произведений, где присутствовали и кубистские формы, выполненные в камне и дереве.

Годом ранее, в мае 1920 г.[254] по завершении персональной выставки Жака Липшица в галерее Леонса Розенберга в Париже Рейналь выпустил иллюстрированную монографию о творчестве мастера, применявшего принципы кубизма в ваянии, но уже задумавшегося о смене курса, дабы руководствоваться собственным воображением и проявлять свою индивидуальность и не быть отражением «солнца» апологетов кубизма. Анри Лоран стал известен широкому кругу, начиная с Салона Независимых 1913 г, в период с 1916 по 1920 гг. у него прошло три персональных выставки в упомянутой галерее Леонса Розенберга и параллельно о нем вышла в свет публикация в журнале *Valori Plastici*[255].

---

[250] О стилистическом сходстве работ мастера с «кубистскими» произведениями европейских коллег отмечают G. Marchiori в Sculture di Mino Rosso (1971) и E. Crispolti в Ricostruzione futurista dell’universo (1980).
[251] Цадкин О. Резец и молот. М.: Искусство–XXI век, 2024. С. 72.
[252] Ossip Zadkine // Valori Plastici (Roma), Anno III, 1921, No 3. P. 68–70.
[253] Ibid. P. 68.
[254] Hope H. R. The sculpture of Jacques Lipchitz. NY: Museum of Modern Art, 1954. P. 88.
[255] Rosenberg L. Introduzione // Valori Plastici (Roma), Anno I, 1919, No II–III. P. 3; P. 14.

Пластический образ «Гитариста» (*«Suonatore di chittara»*) (1931, Частная коллекция) (илл. 61) Россо сюжетно перекликается с каменным «Музыкантом» (1919) (илл. 62) Цадкина и бронзовым «Сидящим гитаристом» (1919) (илл. 63) Липшица. Схематизм фигуративного языка наблюдается в произведениях всех авторов. В персонаже, выполненном Цадкиным в технике «прямого высекания», нос, намеченный резцом, принимает форму тонкого лезвия, рот практически исчез в камне, а миндалевидные глаза схематично нарисованы на известняке. Музыкант обнимает обтекаемый силуэт гитары, в то время как в руках «Гитариста» Россо форма инструмента рождает переклички с аналогом в авторской пластике Липшица: построение базируется на острых углах и линиях, напоминающих струны гитары. Одновременно обтекаемая условная человеческая форма, выполненная Мино Россо, больше похожая на барельеф, противопоставляется сливающемуся со стулом силуэту, придуманному Липшицем, построенному из встречающихся под резкими углами уплощенных граней.

«Женщина с веером» (*«Donna con ventaglio»*) (1931, Частная коллекция) (илл. 64) Россо представляет собирательный женский образ, обретший конкретную форму под возможным впечатлением от кубистических «Женщины с веером» (1914, Музей искусств, Тель-Авив) (илл. 65) Архипенко и «Стоящей женщины» (1922) (илл. 66) Цадкина, а также простого не лишенного угловатой геометрии образа «Женщины с веером» (1922) Лорана и его массивной «Маленькой кариатиды» (1930), наполненной «мощной жизненной силой, не связанной со словом “Красота”»[256]. Произведение итальянского мастера стало одним из проявлений стилистических изменений, затронувших ритм и массу. В полуфигуре воспроизведена весомость и массивность, более свойственная фигуре атлета-тяжеловеса, чем женскому телу. Скульптура наделена энергией, способной подчинить окружающее пространство, но ее ритм настолько далек от идеи непрерывного движения, что появляется ощущение статичности в скульптуре.

[256] Рид Г. Краткая история современной скульптуры / пер. с англ. Дж. Атаевой. М.: Искусство – XXI век, 2018. С. 143.

В 1930-х гг. Мино Россо, не выбрав одно определенное художественное направление, предпринимает попытку вновь обратиться к нефигуративной пластике, изваяв «Пианистку» (*«La pianista»*) (1932, Частная коллекция) (илл. 67), «Абстрактный портрет» (*«Ritratto astratto»*) (1933, Фонд Де Форнарис, Турин) (илл. 68). Почти одновременно мастера увлекает идея скульптур, состоящих из плоских, лишенных декоративности профилей («Отец и сын» (*«Padre e figlio»*) (1934, Частная коллекция, Турин) (илл. 69), «Взаимоотношение форм» (*«Rapporto di forme»*) (1934, Частная коллекция, Турин) (илл. 70), «Динамика форм» (*«Dinamica delle forme»*) (1935), которые напоминают «промышленные» формы из картин Фернана Леже. Другой полюс художественного интереса ваятеля – обращение к архаизации облика, завершившееся созданием «Дамы на балконе» (*«Signora sul balcone»*) (1933) и «Влюбленных» (*«Gli amanti»*) (1932, Фонд Де Форнарис, Турин) (илл. 71).

Творческий путь Мино Россо как представителя «второго поколения» футуристов невольно заставляет задуматься: а было ли что-то футуристского в скульптуре ваятеля? В сентябре 1931 г. в издании *Oggi e Domani* Филлиа подвел промежуточный итог творческой деятельности мастера, отметив ее ключевые этапы: «Россо начал работу со скульптур, …которые стали результатом переосмысления исследований Боччони… Позже мы увидим… произведения, которые теряют всякий геометрический смысл, но выигрывают по сложности моделировки…. Далее, когда мы сталкиваемся с произведениями, которым все еще не хватает “ архитектурного порядка”, мы, тем не менее, можем восхищаться обновленным курсом, где Мино Россо стремится любой ценой вырвать из тайн современной жизни эмоции… и выразить их в оригинальных пластических образах»[257].

Завершая эссе, лидер туринской группы выражает убежденность, что настал момент «…твердого и уверенного утверждения Россо как скульптора-модерниста, совершенно свободного от какого-либо иностранного влияния, виртуозно

[257] Fillia. Mino Rosso aeroscultore futurista. P. 3.

решающего задачу “новой скульптуры”»[258]. Комментарий лидера туринской группы очевидно касался произведений Россо, которые визуализировали миф о полете, теоретически закрепленный в 1929 г. в манифесте «Футуристская аэроживопись», что будет рассмотрено в следующей главе исследования. Между тем, опираясь на характеристику мастера как скульптора-модерниста стоит подчеркнуть, что формирование его скульптурного почерка происходило внутри и за рамками футуристской эстетики путем обновления, варьирования манеры ваяния и возвращения к своим прежним находкам и изобретениям коллег-ваятелей из Франции.

[258] Fillia. Mino Rosso aeroscultore futurista. P. 3.

2.4. Футуристская «механическая флора» Феделе Азари и БОТа

Вопросы, выдвинутые для обсуждения в ходе проведения первого конгресса футуристов (1924), затронули все направления художественной деятельности движения: поэзию и литературу, живопись и скульптуру, музыку и «искусство шумов», архитектуру, театр и сценографию. В статье «Футуристское искусство сегодняшнего дня», где подводились итоги мероприятия, Феделе Азари (1895–1930) – пилот, писатель и художник – отмечает утверждение нового художественного термина – «многовыразительность» («poliespressività»), неоднократно упоминаемого в ходе выступлений участников, из чего автор делает вывод о стремлении футуристского движения «к взаимопроникновению различных видов искусства посредством одновременного переживания разнообразных ощущений, отказываясь от формализма четко определенных категорий»[259].

Собственный манифест «Футуристская флора и пластические эквиваленты искусственных запахов» (1924) Азари трактует как один из способов выражения «многовыразительности». В тексте он вновь обращается к магистральной теме «второго футуризма» – преображению Вселенной и развивает ее в ироничной и провокационной манере. Если Балла и Деперо придумали новый образ Вселенной, где господствует искусственный пейзаж с футуристскими цветами и металлическими животными, то Азари объясняет почему цветы, «монотонно неизменные»[260] на протяжении тысячелетий, потеряли свою привлекательность. Первая причина кроется в скорости, ибо она «уменьшила для …чувствительности поверхности и объемы»[261], отчего цветы кажутся невыразительными. Далее автор продолжает, что запахи цветов оказываются слабыми для футуристов, им нужны более сильные по интенсивности ощущения. И в заключение он констатирует

[259] Azari F. L’arte futurista d’oggi // Il Popolo d’Italia (Milano), 1924, 15 gennaio. P. 6.
[260] Азари Ф. Футуристская флора и пластические эквиваленты искусственных запахов. Футуристский манифест. Т. 2. С. 188.
[261] Там же. С. 189.

избыточное использование цветов в искусстве и жизни, которое в целом не сочетается с «механистической и синтезированной современностью»[262].

В качестве альтернативы Азари высказывается о создании футуристской «пластической флоры», состоящей из бесконечного разнообразия образцов, раскрашенных и ароматизированных «пластическими эквивалентами» искусственных запахов, чтобы в обновленной природе Вселенной существовала «связь-соответствие между формой-цветом и запахом, как она существует между музыкой и цветом»[263]. Тем самым исследование футуриста, как отметил Луиджи Колларили, носит «синтетический характер»[264], чем отличается от наработок Баллы и Деперо. Приемы, предлагаемые Азари, достигли кульминации в пластических объектах-цветах, выполненных мастером из фольги, целлулоида, тканей, картона, но утраченных на сегодняшний день. К счастью, тема не канула в Лету и через несколько лет была подхвачена другим футуристом, ровесником Азари, Освальдо Барбьери (1895–1958), работавшим под творческим псевдонимом БОТ. В любом случае футуристы стали первыми, воплотив в реальность «пластическую флору» и тем самым опередив французского дизайнера и архитектора Робера Малле-Стивенса – автора искусственного сада бетонных деревьев, выполненных для парижской Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств (1925).

Освальдо Барбьери (БОТ) начал постигать азы живописи, обучаясь в родной Пьяченце, далее в Академии Брера (Милан), после Первой мировой войны завершил художественное образование в Лигурийской академии изящных искусств (Генуя). Впервые в прессе[265] о нем как о футуристе заговорили в 1928 г. и тогда же состоялось заочное знакомство Маринетти с БОТом, закончившееся присоединением последнего к рядам движения. В 1929 г. мастер был представлен публике живописными полотнами на знаковой миланской выставке «Тридцать три футуриста», а в следующем году вышла в свет брошюра «Освальдо БОТ.

---

[262] Азари Ф. Футуристская флора и пластические эквиваленты искусственных запахов. С. 189.
[263] Там же. С. 190.
[264] Collarile L. Fedele Azari. Vita simultanea futurista. Trento: Edizione Museo Aeronautico G.Caproni, 1992. P. 45.
[265] Nota d’Arte. Osvaldo Bot futurista // La Scure (Piacenza), 1928, 16 dicembre. P. 3.

Футуристская флора», где повторно с незначительными изменениями был опубликован манифест Азари, восемьдесят рисунков «механизированной флоры главы футуристской группы провинции Пьяченца»[266] БОТа и фотографии тематических трехмерных композиций из окрашенного металла: «Механическая хрестоматия» (*«Florilegio meccanico»*), «Цветочное состояние» (*«Ebrezza fiorita»*) и «Сила флоры» (*«Flora propulsante»*) (илл. 72), «Механическая флора» (*«Flora meccanica»*) (илл. 73) (все 1930 г.) – авторская интерпретация положений манифеста Азари.

Миниатюрные произведения, не превышающие в высоту двадцать пять сантиметров, представляют собой композиции из цветов кольцеобразной, стреловидной, шестеренкоподобной и других форм, собранных из геометрических фигур. Из существующих способов создания художественной формы мастер выбрал конструирование. Цветы, держащиеся на изящных, тонких металлических стеблях-стержнях, собраны в букеты и размещены в условных деревянных подставках-вазах. В замысловатых конструкциях мастер продемонстрировал трансформацию утонченного облика цветка во что-то иное, отличное от заново изобретенных «возвышенных» растительных форм Джакомо Баллы. «Пластическая флора» Бота переходит, по мнению Энрико Крисполти, на «следующий “знаковый” уровень, выходящий за рамки привычно естественного»[267].

Обращение к скульптуре-конструкции звучит и в серии из двадцати одного произведения «Футуристская флора» *(«Flora futurista»*) (1932, Частная коллекция, Турин) (илл. 74). Формы цветов во многом совпадают с предыдущей версией, однако плавные линии ваз-конструкций и рисунок из простейших геометрических фигур на них напоминают о стилистике арт-деко и получают «иное звучание, переходя из области эксперимента в сферу активного практического применения»[268].

---

[266] Bot O. Flora futurista. Piacenza: Edizione futurista Mario Casarola, 1930.
[267] Crispolti E. La “flora futurista” di Oswaldo BOT // Ricostruzione futurista dell’Universo / a cura di E. Crispolti. P. 261.
[268] Петухов А. В. Ар-деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: БуксМАрт, 2020. С. 224.

Группа из шести стальных цветов (*«Sei Fiori di accaio»*) (илл. 75), реализованная по проекту БОТа в 1939 г. в студии Каренци (Пьяченца) и экспонировавшаяся в Милане на Международной триеннале декоративно-промышленного искусства (1940), подводит итог экспериментов художника с «пластической флорой». Материалом для композиций стала проволока, использование которой позволило выполнить подлинно воздушные, стремящиеся к абстрактной форме цветы, лишенные массы. С одной стороны, отказавшись от значительных скручиваний проволоки, БОТ лишил зрителя впечатления преодоления материала, а с другой – показал его [материала – В.С.] возможности, позволившие реализовать фантазии и создать легкие и невесомые образы, в которых «дух» растения усмирен геометрией.

Будучи неофициальным «главой» футуризма провинции Пьяченца, БОТ по понятным причинам инициировал выпуск разовых журналов, чьи громкие названия и яркие обложки соответствовали футуристской стилистике, а тематика совпадала с актуальными вопросами движения. 25 декабря 1933 г. из печати вышла брошюра «Священная машина» (*«La Santa Macchina»*) вымышленного Национального комитета защиты машин, идея ее создания родилась у БОТа под впечатлением от манифеста Азари «К обществу защиты машин» (1927), целью учреждения которого являлась «опека и воспитание уважения к жизни и ритму машин»[269]. Брошюра была дополнена открыткой, оформленной изображением одноименной скульптуры (1933) (илл. 76) БОТа и лозунгом: «Священная машина защитит тебя». Годом ранее мастер создал композицию «Механический пейзаж» (*«Paesaggio meccanico»*) (1932) (илл. 77), выполнив ее в классической технике литья из бронзы, в то время как «Священная машина» – образец конструкции-ассамбляжа.

Желая изобразить реалии индустриального мира, художник трансформировал идею машины двояко. В «Механическом пейзаже», чьи границы очерчены постаментом, композиция напоминает часть агрегата, внезапно перемещенного из цеха в мастерскую художника. Ряд вертикалей разной высоты,

[269] Azari F. Per una Società di Protezione delle Macchine (Manifesto futurista) // La Fiera Letteraria (Roma), Anno III, 1927, 24 aprile, No 17. P. 3.

соединенных тонкими горизонтальными пластинами с парой колес-маховиков, оживлены дугами и как бы случайно встроенными конусами. Подобное расположение элементов зрительно снимает ощущение тяжести, но не придает динамизма композиции. «Механическому пейзажу» мастер противопоставляет агрегат-машину-двигатель – главного героя будущего с долгосрочными перспективами. Многосоставная конструкция, состоящая из элементов с обтекаемыми силуэтами и поверхностью, за счет присутствия навесных деталей кажется пронизанной пространством и в глазах зрителя превращается в подобие вечного двигателя, о чем напоминает изящное колесо. В результате данным произведением мастер создал собственную версию машины, но вписывающуюся в теоретическую интерпретацию Феделе Азари – живую, чувствительную и восприимчивую.

Одним из ключевых направлений творческих практик БОТа является поиск решений по созданию скульптуры из нового для искусства пластики XX в. материала – металлической проволоки. Хотя еще со времен Древнего мира применение проволоки было связано в основном с декоративно-прикладным искусством, осознание ее скульптурных достоинств произошло в эпоху исторического авангарда, когда в промышленности произошел рывок производства проволоки для изготовления телефонных проводов в странах Старого и Нового Света.

С 1930 по 1934 гг. мастер выполнил из проволоки серию произведений «ферропластики», где максимально использованы возможности материала: прочность, пластичность, упругость и твердость. Разнообразные проволочные произведения БОТа можно разделить на две группы: скульптуры-силуэты и объемные модели, созданные за счет многоразовых скручиваний материала. В миниатюрных объемных фигурках – «Жнец» (*«Il Falciatore»*) (илл. 78), «Гладиатор» («*Gladiatore»*), «Музыкант оркестра» (*«Bandista»*) (илл. 79), «Фехтовальщики» (*«Schermitori»*) – художник создал обобщенные образы без деталей, но их отсутствие с лихвой компенсируется молниеносным узнаванием. Силуэтные модели «Женщина-водонос» (*«Portatrice d'aqua»*), «Рыбак» (*«Pescatore»*) (илл. 80),

«Официант» (*«Cameriere»*) (илл. 81), «Раненый на войне» (*«Ferito di guerra»*) и ряд портретов при кажущемся отсутствии имеют объем, который «наш взгляд…окутывает…, плохо ли, хорошо ли, материей»[270] и реконструируемый образ также подлежит идентификации. В процессе превращения проволоки в силуэт мастер останавливается на воспроизведении половины («Утка» (*«Anitra»*) (илл. 82), всего корпуса персонажа («Автопортрет» (*«Autoritratto»*), «Рыбак» (*«Pescatore»*)) или фигуры в виде траектории одной линии («Прощание» (*«L'Addio»*) (илл. 83)). Природная изобретательность позволила мастеру в легких и невесомых скульптурах зафиксировать состояние форм в определенный момент, либо изобразить их в момент движения. И хотя БОТа нельзя назвать «пионером» в подобной интерпретации пластики персонажей, он буквально одновременно с американским ваятелем Александром Колдером создал собственный художественный метод, позволивший расширить границы языка скульптуры, а их произведения обрели поэтическое название «рисунки в пространстве»[271].

Рецепция «ферропластики» БОТа со стороны художественного сообщества и прессы отличалась позитивным настроем. К примеру, в миланском издании *L'Eroica* писатель и публицист Этторе Коццани отметил схожесть силуэтных скульптур художника со скетчами карикатуристов: «это не что иное как то, что делали карикатуристы выразительными линиями: выполнять рисунок в воздухе, используя проволоку, или быстрый набросок росчерком пера на бумаге – это совершенно одно и тоже»[272].

Другой эмоциональный отклик принадлежит футуристу, писателю, политическому деятелю, одному из основателей футуристской группы в Пьяченце – Джузеппе Стейнеру. Во вступительной статье брошюры, посвященной проволочным скульптурам мастера, автор называет его произведения «истинным шедевром футуризма», добавляя, что «те, кто привык ничего не понимать и… для

---

[270] Фосийон А. Жизнь форм / пер. с фр.: Н. Дубынина, Т. Ворсанова. М.: Моск. коллекция, 1995. С. 37.
[271] Александр Колдер. Ретроспектива. Из собрания Фонда Колдера и других частных коллекций; Д. Перл и др. (авторы текстов). М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2015. С. 19. Фраза «рисунки в пространстве» впервые была использована критиком Полем Фире (Paul Fierens) в "Journal des débats politiues et littéraires", 03/02/1929. P. 4.
[272] Rassegna Italiana di Ettore Cozzani // L'Eroica (Milano), Anno XXI-XXII, 1933, Agosto-Settembre, Quaderno 180–181. N. p.

кого футуризм – синоним непостижимости, на этот раз останутся в недоумении, и пролистав брошюру… резюмируют: “Но это же не футуризм!”»[273]. Продолжая, Стейнер отметил «новаторски, синтетический и динамичный подход» БОТа к выполнению статуэток и однозначно классифицировал их как футуристские. Подводя итог, футурист-пьячентинец уверяет, что произведения БОТа «обладают способностью оживлять нас, перенося в мир грез и нереального»[274].

Рассмотрение произведений БОТа, созданных в 1920-е гг. подтверждает, что сами футуристы не фокусировались на проблеме чистоты стиля, ибо были сосредоточены на объединении под знаменем футуризма молодых, амбициозных художников, работавших в любых художественных направлениях и выделявшихся на фоне других новаторскими интерпретациями. Данную установку подтверждает точка зрения Филлии относительно творческого метода Освальдо Барбьери (БОТа). Его скорее можно назвать внестилевым мастером, применявшим в скульптурных практиках отдельные приемы реализма, конструктивизма, кубизма и абстракции.

[273] Steiner G. Ferroplastica di Oswaldo BOT’30 / Gazzola C. BOT. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 205.
[274] Ibid.

ГЛАВА 3. АЭРО… ФУТУРИЗМ И АЭРОСКУЛЬПТУРА

На рубеже 1920-1930-х гг. магистральным направлением футуристской эстетики стала тема полета, волновавшая умы не только адептов движения, но и деятелей второго и третьего поколения футуристов, вдохновленных идеей освобождения от земли. И хотя публикация манифестов, посвященных аэроискусству, и творческие практики мастеров связаны с третьим десятилетием XX в., истоки мифологемы берут начало в литературных произведениях футуризма 1910-х гг. Обнародование первых манифестов, поэтических и музыкальных опусов[275] происходило под впечатлением полетов в Италии Леона Делагранжа (1908) и пересекалось с зарождением итальянской авиации и производством первых самолетов Джованни Капрони. Вдохновившись успехами воздухоплавания, футуристы пересмотрели миф об Икаре с позиций модернизма, где полет виделся символом освобождения нового человека от всего старого, тяжелого и ненужного.

Желая соединить искусство и жизнь, футуристы (Маринетти, Феделе Азари, Мариза Мори, Барбара, Туллио Крали и др.) поднимались в небо как пассажиры или как пилоты и позже фиксировали впечатления в своих произведениях. Одна из первых попыток теоретизировать тему полета была предпринята Феделе Азари в манифесте «Футуристский воздушный театр» (1919). Опираясь на собственный опыт, автор заметил, что «полет – всегда есть точное выражение состояния души пилота»[276], посредством которого футуристы-авиаторы реализуют «в небе… представления воздушного театра, с полетами-диалогами»[277], окрашенными днем цветным дымом, а ночью – электрическим светом прожекторов. Через год на страницах футуристского журнала *La Testa di Ferro*[278] Маринетти представил

[275] Поэма Ф. Т. Маринетти «Аэроплан Папы», сборник П. Буцци, «Аэропланы», стихотворения А. Соффичи «Аэроплан» и Л. Фольгоре «Над океаном»; музыкальная композиция Ф.Б. Прателлы «Авиатор Дро»
[276] Адзари Ф. Футуристский воздушный театр. Полет как художественное выражение состояний души / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909-1941. Т. 2. С. 136.
[277] Там же. С. 138.
[278] Издание La Testa di Ferro (1920–1921) выходило в г. Фьюме, главный редактор Марио Карли.

список авиационной лексики и с учетом дополнений Азари текст в скором времени был опубликован в формате «Первого итальянского авиационного словаря» – как «юмористической попытки итальянизации»[279], по словам Клаудии Саларис, авиационных технических терминов с целью отказаться от употребления иностранных слов.

Одновременно происходит стихийное зарождение аэроискусства, появляются живописные произведения — «Озеро» (1920) Джакомо Баллы, «Умбрийская весна» (1923) Джерардо Доттори, «Перспективы полета» (1926) Азари, предвосхитившие, по мнению Массимо Дуранти[280], развитие языка аэроживописи.

Концепция аэроживописи впервые[281] была изложена в 1928 г. в манифесте «Аэроживопись и аэроскульптура» за подписью Мино Соменци и Джерардо Доттори. «Совместное пребывание в кабине с художником Доттори, пытавшимся сделать наброски с высоты птичьего полета, вдохновило поэта Мино Соменци на создание блестящего манифеста об аэроживописи и аэроскульптуре», – так написал Маринетти в 1929 г. во второй версии манифеста – статье «Перспективы полета и живопись» на страницах туринской *Gazzetta del Popolo*. И только в феврале 1931 г. в каталоге «Первой выставки аэроживописи» (Рим) была опубликована финальная версия манифеста, текст которого предвосхищало яркое вступление: «Первое утверждение в мире нового итальянского искусства: Аэроживопись. Манифест Маринетти»[282].

Как пишет Массимо Дуранти, Соменци и Доттори говорили о «новом состоянии ума художника, формирующимся от возможностей неземного видения мира»[283], и в манифесте это звучит как идея «расширения всех горизонтов логики и фантазии», которая достижима посредством аэроживописи, с помощью которой «можно переживать живописно и скульптурно с нового ракурса: высоты,

[279] Salaris C. Aero… futurism e mito del volo. Roma: La Piramide, 1985. P. 73.
[280] Aeropittura e aeroscultura futuriste / a cura di M. Duranti. Perugia: EFFE, Fabrizio Fabbi Editore, 2005. P. 10.
[281] Somenzi M. Aeropittura e aeroscultura (Manifesto tecnico futurista), впервые опубликовано в: Futurismo 1909–1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura.... / a cura di E. Crispolti. P. 220–221.
[282] Catalogo della Prima mostra di aeropittura dei futuristi Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruna Somenzi, Tato, Thayaht, Roma, La Camerata degli artisti, piazza di Spagna 35, 1-10 febbraio 1931. Roma: Fratelli Palombi Arti Grafiche, 1931. P. 2.
[283] Aeropittura e aeroscultura futuriste / a cura di M. Duranti. P. 14.

пространства и движения. В результате достигается грандиозное преображение времени и пространства за счет возвышенных чувств и умноженных ощущений. … с пикированием создается Х-образное ви́дение; на взлете – расширяющееся V-образное ви́дение; в горизонтальном полете можно любоваться отдаленными быстро сменяющимися панорамами; при движении в обоих направлениях создаются эффекты…взаимопроникновения»[284]. В манифесте 1931 г. Из текста исчезает лирическая составляющая, в остальном он дублирует предыдущю версию, и вновь провозглашается «принцип воздушных перспектив… и аэроживописи – это бесконечное и постепенное умножение форм и цветов, … которые усиливаются или парят, порождая новые градации форм и цвета»[285].

Переосмысление скульптуры с точки зрения предложенных композиционных решений было освещено в манифесте небольшими штрихами. Перечисляя характеристики пейзажей, видимых свысока при меняющихся перспективах полета, авторы подчеркнули требование к «пластическому комплексу» быть полицентричным, и в заключительном абзаце текста обрисовали фантазийный образ аэроскульптуры – композиции из «цветного дыма, окрашенного кистями заката и зари, и разноцветных длинных пучков электрического света»[286].

После обнародования манифеста развернулась масштабная кампания по популяризации и продвижению аэроискусства. Все, что попадало в орбиту деятельности футуристов, приобретало приставку «аэро» или дополнялось прилагательным «воздушный»: аэропоэзия, воздушная архитектура, аэроскульптура, аэрокерамика, аэроксилография, аэромузыка, аэротанец. Желая подчеркнуть «бесконечность творческой свободы»[287] аэроживописи и ее роль в прославлении успехов итальянской авиации, художники и скульпторы «второй волны» регулярно экспонировали произведения, ставшие выражением футуристской поэтики покорения неба, начиная с Первой выставки аэроживописи

[284] Somenzi M. Aeropittura e aeroscultura (Manifesto tecnico futurista) // Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura.... / a cura di E. Crispolti. P. 220–221.
[285] Балла Дж., Бенедетта, Деперо Ф., Доттори Дж. и др. Аэроживопись. Футуристский манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909-1941. Т. 2. С. 221.
[286] Там же. С. 222.
[287] De Sabbata M. Tullio Crali. Il futurismo giuliano e aeropittura. Trieste, Fondazione CRTrieste, 2019. P. 43.

в Риме (1931), Венецианских биеннале (1932, 1936), Второй (1935) и Третьей Римских Квадриеннале (1939), где в каталоге последней Маринетти упоминает об аэроскульптуре, различая «преображающую синтетическую скульптуру …которая обобщает города, увиденные в полете, и создает осязаемую воздушную жизнь, и «абстрактную символическую космическую полиматериальную»[288]. Между тем подобная классификация аэроскульптуры была сформулирована лидером движения не на исходе 1930-х гг., а в середине десятилетия в статье об аэроживописи[289] веронского журнала *L'Arena* (1934) с последующими публикациями в римском *La Rondine* и туринском *Stile Futurista*. Исходя из этого, можно с уверенностью заключить, что в своей классификации Маринетти опирался на многоликий художественный язык мастеров, предложивших множество вариантов аэроскульптуры.

[288] Catalogo della III Quadriennale d'arte nazionale, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939. Milano-Roma: Ed.Domus, 1939. P. 187.
[289] Enrico Carmassi. Opere della Fondazione Socin di Bolzano / a cura di A. Zinelli, G. Tamassia, T. Socin. Milano: Skira, 2016. P. 260.

3.1. «Синтетическая» скульптура Мино Россо, Ренато Ди Боссо, Умберто Пески

В 1930-е гг. распространение футуризма в Италии приобрело веерный характер, повсеместно продолжали формироваться региональные группы и почти в каждой был свой скульптор, считавший участником, либо занимавший положение независимого, но придерживавшегося какое-то время футуристской эстетики. В программном каталоге III Римской Квадриеннале (1939) Маринетти отметил имена скульпторов, которые, по его мнению, являются символами двух магистральных направлений аэроскульптуры: синтетических пластических решений – Мино Россо – и абстрактных космических полиматериальных форм – Тайата. Однако в рамках исследования фокус внимания будет направлен не только на творческие практики упомянутых ваятелей, но и других, дабы воссоздать полноценную картину футуристской аэроскульптуры 1930-х гг.: участника веронской группы Ренато Ригетти (творческий псевдоним – Ренато Ди Боссо), Санте Монакези и Умберто Пески, работавших в тридцатые годы в Риме, Энрико Кармасси из Лигурии и Владимиро Тулли, вступившего в ряды движения в конце 1930-х гг.

Как было отмечено в предыдущей главе, Мино Россо, тщательно изучив пластические приемы парижских ваятелей-модернистов, к началу 1930-х гг. стал свободным от чьего-либо влияния и задумался как визуализировать в традиционных и новых материалах идеи аэроэстетики, не забывая о высказывании Филлии, что «невозможно отследить особенности полета, ландшафтов или состояние сознания летчика. Формы самолетов, неба, земли, звездных миров построены вне всякой визуальной логики и взаимопроникновения планов, вызванного движением».[290] Иначе говоря, лидер туринской группы призывал

[290] Fillia. Spiritualità aerea // Oggi e Domani (Roma), 1930, 4 novembre. P. 3.

художников и скульпторов создавать свои миры, недоступные в пределах досягаемого.

Невзирая на значительное творческое наследие Россо-футуриста, список произведений, посвященных эстетике полета, скромен и сформирован с опорой на материалы выставок, проводившихся с 1931 по 1939 гг. Одной из первых мастер выполнил в бронзе композицию «Ритмы» (*«Ritmi»*) (1931, Частная коллекция)[291] (илл. 84) – блестящий пример применения принципа «одновременности», столь любимого футуристами. В круглой скульптуре запечатлено взаимопроникновение самолета и образа пилота, чья голова сливается воедино с крылом летательного аппарата. В покрытой шлемом голове мастер передал физическую силу летчика, его лицо – с крупным носом и резкими складками около него, сосредоточенным взглядом – создает мужественный образ покорителя неба.

В скульптуре «Полет над городом» (*«Volo sulla città»*) (1932, Частная коллекция, Турин) (илл. 85) воплощена, по мнению Энрико Крисполти, концепция аэропластики, которая «должна бороться с материальными факторами статичности и объема, не просто задуманные в пространстве, но дематериализованные в постоянных и полицентрических ритмах»[292]. Биплан обтекаемой формы из патинированного гипса ваятель поместил в пространство над ландшафтом, для связи с которым в композиции введена причудливая волнообразная деталь, похожая на развевающуюся ленту. В результате Россо по-своему добился задуманного – как изобразить в скульптуре момент преодоления силы притяжения.

В 1932 г. в рамках парижской выставки «Прамполини и итальянские аэрохудожники-футуристы» в галерее «la Renaissance» на суд зрителей была представлена рельефная композиция-ассамбляж в металле «Ритмы пространства» (*«Rythmes de l'espace»*) (1932, местонахождение неизвестно) (илл. 86). Произведение мастера, как и работы других футуристов, явилось иллюстрацией идей Манифеста аэроживописи и текста Прамполини «Аэроживопись. Земное

[291] По данным каталога Футуристской выставки аэроживописи и сценографии в миланской Галерее Пезаро (октябрь – ноябрь 1931), скульптура имела и другое название – «Аэропортрет пилота» (Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti. P. 454)

[292] Prampolini E. I futuristi alla XIX Biennale // La Città' Nuova (Torino). Anno III, 1934, 30 maggio, No 9. P. 5.

преодоление» (1931), предложившего концепцию дальнейшего развития аэроживописи с целью «пойти дальше *преображения видимой реальности*… и ринуться к абсолютному равновесию бесконечного, чтобы в нем воплотить скрытые образы нового мира космической реальности»[293]. Мысль Маринетти о пластической внеземной духовности, подогретая открытием в 1930 г. Клайдом Томбо планеты Плутон, и творческие практики европейских авангардных групп побудили Прамполини, как подчеркнул Джованни Листа, «окончательно переориентировать свое творчество на подлинно идеалистическую эстетику космической тайны»[294], которое получило название космический идеализм.

Для выражения абстрактной реальности автор текста предложил пластический «алфавит», открывший «геометрическое – абстрактное – линейное»[295] равновесие формы, где соединяются «элементы цвета-тона и формы-силы». В результате, скульптура, как мыслил Прамполини, «мигрирует из скульптурной массы и от вспомогательных планов»[296], тем самым передавая ощущение расширения взгляда за пределы видимого.

В «Ритмах» Мино Россо главное – пространство, посредством которого автор заставляет зрителя почувствовать глубину выбранной темы и подталкивает к анализу возможных вариантов. На первый взгляд, композиционная структура рельефа не кажется сложной и наполненной аллюзиями на тайны Вселенной: зритель становится свидетелем документальной хроники пейзажа, увиденного сверху. Однако известно, что удаленность от земли, скорость и атмосферные явления вызывают оптические искажения традиционной перспективы и приводят к ее фрагментации, балансирующей на грани с абстракцией. В результате, скульптор вводит в композицию рельефа линии, абстрактные геометрические формы, накладывает их, блеск металла увеличивает эмоциональную силу плоскости рельефа, а расшифровка символики – пространство для фантазии зрителя.

---

[293] Прамполини Э. Аэроживопись и внеземное преодоление / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. Т. 2. С. 224.
[294] Lista G.. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 210.
[295] Прамполини Э. Аэроживопись и внеземное преодоление. С. 224.
[296] Там же. С. 225.

В конце 1930-х гг. Россо вновь увлекает тема героики авиаторов. В 1938 г. он выполняет в бронзе аэроскульптуру «Большая петля» и «Полет» (другое название – «Скульптурный полет эскадрильи») *(«Volo» (Volo di squadriglia scolpito)*) (1938, Частная коллекция) (илл. 87). В «Большой петле» (*«La grande volta»*) (1938, Частная коллекция) (илл. 88) мастер обращается к приему использования сквозных отверстий в скульптуре. Однако здесь пустота раскрывает пространство, где выполняя сложную фигуру пилотажа, застыла пара бипланов, под которыми распростерся городской пейзаж. Замкнув земное и воздушное в кольцо, ваятель нашел иную, отличную от «Полета над городом», форму передачи момента преодоления силы притяжения.

Следующим годом датирована бронзовая «Страна авиаторов» *(«Il paese degli aviatori»*) (1939, Частная коллекция) (илл. 89), в которой мастер повторил мотив кольца, но закрученного по спирали вокруг эллипсоида, символизирующего небесное пространство, где взмывают ввысь самолеты, как и сам эллипсоид. Группы домов подобно зданиям в «Большой петле» изображены с разных ракурсов без привязки к воссозданию достоверной перспективы.

В начале 1930-х гг. к созданию скульптуры, в которой задокументировано покорение воздуха, обратился Ренато Ди Боссо (1905–1982), выпускник веронской Академии изящных искусств Джамбеттино Чиньяроли по классу ваяния. Произведения, созданные мастером в начале творческого пути, принесли ему репутацию скульптора-классика, однако в конце 1920-х гг. он познакомился с книгой Боччони «Футуристская живопись и скульптура. Пластический динамизм», которая буквально перевернула его жизнь.

В 1931 г. Ди Боссо в содружестве с Альфредо Гауро Амбрози и другими коллегами вступил в контакт с Маринетти и в том же году была сформирована «Веронская футуристская группа Умберто Боччони». Возможно, желая подражать лидеру футуристов, Ди Боссо и Амбрози проявляли активность в формировании программных, нередко утопического характера документов группы[297], что не

[297] За годы существования группы (1931–1944) были опубликованы: «Футуристский манифест для сценографии лирического театра открытой Арена ди Верона» [Manifesto futurista per la scenografia del tetro lirico all’aperto all’Arena

мешало творческим практикам мастера в области ваяния. В выборе материала мастер был предан любимому материалу – самшиту, неслучайно Маринетти и предложил ему творческий псевдоним «Ди Боссо», что в переводе с итальянского означает «из самшита».

Изучив вышеупомянутый текст идеолога футуристской скульптуры, Ди Боссо опробовал его положения в скульптуре «Скрипач» (*«Violinista»*) (1930, Частная коллекция) (илл. 90), которая, по замечанию Бруно Пассамани, «никогда не будет запоздавшим прочтением Боччони»[298]. Условно-обобщенная форма устойчиво расположена на небольшой круглой базе, вместе с тем ее динамизм подчеркнут легким изгибом фигуры и дугой, перпендикулярной торсу. Дуга, по сути, иносказательно воссоздает движение гибких рук музыканта, струнный инструмент и звуковую волну, несущую эмоции от исполнителя к слушателю. Полный лиризма «пластический динамизм» Ди Боссо отличается простотой линий-силы без грубых столкновений, столь характерных для «Уникальных форм» Боччони. Стилевой почерк «Скрипача» Ди Боссо перекликается и с пластически более уравновешенным одноименным произведением Эрнесто Тайата, регулярно экспонировавшимся на международных и национальных выставках, начиная с 1927 г.

Как источник вдохновения тема полета нашла выражение в одном из ранних произведений Ди Боссо – «Авиаторе» (*«Aviatore»*) (1933, Коллекция Анни Шейвиллер, Милан) (илл. 91), выполненном в алюминии. Абстрактная форма с заостренным навершием, напоминающим фюзеляж самолета, вырезана из тонкого металлического листа, что придает воздушность образу. Важной композиционной деталью является дополняющий скульптуру знак спирали, тем самым перекликаясь с названием маневра, при выполнении которого железная машина забывает о гравитации и силе притяжения. Ведь именно этим – воспроизведением

---

di Verona] (1932), «Футуристский манифест итальянского галстука» (1933), «Футуристский манифест для музыкального города» [Manifesto per la città musicale] (1933), «Машинизмо» [Macchinesimo] (1933), «Манифест аэроксилографии» [Manifesto dell'aeroxilografia] (1941) и Манифест «Герои машины крылья против натюрмортов» [Eroi macchine contro nature morte] (1942).

[298] Passamani B. Di Bosso, Futurista. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1976. P. 12.

освобождения от гравитации – были одержимы футуристы, и в «Авиаторе» ваятель предложил собственную трактовку.

На протяжении последующих лет Ди Боссо неоднократно обращался к образу авиатора, создав несколько полиматериальных изображений аэронавтов – «Парашютист» (1934), «Падающий парашютист» (1934), «Авиатор» (1938), и выполненных из традиционных для ваяния материалов – «Пилот» (1933), «Падающий парашютист» (1935) и «Стратонавт» (1938).

Произведения исполнены из металлических сплавов, дерева и стекла. Включение в композиции стекла обосновано замыслом мастера – прозрачный материал как нельзя лучше подходил для изображения слоев атмосферы или воспроизведения эффекта преодоления гравитации. Фигуры аэронавтов обобщены, однако пластика «Парашютиста» (*«Paracadutista»*) (1934, Музей воздухоплавания Дж. Капрони, Тренто) (илл. 92) отличается от «Падающего парашютиста» и «Авиатора». Четко очерченная голова изображена втянутой в плечи, фигура имеет плавно обрисованный контур, мягкие изгибы тела чередуются с рисунком выступающих мышц. В результате мастеру удалось передать не сопротивление материи окружающей среде, а их взаимопроникновение.

Моделировка двух других комбинированных работ стилистически отличается от «Парашютиста» очевидной абстрагированностью форм. Мастер воспроизвел фигуры пилотов в свободном падении с еще нераскрытыми парашютами, при этом деформация формы, к которой прибегнул мастер в «Авиаторе» (*«Aviatore»*) (1938, Музей воздухоплавания Дж. Капрони, Тренто) (илл. 93), направлена на сохранение баланса между узнаваемым и ирреальным. Хрустальные диски, размещенные равноудаленно у оснований скульптур, на уровне колен и середине бедер пилотов, имитируют момент преодоления ими облаков или слоев атмосферы. «Падающий парашютист» (*«Paracadutista in caduta»*) (1934, Частная коллекция) (илл. 94) опирается на зеркальное основание, тем самым создавая визуальный эффект, что было отмечено в 1934 г. в публикации веронского издания *Verona Magazzino*: «… это зеркало диаметром около двух метров… приглашает любого, кто подошел к пластическому комплексу, бросить взгляд вниз. За счет искусной игры отражений

мы наблюдаем серебристый образ парашютиста в зеркале… парящего почти в воздушной атмосфере»[299]. Повторение этого мотива воссоздано скульптором и в «Стратонавте» (*«Pilota stratosferico»*) (1938, Частная коллекция) (илл. 95), но уже без включения в композицию стекла и зеркал: ажурные облака, как и сама фигура пилота, отлиты в алюминии.

Другой ваятель-футурист, кто тяготел к изображению осязаемой воздушной жизни – Умберто Пески (1912–1992), уроженец региона Марке. Будущий ваятель получил образование резчика по дереву, окончив в 1927 г. Королевскую профессиональную школу искусств и ремесел в родной Мачерате. Активное участие в художественной жизни города, контакты с местными художниками, посещение мастерских привело к знакомству с Бруно Тано – наиболее активным популяризатором футуризма в регионе. После поездки в 1931 г. в Рим с Санте Монакези и Тано и официального присоединения к движению, Умберто Пески стал членом образовавшейся в 1932 г. футуристской группы «Боччони» в Мачерате. Однако творческую активность в группе как ваятель он стал проявлять начиная с 1936 г. после окончания службы в зоне военного конфликта в Эфиопии.

Два барельефа из орехового дерева – «Портрет футуриста Монакези» (*«Il futurista Monachesi»*) (1937, Муниципальная художественная галерея, Мачерата) (илл. 96) и «Аэропортрет Маринетти» (*«Aeroritratto di Marinetti»*) (1939, собственность семьи Маринетти) (илл. 97) – убедительно иллюстрируют способность мастера варьировать и обновлять манеру ваяния в дереве, в котором изначально заложена некая скульптурность формы. Важно отметить, что природные характеристики дерева – естественный цвет, передающий тепло произведению, и пластичность – оказались для мастера решающими для воплощения творческих идей.

В моделировке «Портрета Монакези» заметна отсылка к кубизму, о чем свидетельствует геометризованный характер «Портрета», и к динамике раннего

[299] Renato Di Bosso: Aeroscultura “Paracadutista” – 1° Mostra Nazionale di Plastica Murale per L’Edilizia Fascista – Genova XIII» // Verona Magazzino (Verona), Anno I, 1934, Dicembre, No 11. P. 15.

футуризма присутствием ритма граней и смещения объемов. Однако в «Портрете» лидера футуристов уже заметны следы аэроживописи и «пластического динамизма», к которому мастер обратился после прочтения текстов Боччони[300].

Желанием максимально выразить в одном произведении поэтику аэроискусства продиктовано включение в «Аэропортрет Маринетти» деталей, встречающихся в живописных полотнах, скульптурах и рельефах футуристов с приставкой «аэро»: фрагментов пейзажа, зафиксированных во время аэрофотосъемки, самолетов, подобно птицам, летящим клином, и мотива «сферы», придуманного Прамполини и изображаемого, по словам Джованни Листа, как «материальное тело неопределенной геометрической формы, висящее в некоем антигравитационном пространстве»[301]. Сам профиль Маринетти, вырезанный в дереве, по форме напоминает конструктор: он собран из фрагментов геометрических фигур и условных картографических знаков.

Пески, подобно многим футуристам, восхищался мужеством авиаторов, что нашло выражение в низком рельефе «Парашютист» (*«Paracadutista»*) (1938, Коллекция Фатторини-Моретти, Рим) (илл. 98) и двух скульптурах «Аэропортрет авиатора (Монумент авиатору)» (1939, Муниципальная художественная галерея, Мачерата), выполненных в дереве и гипсе. В вертикальном рельефе, где фигура падающего парашютиста занимает бóльшую часть пространства, скульптор, использовав принцип симультанности, совместил несколько моментов движения. Тело аэронавта пронзает дугообразное облако, в верхней части которого просматриваются крошечные фигурки других парашютистов, летящих выше главного персонажа. В центре композиции вырезана фигурка другого аэронавта с перспективным эффектом взгляда снизу вверх – зритель уже видит подошвы ботинок, купол и стропы парашюта. На переднем плане рельефа тянутся ряды объемных домов, плавно уходящих ввысь, где они едва визуализируются.

---

[300] Brinati E. Nobiltà delle forma e senso della vita nelle opere di Peschi. A colloquio con lo scultore maceratese // Corriere Adriatico (Ancona), 1987, 28 novembre. P. 14.
[301] Lista G.. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 224.

В круглых скульптурах «Аэропортрет авиатора» (*«Aeroritratto d'aviatore (Monumento all'aviatore)»*) (1939, Муниципальная художественная галерея, Мачерата (илл. 99), (1939, Частная коллекция) (илл. 100) и «Симультанность авиатора» (*«Simultaneità d'aviatore»*) (1939, местонахождение неизвестно) (илл. 101) мастер сделал акцент на выражении в скульптурной форме взаимопроникновения объемов с материальным пространством, что было продиктовано влиянием опыта Боччони. Из-за отсутствия точной датировки, но схожести в стилистике мы склоняемся к более раннему созданию «Симультанности авиатора». Мастер бережно вырезал из дерева некий обобщенный образ возлюбленной авиатора. Форма очищена от многих деталей, композиционное построение лица – одна половина лишена черт – повторяет прием из «Портрета Монакези». Голова взаимопроникает с облаками, крылом самолета и втулкой винта, а отсутствие острых граней и сглаженность всех контуров усиливает эффект превращения композиции в сгусток материи.

В «Аэропортрете авиатора» в гипсе и дереве (вишня) получил дальнейшее развитие мотив «взаимопроникновения». Композиции близки по размеру и схожи по пластической трактовке. Изображение пилота дополнено второстепенными фигурами и аксессуарами, помогающими раскрыть содержание произведения. Кроме того, деревянный «Аэропортрет» отличается наличием атрибута – крыла самолета, который придал законченность образу. Вполне вероятно, что мастер предварительно отлил гипсовую модель дабы избежать ошибок. Базы скульптур выполнены в виде фрагмента горного склона с традиционными средневековыми башнями, попирающими небо. В гипсовой версии голова авиатора, закрытая шлемом, буквально впечатана в породу, заместившую левую часть лица, в то время как в деревянном образе зритель видит крыло самолета, втулку винта и фрагмент аэрофотоснимка, где мастер запечатлел водопад и острые горные хребты. Напряжение чувств передано через экспрессионистический прием, рождающийся изнутри объема головы: сосредоточенный взгляд пилота и широко открытый рот, будто застывший в крике. Стоит добавить, что «Аэропортрет авиатора» стал действительно яркой иллюстрацией футуристской аэропоэтики как для

современников, так и потомков, о чем свидетельствует хроника экспонирования скульптуры на выставках[302] и ее участие в съемках фильма Пьера Паоло Пазолини «Salò» (1975).

Анализ состава скульптурных произведений показывает настойчивое уклонение мастеров от создания полицентричных форм, пропагандируемых авторами манифеста об аэроискусстве. В образно-пластический строй скульптур для визуализации скорости движения Россо, Ди Боссо и Пески регулярно вплетают боччониевский след «пластического динамизма» и взаимопроникновения, дух полета выражают передачей правдоподобных пейзажей, а авиационная героика становится ключевым лейтмотивом в построении композиций. В результате получает обозначение одно из направлений футуристской пластики – синтетическая аэроскульптура.

[302] XXII Biennale d'Arte di Venezia (1940); U. Peschi alla Margerita, Porto Potenza Picena (1975); U. Peschi: scultura come poesia, Macerata (1979); Futuristi nelle Marche, Ancona (1982); Casa Balla e il Futurismo a Roma (1989); Futurism in Flight, London (1990); Biennale d'Arte Contemporanea (Rassegna regionale), Ancona (1992); Futurism 1909–1944, Japan (1992); Futurismo 1909–1944, Roma (2001).

3.2. «Абстрактная символическая» скульптура Тайата, Энрико Кармасси, Санте Монакези и Владимиро Тулли

В летописи аэрофутуризма творческие практики Тайата (1893–1959) представляют второе направление искусства ваяния по созданию, как обозначил Маринетти, «абстрактных космических полиматериальных форм». Уроженец Флоренции, Тайат родился в интернациональной немецко-английской семье племянницы американского скульптора Хирама Пауэрса. По окончании гимназии круг интересов будущего скульптора простирался от технических дисциплин до теософии, спиритуализма и занятий рисунком. Увлекшись живописью, он продолжил обучение в парижской Академии Рансон, а позднее прослушал в Гарварде курс профессора Денмана Уолдо Росса, специализировавшегося на теории искусства и дизайна.

В 1919 г. Тайат начал карьеру декоратора и дизайнера, успешно сотрудничал до 1924 г. с Модным парижским домом Мадлен Вионне. В Италии эксперименты в дизайне одежды завершились созданием знаменитой «туты»[303] (tuta) – универсальной модели цельнокроеного комбинезона, подходящего для мужчин, женщин и детей. Тайат проявил себя и в области сценографии, приняв участие в конкурсе «Italica» (1924), где выступил с проектом декораций к опере «Аида». Регулярно участвуя в национальных выставках, Тайат представлял предметы мебели, ткани, декоративные панели и другие произведения прикладного искусства. Так, к Первой международной выставке декоративного искусства в Монце (1923) мастер впервые выполнил три статуэтки в патинированном гипсе – «Страж» (*«Sentinella»*) (1921, Частная коллекция) (илл. 102), «Скрипач» (*«Violinista»*) (1921, Коллекция CLM Seeber, Рим) (илл. 103) и «Баута» (*«Bautta»*) (1920, Частная коллекция, Милан) (илл. 104), из них две последние были повторно

[303] Модель комбинезона смоделирована в виде буквы «Т» – стильная, функциональная и экономичная, подходящая для всех (per tutti).

воспроизведены в других размерах, материалах (латунь, бронза, алюминий) и покрытиях (медь, золото, лак).

В диалоге с материалом скульптор виртуозно преобразовал привычные образы – музыканта, играющего на скрипке, и венецианца в маске бауте – в абстрактные и полуабстрактные формы. Пластически выразительные линии, мягко перетекающие от вершины к основанию и перпендикулярно вертикальной оси произведений, воспроизводят одновременно ритм и движение и не лишают образы ясности и собранности. Однако динамика форм слегка утяжелена за счет их значительного расширения вниз, к земле.

В 1929 г. в дневнике Тайата появилась запись: «27 и 29 апреля 1929 года. Поездка в Лукку для знакомства с Ф. Т. Маринетти, футуристом. Возможно, я присоединюсь к Движению. Я бóльший футурист, чем они!»[304]. Именно с этой даты, по мнению Мауро Пратези, допустимо говорить об участии[305] Тайата в футуристском движении на пике господства аэроискусства. Маринетти был заинтересован привлечь в ряды движения молодого талантливого мастера, особенно после создания последним портретного бюста «DUX»[306] (1929), который в дальнейшем стал фирменным знаком художника.

На XVII Венецианской Биеннале (1930) наряду с упомянутыми произведениями флорентиец представил работу из латуни «Рулевой» (*«Il Timoniere»*) (1930, Частная коллекция, Флоренция) (илл. 105), а в 1932 г. ее включили в совместный проект Эрнесто и Руджеро Михаэлиса по проектированию «Монумента итальянскому моряку» для города Бриндизи. Тайат предпочел выстроить «Рулевого» вновь посредством использования приема художественной условности и символики пластического языка. Для этого ваятель полностью отказался от детализации образа, создав форму из двух элементов. Первый из них – круг, разделенный на секции с выделенной в центре стрелкой, символизирует

[304] Thayht. Diario 1929 // Thayaht e Ram. Dal Futurismo al Novecento / a cura di F. Antonacci, D. Lapiccirella,C. Ceruti. Roma: Francesca Antonacci, 2004. Scheda n.18.
[305] Pratesi M. Thayaht e Ram un’idea universale di bellezza // Futurismo *e bon ton* i fratelli Thayaht e Ram / a cura di M. Pratesi. Firenze: Olschki editore, 2005. P. 47.
[306] «DUX» – лидер, пер. с лат.

одновременно корабельный штурвал и компас. Круг обнимает некая условная фигура, угловатый силуэт которой намекает на присутствие шляпы-зюйдвестки и плаща: «… моряк, чтобы бороться с порывами ветра и моря, облачился в свой… пропитанный дождем плащ, так что прекрасная машина из стали, мускулов, опасности, воли, морской соли и приключений движется по кормовой палубе ночных кораблей»[307].

Поэтика полета побудила Тайата обратиться к иному направлению скульптурных исследований, оставив в стороне проблему изображения формы, находящейся под воздействием силы движения. На Первой Римской Квадриеннале (1931) в зале футуристов скульптор представил выполненную из металла «Победу воздуха» (*«Vittoria dell'aria»*) (1931, Архив Массимо и Сони Чирулли, Нью-Йорк) (илл. 106), которая заслужила весьма поэтичную характеристику Маринетти: «Эта впечатляющая и оригинальная аэроскульптура находит выражение в легкой и летящей гармонии атмосферных планов, в драме бешеных скоростей авиации, состоящей из колебаний, возникающих между пустотой и воздухом, давлением, температурой, жестокими ветрами и языками коварных дыханий. Четкие и воинственные линии. Идеальное состояние полета»[308]. Композиционное построение «Победы воздуха» прочитывается как переработка знаменитого античного образа «Ники», что подчеркивают Маринетти и Антонио Мараини в монографии, посвященной Тайату: «от победы Самофракии остались только фрагменты перьев, парящих в воздухе и уносящихся в небо»[309].

Стремящийся к абстракции, но все-таки еще остающийся в рамках фигуративной эстетики образ, сконструированный из моделей-выкроек, спаянных между собой, размещен на высоком цилиндрическом постаменте, что подчеркивает воздушность скульптуры, готовой в любую минуту ожить, поймав движение воздуха. Примечательно, что применение дешевых металлических сплавов для создания «Победы воздуха» было не случайным, ибо еще в конце 1920-х гг.

---

[307] Marinetti F. T. Lo scultore Futursita Thayaht // Catalogo della Mostra Futursita. Pittura Scultura Aeropittura Arti decorative Architettura, Galleria d'Arte Firenze, febbraio, 1931. Firenze: Mori, 1931. P. 13.
[308] Ibid. P. 13.
[309] Maraini A., Marinetti F. T. Ernesto Thayaht. L'Uomo, lo scultore. Firenze: Edizione Giannini, 1932. P. 4.

занимаясь дизайном малых декоративных форм, Тайат был настолько воодушевлен пластическими характеристиками алюминия, что даже изобрел сплав, назвав его «taiattite»[310], и выполнил из него два невысоких рельефа в стилистике ар-деко – «Профиль мужчины» (*«Profilo di uomo»*) (ок.1926, Коллекция CLM Seeber, Рим) (илл. 107) и «Беглец» (*«Fuggitivo»*) (1927, Частная коллекция, Флоренция) (илл. 108).

В «Освобождении от земли» (*«Liberazione dalla terra»*) (1934, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 109), выполненной из алюминия и стекла, мастер изобразил в абстрактной форме момент полета в пространстве, а возможно и само космическое пространство. Полый шар, вероятно, символизирующий планету, расположен в своей «орбите», которая плавно превращается в изогнутый шлейф, чья легкость подчеркнута сквозным отверстием по всей длине «хвоста». Маринетти, комментируя произведение в каталоге Третьей Римской Квадриеннале (1939), писал, что Тайат «используя самые сокровенные качества материалов, достиг максимальной абстракции, максимальной динамики полета и максимально накала эмоций в своей космической аэроскульптуре»[311].

Важно отметить, что в дальнейшем Тайат не предпринимал попыток воплотить пластические фантазии в аэроскульптуре, будь то в фигуративной или абстрактной форме. В сохранившемся скульптурном наследии мастера и документальных источниках обнаруживается его явная приверженность к ваянию обобщенных «механистичных» образов, устойчиво сбалансированных и одновременно охваченных движением. Здесь важно упомянуть работу «Прыжок в воду» (иное название – «Ныряльщик») (*«Tuffo»*) (1932, Коллекция CLM Seeber, Рим) (илл. 110), идея реализации которой возникла у Эрнесто Тайата между 1929 и 1931 гг. Впервые скульптура экспонировалась на XVIII Венецианской Биеннале (1932), по данным каталога она была выполнена в алюминии, однако официальные фотографии свидетельствуют в пользу гипса[312].

---

[310] «taiattite» – сплав алюминия и серебра.

[311] Catalogo generale della III Quadriennale d'Arte Nazionale, Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori. Roma, Palazzo delle esposizioni. P. 187.

[312] Bonani P. La scultura // Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 146.

В невысокую квадратную базу из металла, на поверхности которой вырезаны три круга разного диаметра, раздирая воздух, ныряет пловец, чье туловище сгруппировано и строго вертикально. Голова яйцеподобна, в фигуре рельефно едва выделен нос в виде небольшого выступа, что не мешает взгляду зрителя плавно скользить по поверхности. В построении композиции переплетены динамизм и элегантность, что достигается гибкими линиями, возникающими на вершине скульптуры и спускающимися к ее основанию.

«Ныряльщик» в исполнении Тайата привлек внимание художников разных направлений. Одним из них, к примеру, стал Энрико Кармасси. Его обращение к футуризму было кратковременным экспериментом. В дальнейшем он отдавал предпочтение пластическому языку ар-деко. В 1933 г. будучи членом комиссии Первой Национальной выставки живописи в Леричи (Лигурия), возглавляемой Маринетти, Кармасси отлил в гипсе «Донну Элику» (другое название – «Идол скорости») (*«Donnelica / L'idolo della velocità»*) (1934, Фонд Сочин, Больцано) (илл. 111), которая стилистически и композиционно перекликается со статуей флорентийского мастера. Произведение было установлено в Доме искусств у главной лестницы, вступив в перекличку с живописным «Идолом неба» Филлии – яркой иллюстрацией образа мира космической реальности, где в центре композиции изображена некая условная фигура идола с искаженными пропорциями. В следующем году Кармасси повторно воспроизвел форму в гипсе с металлизированным покрытием (утрачена) для экспонирования в футуристской секции XIX Биеннале в Венеции.

В «Донне Элике» исследователь творчества мастера Анна Зинелли видит воплощенный синтез женского образа и движущей силы аэронавтики и морской стихии. Форма изваяния во многом подобна «Ныряльщику» Тайата: поза обнаженной фигуры строго вертикальна, руки вытянуты вверх и сомкнуты, фигура максимально обобщена. Важной художественной деталью – скрученным на 90° торсом – скульптор подчеркнул динамизм и хрупкость женского тела. Но в отличие от «Ныряльщика», который разрезает водную гладь без единого всплеска, «Донна Элика» как будто устремляется вверх в воздушные просторы.

Диапазон художественных практик «аэроскульптуры» включал не только создание свободностоящих скульптур, но и рельефов. Если Мино Россо и Умберто Пески использовали традиционные материалы, то Санте Монакези (1910–1991) и Владимиро Тулли (1922–2003) отдавали предпочтение современному и дешевому материалу – алюминию, свойства которого открыли для футуристов новые пластические возможности.

Санте Монакези, уроженец Мачераты, как и Пески, обучался в Королевской профессиональной школе искусств и ремесел. Как отметила Анна Катерина Тони, на первоначальном этапе становления Монакези под руководством скульптора Джузеппе Де Анджелиса выполнил «ряд глиняных копий»[313] произведений Микеланджело и Медардо Россо, а затем ознакомился с текстом Боччони «Футуристская живопись и скульптура». В результате у молодого художника «зародился новый интерес к рисунку и скульптуре, в которых он попытался объединить пластичность Микеланджело и Медардо Россо с линиями силы Боччони, исследуя, как заявлял сам мастер, “первичные” формы анатомии Вселенной»[314]. Первым плодом пластических размышлений мастера считается дуэт скульптур в гипсе и мраморе «Заложник» (первоначальное название «Раб») (*«Precluso»*) (ок. 1930 г., Частная коллекция, Рим) (илл. 112), ставших визуальной метафорой идеи, заложенной в названии произведения. Органическая, стремящаяся к абстракции форма лишена стержня, и чтобы подчеркнуть динамику движения, модель скручена в подобие спирали.

По мнению Анны Катерины Тони и Энрико Крисполти, продолжение темы спиральной композиции мастер развил, например, в рельефе «Арфист» (*«Il suonatore d’arpa»*) (1930, Частная коллекция, Рим) (илл. 113), где к волнообразным скручивающимся объемам добавлена диагональ, пересекающая рельеф. Она выполняет роль структурного стержня, вокруг которого осуществляется движение масс. Исследования мастера в области «абстрактных» решений не ограничились «Арфистом», за 1930-1932 гг. им была выполнена серия гипсовых рельефов —

[313] Crispolti E. Monachesi futurista: Anni Trenta. Macerata: Coopedit, 1983. P. 6.
[314] Toni A. C. Futurismo nelle Marche. Roma: De Luca Editore, 1982. P. 37.

«Пластическая абстракция» *(«Astrazione plastica»)* (1930, Частная коллекция, Рим) (илл. 114), «Алхимия» *(«Alchimia»)*, «Пластический ритм» *(«Ritmo plastico»)*, «Аэроскульптура» *(«Aeroscultura»)* и «Аэрожизнь» *(«Aerovita»)* (утрачены) (илл. 115), которые не раз экспонировались на региональных выставках и были отмечены вниманием лидера движения: «Монакези выделяется своими сильными пластическими качествами и чувством теплой и эмоциональной абстракции»[315].

В 1932 г. Санте Монакези совместно с Бруно Тано выступил соучредителем футуристской группы «Умберто Боччони». Изучив подходы, изложенные в «Манифесте аэроживописи» и «Техническом манифесте футуристской аэропластики» (1934), скульптору потребовалось сформировать собственную художественную точку зрения, что нашло выражение в серии из шести алюминиевых рельефов «Металлические пластины при меняющемся освещении» («*Lamierini a luce mobile*») (1937, Частная коллекция, Рим) (илл. 116–120).

На тонких листах небольшого формата (40 х 33 см) использовав технику тиснения, мастер создал некие «линейные идеограммы»[316], состоящие из точек, зигзагообразных линий, местами поверхностных или более глубоких, выступающих шарообразных форм, похожих на планеты, и групп «Т-образных» символов, напоминающих силуэты самолетов. Свет, касающийся металлической поверхности рельефа, создает иллюзию вибрации и придает рельефу особую легкость и выразительность. Мария Виттория Карлони предполагает, что рельефы неслучайно задуманы как «нечто постоянно меняющееся, как если бы они обладали возможностью бесконечных комбинаций»[317], подобно тому, как при полете на аэроплане изображение ландшафта искажается из-за подвижности взгляда и атмосферных эффектов. Из выполненных рельефов лишь один (илл. 121) содержит остаточный след фигуративности, выраженный в извилистом контуре, напоминающем человеческий профиль.

---

[315] Marinetti F. T. Sezione futurista // Catalogo della III Esposizione d'Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti delle Marche, Teatro Stamira, Ancona, 7-22 luglio 1935, anno XIII. Ancona: Officine Tipografiche, 1935. P. 35.
[316] Crispolti E. Monachesi futurista: Anni Trenta. P. 12.
[317] ALLUMINIO Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di A. Panzetta. Montevarchi: Aska Edizione, 2013. P. 56.

Владимиро Тулли (1922–2003), уроженец Мачераты, пятнадцатилетний студент технико-экономической школы, впервые познакомился с футуризмом через поэзию Маринетти. В 1938 г., движимый интересом к кинематографу, Тулли присоединился к группе «Умберто Боччони», диапазон деятельности которой охватывал все виды искусства. Его верными наставниками стали Бруно Тано – в формировании живописного почерка далекого от натурализма, Умберто Пески, в чьей мастерской Тулли впервые познакомился с искусством коллажа, резьбы по дереву и лепки глиняных борцетто, и Энрико Прамполини, который знакомил и помогал ориентироваться в тенденциях современного итальянского и зарубежного искусства. Первыми скульптурными пробами Тулли стали рельефы, что находит возможное объяснение в популярности данного вида скульптурной формы среди скульпторов-участников группы из Мачераты.

Два низких алюминиевых рельефа выполнены в 1938 и 1942 г. соответственно. Первый – «Аэропортрет» (другое название – «Самолет на солнце») *(«Aeroritratto» (Aereo al sole)*) (1938, Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата) (илл. 122) – допустимо, с одной стороны, считать гимном успеху итальянской авиации: самолет, расположенный в центре рельефа, пронизывает пространство, устремившись ввысь к солнцу, расположенному в верхнем левом углу композиции. С другой стороны, возможна иная смысловая интерпретация сюжета с опорой на принцип ассоциаций, как считает исследователь Мария Виттория Карони. Изображение рельефа воссоздает человеческое лицо: «силуэт самолета заменяет глаза и нос, контур облака по форме напоминает рот», растянувшийся в улыбке[318]. Самолет и облако изображены на фоне некой формы – одного из новых образов космической реальности, часто тиражируемых Прамполини в своих картинах.

В «Аэропортрете №2» («*Aeroritratto №2*») (1942, Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата) (илл. 123) мастер интерпретирует тему авиации, разместив на переднем плане рельефа изображение головы летчика, стилистика

[318] Caroni M. V. Aereo al sole (aeroritratto No 1) // ALLUMINIO Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di A. Panzetta. P. 66.

которого во многом перекликается с «Аэропортретом авиатора» Умберто Пески. Заимствованным приемом – крылом самолета, взаимопроникающим с головой – мастер выразил столкновение сил движения самолета и воздушного вихря, втянувшего в свою орбиту и пилота, исказив черты лица и соединив в единое целое с потоком ветра.

Мифологема полета, изображаемая через призму абстракции, послужила источником вдохновения для Эрнесто Тайта, Санте Монакези, Владимиро Тулли. Чтобы передать ощущение преодоления земного пространства более достоверно мастера обращаются к новому материалу – алюминию, но достигают цели по-разному. Тайат фиксирует в свободностоящих формах-конструкциях состояние полета, в то время как Монакези и Тулли создают фантазийные образы космической реальности, опираясь на геометрию рельефа и его семантику.

3.3. Трансформация формы в произведениях Реджины

В годы утверждения аэроэстетики на художественном небосклоне футуризма на семь лет загорелась звезда Реджины Бракки (творческий псевдоним Реджина) (1894–1974) – миниатюрной, слегка эксцентричной женщины, примкнувшей к движению в 1933 г. Несмотря на участие в содружестве с группой миланских футуристов в подписании «Технического манифеста футуристской аэропластики» (1934), мастер всегда сохраняла автономность, независимость и была самостоятельной, что было отмечено Маринетти[319]. Вдобавок, Реджина была практически единственной женщиной-скульптором[320] среди сторонников движения, и как заметил Лоренцо Джусти, ссылаясь на мнение Паоло Саккини, ее можно считать «первой женщиной-скульптором итальянского авангарда»[321].

Родившись в Ломбардии в семье владельца мясной лавки, Реджина рано осиротела и первые годы обучения прошли в стенах монастыря. В подростковом возрасте посещала Академию изящных искусств Брера (Милан), но, по всей видимости, ей не удалось закончить обучение[322]. В 1921 г., переехав с супругом в Турин, продолжила занятия в мастерской Джованни Баттиста Аллоати, дружившего с Баллой и Филлией. Здесь она делает первые шаги в качестве ваятеля, создав серию реалистических портретов в бронзе, гипсе и мраморе. Начав с «Автопортрета» (ок. 1925) в импрессионистической манере, выполненного под впечатлением произведений Огюста Родена и соотечественника Медардо Россо, Реджина продолжила поиск простой, чистой формы, открыв для себя скульптуру неевропейского искусства. К примеру, в «Головах» («*Testine*») (1928–1930, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 124) появляются черты, характерные для

---

[319] Scheiwiller V. Regina. Milano: All'Insegna del pesce d'oro, 1971. P. 7.

[320] Сицилийка Адель Глория (1910–1984) с середины 1930-х и до конца 1940-х гг. занималась творческими практиками с области ваяния, используя гипс и сицилийский известняк. Все произведения утрачены, однако существует архив мастера, который заполнит лакуны биографии футуристки.

[321] Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou-GAMeC Books, 2021. P. 54.

[322] Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. P. 352.

модернистской скульптуры: обобщенные образы, лишенные почти всех физиогномических признаков. В 1931 г. на совместной с супругом выставке в миланской галерее Сената Реджина представила серию произведений на тему повседневности, выполненных из нового для искусства ваяния материалов – алюминия и олова: «Девочка» («*Bambina*») (1930, Коллекция Фермани, Милан) (илл. 125), «Академик (Портрет Маринетти) (1930) «Купальщицы» (1930), «Провинциалка» («*La signora provinciale*») (1930–1931, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 126), «Танцовщица» («*Danzatrice*») (1930, Коллекция Фермани, Милан) (илл. 127). Работы были замечены футуристами, о чем свидетельствует текст открытки, отправленной Филлией в адрес Реджины Бракки: «Интересные и очень современные работы из алюминия, буду рад их публиковать и освещать, а также популяризировать ваши блестящие работы»[323].

В июне 1933 г. в рамках миланской выставки в галерее Пезаро «Посвящение Умберто Боччони» Реджина наравне с адептами и неофитами движения экспонировала значительный корпус работ[324], несмотря на то, что ее имя не было заявлено в каталоге выставки. По мнению Паоло Саккини, «первой программной футуристской работой»[325] Реджины является композиция ««Полента и рыбы» («*Polenta e pesci*») (утрачен) (1933)[326] (илл. 128). Она была представлена на «Двух футуристических неделях» (1933) в миланском клубе «Nazario Sauro». Способ выполнения произведения и использование технологически новых и разнообразных материалов позволяют причислить его к категории так называемых полиматериальных, к созданию которых призывали Маринетти, Боччони, Балла и Деперо в ряде манифестов.

---

[323] Bagnasco A.M. “Abilmente ella immagina”. La fortuna critica di Regina Bracchi. Tesi di laurea. Pavia: Università degli Studi di Pavia. 2008. P. 26. Цит. по: Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. P. 421.

[324] По мнению П. Саккини, до сих пор неизвестно точное количество экспонировавшихся работ. Цит. по: Sacchini P. Una Futurista autonoma // Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. P. 77.

[325] Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. P. 438.

[326] Оригинал был разрушен автором, а ее реконструкция была выполнена в 2009 г. Фотография с оригинала выполнена Boggeri, Milano.

Формат скульптурного натюрморта – «flat lay»[327] – дает возможность зрителю исследовать «материальную вселенную (реальность) и духовное (творение)»[328]: фаянсовое блюдо с порцией поленты из желтой наждачки размещено на металлической рыболовной сети, в которую попали жестяные рыбки-анчоусы. Соединив реальность и вымысел, мастер дала возможность наблюдателю видеть настоящее и чувствовать обман.

На протяжении всего периода сотрудничества с футуристами вплоть до 1940 г. в выборе материала Реджина, подобно Тайату, отдавала предпочтение недорогим металлам и сплавам, изучая их характеристики и свойства в процессе создания произведений. Начав эксперименты с тонкими листами из олова, мастер вскоре сделала окончательный выбор в пользу алюминия[329], пластические свойства которого – прочность, простота чеканки, отсутствие необходимости тщательной полировки – не требовали от скульптора значительных усилий по преодолению материала[330].

Ранние эксперименты в алюминии «Пароход» («*Nave*») (1930, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 129) и «Березы» («*Le betulle*») (1930–1931, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 130) похожи скорее на пробы, чем на рельефы, выполненные твердой рукой, однако неуверенные надрезы ножом оживляют материю и пускают в нее свет. По замыслу автора в «Портрете» («*Ritratto*») (1931–1933, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 131) и «Девушке с косами» («*Fanciulla con trecce*») (1932–1933, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 132) помимо надрезов края металла приподняты, фрагментарно завернуты, добавлены отдельные детали, в результате чего получилось трехмерное изображение на плоскости. В «Пляже (На море; Купающиеся)» («*Spiaggia (Al mare; Bagnanti)*»)

---

[327] «Flat lay» - прием, распространенный в фотографии — съемка объектов на горизонтальной поверхности

[328] См.: Приложение А. «Технический манифест футуристской аэропластики».

[329] В рамках подготовки монографической выставки мастера (Vigevano, Lombardia, 2026) изучение техник создания скульптур и проведенная реставрация произведений под руководством Сары Россотти свидетельствует, что между распространенными в 1930-х гг. в Италии группами сплавов – твердого дюралюминия (Al-Cu-Mg) и более мягкого, состоящего практически только из алюминия – Реджина Бракки предпочитала работать с последним (REGINA Sperimentatrice geniale / a cura di S. Bossi, V. Cane, M. Tavola. Milano: Emuse, 2026. P. 34.)

[330] Садовина В. П. Алюминий в футуристской скульптуре. Медиум эстетики режима или прогрессивного настоящего? // Художественная культура. № 3 (54). М.: ГИИ, 2025. С. 339–363.

(1930, Галерея современного искусства, Бергамо) (илл. 133) Реджина дала ясно понять о готовности создать объемную скульптуру, ибо в этой композиции персонажи выросли как в «pop-up book», но пока не оторвались от плоскости с задней стороны.

Не отказываясь от фигуративности как таковой, в «Отдыхе (Софа)» («*Riposo (Sofa)*») (1931–1932, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 134) мастер остановилась на грани, за которой изображение утрачивает свою идентичность. Образ спящей расположен на прямоугольной базе. Диван заменен тонким листом по форме, напоминающей волну. Один ее край опирается на основание, а другой – свободно парит в воздухе, подчеркивая воздушность композиции. В двух изогнутых, как будто помятых листах воплощен женский силуэт, о прическе напоминают рваные обрезки алюминия, припаянные к яйцеподобной голове. В результате, невзирая на максимальные обобщение и схематизацию, стремящуюся к абстракции, мастер воспроизводит угадываемый образ лежащей женщины.

Памятным годом в творческой карьере Реджины стал 1934 год – время выхода в свет «Технического манифеста футуристской аэропластики»[331], подписанного членами миланской группы и Реджиной, и участие в XIX Биеннале в Венеции. Филлия, отправив ей приглашение присоединиться к секции футуристов, отметил, что «по выраженному желанию Маринетти, работы в футуристической секции должны быть АЭРОЖИВОПИСЬЮ или АЭРОСКУЛЬТУРОЙ»[332]. В результате, мастер экспонировала две группы в алюминии без названия «A» и «B» с комментарием в скобках «аэрочувствительность»[333]. Вернемся к тексту манифеста, который явился логическим продолжением программного манифеста аэроживописи.

Итак, участники группы провозгласили идею создания нового искусства опираясь на эмоции, испытанные и проанализированные футуристами –

[331] Опубликовано в издании: Sant'Elia (Roma), Anno II, 1934, 1 marzo, No.5, далее – в: Scheiwiller V. Regina. P. 27–31.
[332] Письмо от 12 марта 1934 года / Archivio Fermani (Milano). Цит. по: Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. P. 455.
[333] Catalogo della XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Mostra degli aeropittori futuristi italiani (1934). Venezia: Carlo Ferrari, 1934. P. 177.

«кинопанорамическое чувство неожиданности полета; опьянение пространством и объемом воздуха; эстетика и ритм дематериализации материи»[334], и на направления футуристского искусства – «аэропластический полиматериальный тактилизм; чисто механическое чувство (машина = искусство, то есть изобретение *бесполезных машин*)»[335]. По мысли футуристов, новая чувствительность получит выражение в проекте пейзажа, иными словами, в «пластических полиматериальных комплексах»[336], позволяющих зрителю испытать ощущения, аналогичные находящемуся в полете и стать частью изображенного пейзажа. Можно сказать, что подобная идея футуристов фактически предугадала современные интерактивные виртуальные экскурсии.

В 1935 г. Реджина выполнила «Возлюбленную авиатора» («*L'amante dell'aviatore*») (1935, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 135) и «Аэрочувствительность» («*Aerosensibilità*») (1935, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 136), чья поэтика буквально не соответствовала идеям, изложенным в манифестах, и произведения сложно однозначно причислить к аэроскульптуре. Однако как заметила Мирелла Бентивольо, мастер остается верна теме полета не только из-за использования материала, применяемого в авиастроении, «но и потому, что они [скульптуры – В.С.] заполнены… воздухом»[337]. Замысел воздушной «Аэрочувствительности» воплощен в виде сидящей на высоком постаменте фигуры девушки в юбке, похожей на балетную пачку, скрещенные ноги и сложенные руки создают уравновновешенный силуэт. Овальная форма головы, решенная через условное деление пополам, создает выразительную игру света и тени на лице, лишенном анатомической проработки. Вся композиция состоит из семи[338] прямых и изогнутых деталей, деликатно соединенных через прорези в металле без дополнительных приспособлений. Трехслойная юбка,

[334] См.: Приложение А. «Технический манифест футуристской аэропластики».
[335] Там же.
[336] Там же.
[337] Bentivoglio M. Regina / Bentivoglio M., Zoccoli F. Le Futuriste italiane nelle arti visive. Roma: De Luca Editori d'ate, 2008. P. 89.
[338] На начальном этапе проектирования скульптуры мастер выполняла детали из бумаги. Сохранились заготовки «Aerosensibilità» в Собрании-архиве Гаэтано и Зои Фермани.

способная уловить потоки воздуха, невольно создает ощущение: еще минута и девушка взлетит.

Работая с алюминием по созданию формы, мастер стабильно придерживалась способа, получившего широкое распространение среди скульпторов авангарда – конструирование. Прежде чем приступить к работе с металлом, Бракки рисовала все детали на бумаге, вырезала их, а затем собирала модель. Во второй половине 1930-х гг. мастер все больше увлекается абстракцией, которой она останется верна всю оставшуюся жизнь.

Примечательно, что в это время ряд художников от Милана до Комо объединяются в группу «первого итальянского абстракционизма», в 1934 г. в миланской галерее «Il Milione» развернулась первая выставка, где они заявили о новом языке искусства. Вероятно, Реджина на этой и последующих выставках могла познакомиться с работами Фаусто Мелотти и Лучио Фонтана. Группа тесно контактировала с участниками французских художественных объединений «Cercle et Carré» и «Abstraction Création», а журнал последней можно было приобрести или полистать в пространстве галереи «Il Milione». Паоло Саккини, исследователь творчества Реджины, высказывает предположение, что художницу впечатлили и повлияли на формирование ее скульптурного почерка, как она отмечала в дневниках[339], произведения мастеров нефигуративного искусства – Константина Бранкузи, Ханса Арпа, Александра Колдера, Наума Габо, Александра Певзнера, Курта Швиттерса, Софи Тойбер-Арп. Находясь в поиске нового, она понимала необходимость обновления и авангардного искусства, о чем она отметила в дневнике: «В авангарде есть преувеличения, попытки проникнуть в причуды нового романтизма, нового сентиментализма, в нем есть тысяча ошибок, но … эта эпоха хочет своего искусства»[340].

Наиболее загадочным произведением Реджины, созданным в годы сотрудничества с футуризмом, считается рельефная композиция «Страна слепых»

[339] Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. Note 247. P. 403.
[340] Taccuino 19 (Collezione Archivio Fermani (Milano); полная расшифровка в: Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. Nota 198. P. 395–397.

(«*Paese del cieco*») (1935–1936, Коллекция Фермани, Милан) (илл. 137), вероятно впервые[341] экспонировавшаяся на Выставке кинематографической сценографии в Комо (1936). Количество сохранившихся моделей (двадцать пять) свидетельствует, что воплощение задуманного образа произошло после нескольких усложнений эскиза. В многослойном прямоугольном рельефе сконцентрировано многообразие геометрических и буквенных знаков, выгравированных на металле. Центральное изображение рельефа – кисти рук – окружены собранными в столбик «деформированными словами»[342], которые постепенно распадаются на отдельные буквы. В подобной интерпретации «слов на свободе», о провозглашении которых Маринетти заявил еще в 1913 г., прочитывается название композиции. В художественное решение рельефа добавлены концентрические полукружия, квадратный блок с рядами параллельно идущих планок, которые совмещены с чередующимися углублениями и выступами, образованными слоями металла.

Отсутствие архивных данных усложняет истолкование работы мастера и как подчеркнул Лучано Карамель, «предложенный маршрут – как его подчеркивает название произведения – полон смысла, и упрощение, в котором он реализован, стоит рассматривать как результат… стремления скульптора к синтезу»[343]. Возвращаясь к стилистике «Страны слепых», в произведении присутствует отсылка к тактилизму Маринетти и футуристским «словам на свободе», и стремление к созданию абстрактной скульптуры, о чем впервые написал исследователь Джованни Шейвиллер.

К началу Второй мировой войны интенсивность присутствия Реджины в выставках футуристов уменьшалась и в 1940 г. на XXII венецианской Биеннале она в последний раз выступила участником футуристской секции с двумя скульптурами – «Аэрожелезо стратосферы» («*Aeroferro di stratosfera*») (1940, Музей Реджины, Меде Ломеллина) (илл. 138) и «Аэрожелезо абиссинских женщин»[344], которые

[341] П. Саккини обнаружены публикации в прессе, подтверждающие участие произведения в выставке.
[342] Маринетти Ф. Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова. Футуристский манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909-1941. Т. 1. С. 298.
[343] Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al Secondo Futurismo. P. 482.
[344] Catalogo della XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, maggio-ottobre 1940. Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari. P. 187.

фактически являются репликами «Абиссинских женщин» (1935–1936), но с иными названиям и приставкой «аэро». Паоло Кампильо и Паоло Саккини объясняют подобное решение «растущим разочарованием в движении футуристов, что привело к фрагментарному участию в выставках и повторному воспроизведению работ в железе, ранее выполненных в алюминии»[345].

Период сближения Реджины с футуристами позволил мастеру создать серию произведений, в которых она глубоко изучила новый материал – алюминий и метод конструирования скульптур. Переосмыслив футуристские идеи тактилизма, полиматериальных комплексов и, наконец, аэроскульптуры, проявив интерес к абстракции, Реджина создала автономный, глубоко личный мир пластических решений, который нельзя однозначно назвать футуристским. Сохранившийся корпус работ, созданных в пределах временных границ главенства аэроискусства, участие в подписании Манифеста футуристской аэропластики свидетельствует о принятии Реджиной одухотворенной концепции, что не означало прямого следования ей.

[345] Campiglio P. Regina: l’instabile equilibrio della poesia // Regina. Futurismo, arte concreta e oltre / a cura di P. Campiglio. Brescia: Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2010. P. 20; Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. P. 493.

3.4. Аэрофутуризм и циркумвизионисты Юга Италии (Луиджи Пепе Диас, Гульельмо Перссен ди Камерата)

Миф о полете и возможностях его художественного воплощения в аэроживописи и аэроскульптуре привлекали и вдохновляли подавляющее большинство групп футуристов Апеннинского полуострова. Неаполь подобно другим городам был местом творческих практик. Однако еще в 1916 г. после посещения выставки «Художественный Ренессанс Юга» (Неаполь) Умберто Боччони упоминал в «Футуристском манифесте к южным художникам» о трудностях, возникающих на пути художественного обновления в регионе. «Застойная атмосфера» художественной сцены Кампаньи не была готова к масштабным потрясениям в искусстве, местные мастера боялись выйти за границы региона, что объяснялось их привязанностью к неаполитанским художественным традициям конца XIX в. Неслучайно в манифесте автор вызывающе напоминал местным художникам и скульпторам: «у вас слишком много таланта… чтобы вязнуть в сентиментальных болотах, в академических переулках художественной продажности»[346].

Футуристская деятельность в регионе в 1920–1930-х гг. имела особую специфику, сопряженную с существованием групп, духовно не сплоченных для решения актуальных художественных задач и обладавших своим особым ви́дением искусства. Как пишет Антонелла Пезола, неаполитанский футуризм не только противопоставлял себя классическому искусству, «но и неаполитанским культурным традициям, т.е. фольклору, коим была пропитана вся жизнь региона Кампанья»[347].

---

[346] Boccioni U. Manifesto futurista di Boccioni ai Pittori Meridionali // Vela Latina (Napoli), anno IV, 1916, 5 febbraio, No 4. P. 14.

[347] Pesola A. Circumvisionists and the unione disturttivisti attivisti: avant-garge ferment in Naples // Italian Futurism. Southern Italy's contribution to the development of the Movement / a cura di M. Duranti. Roma: Gangemi Editore, 2023. P. 125.

В 1928 г. когда из-под пера Соменци и Доттори вышел первый текст манифеста аэроживописи, бойкая группа молодых неаполитанцев – Карло Коккиа, Антонио Де Амбросио и Гульельмо Пирс – организовала общество циркумвизионистов, подготовила и опубликовала текст обращения в журнале *Forche Caudine*[348]. Циркувизионисты, заявили, что способны нарисовать весь мир, ибо их живопись – «живопись новых ритмов, выражение новых чувств, выражение современности…»[349]. Не считая себя футуристами и, вероятно, отождествляя понятие «футуризм» с «непризнанными художественными практиками»[350], они вступили в контакт с Маринетти, поскольку последний был заинтересован в дальнейшей экспансии движения и увеличении числа сторонников, а неаполитанской группе требовалась поддержка таких авторитетов как Маринетти.

Вполне закономерно, что в том же году в брошюре ко Второй выставке циркумвизионистов в Неаполе Маринетти выразил поддержку новой группе, которая была «одержима желанием выразить ощущения, синтез цвета-формы, неопределимое состояние души, загадочные силы, скорость и одновременность времени-пространства современной жизни»[351], и указал на их принадлежность к «героической семье футуристов». Другими словами, искусство циркувизионистов Маринетти попытался включить в границы футуристской эстетики 1910–1920- х гг., не затрагивая идею аэроживописи.

В январе 1929 г. на Третьей выставке циркувизионистов в Риме среди участников были заявлены два скульптора – Луиджи Пепе Диас (1909–1970) и Джильдо Де Роза (1908–1969). Луиджи Пепе Диас в шестнадцатилетнем возрасте поступил в мастерскую скульптора и художника Винченцо Джемито, где в скором времени проявился его талант, и уже в 1927 г. он дебютировал на Международной художественной выставке, посвященной виноделию региона Конельяно-Венето, где представил барельеф с изображениями масок и соцветий виноградных лоз.

---

[348] Cocchia C., De Ambrosio A., Peirce G. Manifesto dei pittori circumvisionisti // Forche Caudine (Benevento), Anno II, 1929, 15 gennaio, No 2. P. 5.
[349] Ibid.
[350] Pinto R. Guglielmo Roehrssen. Uno scultore futurista // Guglielmo Roehrssen “Uno scultore futurista”. P. 8.
[351] Manifesto-volantino della Seconda Mostra Pittori circumvisionisti, Napoli, Sala degli “illusi”, 30 novembre-[dicembre] 1928 // Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti. P. 304.

Чтобы достичь бóльшего мастер предпочел заниматься не в классах учителя, а самостоятельно, сняв в Милане мастерскую, которую непродолжительное время делил с Джильдо Де Роза и Марио Лепоре. В 1928 г. Пепе Диас познакомился с лидерами группы циркумвизионистов, его увлекла их тяга к художественным экспериментам и свободному искусству, он разделял с ними критическое отношение к канонам классического искусства, «гасившим его творческую ярость»[352]. В результате, в 1929 г. Пепе Диас и Де Роза вступают в ряды группы и становятся постоянными участниками выставок циркумвизиониостов-футуристов.

Для творческого дебюта Де Роза изваял гипсовую полихромную композицию «Парад вратаря» (утрачена), которая получила теплый отзыв футуристов Доттори и Бенедетты, отметивших попытку автора передать в абстрактной форме динамичную толпу, вовлеченную в спортивное состязание: «массы, преобразованные в пластические ритмы, изгибаются и поднимаются, подобно мощной волне, к вратарю – гребню атакуемой защиты»[353]. Пепе Диас представил четыре произведения: терракотовый рельеф «Мания преследования», гипсовые «Портрет художника Марио Лепоре», «Автомобиль на повороте» и «Вихрь танца».

Однако одной из первых значительных работ скульптора был «Динамический портрет Луки Джакометти» («*Ritratto dinamico di Luca Jacometti*») (1928, утрачен) (илл. 139) в бронзе, в нем он воплотил наиболее актуальные, по его мнению, принципы построения скульптурной формы – «преобразование пластической реальности в пластические ощущения; …пластическую реализацию движений»[354]. Портрет задуман так, что зрителю не нужно всматриваться в модель, чтобы уловить характерные черты: мастер сделал акцент на пухлых губах, выступающем объеме курносого носа. В голове есть жизнь, которую Диас вынес на поверхность, придав динамизм живописно вылепленным мимическим складкам,

[352] Scultura Luigi Pepe Diaz //Integrale Futurismo. Terza mostra degli artisti circumvisionisti», Roma, Teatro degli Indipendenti, 9-25 gennaio 1929 // Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti. P. 312.
[353] Benedetta. De Rosa per Benedetta // Futuristi circumvisionisti, Supplemento speciale, Vesuvio, anno II, 1929, No 17. P. 16.
[354] Scultura Luigi Pepe Diaz. P. 312.

чьи вибрации сталкиваются с атмосферой. В целом в своем решении мастер удачно сумел воплотить непрерывный динамизм формы, следуя заповедям Умберто Боччони независимо от того, был ли он знаком с произведениями последнего или нет.

В «Портрете Марио Лепоре» («*Ritratto di Lepore*») (ок. 1929, утрачен) (илл. 140) скульптор продолжает развивать идею художественной условности, обобщая, и трансформируя форму посредством пластической импровизации. Он выбирает самую выразительную часть лица – глаза – и, подобно Константину Бранкузи в «Портрете мадмуазель Погани», делает основной портретной характеристикой, при этом не гипертрофируя их, а оставляя пустые глубокие глазницы, подчеркнутые линиями век.

В «Автомобиле на повороте» («*Automobile in curva*») (1929, утрачен) (илл. 141) Диас, по словам Доттори, хотел продемонстрировать, что в скульптуре, как и в живописи, нет никаких ограничений»[355]. В композиции развивается тема скорости, ритма, движения и их взаимодействия с пространством. Сочетание гладкого, закручивающегося в спираль фрагмента, напоминающего крутой вираж, и абстрактной, вытесняемой в пространство формы с глубокими прорезями передает момент столкновения вибрирующих потоков энергии, создаваемых автомобилем и окружающим пространством. Скорее именно прямые и волнообразные прорези подчеркивают бурное движение и делают композицию весьма динамичной.

В 1930 г. на страницах *Oggi e Domani* Пепе Диас высказался о будущем скульптуры, ответив на вопрос: «… должна ли скульптура действительно фокусироваться только на изображении человеческой фигуры». Он подчеркнул важность «новых ценностей скульптуры, движение к четвертому измерению, которое… невозможно понять, глубоко не осмыслив»[356]. Продолжая, он настаивал, что «не нарушив границы изображения человеческой фигуры, скульптуре не

[355] Dottori G. Pepe Diaz per Gerrdo Dottori // Futuristi circumvisionisti, Supplemento speciale, Vesuvio, Anno II, 1929, No 17. P. 21.
[356] Diaz L. P. Installazioni sonore // Oggi e Domani (Roma), Anno I, 1930, 20 ottobre, No 27. P. 8.

удастся оторваться от фрагментарного изображения всего пластичного вокруг нас»[357]. Иными словами, скульптора волновал вопрос возможности сочетания в скульптуре трех известных человеку измерений с последующим переходом в сферу трансцендентного.

Произведения Пепе Диаса, представленные на XVII Венецианской биеннале (1930) – «Женщина» («*Donna*») (1929), «Поцелуй» («*Il bacio*») (1929) (илл. 142) (обе утрачены), «Груз» («*Il carico*») (1929, местонахождение неизвестно) (илл. 143), «Поражение» («*Disfatta*») (ок.1930, местонахождение неизвестно) (илл. 144) – свидетельствуют, что на тот момент скульптору не удалось перейти на новый уровень пластических решений. Если «Женщина» (илл. 145) стилистически отдаленного перекликается к «Портретом Марио Лепоре» как напоминание о «пластическом динамизме» Боччони, то «Поцелуй», «Поражение» и «Груз» целесообразно объединить в группу, так как условность изображения человеческой фигуры доведена здесь до предела. Зритель видел гладкие формы, очищенные абсолютно от всех деталей, но чрезвычайно выразительные. Они давали пищу для аллегорического мышления и одновременно могли служить «символами» бесконечной любви, солидарности или тяжелого бремя.

Незадолго до распада группы циркумвизионистов[358] мастерскую Пепе Диаса стал посещать Гульельмо Перссен ди Камерата (1913–2008), обучавшийся искусству ваяния в Неаполитанской академии изящных искусств в классе профессора Умберто Ранчера. В 1930 г. молодой скульптор дебютировал на Второй выставке Союза фашистских художников региона Кампания. Там он познакомился группой неаполитанских футуристов и Маринетти, который, как вспоминал позднее мастер, подталкивал его «экспериментировать с новыми пластическими решениями и техниками, произнося: футурист должен уметь делать все!»[359]. Из этого совсем не следует, что молодой ваятель безоговорочно принял футуристскую

[357] Diaz L. P. Installazioni sonore. P. 8.
[358] После участия в Первой Римской Квадриеннале (1931), в 1932 г. группа распалась, т.к. часть бывших членов организовала «Союз деструктивистов и активистов» [UDA (Unionie Distruttivisti Attivisti)].
[359] Zoppi Garampi S. Prove di volo // Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2009. P. 14.

эстетику и, как позже скульптор заявил в беседе с исследователем Розарио Пинто, «и футуризм и “Новеченто” объединяет понятие “синтез объекта”», добавив, что «футуризм, конечно “порвал” с XIX веком, но и “Новеченто” сделал тоже самое … но медленнее»[360].

Можно не без основания предполагать, что ранние работы скульптора пронизаны идеей ритма и скорости, пластичности и объемности, преображающих объективную реальность, судя по специфической трактовке созданных скульптур. Другими словами, Перссен увлекся «пластическим динамизмом», который таил в себе загадочное очарование и в рельефах «Вихрь» («*Vortice*») (1931, частная коллекция) в бронзе, «Поворот» («*Virata*») (1932, Частная коллекция) и «Лыжница» («*Sciatrice*») (1932) в гипсе получил своеобразную интерпретацию.

В обоих рельефах зафиксировано пересечение линии ветра парусной лодкой – маневр, при котором увеличивается скорость и крен корпуса судна. В «Повороте» (илл. 146) мастер горизонтально разложил несколько фаз движения лодки подобно Джакомо Балле в картине «Динамизм собаки на поводке» (1912). Однако если в картине движения сосчитать невозможно, то в рельефе четко зафиксированы три фазы. Моделировка морской глади выполнена тонко, что создает скорее эффект спокойной воды, чем бурного волнения. Изображенный с высоты «Вихрь» (илл. 147) из темно-золотистой бронзы кажется более тяжеловесным, но мастер сумел обыграть это ощущение металла путем создания пластической формы с мягким перетеканием объемов паруса в фазах движения. Поверхность рельефа тщательно отполирована, а оставленные незаконченными небольшие шероховатые вкрапления вдоль нижней границы паруса усиливают эффект иллюзорности глубины моря. Выпуклые извивающиеся и закручивающиеся в вихрь линии создают гармоничное целое, объединившее ветер и воду.

Авторское переосмысление темы динамизма и скорости нашло выражение в двустороннем рельефе из бронзы «Динамизм мотоциклиста» («*Dinamismo di un ciclista*») (1934, Частная коллекция) (илл. 148-149). С одной стороны, Перссен

[360] Pinto R. Guglielmo Roehrssen. Uno scultore futurista // Guglielmo Roehrssen «Uno scultore futurista» / a cura di Centro Studi “La Fayette”. P. 10.

изобразил в реалистической манере мотоциклиста на «железном коне» в профиль, его движение направлено вдоль плоскости. Углубленное пространство ярко выражено линиями, его пересекающими, которые как бы продолжают поток, создаваемый скоростью. На реверсе рельефа мастер трактует динамичное состояние фигуры ритмически повторяющимися вибрирующими линиями, которые объединяют в единое целое тело мотоциклиста и пространство. Подобное пластическое решение перекликается с образцом раннего футуризма по изображению взаимопроникновения фигуры и окружающего пространства – «Уникальными формами длительности в пространстве» Боччони.

В отличие от коллег-циркувизионистов Перссен вплотную обратился к теме полета, выполнив в бронзе «Взлет» («*Decollo*») (1933, Частная коллекция) и «Мотор» (утрачен), которые он охарактеризовал как «полностью футуристские работы»[361]. «Мотор» явился своеобразной стилизацией двигателя самолета, состоящего из «двух сферических элементов, охваченных потоками ветра»[362]. Замысел «Взлета» (илл. 150) построен на ключевых элементах футуристской аэроэстетики – земле, воздухе, ветре и самолете. Скульптура прочитывается снизу вверх. Постамент, выполненный в виде буквы «Т», символизирует взлетно-посадочную полосу, над которой взмывает самолет и за ним тянется инверсионный след. Хотя форма воздушного судна условна, в ней безошибочно узнаваемы фюзеляж, киль и крылья, а чтобы изобразить увеличивающуюся скорость мастер повторяет прием из «Динамизма мотоциклиста» – в единое целое слиты, взаимопроникая друг в друга, самолет и пространство.

Кратко подводя итог, отметим, что футуристская эстетика с ее мифологемами не быстро, но все-таки получила распространение в художественной среде итальянского Юга и со временем идеи футуристов нашли приверженцев в группе художников-циркумвизионистов. Сохранившиеся немногочисленные свидетельства экспериментов в области ваяния позволяют

[361] Zoppi Garampi S. Prove di volo. P. 15.
[362] Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. P. 14.

утверждать, что основой для создания скульптур в большей степени стала идея пластического динамизма, заимствованная из репертуара Умберто Боччони. Тема полета при всей ее идеологической ангажированности не получила широкого распространения среди мастеров ваяния, что скорее всего объясняется использованием футуризма как дополнительного инструмента, наносящего «травму» классическому искусству, против которого выступили циркумвизионисты.

3.5. Керамическая аэроскульптура (Туллио д’ Альбисола, Бруно Мунари, Ивос Пачетти)

Согласно замыслам футуристов, реконструкцию Вселенной предполагалось осуществить, охватив все сферы жизни человека и окружающего его мира. Совершив поворот в сторону аэроэстетики, своеобразное преломление тема получила в прикладном искусстве керамики и керамической скульптуры. Сохраняя верность традиции, 7 сентября 1938 г. в туринской *Gazzetta del Popolo* был опубликован манифест «Керамика и Аэрокерамика», созданный Маринетти в коллаборации с лигурийским мастером-керамистом Туллио д’ Альбисола. Существенным отличием обращения явилось то, что текст уже опирался на результаты десятилетней творческой практики художников и скульпторов, а не был подготовлен заблаговременно.

Вновь подчеркнув роль Умберто Боччони с его «модернолатрией[363], пластическим динамизмом, одновременными взаимопроникновениями конкретно-абстрактного времени-пространства»[364] в зарождении аэроскульптуры, Маринетти призывает обратить внимание на создателей аэрокерамики, ибо они, желая «и забыть, и превзойти, и низвергнуть идеи и техники», рождают в огне футуристскую керамику «Надрывной Новизны, Мощной Оригинальности и Нововиденья»[365]. Он отмечает стремление д’Альбисолы перенести в керамику переживания аэроживописи, будь то «конкретно-абстрактность, отдаленность-близость», «аэрожизнь гор, озер, моря», или, наконец «авиаторских настроений, чувства авиационных многообещающих высот, типичной палитры»[366], восприятие которых

[363] Термин «Модернолатрия» [modernolatria] – неологизм, возникший, как отметила К. Саларис в “Dizionario del Futurismo: idee provocazioni e parole d’origine di una grande avanguardia” (1996), внутри футуризма и впервые использованный У. Боччони в тексте “Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)” (1914), означает «поклонение перед современностью».
[364] Marinetti F. T. Manifesto futurista Ceramica e Aeroceramica // Gazzetta del Popolo (Torino), 1938, 7 settembre. N. p. URL: https://www.futurismo.org/wp-content/uploads/2020/12/ceramica.jpg (дата обращения: 02.08.2024)
[365] См.: Приложение В. «Футуристский манифест Керамики и Аэрокерамики» (1938).
[366] Там же.

меняется в зависимости от высоты полета. Конечной же целью футуристов является создание политактильных керамических композиций, где сочетаются и одновременно сосуществуют гармоничные и контрастные настроения, выполненные благодаря «линиям силы, оттенкам, лишенным веризма … и не повествовательным, не описательным, а пленительным цветам»[367].

В заключительной части манифеста Маринетти предсказывает участие керамики в создании искусственного пейзажа в рамках программы реконструкции Вселенной, где «улицы и площади из золотой керамики… террасы и фонтаны из керамики цвета индиго» разместились под «широкими достоверными керамическими небесами, орошенными проточной водой и стекающими ароматами, цветами и солнцем»[368]. В результате, в границах текста автор зафиксировал десятилетнюю историю футуристской керамики от отдельного предмета окружающей среды до скульптуры и пластического средства для создания синтеза современности – «настенной пластики».

Возвращаясь назад важно отметить, что судьбоносная встреча керамики и футуризма состоялась в 1925 г. на парижской Международной выставке современного декоративного и промышленного искусств, где были представлены произведения футуристов Баллы, Деперо и Прамполини и мастеров ведущих центров керамического искусства из Флоренции, Фаэнцы и Альбисолы. Именно мастер из Альбисолы, Туллио Маццотти (1899–1971) (работавший под творческим псевдонимом Туллио д’Альбисола), вдохновившись инновационным дизайном, демократичными формами футуристских изделий и смелостью сочетания цветов, приложил максимум усилий по превращению лигурийского городка в центр футуристской керамики.

Дело в том, что к середине 1920-х гг. многовековая традиция итальянской майолики была сведена к строгому воспроизведению прежде созданных изысканных образцов, мастера не стремились изобрести новые формы и способы обработки материала, чем значительно проигрывали европейским коллегам.

[367] См.: Приложение В. «Футуристский манифест Керамики и Аэрокерамики» (1938).
[368] Там же.

Неслучайно, архитектор и дизайнер Джио Понти, комментируя итальянскую керамику, представленную на парижской выставке, отметил: «Итальянцам нужно перенимать не стиль у иностранцев, а новый подход к промышленному производству и рынку. Выразительная искренность, техническое совершенство, характеристика изделий – вот девиз»[369].

Вернувшись из Парижа, Туллио д'Альбисола проводил эксперименты с полихромной керамикой, создавая новые формы предметов декоративно-прикладного искусства, не задумываясь пока о лепке скульптур. Мастер работал с формами в семейной мастерской Маццотти, там же обжигал их в печи. Параллельно он познакомился с участниками туринской футуристской группы, и, благодаря их содействию, в 1927 г.[370] в Милане состоялась встреча лигурийского керамиста с Маринетти.

Интерес художника и футуристов был обоюдный. Глина и как следствие керамика попадали в сферу интересов тех, кто осуществлял реконструкцию Вселенной, ибо для создания эквивалентов всех форм допустимо использовать материалы любого типа. Кроме того, как пишет Франко Данте Тильо, футуристы «никогда не ставили перед собой задачу перевернуть ее [керамики – В.С.] сущность с ног на голову; скорее они были заинтересованы внедрить футуристский стиль в керамические изделия»[371]. А для мастера из Альбисолы футуризм явился мощным стимулом для поворота к современности, новым возможностям и творческой свободе, не знающей препятствий.

Примечательно, что на коллективной выставке «33 артиста-футуриста» (1929) в миланской галерее Пезаро Туллио д' Альбисола представил около ста произведений, выполненных в 1929 г. по его собственным моделям и эскизам участников туринской группы. Как вспоминал мастер, «в персональном зале я представил полную серию своей футуристской керамики, которая была высоко

---

[369] Ponti G. Le ceramiche // L'Italia alla Exposizione internazionale di arit decorative industriali moderne. Parigi. 1925. Roma: Commissariato generale all'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi, 1925. P. 67–90.
[370] Tiglio F. D. Albisola e il Futurismo. Savona: Marco Sabatelli editore, 2010. P. 73.
[371] Ibid. P. 74.

оценена всеми критиками и получила ободряющие отзывы за свою абсолютную оригинальность»[372]. Этим же годом датируются первые скульптурные опыты мастера – три камерные керамические статуэтки «Автопортрет», «Пятнадцатилетняя» и «Современная Венера».

У «Автопортрета» («*Autoritratto*») (1929, Частная коллекция) (илл. 151) плавная, текучая форма, а отказ мастера от декоративности (вся скульптура покрыта белой эмалью) усилил ее звучание. Фигура керамиста, где более отчетливо проработана голова и визуализируются конечности, буквально сливается с гончарным кругом и стоящим на нем кувшином, тем самым демонстрируется единение мастера с собственным творением.

Цветная майолика «Пятнадцатилетняя» («*La quindicenne*») (ок. 1929, Международный музей керамики, Фаэнца) (илл. 152) – полная противоположность «Автопортрету» по живописной составляющей. При этом цвет не следует за образом: волосы – бриллиантовые зеленые с вкраплениями, лицо без четкой проработки вертикально разделено надвое использованием красно-оранжевого цвета и охры. Подобный декоративный подход, примененный мастером, не лишает форму целостности и выразительности и передает эмоциональную нестабильность, свойственную подросткам. Увлекшись экспериментами в области цвета и раскраски, в начале 1930-х гг. керамист повторно воспроизвел «Пятнадцатилетнюю» (1930-1931, Частная коллекция) (илл. 153), отдав предпочтение сдержанной палитре на базе темно-фиолетового цвета с применением эффектарных металлизированных эмалей. После обжига получился иной образ: он лишен резких контрастов, а игра бликов на лице помогает созданию меланхоличного облика.

Тенденции авангардного искусства нашли отражение в «Современной Венере» («*Venere moderna*») (ок.1929, Коллекция Эзы Маццотти, Альбиссола-Марина) (илл. 154), в стилистике которой чувствуется связь с кубизмом и улавливается аллюзия на пластический динамизм Боччони. Условный силуэт

[372] D'Albisola T. Le ceramiche futuriste di Tullio D' Albisola // Futurismo (Roma), Anno I, 1932, 23 ottobre. P. 3.

«Венеры» с младенцем на руках, состоящий из сочлененных плоскостей, лишен монументального звучания. В нем автор выразительно зафиксировал момент столкновения умеренного движения формы с динамическим потенциалом атмосферы. Однако скульптура д’ Альбисолы более статична и мастер больше сосредоточен на передаче в майолике эмоционального состояния персонажа.

На первоначальном этапе диалог лигурийского мастера с футуристами по созданию изделий происходил дистанционно. Художники региональных групп – лигурийской Фарфа, туринской – Филлия, Мино Россо, Уго Поццо, Пиппо Ориани и др. – не обладая профессиональными знаниями и навыками керамиста, выполняли и отправляли Туллио д’ Альбисоле собственные рабочие эскизы и этюды, в которых фиксировались мысли авторов. Братья Маццотти постоянно совершенствовали собственные знания в области технологии обжига в Университете керамики (Фаэнца), и к 1930 г. для мастерской была приобретена электрическая печь взамен традиционной дровяной и разработана собственная палитра глазурей так называемых «цветов третьего обжига»[373], дополненная металлизированными оттенками. В результате Туллио д’ Альбисола брал на себя воплощение замысла художников, а его брат Торидо Маццотти отвечал за техническую адаптацию художественных идей.

Возможность подчеркнуть декоративный эффект скульптуры путем использования металлизированных глазурей и эмалей нашла отклик у самого Туллио д’Альбисолы, скульптора Мино Россо, Бруно Мунари и керамиста Ивоса Пачетти. Так, в начале 1930-х гг. Россо выполняет абстрактную «Футуристскую фигуру» («*Figura futurista*») (1930, Частная коллекция) (илл. 155), а Альбисола – вылепленную в реалистической манере «Фигуру женщины» («*Figura di donna*») (ок.1930, Частная коллекция, Сондрио) (илл. 156). Создав работы в разнообразной стилистике, в диалоге мастера удачно подобрали глину, эмали и нужную температуру обжига, тем самым добившись создания неповторимых произведений

[373] Traversa E. Tullio (Mazotti) d’Albisola (1899–1971) and the Avant-Garde Before and After WWII. Doctoral Thesis. London: Royal Holloway University of London. 2022. P. 86. URL: https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/47191102/2022traversaephd.pdf (дата обращения 25.01.2026)

за счет схожего эффекта от взаимодействия материалов: специфического матового блеска, сквозь который проступает приглушенный цвет формы.

То, что создали руки Ивоса Пачетти (1901–1971) и Бруно Мунари (1907–1998) в первой половине 1930-х гг. – иная керамика, контрастирующая на фоне ранее произведенного в мастерской Маццотти.

Девятнадцатилетний Бруно Мунари, присоединившийся к миланской региональной группе, живо реагировал на все новации, возникающие внутри и вне рамок движения. Наблюдая и по-своему интерпретируя современный мир, он выступил одним из подписантов «Манифеста аэроживописи миланских футуристов» (1931), развил идею движущихся скульптур-композиций из геометрических фигур и «бесполезных машин»[374], моделировал сюжеты, пейзажи и предметы, рождение которых произошло под впечатлением эстетики «механического искусства». Опираясь на собственную фантазию, которая «придумывает то, чего не было раньше, в том числе и то, что не может быть воплощено в жизнь»[375], Мунари создает в мастерской Альбисолы камерную серию фигурок «маленьких воображаемых животных»[376], среди которых наиболее известен «Бульдог» («*Bull-dog*») воспроизведенный дважды в целях эксперимента с росписью и цветом: (1934, Международный музей керамики, Фаэнца) (илл. 157) и (1934, Частная коллекция, Милан) (илл. 158). Возможными источниками вдохновения могли стать деревянные игрушки Деперо, экспонировавшиеся на выставке в галерее Пезаро (1929) и, как отметил Энрико Крисполти, идеи Бруно Мунари и Алиджи Сассу, изложенные в неопубликованном манифесте «Динамизм и Мускулистая живопись» (1928) о создании «совершенно нового и оригинального механического, животного и растительного мира»[377]. Взяв за основу один из приемов фантазии – «соединение разнородных элементов в одном предмете или существе»[378], мастер выполнил произведение с ярким полихромным покрытием.

[374] Munari B. Che cosa sono le macchine inutile e perchè // La Lettura (Milano), Anno XXXVII, 1937, 1° luglio, No 7. P. 660–665.
[375] Мунари Б. Фантазия / пер. с итал. Т. Стамовой. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2024. С. 9.
[376] Tiglio F. D. Albisola e il Futurismo. P. 78.
[377] La ceramica futurista da Balla e Tullio D'Albisola / a cura di E. Crispolti. Firenze: Centro Di, 1982. P. 30.
[378] Мунари Б. Фантазия. С. 105.

Оно как будто собрано из гнутых листов, болтов, трубок – тем самым автор, возможно, подчеркивает свое восхищение промышленной цивилизацией либо, напротив, иронизирует над «машиной», которая была приручена и каким-но неведомым способом перевоплотилась в зверя.

Встреча художника Ивоса Пачетти с керамикой произошла в 1920 г. когда он был приглашен в художественную мастерскую «M.A.S.» (Альбисола) декорировать изделия одной из фабрик. Несмотря на увечье правой руки[379] за несколько лет он виртуозно овладел искусством не только росписи, но и создания моно- и полихромной керамики. Кроме того, Пачетти зарекомендовал себя как успешный предприниматель, возглавив в 1930-е гг. деятельность керамических фабрик в Лигурии. Интерес к скульптуре возник у мастера в годы сотрудничества с фабрикой «Fenice» (1929–1930), на площадке которой он организовал производство керамики торговой марки «La Fiamma» в стилистике ар-деко.

Практика создания прикладных форм и скульптур в рамках футуристской эстетики в хронологии творческого пути мастера занимает короткий промежуток времени – с 1932 по 1934 г., но он был весьма продуктивен. Неслучайно в декабре 1932 г. в статье миланского издания *Ospitalità italiana*, посвященной керамистам Альбисолы, мастеру было уделено повышенное внимание. За месяц до этого в местной газете *Vecchio e Nuovo. Rivista Meridionale di Lettere Arte e Turismo* Туллио д’ Альбисола дал оценку коллеги-футуриста, подчеркнув, что он «обладает эксцентричным, пылким темпераментом и богатым художественным воображением. Он известен как превосходный керамист…»[380].

По праву футуристскими допустимо назвать два керамических произведения Пачетти – «Пластический аккорд» («*Accordo plastico*») (1933, Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре) (илл. 159) и «Маска антигаз» («*Maschera antigas*») (1932, Частная коллекция) (илл. 160). В первой скульптуре нашла выражение музыкальная тема, ведь известно, что сторонники движения мечтали о

[379] В юности потерял руку во время проведения химического опыта.
[380] D’Albisola // Vecchio e Nuovo. Rivista Meridionale di Lettere Arte e Turismo (Lecce), 1932, 3 novembre, No 38. P. 3. URL: https://emerotecadigitalesalentina.it/vecchio-e-nuovo (дата обращения: 28.01.2026)

футуристской мелодии, которая станет «не чем иным, как синтезом гармонии, подобным идеальной линии, образованной бесконечным распусканием тысячи морских волн с неровными гребнями»[381]. Название композиции полностью оправдано формой: из овального постамента будто в вихре вырастает музыкальный аккорд, в орбиту которого вовлечены четыре ноты и басовый ключ. Ноты, расположенные вертикально, горизонтально и по диагонали, не стремятся вырваться из воображаемого нотного стана, они устремлены к центру, где рождается футуристский мотив. Гладкая, светящаяся как перламутр монохромная поверхность придает дополнительную легкость форме и помогает зрителю фантазировать о звуках, рождаемых в реконструированной Вселенной.

Размышлениями о преклонении перед современностью, о достижениях технократической цивилизации, сеющих на земле добро и зло наполнена самая провокационная керамическая скульптура, ставшая визитной карточкой Пачетти — «Маска антигаз». В форме, богатой гибкими выразительными линиями, углублениями и покрытой ровной металлизированной глазурью, схематически воспроизводится образ противогаза, назначение которого – сохранить жизнь, но от модели веет безжизненностью, ибо резиновая гофрированная трубка устройства соединяется с подобием коробки под названием «газ». Следует добавить, что в формообразовании «Маски» и «Аккорда» керамист решал сложную художественную задачу и не предусматривал изготовления повторных экземпляров в масштабах промышленного производства.

Что касается работ, выполненных в традициях футуристской аэроскульптуры, важно отметить группу керамических рельефов, экспонировавшихся на Первой Большой национальной Выставке футуристского искусства в Риме в 1933 г. В двух «Композициях» («*Composizioni*») (1933, Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре) очевидно прослеживается влияние стратосферно-космической живописи Прамполини, который высоко оценил произведения и сделал заказ Пачетти на изготовление керамических фрагментов для будущих

[381] Прателла Б. Футуристская музыка. Технический манифест / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909-1941. Т. 1. С. 219.

«полиматериальных» композиций[382]. На первом без градации высоты рельефе (илл. 161) изображен «скудный» пейзаж, где наиболее объемны ствол дерева, контурные изображения облака, водоема, геометрических линии и кольца, которое, вероятно, символизирует увеличительное стекло. Фон условен и не изобразителен.

Важным художественным средством в обоих рельефах служит цвет. Выбранная гамма первого произведения намекает на осеннее время года, во втором (илл. 162), где на голубой фон с многочисленными светлыми вкраплениями наложены фрагменты белого, бирюзового и охристого оттенков, мастер представил фрагмент пейзажа, зафиксированный с высоты полета астронавта. Два шара разной величины расположены в некоем облаке, сквозь которое проступает фрагмент прямоугольника и несколько выступающих линий, направленных в разные стороны. Данная композиция во многом перекликается с полотнами Прамполини, «передающих проекцию взгляда за пределы видимого»[383].

Художественные эксперименты по созданию новых форм в керамике осуществлял и Туллио д’ Альбисола, что нашло выражение в статуэтке «Загадка будущего» («*Sfinge dell’avvenire*») (1930–1931, Частная коллекция), воспроизведенной мастером дважды – в гипсе и цветной майолике (илл. 163). Однако если Пачетти и Мунари все-таки больше сосредоточились на форме, чем на цвете, Альбисола настойчиво использует палитру как средство бóльшего эмоционального воздействия и придания дополнительной пластичности форме. Не стоит искать в произведении некий окончательный смысл, хотя название буквально подталкивает это сделать. Произведение тематически перекликается с упомянутой выше «Фигурой женщины», однако полуфигура «Загадка будущего» кажется более современной и наполненной энергией. Цвет корректирует ритм образа: выразительные кривые линии, очерчивающие контуры груди, рук, бровей и вибрирующих движений мускул, окрашены в розово-оранжевый с плавным переходом в лиловый, а тщательно проработанные густые, развевающиеся локоны обрели ярко-оранжевый цвет – символ сильных эмоций.

---

[382] Fochessati M. Ivos Pacetti imprenditore futurista. Genova: Sagep Editori, 2020. P. 13.
[383] Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. P. 220.

В результате, в 1930-е гг. новая мифологема футуризма нашла реализацию в искусстве создания керамических скульптур. Важную роль начинает играть цвет, который взял на себя иную функцию – не оживлять поверхность скульптуры яркой раскраской, а корректировать восприятие пластического объема и передавать эмоциональную составляющую созданного образа. Формообразование также претерпело изменение, однако не переступило границы условно-обобщенных образов и не стремилось в сторону «внескульптурной» абстракции и композиций «из цветного дыма»[384], расцвеченных цветами заката и электрического света, как мечтали создатели Манифеста аэроживописи.

[384] Балла Дж., Бенедетта, Деперо Ф., Доттори Дж. и др. Аэроживопись Футуристский манифест. Т. 1. С. 222.

Глава 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭПОХИ БЕНИТО МУССОЛИНИ В СКУЛЬПТУРЕ «ВТОРОГО ФУТУРИЗМА»

В рамках исследования скульптуры «второй волны» движения следует рассмотреть художественные практики футуристов с точки зрения идеологии, господствовавшей в Италии в 1920–1930-е гг., ибо любое произведение так или иначе связано со своей эпохой и отражает время, в которое оно было создано. Посему отношения художников с действовавшим режимом, как заметил Паоло Саккини, «неизбежно находятся в фокусе внимания»[385] тех, кто занимается итальянским искусством первой трети XX в.

Неудавшийся политический проект Маринетти, которого в 1918 г. объединял с Муссолини, по мнению историка футуризма Эмилио Джентиле «скорее всего дух – дух Новой Италии»[386], побудил лидера футуристов вернуться к истокам – искусству, о чем он заявил на страницах *Roma Futurista* в начале 1920 г.: «Художники-футуристы не ощущают усталости после четырех лет войны, они вернулись к своей пылкой творческой работе»[387]. Отказавшись от прямых действий в политике, движение сфокусировалось на художественном преобразовании всех сфер итальянской жизни в границах официальной идеологии, получившей четкие очертания к концу 1920-х гг.: «революция как основополагающий миф и как метафора; нация как высшая ценность; сотрудничество классов как средство достижения социального единства; иерархия, основанная на продуктивном труде, с элитой продуктивных трудящихся и воинов на вершине. Возглавляет и организует все это государство, призванное служить посредником между различными группами и поддерживать порядок»[388].

---

[385] Sacchini P. L’immagine del potere fascista nell scultura futurista degli anni Trenta / Ricerche di S/Confine, 2010, Vol. I, No 1. P. 95. URL: https://www.ricerchedisconfine.info/le-immagini-del-potere-vol-i-n-1-2010-2/ (дата обращения: 25.05.2024)
[386] Gentile E. “La nostra sfida alle stelle”. Futuristi in politica. P. 91.
[387] Ibid. P. 99.
[388] Мильза П. Муссолини: характер и путь / пер. с фр.: А. Васильковой и др. СПб.: Симпозиум, 2009. С. 207.

На заре политической карьеры Бенито Муссолини вопросы культуры и искусства не входили в перечень стратегически важных, однако 24 мая 1924 г. на выступлении в Капитолии он говорил о важности искусства, подчеркнув: «Я не думаю, что понятия “Италия” и “искусство” разделимы…»[389]. Со второй половины 1920-х гг. повсеместно выходят публикации, где обсуждался вопрос о создании нового искусства. К примеру, в иллюстрированном издании старой фашистской гвардии *1919* журналист Джованни Каподиваккa, размышляя о судьбе современной скульптуры, писал: «Новый Канова, предложивший нам статую Муссолини, созданную по правилам греческой красоты, но холодную и лишенную импульса, или Аппиани, воспевающий поход на Рим апофеозом мифологических квадриг и полетами купидонов, не привнесли ничего нового»[390]. Импульсом для дискуссии послужило высказывание лидера государства, ясно обозначившим будущее искусства: «Мы не должны оставаться созерцателями. Мы не должны эксплуатировать наследие прошлого. Мы должны создавать новое наследие, которое будет соседствовать со старым. Мы должны создать новое искусство, искусство нашего времени…»[391].

В 1973 г. Умберто Сильва, тщательно проанализировав искусствоведческую критику эпохи правления Муссолини, обратил внимание на существовавшие колебания требований, предъявляемых к искусству: от призывов к «революции в искусстве» до определения сущности произведения, заключающейся в «фашистских идеях, а не способах их выражения»; от замысла воспитания художника, «фиксирующего факты жизни» до его отрицания, так как «гений не рождается по закону-указу… искусство не допускает размножения в теплице»[392]. Тем не менее, к 1925 г., отмечает Сильва, все чаще звучало мнение, что произведение «должно преобладать над личностью, его создавшей, как

[389] Sapori F. L’arte e il Duce. Milan: Mondadori, 1932. P. 285–287.
[390] Capodivacca G. / Il 1919 (Milano), 1926, 11 dicembre, No 11-12. P. 5.
[391] Bottai G. Opinioni sull’Arte Fascista. Arte Fascista // Critica fascista (Roma), Anno IV, 1926, 15 ottobre, No 20. P. 383.
[392] Silva U. Ideologia e arte del fascismo. Milano: Mazzotta Editore, 1973. P. 104.

коллективное выражение»[393], тем самым вступая в диссонанс с идеалом футуристской эстетики о значимости индивидуального опыта художника.

В 1923 г. на страницах *Il Popolo d'Italia* Муссолини говорил, что «искусство принадлежит к сфере индивидуального. У государства есть только одна обязанность: не мешать, обеспечивать художникам нужные условия, побуждать их работать ради искусства и нации»[394]. Муссолини придерживался такой установки и после третьего января 1925 г., когда во время выступления перед Палатой депутатов заявил, что берет на себя «политическую и моральную ответственность за все произошедшее»[395], что фактически означало поворот в сторону диктатуры.

В том же году был учрежден Национальный институт фашистской культуры с целью провести «фашизацию» всех структур, включая учреждения культуры и Венецианскую биеннале. Между тем национальный лидер действовал осторожно, уклоняясь от утверждения определенного художественного направления в качестве официального государственного искусства несмотря на вероятную симпатию группе «Новеченто». Как автор проекта «новой» Италии, Муссолини призывал присоединиться всех участников художественной сцены – футуристов, метафизиков, магических реалистов, новых классицистов, с целью сформировать мощный художественный блок для реализации глобального замысла и избежать недовольства и возможных столкновений интеллектуальной элиты страны. Неслучайно, Маурицио Кальвези заметил, что «нет ничего сложнее в управлении чем искусство, и режим это знал»[396].

Эффективным средством поддержания консенсуса в художественной сфере и построения моста, связывающего культуру и массы, стала организация регулярных выставок (Венецианская биеннале, Римская Квадриеннале, Миланская триеннале и мероприятия региональных профсоюзов художников). Инициатива, с одной стороны, была открыта к художественным высказываниям всех стилей и

---

[393] Silva U. Ideologia e arte del fascismo. P. 104.
[394] Alla Mostra del Novecento. Parole di Mussolini sull'arte e sul governo // Il Popolo d'Italia (Milano), 1923, 27 marzo. P. 1.
[395] Colarizi S. Storia del Novecento Italiano. P. 546.
[396] Calvesi M. La mistica del vuoto // E. 42. L'Esposizione Universale di Roma. Utopia e scenario del Regime. Vol.II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione / a cura di M. Calvesi M, E. Guidoni E, S. Lux. Venezia: Marsilio, 1987, P. 3.

направлений, с другой – совместно со средствами массовой информации выполняла задачу Министерства печати и пропаганды по национализации итальянских масс и «национальному воспитанию молодежи»[397]. Громким событием явилась «Первая выставка фашистской революции» (1932–1934), стиль которой был задан Муссолини, пожелавшим «сделать что-то современное, очень современное и смелое, без ностальгических воспоминаний о декоративных стилях прошлого»[398]. Рабочая группа проекта состояла из историков, заслуживших доверие партии, и мастеров, представленных как «группа художников авангарда»[399], в состав которой входили идеологи аэроживописи – Прамполини и Доттори, оформившие три из тринадцати залов экспозиции. Несмотря на скромный вклад футуристов, в «Историческом путеводителе Выставки» ясно было обозначено значение первого авангардного движения в Италии: «Для тех, кто опасался отсутствия "демонстрационной ясности" футуристского стиля, этот зал Прамполини служит абсолютным опровержением»[400].

Опираясь на боевое прошлое, футуристы искренне считали себя интерпретаторами новой эпохи и искали точки соприкосновения с новой властью. Так, в сборнике «Фашистское искусство» (1927) эта тема получила развитие в текстах лидера и протагонистов движения (Деперо, Баллы, Филлии, Прамполини и др.). На страницах *Futurismo* неоднократно упоминалось о совпадении «духовной» сущности футуризма и фашизма, который, по словам Мино Соменци, находит в первом «искусство, наиболее соответствующее, … которое войдет в историю как искусство фашистской эпохи»[401]. Однако невзирая на подобные иллюзии и надежды, футуристы стояли на защите искусства авангарда, в частности, жестко высказываясь против германской инициативы 1937 г. по обличению «дегенеративного искусства».

---

[397] Salaris C. Artecrazia: l'avanguardia futurista negli anni del fascismo. Firenze: La Nuova Italia, Scandicci, 1992. P. 103.
[398] Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida storica. Roma / a cura di D. Alfieri, L. Freddi. Roma: Partito Nazionale Fascista, 1932. P. 8.
[399] La Mostra della rivoluzione – Vivissima attesa per la piu originale manifestazione storico-artistica del Decennale // Il Popolo d'Italia (Milano), 1932, 22 ottobre. P. 3.
[400] Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida storica. Roma, Partito Nazionale Fascista / a cura di D. Alfieri, L. Freddi. P. 248.
[401] Somenzi M. Il Futurismo è una forma d'arte e vita; Il Fascismo una forma politica e sociale: cose diametralmente opposte // Futurismo (Roma), Anno II, 1933, 2 marzo, No 27. P. 2. Подписано: «Futur».

Единство новой власти и Италии в художественной области нашло выражение в термине «italianità», обозначавшем культурную идентичность, в границах которой создавался образ нового итальянца – сильного, воинственного и преданного государству. За основу построения были взяты простые, универсальные и богатые идеологическим смыслом «вечные» сюжеты – темы семьи, труда, спорта, борьбы, и визуализация образа вдохновителя побед нового итальянца – Дуче. Желая создать «популярное и универсальное»[402] искусство, отличающееся жизненной правдивостью, режим не накладывал серьезных ограничений на формы выражения в живописи и в скульптуре. В результате футуристы, как и другие художественные группы, были вынуждены принимать правила Национального института фашистской культуры и создавать произведения определенной тематики.

Касаясь изобразительного языка пластической культуры футуристов в годы строительства муссолиниевской «ново-римской» империи, в этой главе мы проследим как политическое, по словам Е. А. Лазаревой, проявлялось «на уровне формы и содержания» и проанализируем насколько и в какой момент футуристская скульптура могла превратиться из произведения искусства в объект пропаганды. Изучение будет построено на корпусе произведений, посредством которых участники движения проиллюстрировали определенные темы, наиболее актуальные с точки зрения идеологической программы тех лет: образ Дуче, спорт, тема империи и колониальной политики.

[402] Malvano L. Fascismo e politica dell’immagine. Torino: Bollati Boringhieri, 1988. P. 53.

4.1. Иконография Муссолини

Проект по формированию «нового итальянца» частично получил воплощение через миф о новом уникальном человеке, смелом, бесстрашном, который «крепко связан со своими последователями, а все они между собой, но только благодаря ему»[403]. Воплощением этого мифа стал молодой премьер-министр страны – Бенито Муссолини. Начиная с середины 1920-х гг. итальянская культура «почти единогласно»[404], как отмечает Эмилио Джентиле, участвовала в мифическом преображении лидера. «Идентификация Муссолини с итальянским народом или, лучше сказать, … итальянского народа с дуче, – продолжает Джентиле, – возвеличивалась пропагандой в словесной форме, но прежде всего в изображениях»[405].

В развитии иконографии образа итальянского лидера ориентировочно[406] можно выделить три этапа, причем появление каждой фазы, по мнению Франко Сборги и Джорджио Ди Дженова[407], служило визуализацией политической эволюции режима. В первые годы правления портреты Муссолини, выполненные нередко иностранцами, создавались в реалистической манере и соответствовали академическим канонам. Мастера опирались на описания современниками внешности и характера Муссолини, цензурных ограничений не существовало, отчего нередко в зарубежной и местной прессе появлялись карикатурные изображения итальянского премьер-министра.

---

[403] Passerini L. Mussolini immaginario. Roma-Bari: Laterza, 1991. P. 56.
[404] Gentile E. Fascismo di pietra. Roma: Laterza, 2007. P. 132.
[405] Ibid. P. 134.
[406] По словам Дж. Ди Дженова, историю иконографии возможно проследить весьма приблизительно, и она будет неисчерпывающей ввиду того, что многие художественные памятники были уничтожены, утеряны, вывезены заграницу или приобретены в личные закрытые коллекции / “L’uomo della provvidenza”: Iconografia del Duce 1923–1945 / a cura di G. Di Genova. Bologna: Edizione Bora, 1997. P. 9.
[407] “L’uomo della provvidenza”: Iconografia del Duce 1923–1945 / a cura di G. Di Genova; Sborgi F. Ritratti di Mussolini fra identificazione classica e assonanze d’avanguardia / Il ritratto storico nel Novecento 1902–1952: dal volto alla maschera / a cura di F. Cagianelli. Crespina; Pisa: Pacini Editore, 2003. P. 57–73.

На заре политической карьеры будущий Дуче[408] остался в памяти как «маленький крепкий парень… глаза его были огромны и очень подвижны…; его большая челюсть была сжата как у зверя, схватившего добычу»[409]. Со временем хроникеры сместили акцент с физиогномических черт на сравнение с влиятельными историческими личностями, в чем видится развитие мифа: «внешний облик Муссолини уже сам по себе впечатляет. Он словно смутно напоминает образ Наполеона, его соотечественника»[410] или «… голова с правильными чертами лица напоминала мужественный и властный тип военачальников эпохи Возрождения…»[411].

Одновременно в публицистике начала 1920-х гг. встречаются описания, где особое внимание обращено к глазам вождя: «… мощный, прямой, сияющий лоб, живой и строгий взгляд, жесткое очертание рта»[412], или «его глаза – глаза классических разбойников, они всегда начеку, готовы защищать или нападать»[413], и еще «огромные глаза, сияющие огнем во взгляде»[414]. Другая яркая деталь, которая стала важным элементом в развитии иконографии Дуче – мощная челюсть, «восседающая на самой высокой скамье крайних правых»[415], как иронично выразился политик Фернандо Скьяветти.

После 1925 г. в художественной культуре начинает формироваться новый извод изображения «лидера современности», в нем получают интерпретацию выразительные жесты, узнаваемые манеры и черты лица Муссолини – пристальный

---

[408] Как полагает Э. Джентиле, прозвище «дуче» не было отсылкой к имперской, а республиканской традиции как синоним «руководства»; дуче называли Гарибальди, дуче называли Муссолини товарищи-социалисты из Форли, дуче называли Д'Аннунцио; первые фашисты обычно называли Муссолини «товарищ Бенито» или «профессор», а не дуче. Цит. по: Gentile E. Fascismo di pietra. P. 42.

[409] Pellizzi C. Problemi e realtà del Fascismo.Firenze: Vallecchi Editore, 1924. P. 94. URL: https://archive.org/details/pellizzi-camillo.-problemi-e-realta-del-fascismo-1924_202106/ (дата обращения: 06.04.2026)

[410] Güterbock F. Mussolini und der Faschismus. München: Wieland, 1923. Цит. по: Passerini L. Mussolini immaginario. P. 70.

[411] Féroé T. Un caractere. Mussolini. Paris: Societe mutuelle d' édition, 1923. Цит. по: Passerini L. Mussolini immaginario. P. 70.

[412] Homen Christo F.M. Mussolini batisseur d'avenir. Harangue aux foules latines. Paris: Societe de Editions Fast,1923. Цит. по: Passerini L. Mussolini immaginario. P. 72.

[413] Rossato A. Mussolini: Colloquio intimo…. Milano: Modernissima, 1923. Цит. по: Passerini L. Mussolini immaginario. P. 73.

[414] Gorgolini P. Il Fascismo nella vita italiana. Torino: Edizioni "Italianissima", 1922. P. 27. URL: https://ia601902.us.archive.org/26/items/ilfascismonellav00gorg/ilfascismonellav00gorg.pdf (дата обращения: 10.04.2026)

[415] Ceccuti C. Mussolini nel giudizio dei primi antifascisti (1921–1925). Firenze: Le Monnier, 1983. Цит. по: Passerini L. Mussolini immaginario. P. 74.

взгляд, выступающая квадратная челюсть и так называемая «доминирующая поза» с руками на бедрах. «Дучемания», охватившая все виды искусства, рождает образ вождя, выходца из народа, спортивного и обладающего неиссякаемой трудоспособностью. Прибегнув к аллегориям и опираясь на биографические источники мастера воплощали в скульптурах из разных материалов и живописных полотнах изображения следующих типов: Муссолини-оратор, каменщик Муссолини, Муссолини-земледелец, сеятель и, наконец, Муссолини-кузнец, намекающий, как полагает Ди Дженова, «на творца новой судьбы Италии»[416]. Начиная с 1927 г. с усилением цензуры в печати продолжается дальнейшая трансформация образа лидера, он переходит в категорию «небожителя», что получает своеобразное преломление в разнообразных высокопарных эпитетах, таких как: «великий кормчий; неутомимый Человек, человек-динамо; величайший человек в мире; тот, кто возрождает каждое утро»[417].

На рубеже 1920-1930-х гг. иконография образов Муссолини постепенно упорядочивается, увеличивается объем тиражирования устоявшихся образов, особенно в средствах массовой информации. Все чаще встречаются иконографические «модели» Дуче в профиль и в шлеме, что позволило художникам, как считает Итало Кальвино, «преобразовать диктатора в графический объект»[418]. Первая выставка фашистской революции (1932), приуроченная к десятилетней годовщине Похода на Рим, проиллюстрировала и задала дальнейший вектор развития «дучизма», ибо «фигура» вождя была повсюду. Примечательно, для интерпретации образа лидера нации мастера активно использовали формы символического и абстрактного изображения. Одним из приемов, получившим широкое распространение, стало замещение формы словами «DUX» и «DUCE» при изображении Муссолини.

В 1930-х гг., особенно после завоевания Эфиопии, когда 9 мая 1936 г. по решению Большого Совета Муссолини был присвоен титул «основатель Империи»,

---

[416] “L’uomo della provvidenza”: Iconografia del Duce 1923–1945. P. 25.
[417] Mussolini A. Il Duce // La Stampa, Anno LXII, 1928, 26 agosto, No 203. Цит. по: Passerini L. Mussolini immaginario. 1991. P. 123.
[418] Calvino I. The Dictator’s Hats // Stanford Italian Review, Vol. 8, 1990, No 1–2. P. 196–197.

наступает третья фаза в иконографии Дуче – «имперский Муссолини»[419]. Сам лидер, оказываясь в публичном пространстве, все чаще принимает воинственные и скульптурные позы, что было «спонтанным проявлением внутренних изменений самого Муссолини после территориальных завоеваний»[420], подчеркивает Эмилио Джентиле. В качестве подтверждения приведем цитату из воспоминаний Джузеппе Боттаи, ветерана эфиопской войны, о метаморфозе, произошедшей с лидером страны: «Окаменение образа Дуче после того, как он стал основателем империи, было замечено многими его соратниками…. Казалось, будто амбиции Муссолини, стремившиеся увековечить…и свою собственную славу, … проникли в саму его личность, превратив его в живую статую»[421].

В годы правления Муссолини футуристы предприняли попытки создания визуальных интерпретаций его образа одновременно в границах футуристской эстетики и сложившегося «канона». Наиболее ранним из сохранившихся свидетельств является статуэтка Джакомо Баллы «Бенито Муссолини. Я приехал, чтобы дать Италии правительство» («*Benito Mussolini. Sono venuto per dare all'Italia governo*») (ок.1924, Муниципалитет Массаломбарда) (илл. 164). По воспоминаниям дочери мастера, Элики Баллы, бронзовая фигурка была не единственным пластическим произведением, посвященным Муссолини. Комментируя рисунок отца, опубликованный в издании *Patria* (1927), она пишет, что он «был создан на базе гипсового рельефа, выполненного много лет назад; черты лица Лидера… послужили основой для создания идеализированного образа Человека мечты»[422].

В камерной статуэтке, стоящей на невысокой мраморной базе, сходство с моделью очевидно: невысокую коренастую фигуру, облаченную в скромную одежду, завершает крепкая шея, на ней круглая голова с узнаваемыми чертами лица: высокий округлый лоб, волевой квадратный подбородок, большие глаза. Фигура динамична незначительным поворотом верхней части торса и изображением

[419] Pieri G. Portraits of the Duce // Gundle S., Duggan Ch., Pieri G. The Cult of Duce. Mussolini and the Italians. NY: Manchester University Press, 2013. P. 164.
[420] Gentile E. Fascismo di pietra. P. 131.
[421] Bottai G. Diario 1935–1944 / a cura di G. B. Guerri. Milano: Rizzoli, 1982. P. 109–110.
[422] Balla E. Con Balla. P. 280.

упирающейся в грудь и собранной в кулак левой руки. Правая кисть нервно сжимает фасции. С точки зрения стилистики произведение можно определить как героический академизм.

Бюст Тайата «DUX» («*Лидер*») (1929, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 165) весьма выразителен и воплощает иную тенденцию в футуристской скульптуре по созданию образов Дуче: трансформация представления о сходстве с оригиналом. Примечательно, что Франческо Сапори в работе «Искусство и Дуче» (1932) произведение флорентийца поставил в один ряд с четырьмя скульптурами других мастеров – как наиболее выдающимися и точно передающими, по мнению автора, сущность лидера Италии. Каменный шлем как пластическая форма виртуозно передает образ Дуче в абстрактном ключе: в нем читается отсылка к теме рыцарства и связанного с ним понятиями мужественности и физической силы и идеями духовного и нравственного добра, которые приписывали вождю.

История художественного замысла Тайата берет начало в 1928 г. когда к мастеру, как писал он в дневнике, «вернулась мысль о скульптуре, которая должна была представить “человека”, синтез “типичных линий”, которые пластически характеризуют Homo Sapiens как математический символ вне времени»[423]. Промучившись всю ночь, он вылепил глиняную модель, и мать художника, увидев бюст, пробормотала: «Ты создал Муссолини». Дальнейшие сомнения и догадки художника развеял Маринетти: увидев скульптуру, он также подтвердил, что созданный образ – Муссолини[424].

В следующем году Тайат уже не ищет параллели своей работы с идеологической программой, они объективно присутствуют, что подтвердил сам автор в открытке, отправленной брату: «Идея топора Литторио, римских луков, воинского шлема и взгляда, устремленного в далекое будущее; они соединяются и взаимопроникают, создавая целое, “похожее” на Дуче. Это не портрет, а

[423] Thayaht. VIR DUX EST. Листы собраны в блокноте “Appunti Ritmati”. Семейный архив Toto, Marina di Pietrasanta. Цит. по: Pratesi M. Futurismo *e bon ton*. I fratelli Thayaht e Ram. P. 48–49.
[424] Thayaht. Diario 1929. Roma, Archivio CLM/Seeber. Цит. по: Pratesi M. Futurismo *e bon ton*. I fratelli Thayaht e Ram. P. 48.

символическое изображение динамической силы Человека, в руках которого судьба Италии…и, возможно, мира»[425].

Повышенный интерес к бюсту со стороны общественности и одобрение самого Дуче[426] стимулировало мастера воспроизвести «портрет» дважды в металле, мраморе и в темном камне. В завершении бюст послужил частью монументальной композиции «DUX и вехи» («*DUX con pietra miliare*») (1929, Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето) (илл. 166), где «шлем» покоился на каменной колонне, с трех сторон которой под внушительного размера буквами «M» выгравированы три вехи режима: 1919 – создание Фаши, 1922 – Поход на Рим и 1929 – Латеранские соглашения. Последняя вариация на тему «DUX» нашла повторение в произведении мелкой пластики – на аверсе памятной медали, посвященной десятилетию Похода на Рим (1932, Частная коллекция, Флоренция) (илл. 167).

Продолжение метода формообразования образов Дуче, предложенного Тайатом, подхватили и другие футуристы. Санте Монакези совершил следующий шаг к абстракции, представив в 1934 г. на Выставке древнего и современного искусства в Реканати (регион Марке) «Диктатора» («*Il Dittatore*») (1933, Частная коллекция, Рим) (илл. 168), выполненного из окрашенного гипса. Голова Дуче дана как гладкий шар, из которого глубоко выдолблена часть, при этом контуры полученной фигуры невольно напоминают голову Муссолини в шлеме. Несмотря на некий «сатирический, ироничный»[427] оттенок скульптуры, который заметил Чезаре Вивальди – высокомерно выдвинутый вперед «подбородок», произведение нашло отклик, мастер выполнил копии в глине и мраморе, в прессе же неоднократно было напечатано изображение «Диктатора».

---

[425] “Foto Thayaht”, Firenze, Archivio Lia Michahelles. Цит. по: Pratesi M. Futurismo *e bon ton*. I fratelli Thayaht e Ram. P. 49.

[426] Маринетти уговорил Тайата подарить бюст лично Дуче. Муссолини высоко оценил подарок, написав на обороте открытки с изображением DUX: «Это – Бенито Муссолини именно такой, каким он ему нравится» [Questo è Benito Mussolini così come piace a Benito Mussolini] // Bonani P. Scultura // Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. P. 140.

[427] Vivaldi C. La scultura di Monachesi // Monachesi / a cura di F. Cagnetta, C. Vivaldi. Roma: Edizioni “La Gradiva”, 1977. P. 38.

Освальдо БОТ, работавший с проволочной скульптурой, выполнил портрет-силуэт «Дуче» («*Duce*») (ок. 1934) (илл. 169), который впоследствии был приобретен региональным подразделением фашистской федерации провинции Пьяченца. Силуэтное изображение, построенное на траектории единственной линии, содержит узнаваемые черты лидера, при этом мастер оставил без внимания волевой квадратный подбородок, перенеся акцент на нос и округлый лоб. В работе БОТ предпочел отказаться от условности и стремления к абстракции, в результате здесь сочетаются лаконизм пластики и классическая ясность.

Промежуточной вершиной поисков новых форм стали две скульптуры Мино Россо 1934 г.: «Дуче (Архитектура головы Муссолини)» («*Duce (Architettura di una testa Mussolini)*») и «Дуче» («*Duce*») в камне, созданный для Дворца правительства и экспонировавшийся в Генуе на Выставке настенной пластики (1934). В «Архитектуре головы» (1934, Галерея Норчизо, Турин) (илл. 170), выполненной из наиболее выразительных материалов скульптора – алюминия и дерева, точно передан тяжелый подбородок лица, скрытого в «шлеме». Профиль Дуче, словно не зная силы тяжести, «завис» на фоне, напоминающем небесный свод, что позволяет интерпретировать композицию как наглядную презентацию восхваления «Верховного Дуче». Что касается «Дуче» (1934, местонахождение неизвестно) (илл. 171), то работа менее креативна, но ее отличает согласованность и лаконичность форм: на мраморной базе, сконструированной из двух взаимопроникающих блоков, стоит монументальная форма, которая заставляет вспомнить легко узнаваемый образ – шлем и мощную шею.

Произведением «Дуче – синтетический портрет» («*Il Duce – ritratto sintetico*») (1935, местонахождение неизвестно) (илл. 172) Ренато Ди Боссо завершает серию образов Муссолини, выполненных посредством лапидарных форм, лишенных конкретики и стремящихся к абстракции. Основой построения портрета Ди Боссо выбрал знакомый «мотив» шлема, однако решение мастера отличается большей сглаженностью контуров и изящной простотой, отчего кажется менее брутальным и более камерным.

В скульптурной терракотовой голове «Дуче» («*Duce*») (1936, Частная коллекция, Флоренция) (илл. 173), выполненной братом Тайата, Руджеро Альфредо Михаэлисом (творческий псевдоним RAM) (1898–1976), прослеживается возврат к изобразительности и реалистической форме. Позднее переведенная в бронзу, она экспонировалась на Венецианской Биеннале (1936) на высоком постаменте перед панно Бепи Лаваньи «Италия и ее колониальная империя» (илл. 174), отражая представление об образе «имперского Муссолини». Форма головы мощна и проста, подбородок чуть приподнят, чтобы придать суровость и властность образу. Небольшая складка на переносице, образованная за счет чуть сдвинутых бровей, неэмоциональный, но открытый взгляд – добавляют ощущение уверенности модели в своих силах.

Во вступительной статье каталога XXII Венецианской Биеннале (1940) Маринетти, восхищаясь способностью Дуче «придумать сотню способов для действий ради величия и престижа, как Властитель империи, созданной им самим», подчеркивает, что лидер «противится созданию статично-реалистичного портрета»[428]. В это связи «Имперский портрет Бенито Муссолини» («*Il ritratto imperial di B.Mussolini*») (1938, утрачен) и «Власть Дуче» («*Potenza del Duce*») (1939-1940, Фонд Карима, Мачерата) Умберто Пески как нельзя лучше демонстрируют идейно-образную интерпретацию образа лидера в границах эстетики «аэроскульптуры».

По композиционному построению оба произведения перекликаются с другими работами мастера, где, соблюдая принцип одновременности, в пространстве пересекаются несколько действий. Так, в «Имперском портрете» (илл. 175), не сводя сюжет к иллюстрации, скульптор вырезал в центре композиции мужественный профиль лидера в шлемофоне, на котором проступают очертания Эфиопии, в верхнем левом углу – контуры Италии и пикирующих самолетов. Внизу на переднем плане виднеются силуэты домов, незначительность их размеров намекает на «вид сверху», из кабины самолета. В результате рельеф демонстрирует

[428] Catalogo della XXII Esposizione Biennale internazionale d’arte, Venezia, maggio-ottobre 1940. P. 179.

выражение «имперской» повестки и роли Муссолини в ней. «Власть Дуче» (илл. 176) – типичный по содержанию низкий рельеф, детали которого – контуры Италии, аэропланы, корабли, марширующие солдаты – объемны, но над ними незримо присутствует Дуче, чей образ в виде шлема дан едва заметным контурным силуэтом.

Ситуация в стране, развернувшаяся в 1920–1940-е гг. по усилению пропаганды образа лидера оказала влияние на скульптуру футуризма, то есть она оказалась подчиненной этому процессу. Подход, намеченный в искусстве мастеров «второй волны», был направлен на то, чтобы вписать новый визуальный канон образа Дуче в рамки авангардной эстетики без излишней вовлеченности в пропагандистскую деятельность. Можно констатировать, что художественная практика мастеров-скульпторов затрагивала скорее тематические, нежели стилистические аспекты, в которых они проявляли свободу выражения.

4.2. Тема спорта

В хронике футуризма сторонники движения регулярно обращались к теме создания «нового человека». На первоначальном «героическом» этапе Маринетти наделил фантазийное существо способностями, выходящими за грани человеческих – как Газурма в романе «Футурист Мафарка». Далее этот образ трансформировался в «нечеловеческий и механический тип, построенный для вездесущей скорости»[429] с последующей полной «механизацией» человека, чувствующего себя созданным из стали[430]. Воплощением скорости «героического» футуризма был автомобиль и мотоцикл. В 1930-е их заменил аэроплан, те же, кто сидел за рулем, были подобны, по мнению Маринетти, богам: «Восторг от высоких скоростей в автомобиле – это радость ощущения единения с божественным. Спортсмены – первые неофиты этой религии»[431].

Несмотря на то, что спорту не был посвящен ни одни манифест, по текстам футуристов можно проследить как расширялся диапазон спортивных направлений, попадающих в сферу интересов движения, ведь спорт для итальянского общества был новым явлением. «В жизни футурист, – писал Маринетти, – это: … любой, кто любит жизнь на свежем воздухе, спорт и гимнастику…»[432]. Отдавая предпочтение гимнастике[433], помогающей телу быть сильным и выносливым, в эссе «Спорт и футуризм» (1910) Маринетти призывал к развитию «физически сложных видов спорта, как фехтование, плавание»[434].

---

[429] Маринетти Ф.Т. Умноженный человек и царство Машины. Т. 1. С. 101.
[430] Прамполини Э., Паннаджи И., Паладини В. Механическое искусство. Т. 2. С. 180.
[431] Marinetti F. T. The New Ethical Religion of Speed // Marinetti: Critical Writings / edited by G. Berghaus. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2007. P. 255.
[432] Marinetti F. T. Che cos' è il futurismo: Nozioni elementari / Marinetti F. T. Critical Writings / edited by G. Berghaus. P. 367.
[433] Цит. по: Первому манифесту футуризма (1909): «… мы желаем прославить… гимнастический шаг, опасный прыжок…» / Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909-1941. Т. 1. С. 28.
[434] Marinetti F. T. La necessità e bellezza della violenza / Marinetti F. T. Critical Writings / edited by, G. Berghaus. P. 70.

В годы Первой мировой войны футуристы от теории перешли к практике, вступив в 1915 г. в Ломбардский батальон добровольцев велосипедистов и автомобилистов[435]. По завершении войны они наладили тесные связи с Ассоциацией Ардити Италии, одной из точек соприкосновения с которой был интерес к спорту. В 1919 г. руководство Ассоциации выпустило «Манифест ардито-футуриста», где отдельным пунктом была прописана программа физической подготовки ардити, включающая «ежедневные занятия всеми видами спорта, в особенности боксом, фехтованием, плаванием, бегом и авиацией»[436].

Со второй половины 1920-х гг., когда спорт, по словам Эрминио Фонцо, из «нишевого явления превратился в массовое занятие»[437], футуристская риторика претерпела изменения. Лишив спорт агрессивной динамики, футуристы предложили концепцию его слияния с искусством. В 1928 г. Маринетти опубликовал эссе с предложением по организации новых видов спортивных состязаний[438]. В 1930 г. на страницах *Il Tifone* был напечатан эксцентричный текст, описывающий новые «симультанные» состязания, объединяющие поэзию, искусство и спорт: «футбольная гонка, бег на короткие дистанции в сочетании с боксом и греко-римской борьбой, автомобильные или мотоциклетные гонки с элементами охотничьей стрельбы или по мишеням, соревнования по плаванию против течения, стрельба в гольфе»[439]. Тайат, поддержав идею лидера футуристов, изобрел новый вид состязаний «Artetra», правила которой были изложены в авторском манифесте. Игра, представляющая собой комбинацию движений, заимствованных из различных видов спорта, предназначалась для тренировки всего

---

[435] На страницах «Sport illustrato» под заголовком “Lo sport e la guerra” 15 февраля 1916 г. была опубликована фотография футуристов, находящихся в составе Ломбардского батальона: Боччони, Пиатти, Маринетти, Сирони, Сант-Элиа.

[436] Carli M. Manifesto dell’Ardito-Futurista // Roma futurista (Roma), Anno II, 1919, 17 agosto, No 34. P. 1.

[437] Fonzo E. S come sports. Il futurismo e le attività sportive // Futurismi contemporanei. Un catalogo molto Saggio / a cura di M. Citro. Salerno: Edizioni Parugo, 2024. P. 81–86. URL: https://www.researchgate.net/publication/385130318_S_come_Sports_Il_futurismo_e_le_attivita_sportive (дата обращения: 06.04.2026)

[438] Marinetti F. T. Mie proposte di nuovi sports // Gazzetta del popolo (Torino), 1928, 14 giugno. P. 3.

[439] Marinetti F. T. La simultaneità nello sport // Il Tifone (Roma), 1930, 5 maggio. P. 3. URL: https://collections.library.yale.edu/catalog/10658038 (дата обращения: 06.04.2026)

тела, и, по мнению скульптора, «именно это разнообразие движений, выполняемых в быстрой последовательности, привлечет внимание спортсменов и атлетов»[440].

Начиная со второй половины 1920-х гг. для итальянской политики спорт стал объектом пристального внимания в рамках идеологической программы по формированию нового гражданина. К этому времени значение и популярность спорта в стране значительно возросли: он доказал свою значимость для поддержания физической формы солдат еще в годы войны. Для владельцев фабрик спорт стал эффективным инструментом (строительство спортивных клубов и площадок) для организации досуга рабочих во избежания социальных конфликтов. Успехи страны в Олимпийских играх 1924 г. в Париже вызвали укрепление национального духа, повлияв на формирование национальной идентичности объединенной Италии. Тем самым спорт выступал идеальной площадкой для строительства «новой» нации, так как он «подчеркивает нас, а не других, … он прост… и универсален тем, что может объединить все классы вокруг команды или спортсмена»[441].

Желая развить «спортивную нацию», команда Муссолини, выбирая между гимнастикой или соревновательными видами спорта, отдала предпочтение последним, ибо они вырабатывали стремление к первенству и победе, однако гимнастика оставалась важным элементом воспитания юных итальянцев и служила фундаментом превращения легкой атлетики в «королеву» спорта в Италии. В рамках программы «прогрессивной национализации масс»[442] особое внимание уделялось водным видам спорта – водное поло, прыжки в воду, гребля, парусный спорт, плавание, среди них власть делала ставку на последний.

Расположение северных регионов страны в предгорье Альп позволило включить в программу популяризацию зимних видов спорта – конькобежного спорта, хоккея, горнолыжного спорта – с преимуществом в пользу последнего. Как

---

[440] Thayaht [Ernesto Michahelles]. Giuoco dell'Artetra: Una novità per gli sportivi ideata da Ernesto Thayaht. Giuoco dell'Artetra. Regole del giuoco. Firenze, VII Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, maggio 1937. Цит. по: Thayaht: Vita, scritti, carteggi / a cura di A. Scappini. Milano: Skira, 2005. P. 458.

[441] Collins T. Sport in capitalist society. A short history. Oxford: Routledge, 2013. P. 91.

[442] Fonzo E. Il nuovo goliardo. I Littoriali dello sport e l'atletismo universitario nella costruzione del totalitrismo fascista. Canterno: Aracne editirice, 2020. P. 40.

писал директор журнала *Lo Sport Fascista* Ландо Ферретти, «Для молодежи катание на лыжах – это также школа смелости, чья… ценность повышается благодаря тому, что она вовлекает последователей в нравственно-здоровую среду»[443]. Примечательно, футуристы, поддержав идею возрождения и развития зимних видов спорта, посвятили этой теме отдельный текст под названием «Белоснежный футуризм»[444].

Согласно идеологической программе, «новый итальянец», тренируя дух и тело, растит в себе героя, этому способствуют занятия боксом и фехтованием, история которого как элемента военной подготовки берет начало от Рисорджименто. При Муссолини фехтование популяризируется как спорт и получает поддержку со стороны самого лидера, практикующего как мастер клинка. История бокса, импортированного в Италию в начале XX в., была отмечена небывалым развитием благодаря победам Примо Карнера, выступавшего во Франции, но ставшего реальной «спортивной иконой фашизма»[445].

Популяризация командных видов спорта, где спортсмены боролись за достижение общей цели, соблюдая иерархию, была крайне важна, и, как отметил Эрминио Фонцо, командные игры «побуждали игроков преодолевать индивидуализм и быть постоянно мобилизованными»[446]. Власть в наибольшей степени симпатизировала регби, «самой мужественной, самой соревновательной, самой атлетичной из всех игр»[447]. Баскетбол, интегрированный в общество после войны, превратился в популярный командный вид спорта среди женщин, а футбол, который власти склонны были рассматривать больше как зрелище, поистине стал национальным видом спорта как на профессиональном, так и любительском уровне. Учитывая этот фактор, итальянский режим все-таки занимался

[443] Ferretti L. Invito alla montagna // Lo Sport fascista (Milano), Anno VI, 1933, dicembre, fascicolo 12. P. 2–6.
[444] Bianchi A. Niveofuturismo (Febbraio , 1935) // Manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici / a cura di M. D'Ambrosio. Roma: Fondazione La Quadriennale, 2019. P. 477.
[445] Mottadelli R. Evoluzione e persistenza dell'iconografia di Primo Carnera nella cultura popolare italiana: mitopoiesi plebea e propaganda fascista // Altre modernita, 2015, No 14. P. 49. URL: https://doi.org/10.13130/2035-7680/6527 (дата обращения: 25.06.2026)
[446] Fonzo E. Il nuovo goliardo. I Littoriali dello sport e l'atletismo universitario nella costruzione del totalitrismo fascista. P. 96.
[447] Ferretti L. Il libro dello sport. Roma-Milano: Libreri del Littorio, 1928. P. 291.

продвижением футбола в целях укрепления престижа страны на международной арене – в 1934 г. Италия выступила принимающей стороной Второго чемпионата мира по футболу.

Отношение Дуче к теннису, казавшемуся ему поначалу немужественным видом спорта, постепенно изменилось и превратилось в страсть, что положительно отразилось на популяризации это вида в стране и дало старт, начиная с 1930 г. проведению международных теннисных турниров в Милане, а затем в Риме на Форуме Муссолини (теперь «Форо Италико») – грандиозной спортивной цитадели, прославляющей власть, Дуче, спорт и «где будет задокументирована для будущих поколений, – как писала *La Stampa*,– … страсть и вера народа, его экономическое и духовное возрождение и воссоединение»[448].

На территории комплекса на просторной Пьяццале дель Империо была создана серия мозаик (1934–1937), выполненных из черного мрамора, один из ключевых сюжетов которых – спорт и дисциплина. По диаметру площади изображены атлетически сложенные фигуры спортсменов, занимающихся легкой атлетикой, фехтованием, прыжками в воду и плаванием, лыжным спортом и футболом (илл. 177-179).

Спортивная тематика оказалась художественно привлекательной и для футуристов. Анализ немногочисленных памятников и архивных материалов свидетельствует о проявлении интереса футуристов к спорту начиная с начала 1930-х гг. по мере усиления государственной идеологической программы. Они обращались к круглой скульптуре, невысокому рельефу и проволочным миниатюрам, воплощая в них образы атлетов. Мастера создали ряд композиций, которые допустимо тематически сгруппировать следующим образом: командные игры, легкая атлетика, зимние виды спорта.

Пластические интерпретации темы командных состязаний нашли решение в «Игроках регби» («*Giocatori di palla ovale*») (1930, Частная коллекция) (илл. 180) Мино Россо, «Футболистах» («*Giocatori di calcio*») (1931-1932, утрачен (?))

[448] La solenne cerimonia per la posa della prima pietra del “Foro Mussolini” // La Stampa (Torino), Anno VI, 1929, 23 luglio. P. 3.

Гульельмо Перссена и в «Баскетболистке» («*Giocantrice di pallacanestro*») (1939, Частная коллекция) Ренато Ди Боссо. В рельефе «Футболисты» (илл. 181) разворачивается драматический момент матча: на переднем плане вратарь, взмывающий над перекладиной ворот и растерянным защитником, отбивает ладонью летящий мяч. Фигуры персонажей выполнены в реалистической манере, туловище вратаря едва отделяется от фона, руки и мускулистые ноги более объемны. В моделировании формы защитника также наблюдается плавный переход от плоскостного изображения из глубины рельефа до реального объема. Динамизм и эмоциональная насыщенность сюжета объясняются позой вратаря, указывающей на движение тела вверх.

Скульптурная композиция «Игроки в регби» иллюстрирует один из самых эффектных моментов в матче – «мол», иными словами, коллективную борьбу за мяч. Фигуры четырех игроков, еще имеющих самостоятельные объемы, между тем теряют свою автономность, сжимая пространство, и образуют скульптурную форму, объединенную общим силуэтом. Зритель видит не эмоции и переживания конкретных персонажей, а общий смысл борьбы – за счет сочетания боччониевского «пластического динамизма» и экспрессионизма в гибких, упрощенных фигурах игроков.

Иначе решена круглая деревянная скульптура «Баскетболистки» (илл. 182) Ренато Ди Боссо. Статуэтка, установленная на круглой базе, изображает девушку-игрока в момент забрасывания мяча в кольцо соперника. Вес тела форварда приходится на правую ногу, отчего центр тяжести смещен, левая нога согнута. Туловище слегка напоминает дугу, которая получает завершение в мяче, готовом вырваться из вытянутых вверх рук. Деликатная фактура обработанного дерева усиливает хрупкость женского тела абстрагированной формы.

Легкая атлетика нашла отражение в нескольких скульптурных произведениях «второго футуризма»: «Бегуны на финишной прямой» («*Corridori al traguardo*») (1930, Частная коллекция) Мино Россо, «Толкатель ядра» («*Lanciatore di peso*») (1939, Частная коллекция) Ренато Ди Боссо и «Тяжелая атлетика» («*Sollevamento pesi*») (1934, Частная коллекция, Пьяченца) БОТа. «Толкатель ядра» (илл. 183)

изображен в момент перехода из фазы группировки к скачку, ядро прижато к наклоненной голове, левая рука вытянута вверх в направлении планируемого броска. В «Толкателе» обнаруживается стилистическое сходство с «Баскетболисткой», ибо фигура легкоатлета также претерпевает абстрагирование: яйцеподобная голова атлета сливается воедино с плечами, ее форма перекликается с согнутой рукой, держащей ядро, образуя своеобразный объемный «знак бесконечности». В вырезанной из дерева фигуре все изгибы тела плавные, без острых углов.

В «Бегунах» (илл. 184) Россо масса нижней части скульптуры наполнена острыми углами, их психологическая значимость в композиции очевидна: они передают напряженность момента, когда бегуны, увеличив темп, сделали резкий наклон вперед, отбросив руки назад. Две абстрактные формы плотно соединены в пространстве, однако одна из фигур – побеждающая, она на несколько сантиметров выступает вперед, стремясь достигнуть финишной линии.

Проволочная скульптура БОТа дала возможность в ином ракурсе раскрыть и изобразить действие и движение в спорте. В «Тяжелой атлетике» (*«Sollevamento pesi»*) (илл. 185), «Фехтовальщиках» («*Schermitori*») (илл. 186) и «Выпаде» («*A fondo*») (илл. 187) (все – ок. 1934 г., Частные коллекции), используя металлическую проволоку, сгибая и сжимая ее, художник создал подобие скетчей, в которых зафиксированы ключевые моменты спортивных состязаний – будь то поднятие веса, когда тело напряжено и вытянуто как струна, или выполнение атакующего выпада фехтовальщика.

Зимние виды спорта получили репрезентацию в двух одноименных пластических решениях Перссена и Россо – «Лыжница» («*Sciatrice*»). В рельефе Перссена (илл. 188), по датировке (1932, Частная коллекция) совпадающего с «Футболистами», в сцене спуска девушки с горного склона умело передана динамика движения, внимание от которого не отвлекает реальный объем фигуры лыжницы из-за того, что в рельефе он мало выявлен. Однако в композиции существует небольшая неточность: мастер изобразил лыжницу в низкой стойке – ее ноги сильно согнуты в коленях, руки в таком случае должны быть прижаты к

туловищу чтобы развить максимальную скорость. Объяснение кроется, вероятно, в незнании скульптором, уроженцем Юга, особенностей движения на лыжных трассах. Напротив, геометрически упрощенная модель Мино Россо, выполненная под впечатлением творчества Александра Архипенко, изображена в состоянии покоя, в композицию включен элемент – пара лыж, определяющий название произведения.

Из всех видов спорта, получивших развитие в Италии в 1920-1930-е гг., плавание занимает особое место в творчестве футуристов. Желание правдиво передать красоту тела и запечатлеть естественность движений в воде привело мастеров «второго» поколения к созданию серии произведений заданной тематики: «Пловцы на соревновании» («*Nuotatori in gara*») (1930, Частная коллекция) (илл. 189), «Пловец» («*Nuotatore*») (1930, Частная коллекция) (илл. 190) Россо; «Ныряльщик» («*Tuffo*») (1929-1931) Тайата; рельеф Пески «Нырять» («*Tuffarsi*») (1941, Частная коллекция) (илл. 191); проволочная скульптура «Пловчиха» («*Nuotatrice*») (1935,) (илл. 192) Ди Боссо. Для выполнения фигур пловцов обоих полов все авторы используют иконографию, сопоставимую с мозаиками Форо Муссолини: гармоничные, молодые, спортивные тела с вытянутыми руками и ногами изящно плывут или ныряют, рассекая водную гладь. В изображениях мастера прибегли к созданию обобщенных образов с лицами, не выражающих эмоций из-за отсутствия индивидуальных черт, что неслучайно, поскольку внимание направлено на силу, грацию и мужественность «нового итальянца».

Подводя итог вышесказанному, стоит отметить, что в скульптурных формах, выполненных на спортивную тематику, футуристы выбирали для сюжетов виды коллективных состязаний и те, которыми лично увлекался лидер государства, тем самым они отражали настроения идеологической проблематики Италии конца 1920-х – середины 1930-х гг. В большинстве своем спортивная футуристская пластика решалась средствами скульптуры малых форм и мелкой пластики. Мастера выполняли работы как традиционного характера, так и обобщенные, стремящиеся к условности формы модернистского толка, обогащенные

пластическим динамизмом, а также произведения, перекликающиеся с современными тенденциями в пластике (проволочная скульптура).

4.3. Миф «новой» империи

Миф о создании ново-римской империи, населенной «новыми» итальянцами, требовал воплощения и в начале 1930-х гг. происходит смена политического курса на создание подлинной империи. Идея была не нова, еще в эпоху Рисорджименто политик Джузеппе Мадзини видел южные границы «Третьей Италии» у берегов Африки, поскольку Тунис и Триполи – часть «той африканской территории, которая входит в границы атласа европейской системы»[449]. В 1918 г. по завершении Первой мировой войны Муссолини намекает, что «Средиземноморье вернется к нам, так же как Рим снова станет маяком мировой цивилизации»[450], а с 1922 г. отчетливее звучат слова о «новой Италии – мудрой, сильной, дисциплинированной и имперской»[451].

Для продвижения идеи требовалась не только лояльность политиков, но и «колониальное сознание» населения, отчего возникла, как подчеркивает Никола Лабанка, потребность «в убедительных образах, мифах, идеологиях и политике»[452]. Это привело к массовой пропаганде с помощью средств массовой информации, привлечения в грандиозный проект деятелей всех видов искусств, создания просветительских публичных пространств, среди них нужно отметить Музей колониальной истории Рима (1923), преобразованный в 1935 г. в Музей Итальянской Африки. Эффективным инструментом явились масштабные национальные выставки: Первая и Вторая международная выставка колониального искусства в Риме (1931) и Неаполе (1934) и Первая Триеннале итальянских заморских территорий в Неаполе (1940).

---

[449] Treves P. L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX. Milano-Napoli: Ricciardi, 1962. P. 91.
[450] Mussolini B. Opera omnia . Vol.XII / a cura di E.& D. Susmel. Firenze: La Fenice, 1951-63. P. 77. Цит. по: Gentile E. Fascismo di pietra. P. 41.
[451] Mussolini B. Opera omnia. Vol. XVII / a cura di E.& D. Susmel. P. 160–161. Цит. по: Gentile E. Fascismo di pietra. P. 48.
[452] L' Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia / cura di N. Labanca. Treviso: Pagus, 1992. P. 2.

Вымышленная потребность найти Италии «свое место под солнцем» завершилась семимесячной военной кампанией в Эфиопии (1935–1936), результаты которой Муссолини озвучил так: «Италия наконец обрела свою империю…. Империя мира… Империя цивилизации и гуманности для всего населения Эфиопии. Это в традициях Рима, который после победы связал народы со своей судьбой»[453].

Что касается вклада футуристов в создание образа Империи, то здесь заметно внимание к темам Африки, военной героики и образов «новых» итальянцев, что вписывалось в господствующую идеологию и формировало соответствующий художественный язык. Применительно к литературным текстам и манифестам-обращениям лидера движения, количество которых множилось к 1935 г., они призывали к войне и были полны мыслей о преобразовании африканского континента: «Существует изысканная Африка, богатая мечетями, пальмами, минаретами, базарами… сахаром, медом и апельсиновым мармеладом для снобов, которые ненавидят любую глубину и искреннюю страсть. Существует реалистичная и фотографическая Африка… Африка французских импрессионистов. Нет ни синтетической, ни футуристской Африки»[454].

В небольшом эссе «Футуризм и будущий пожар» (1929) Маринетти в традиционно страстной манере обращается к молодежи, вооружившись раннефутуристским утверждением, что «война, единственная гигиена мира!.. Мы, футуристы, говорим об Империи, … мы хотим подготовить итальянскую молодежь чтобы по-имперски, то есть хищнически встретить неизбежный, возможно, скоро, безусловно свирепый пожар! Мы говорим об Империи, потому что пришло время Италии захватить нужные земли…»[455].

В 1935 г. за месяц до начала военных действий вышел в печать манифест «Приглашение к африканской войне: футуристский манифест к писателям и

---

[453] Mussolini B. Opera omnia. Vol.XXVII. P. 268–269. Цит. по: Gentile E. Fascismo di pietra. P. 117.
[454] Marinetti F. T. Futuristi italiani // Catalogo della I° Mostra internazionale d’arte coloniale. Roma, ottobre-dicembre 1931. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1931. P. 291.
[455] Marinetti F. T. Marinetti e il Futurismo. Roma-Milano: Edizione Augustea, et al. 1929. P. 166–167. URL: https://archive.org/details/filippo-tommaso-marinetti-marinetti-e-il-futurismo-1929/ (дата обращения: 20.05.2026)

художникам Италии», в котором лидер движения призывал вступить в ряды вооруженных сил, ибо «африканская война – наиболее лаконичный способ подытожить свою жизнь сегодня, служа новой Италии Муссолини»[456] и «самый мощный источник вдохновения для поэзии, живописи, музыки и архитектуры благодаря буйству образов, цветов, объемов и звуков»[457]. После возвращения из зоны конфликта, Маринетти, оставаясь «певцом героического патриотизма и современной войны»[458], написал «Африканскую поэму Дивизии “28 октября”» (1937), состоящую из пятидесяти девяти коротких очерков, где каждый заголовок начинается с любимого футуристами понятия «одновременность». Используя футуристские приемы художественного слова – «свободные слова», отсутствие знаков препинания, неологизмы и звукоподражания – Маринетти, описывая документальные сцены военной жизни, технику, марш-броски, подчеркивает роль африканского пейзажа, именно он, а не человек, является главным персонажем.

Решение сделать акцент на африканском пейзаже в рамках продвижения и прославления новой империи находит объяснение в манифесте «Африканская поэзия скульптура музыка и архитектура» (1935) и комментариях Маринетти к каталогу Первой международной выставки колониального искусства (1931), где он настаивает на уникальности «футуристской аэроживописи для изображения современного колониального искусства»[459]. Опираясь на творческие практики художников, создававших стратосферно-космические, мистическо-символические, пространственно-лирические и, наконец, документальные аэропейзажи, Маринетти призывает исключить в произведениях «всякий реализм и фрагментацию, объединив живопись и скульптуру» для того, чтобы «синтетически, динамично и одновременно преобразить африканские пейзажи» и «изобрести с нуля множество новых Африк, … даже если в них нет ничего от существующих

[456] Marinetti F. T. Invito alla guerra africana: manifesto futurista agli scrittori e agli artisti d’Italia // Stile futurista (Torino), Anno II , 1935, No 11–12. P. 3.
[457] Ibid.
[458] Sartini Blum C. The Other Modernism. F.T. Marinetti’s Futurist Fiction of Power. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 145.
[459] Catalogo della I° Mostra Internazionale d’Arte Coloniale, Palazzo delle Esposizioni, Roma. P. 291.

Африк»[460]. Неслучайно при участии в национальных выставках колониального искусства футуристы представляли в основном жанровые африканские пейзажные композиции, взаимодействующие с техническими символами современности, в то время как попытки ввести в выставочные экспозиции скульптуру не предпринимались. Однако по небольшому корпусу произведений, созданных в 1930-е гг. Россо, БОТом, Перссеном и Реджиной, можно представить художественные устремления скульпторов-футуристов на заданную тематику.

В 1934 г. БОТ предпринял двухмесячную поездку по Африке с намерением проехать по Ливии, Египту и «через Суэц, посетив основные города Востока, – как писала местная хроника, – достигнуть Эритреи и Сомали»[461]. Из путешествия он привез альбомы с рисунками, в них были зафиксированы природа, караваны верблюдов, архитектура и жители Африки. Опираясь на полученные впечатления, мастер изменил интерьер своей мастерской, наполнив ее восточными «трофеями» (илл. 193) – циновки, гамак, оружие и украшения, выполнил серии гравюр, а затем проволочных и деревянных статуэток.

К наиболее ранним работам, изготовленным до поездки в Африку, относятся «Танец негра» («*Danza di un negra*») (1931–1932, Частная коллекция) (илл. 194), «Маленький воин с копьем и щитом» («*Guerrino con lancia e scudo*») (1931–1932, Частная коллекция) (илл. 195) и «Сомалиец» («*Somalo*») (ок. 1933, Частная коллекция) (илл. 196). В отличие от остальных произведений мастера, созданные формы не похожи на быстрые скетчи-зарисовки, состоящие из одной линии – здесь проволока петляет, пересекает саму себя, обвивая каркас туловища персонажа, создавая в итоге полный объем. Если в «Танце» задействован только один материал, «Маленький воин» обогащен тонкими медными пластинами и тканью, в «Сомалийце» художник пошел дальше, сконструировав полиматериальную металлическую фигурку из проволоки, шайб и прокладок. Позы персонажей

[460] Marinetti F.T., Fillia, Tato, Cocchia. Poesia plastica musica e architettura africane. Manifesto futurista // Stile Futurista (Torino), Anno II, 1935, Marzo, No 6–7. P. 5.
[461] BOT parte per l'Africa. Cronache Piancentine // Il Regime Fascista (Cremona),1934, 02 aprile. Цит. по: Gazzola C. BOT. P. 229.

отражают европейский ориенталистский стереотип в изображении африканца – воинственный выпад, в одной руке щит, в другой – копье, готовое поразить врага.

Впечатления, полученные в Африке, послужили импульсом для создания серии из тринадцати деревянных статуэток, экспонировавшихся в Пьяченце на «Выставке Африканцев из дерева художника Освальдо БОТа» (1938). Характер работ свидетельствует о том, что Африка для БОТа, по словам исследователя Марилены Паскуали, «фундаментальный опыт, который обогатил его практику в области наивного, примитивного и “неизящного” искусства»[462]. К примеру, «Вождь» («*Il Gran Capo*») (илл. 197), «Охотник на крокодилов» («*Cacciatore di cocodrilli*») (илл. 198) и «Изувеченный пастух» («*Pastore mutilato*») (илл. 199) (все – после 1934 г.) – документальные свидетельства из жизни племени – притягивают к себе внимание мягкими, обтекаемыми формами, полученными за счет скругления углов, взоры персонажей лишены какого-либо определенного выражения, это – абстрактный взгляд вне пространства и времени. Если «Охотник» и «Пастух» рассчитаны для кругового обзора, «Вождь» – пример обращения к древнеегипетской скульптуре, отличающейся строгой фронтальностью и передачей отстраненности в образах. «Вождь» БОТа, наделенный специфическими атрибутами (головной убор с перьями, посох) и сидящий на престоле, украшенном изображениями животных-трофеев – крокодила и слона, смотрит строго вперед застывшим взглядом.

Реджина затронула африканскую тему всего однажды, выполнив в алюминии композицию «Абиссинские женщины» («*Donne abissine*») (1935–1936, Архив Фермани, Милан) (илл. 200). Рожденные в рисунках и бумажных моделях (илл. 201), африканские портреты условны, но мастер выхватил выразительные национальные черты, сделав их основой портретной характеристики. Высокий лоб, широкие скулы, полные, но не вздутые губы, неширокий нос с высоким переносьем использованы в парном образе задумчивых, погруженных в себя эфиопок.

[462] Pasquali M. Osvaldo BOT. Opere 1925–1958. Piacenza: Galleria Braga, 1990. P. 34.

Мино Россо, обратившись к «имперской» теме, выполнил три, отличающихся по стилистике произведения – «Негры-грузчики» («*Scaricatori negri*» (1930, Частная коллекция) (илл. 202) и два «Портрета негра» («*Ritratto di negro*»). Выбрав для реализации «Грузчиков» бронзу, ваятель показал в металле динамику и ритм тел, чьи условно-обобщенные формы переплетаются и соединяются у основания. Сочетание бликов и теней на темной поверхности усиливает пластику тел и как бы намекает на силу, скрытую в их глубине.

«Портрет негра» (1932, Галерея Милан, Милан) (илл. 203) в дереве и одноименная скульптура из металла (1932–1933, Частная коллекция) (илл. 204) – визуальные свидетельства увлечения мастера нефигуративной пластикой. Первый вертикальный портрет сконструирован из полукольца и разорванного надвое кольца, одна половина которого по форме напоминает человеческий профиль, а другая – руки, воздетые к небу. Скульптура покрыта темной краской, тем самым оправдывая название произведения. Второй портрет-коллаж выполнен из различных видов металла, покрытых краской, в центре композиции как будто из кармашка выглядывает «голова» в форме неправильного четырехугольника, на антропоморфность которой намекает горизонтальная линия, заменяющая глаза, и вытянутый эллипс вместо рта. Ярко-бордовый, золотистый и охристые цвета, использованные при создании портрета – явная аллюзия на краски, с которыми ассоциируется африканский материк.

Образцовым пропагандистским произведением, воспевающим колониальную империю Муссолини, уместно назвать терракотовый рельеф Гульельмо Перссена «Африка я забочусь о тебе»[463] («*Africa te teneo*») (1935, Частная коллекция) (илл. 205). Композиция невысокого рельефа по содержанию сопоставима с африканскими «аэропейзажами» художников-футуристов. В объемном изображении интерпретируя идею ново-римской империи, мастер

[463] Название работы «Африка я забочусь о тебе» [Africa te teneo] заимствовано от одноименного названия сборника (1935–1936) Г. Д'Аннунцио, составленного в форме переписки, адресованной Дуче и его бывшим соратникам. В высокопарной манере, свойственной автору, воспевались значимость итальянского вторжения в Африку, итальянский национализм и империализм.

объединил материк, контур которого прорезан вглубь поверхности, и самолет-истребитель, пролетающий над Африкой.

В проекте воплощения мифа о новой империи идеалом для режима служил Древний Рим, посему пропаганда охотно заимствовала атрибуты предков и создавала новые визуальные образы, которые должны быть легко узнаваемые, просты и понятны. Символ древнеримских фасций как нельзя лучше укреплял связь между прошлым и настоящим, и их стилизованная форма присутствовала во всех общественных пространствеах и широко тиражировалась в печати.

Для футуристов переход к древнеримской тематике казался несовместимым с эстетикой движения и не предполагал создание скульптур подобной сюжетики. Исключение составляет работа Реджины, экспонировавшаяся на Третьей Квадриеннале в Риме по случаю «фашистских имперских торжеств (на земле, в море, в воздухе)»[464]. «Башня Литтория» («*Torre littoria*») (1938, Архив Фермани) (илл. 206), выполненная в железе, стилистически близка к абстракционизму. Формообразование скульптуры выстроено из нескольких вертикально стоящих деталей, завершения которых напоминают топоры. Формы как бы взаимопроникают друг в друга, и даже не зная название произведения, как подчеркнул Паоло Саккини, «узнаваемость фасций мгновенна и неоспорима»[465].

Иконография «нового» итальянца в рамках идеологической программы обращалась к образу римского легионера, но теперь интегрированного в индустриальное общество. Понятие гражданина и солдата было неразделимо, военная подготовка приравнивалась к обязательной части воспитания и образования и предусматривала занятия различными видами спорта и участие молодежи в парадах. К молодежному крылу муссолиниевской партии юные итальянцы присоединялись буквально с рождения, в зависимости от возраста становясь членами «сынов волчицы», «балилла»[466], «балилла мушкетеров»,

[464] Приглашение от Луиджи Скриво на участие в Третьей Квадриеннале (1939). Milano, Archivio Fermani.
[465] Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo. P. 491.
[466] «Balilla» (ит.) – название происходит от прозвища легендарного генуэзского персонажа Джован Баттиста Перассо, который согласно преданию, 05 декабря 1746 г. бросил камень в сторону солдат, спровоцировав тем самым народное восстание против австрийской оккупации.

«авангардистов» или «мушкетеров-авангардистов». Именно к этим образам проявляли интерес футуристы, выполняя идеологически определенные скульптурные произведения.

За 1935–1937 гг. Тайат и Ди Боссо создают несколько скульптур, где героями пластики становятся мальчики-«балилла» и собирательный образ гражданина-солдата. «Поющий балилла» («*Cantabalilla*») ((1935, утрачен(?)) (илл. 207) Тайата, выполненный в металле, решен в реалистической манере: вертикальная фигура устойчиво стоит одной ногой на небольшой базе, другой – на кубе, левой рукой мальчик держит древко знамени, чье полотнище плавно струится вдоль фигуры персонажа, как бы окутывая его. Обобщенная голова, на которой рельефно выделены только контуры лица и поющий рот, высоко поднята, тем самым повторяя характерную позу Дуче.

В «Балилле» («*Balilla*») (1934, Частная коллекция) (илл. 208) Ди Боссо, схожего со скульптурой Тайата обтекаемостью формы, мастер запечатлел образ юного итальянца, закутанного в плащ, причем половина фигуры закрыта флагом и сквозь него едва проступают очертания тела. Мотив «гражданина-солдата» получил развитие у Ди Боссо в «Знаменосце» («*Sbandieratore*») (1935, Коллекция Митчелл Вольфсон-младшего) (илл. 209) и особенно в «Солдатах в марше» («*Soldati in marcia*») (1936, Частная коллекция) (илл. 210). На небольшой базе расположены две фигуры в касках, они идут уверенным шагом, плечом к плечу, а их четких ритм движения передает порыв и уверенность в целях, стоящих перед «новой» империей. Кульминацией развития темы явилась жанровая скульптурная композиция «Аэроскульптура имперских эскадронов» («*Aeroscultura di squadroni imperiale*») (1938, утрачен (?)) (илл. 211), экспонировавшаяся на Третьей Квадриеннале в Риме (1939). Две реалистично-правдивые фигурки «баллила» приветствуют старшего по званию, вышагивающего строевым шагом, его лицо с едва намеченными надбровными дугами сурово и мужественно, подобно лицу древнего римлянина, в котором «отпечатались физические черты Муссолини»[467].

[467] Gentile E. Fascismo di pietra. P. 224.

Несмотря на незначительный удельный вес сохранившихся футуристских скульптур с имперской сюжетикой, всех их можно разбить на две группы. Первая охватывает композиции на тему Африки, где главный персонаж – африканец, а не африканский пейзаж; вторая – модели массовой скульптуры, пропагандирующие гражданина-солдата и его юного помощника «баллилу-авангардиста». Традиционные изображения жителей африканского континента отличаются сосредоточенностью на деталях, в них чувствуется камерность, так как передают личные впечатления мастера. Агитационные скульптуры, подчеркнуто схематичные и условные, выстроены в границах традиционной скульптурности, которая облегчала узнаваемость образа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель диссертационного исследования состояла в изучении линий наследования, развития и трансформации футуристской эстетики в скульптуре «второй волны» итальянского движения в межвоенный период. Для осуществления цели были рассмотрены более двухсот произведений пластики, а также широкий ряд футуристских манифестов, литературных текстов, документов, журнальных и газетных публикаций, позволивших взглянуть на скульптуру «второго футуризма» не как на совокупность художественно-исторических свидетельств, но как на многообразие возможностей. Результаты проведенного анализа в рамках исследования позволяют сделать следующие выводы:

1. Анализ произведений, созданных участниками движения с середины 1910-х до конца 1930-х гг., позволяет выявить внятную логику развития и признать футуристскую пластику «второй волны» самостоятельным этапом. Опираясь на основополагающий футуристский принцип в ваянии – «пластический динамизм», мастера второго поколения нашли ключ к изображению непрерывности в пространстве посредством создания беспредметных комплексов-конструкций. Существенным фактором в развитии футуристской скульптуры была ее вовлеченность в общеевропейский эстетический диалог с авангардными течениями. Отсутствие потребности добиться «чистоты» стиля в скульптурных практиках приводит к появлению произведений, где варьируются приемы кубизма, конструктивизма и абстрактного искусства. Это хорошо заметно на примерах творчества Иво Паннаджи и Мино Россо. Новая, сугубо футуристская линия пластики – аэроскульптура – обозначилась после возникновения и закрепления в идеологии движения новой мифологемы, связанной с покорением неба.

2. В аэроскульптуре 1930-х гг. четко обозначились три ветви, две из которых – синтетическую и абстрактно-символическую – определил Филиппо Томазо Маринетти. Одним из открытий исследования стала аэрокерамическая пластика.

Этот второстепенный, на первый взгляд, скульптурный материал проявил более тонкое восприятие нюансов футуристских тенденций, изложенных в «Манифесте аэроживописи». Примеры творчества Туллио д'Альбисолы, Бруно Мунари и Ивоса Пачетти демонстрируют, как цвет становится главной эстетической категорией в формировании специфики художественного образа. Исследование трансформации образности мифологемы полета показывает различие трактовок, заложенных в синтетической и абстрактно-символической аэроскульптуре. Основополагающий принцип, на который опирались в своих работах мастера синтетического «крыла» – Мино Россо, Ренато Ди Боссо, Умберто Пески и Гульельмо Перссен, носит комбинированный характер. Футуристы строят формы, где одновременно визуализируется скорость и дух полета. Они создают композиции, изображая пилотов и правдоподобные пейзажи, чье взаимопроникновение усиливается использованием боччониевского приема «пластического динамизма». Как показывает анализ работ представителей абстрактно-символической ветви, они формируют облик воображаемой космической реальности (Санте Монакези, Владимиро Тулли), используя символы и геометрические фигуры, либо передают состояние полета в легких формах-конструкциях (Тайат), граничащих с кинетической скульптурой.

3. Анализ широкого круга памятников демонстрирует популярность тематики с приставкой «аэро» в среде региональных групп без копирования и использования иконографии, выработанной в художественных центрах движения – в Риме и Турине. Неаполитанские циркумвизионисты, выступая в качестве независимой версии футуризма, выполняли скульптуры с сюжетикой, несопоставимой с темой полета, и строили композиции с опорой на модернистские приемы и пластический динамизм Боччони (Луиджи Пепе Диас). К подобным художникам уместно отнести Реджину – одного из соподписантов «Манифеста футуристской аэропластики». Аэрофутуризм дает ей, как и циркумвизионистам, первоначальный творческий стимул. В результате, нота аэроискусства звучит в основном в названии произведений, а скульптурные формы рождаются из переосмысленных футуристских идей тактилизма, пластических комплексов и аэроскульптуры.

4. Изучение процесса эволюции футуристской скульптуры «второй волны» нельзя рассматривать в отрыве от исторического контекста, конкретнее – изменения идеологического климата в Италии в начале 1930-х гг. Необходимость соответствовать корректной эстетике не носила директивный характер, что позволило мастерам создавать скульптуры заданной тематики (иконография Дуче, спорт, прославление Империи), отражающие эпоху Муссолини во всем многообразии и противоречивости. С точки зрения формы, футуристское искусство ваяния этого периода было объемным и многогранным, где каждый из мастеров представил одну из граней модернизма: Тайат, Мино Россо и Санте Монакези – абстрактные, но узнаваемые формы; БОТ – максимальное использование возможностей технологичных материалов (проволока) и реализм; Реджина – образ в виде конструкции; Ренато Ди Боссо – условные, обобщенные образы, лишенные индивидуальных черт. Важным выводом исследования является утверждение, что футуристы «второй волны», оказавшись на передовой идеологии, сумели сохранить промежуточную позицию между официальным искусством и 99экспериментальным авангардом.

Резюмируя вышеизложенное, необходимо отметить, что проблема итальянской пластики «второго футуризма» в период интербеллума многогранна и многослойна, ее исследование позволяет достигнуть понимания художественного, исторического и социального контекста рассматриваемой эпохи. Футуризм и особенно его второй этап позволил объединить под знаменем непрерывного творческого обновления сотни художников, взаимодействовавших между собой через региональные группы или сохранявших автономность по отношению к Центру. В рамках проведенного исследования были решен корпус задач, сформулированных в границах поставленной цели, что не означает, однако, полного раскрытия столь широкой темы, тем самым дает простор для дальнейших исследований.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Александр Колдер. Ретроспектива. Из собрания Фонда Колдера (Нью-Йорк) и других частных коллекций: издание к выставке, 08.06 – 30.08.2015, Москва / А. Данилова, Н. Кортунова (кураторы); Д. Перл и др. (авторы текстов). – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2015. – 139 с.
2. Бергсон, А. Творческая эволюция; пер. с фр. В. Флеровой / А. Бергсон. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.
3. Бергсон, А. Материя и память [Электронный ресурс] // ЛитМир. – URL: litmir.club (дата обращения: 18.12.2024)
4. Джеймс. У. Прагматизм: Новое назв. Для некоторых старых методов мышления: Популярные лекции по философии / У. Джеймс; пер. с англ., П. Юшкевича с прил. ст. пер. о прагматизме. – СПб.: Шиповник, 1910. – 237 с.
5. Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909-1941: в 2 т.; пер. с итал., фр., англ., Е. Лазаревой, А. Ямпольской; сост. Е. Лазарева. – М.: Гилея, 2020. Т. 1. – 398 с. Т. 2. – 403 с.
6. Ле Корбюзье, Ш. Э. Архитектура XX века; пер., с фр. под ред. К.Т. Топуридзе / Ш. Э. Ле Корбюзье. – М.: Прогресс, 1970. – 304 с.
7. Манифесты итальянского футуризма; пер. с итал. В. Шершеневича. – М.: Типография Русского Товарищества, 1914. – 77 с.
8. Маритен Ж. От Бергсона к Фоме Аквинскому. Очерки метафизики и этики; пер. с франц. В.П. Гайдамака / Ж. Маритен. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 216 с.
9. Мунари, Б. Фантазия; пер. с итал. Т. Стамовой / Б. Мунари. – М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2024. – 224 с.
10. Ницше Ф. Так говорил Заратустра; пер. с нем. / Ф. Ницше. – М.: Эксмо, 2022. – 352 с.
11. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего [Электронный ресурс] // www.nietzsche.ru. – URL: nietsche.ru (дата обращения: 09.12.2024)

12. Сорель, Ж. Размышления о насилии; пер. с фр. под ред. В.М. Фриче / Ж. Сорель. – М.: URSS, 2010. – 163 с.
13. Фосийон, А. Жизнь форм; пер. с фр.: Н. Дубынина, Т. Ворсанова / А. Фосийон. – М.: Моск. коллекция, 1995. – 132 с.
14. Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия: к 100-летию художественного движения: выставка ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, 17 июня – 24 августа 2008; науч. ред. Е. Бобринская; пер. с ит. В. Сировский, А. Ямпольская. – М.: Красная площадь, 2008. – 303 с.
15. Цадкин, О. Резец и молот / О. Цадкин. – М.: Искусство – XXI век, 2024. – 168 с.
16. Abbagnano, N. Ricordi di un filosofo / N. Abbagnano. – Milano: Rizzoli, 1990. – 236 p.
17. Aeropittura e aeroscultura futuriste / a cura di M. Duranti – Perugia: EFFE, Fabrizio Fabbi Editore, 2005. – 198 p.
18. Alla Mostra del Novecento. Parole di Mussolini sull'arte e sul governo // Il Popolo d'Italia (Milano). – 1923. – 27 marzo. – P. 1.
19. *ALLUMINIO* Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di A. Panzetta. – Montevarchi: Aska Edizione, 2013. – 142 p.
20. Archipenko, A. Fifty creative years, 1908–1958 / A. Archipenko. – NY: TEKHNE, 1960. – 109 p.
21. Archivi del Futurismo / a cura di D. Gambillo, T. Fiori. – Roma: De Luca Editori D'Arte, 1962. – Vol.II. – 528 p.
22. Attraverso l'architettura futurista / a cura di E. Crispolti. – Modena: Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1984. – 253 p.
23. Azari, F. L'arte futurista d'oggi // Il Popolo d'Italia (Milano). – 1924. – 15 gennaio. – P. 6.
24. Azari, F. Per una Società di Protezione delle Macchine (Manifesto futurista) // La Fiera Letteraria (Roma). – Anno III. – 1927. – 24 aprile. – No 17. – P. 3.
25. Balla, G. Per sentirsi futurista // Vetrina futurista di letteratura, teatro, arte (Torino). – Prima serie. – 1927. – P. 58–59.

26. Balla, E. Con Balla. V. I / E. Balla. – Milano: Multhipla, 1984. – 404 p.
27. Balla. Inventore, mago, profeta / a cura di E. Gigli. – Roma: De Luca Editori d'Arte, 2013. – 88 p.
28. Ballapittura Ballascultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. – Milano: Silvana Editoriale, 2008. – 111 p.
29. Benedetta. De Rosa per Benedetta // Futuristi circumvisionisti, Supplemento speciale, Vesuvio. – Anno II. – 1929. – No 17. – P. 16.
30. Berg A. Was ist atonal? // Eine Wiener Musikzeitschrift (Vienna). – 1936. – 8 June. – No 26/27.
31. Boccioni, U. Note d'Arte // Gli Avvenimenti (Milano). – Anno II. – 1916. – 23-30 gennaio. – P. 11.
32. Boccioni, U. Manifesto futurista di Boccioni ai Pittori Meridionali // Vela Latina (Napoli). – Anno IV. – 1916. – 5 febbraio. – No 4. – P. 13–14.
33. Boccioni, U. Pittura Scultura futuriste / U. Boccioni. – Milano: Edizioni futuriste di "Poesia", 1914. – 470 p. – URL: https://archive.org/details/pittura_boccioni_1914_images/page/n479/mode/2up (дата обращения: 26.07.2026)
34. BOT – Barbieri Osvaldo Terribile. I futurismi di un giocoliere. Opere scelte 1924–1958 / a cura di E. Pontiggia. – Piacenza: Edizioni Scritture, 2015. – 412 p.
35. Bot, O. Flora futurista / O. Bot. – Piacenza: Edizione futurista Mario Casarola, 1930. – 67 p.
36. Bottai, G. Diario 1935–1944 / G. Bottai // a cura di G. B. Guerri. – Milano: Rizzoli, 1982. – 578 p.
37. Bottai, G. Opinioni sull'Arte Fascista. Arte Fascista // Critica fascista (Roma). – Anno IV. – 1926. – 15 ottobre. – No 20. – P. 383.
38. Bracci, T. A., Fillia. Movimento Futurista Artistico. Sindacati Artistici Futuristi // L'Impero (Roma). – 1923. – 15 aprile. – P. 3.
39. Bracci T. A., Farfa, Fillia, Pozzo U., (Gruppo artistico d'avanguardia). Sindacati futuristi // Futurismo (Torino). – Numero unico. – 1924. – 9 marzo. – N. p.

40. Brinati, E. Nobiltà delle forma e senso della vita nelle opere di Peschi. A colloquio con lo scultore maceratese // Corriere Adriatico (Ancona). – 1987. – 28 novembre. – P. 14.
41. Butler, S. A First Year in Canterbury Settlement with Other Early Essays / S. Butler. – London: New Zealand Collections, 1914. – 272 p. – URL: http://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-ButFir-t1-g1-t1-g1-t4-body.html (дата обращения: 26.08.2025)
42. Capodivacca, G. Il popolo d'Italia // Il 1919 (Milano). – 1926. – 11 dicembre. – No 11-12. – P. 5.
43. Cardarelli, V. I Balli plastici al Teatro dei Piccoli // Il Tempo (Roma). – 1918. – 17 aprile. – N. p.
44. Carli, M. Manifesto dell'Ardito-Futurista // Roma futurista (Roma). – Anno II. – 1919. – 17 agosto. – No 34. – P. 1.
45. Casa Balla e il Futurismo a Roma / a cura di E. Crispolti. – Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989. – 488 p.
46. Catalogo della I° Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1931. – Roma: Fratelli Palombi Editori, 1931. – 406 p.
47. Catalogo della III Esposizione d'Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti delle Marche, Teatro Stamira, Ancona, 7-22 luglio 1935, anno XIII. – Ancona: Officine Poligrafiche, 1935. – 40 p.
48. Catalogo della XVII Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Venezia, 1930. – Venezia: Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930. – 312 p.
49. Catalogo della XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Mostra degli aeropittori futuristi italiani. Venezia, maggio-ottobre 1934. – Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934. – 191 p.
50. Catalogo della XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, maggio-settembre, 1936. – Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1936. – 428 p.
51. Catalogo della XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, maggio-ottobre 1940. – Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1940. – 391 p.
52. Catalogo della XXIII Esposizione Biennale internazionale d'arte, Venezia, 1942. – Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942. – 252 p.

53. Catalogo della Mostra d'arte futurista (Pittura scultura arte decorative), Savona, 1932. – Savona: Tipografia D. Vacca, 1932 . – 8 p.
54. Catalogo della Mostra dei quarant'anni della Biennale, 1935, Venezia. – Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1935. – 160 p.
55. Catalogo della Mostra Futursita. Pittura Scultura Aeropittura Arti decorative Architettura, Galleria d'Arte Firenze, febbraio, 1931. – Firenze: Mori, 1931. – 38 p.
56. Catalogo della Prima mostra di aeropittura dei futuristi Balla, Ballelica, Benedetta, Diulgheroff, Dottori, Fillia, Oriani, Prampolini, Bruna Somenzi, Tato, Thayaht. Roma, La Camerata degli artisti, piazza di Spagna 35, 1-10 febbraio 1931. – Roma: Fratelli Palombi Arti Grafiche, 1931. – 16 p.
57. Catalogo generale della III Quadriennale d'arte nazionale, Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori, Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939. – Milano-Roma: Ed. Domus, 1939. – 300 p.
58. Cocchia C., De Ambrosio A., Peirce G. Manifesto dei pittori circumvisionisti // Forche Caudine (Benevento). – Anno II. – 1929. – 15 gennaio. – No 2. – P. 5.
59. Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. – Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2009. – 136 p.
60. Craig, E.-G. On the Art of the Theatre / E.-G. Craig. – Chicago: Browne's Bookstore, 1957. – 295 p. – URL: https://www.archive.org/details/cu31924027127129 (дата обращения: 21.06.2025)
61. Crispolti, E. Scultura di Mino Rosso // Il Taccuino delle arti (Roma). – 1958. – Marzo-Aprile. – No 40. – N. p.
62. Cronaca. A. Archipenko // Valori Plastici (Roma). – Anno II. – 1920. – No III-IV. – P. 43–45.
63. D'Albisola // Vecchio e Nuovo. Rivista Meridionale di Lettere Arte e Turismo (Lecce). – 1932. – 13 novembre. – No 38. – P. 3. – URL: https://emerotecadigitalesalentina.it/vecchio-e-nuovo (дата обращения: 28.01.2026)
64. D'Albisola, T. Le ceramiche futuriste di Tullio D' Albisola // Futurismo (Roma). – Anno I. – 1932. – 23 ottobre. – P. 3.

65. Depero, F. Mondo e teatro plastico // In Penombra. Rivista d'Arte Cinematografica (Milano). – Anno I. – 1918. – Agosto. – No 3. – P. 20–22.
66. Depero, F. Fortunato Depero nelle opere e nella vita / F. Depero. – Trento: TEMI, 1940. – 426 p.
67. DEPERO il Mago / a cura di N. Boschiero, S. Roffi. – Milano: Silvana Editoriale, 2017. – 192 p.
68. Di Bosso futurista / a cura di M. Scudiero. – Modena: Edizioni Galleria Fonte D'Abisso, 1988. –189 p.
69. Diaz, L.P. Installazioni sonore // Oggi e Domani (Roma). – Anno I. – 1930. – 20 ottobre. – No 27. – P. 8.
70. Dottori, G. Pepe Diaz per Gerrdo Dottori // Futuristi circumvisionisti, Supplemento speciale, "Vesuvio". – Anno II. – 1929. – No 17. – P. 21.
71. E.42. L'Esposizione Universale di Roma. Utopia e scenario del Regime. Vol. II: Urbanistica, architettura, arte e decorazione / a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux. – Venezia: Marsilio, 1987. – 541 p.
72. Enrico Carmassi. Opere della Fondazione Socin di Bolzano / a cura di A. Zinelli, G. Tamassia, T. Socin. – Milano: Skira, 2016. – 349 p.
73. Enrico Prampolini et les aéropeintres futurists italiens, Paris, Galerie de la Renaissance, 1932. – Torino: Anonima Roto Stampa, 1932. – 8 p.
74. Ferretti, L. Invito alla montagna // Lo Sport fascista (Milano). – Anno VI. – 1933. – Dicembre. – Fascicolo 12. – P. 2–6.
75. Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico / a cura di E. Crispolti. – Milano: Cuneo, 1988. – 176 p.
76. Fillia. Programma // Futurismo (Torino). – Numero unico. – 1924. – 9 marzo. – P. 66.
77. Fillia. Sensualità / Fillia. – Torino: Edizione Sindacati Artisti, 1925. –19 p.
78. Fillia. Spiritualità aerea // Oggi e Domani (Roma). – 1930. – 4 novembre. – P. 3.
79. Fillia. Mino Rosso aeroscultore futurista // Oggi e Domani (Roma). – 1931. – 14 settembre. – P. 3.
80. Futurismo 1909–1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura.... / a cura di E. Crispolti. – Milano: Mazzotta, 2001. – 605 p.

81. Futurismo 1909–2009. Velocità+Arte+Azione / a cura di G. Lista, A. Masoero. – Ginevra-Milano: Skira, 2009. – 452 p.
82. Futurismo e Meridione / a cura di E. Crispolti. – Napoli: Electa, 1996. – 488 p.
83. Futurismo italiano. Il contributo del Mezzogiorno agli sviluppi del movimento / a cura di M. Duranti. – Roma: Gangemi Editore, 2023. – 191 p.
84. Futurist Depero / edited by M. F. Junco. – Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2014. – 496 p.
85. Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo / a cura di Fagiolo dell'Arco M. – Venezia: Marsilio, 1998. – 164 p.
86. Giacomo Balla (General Catalogue of Works) / a cura di G. Lista. – Modena: Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, 1982. – 540 p.
87. Ginna A. I Balli plastici al Teatro dei Piccoli di gincar // Il Giornale d'Italia (Roma). – 1918. – 15-16 aprile. – P. 9. – URL: https://cim.mart.tn.it/cim/pages/documenti_c.jsp?sid=&method=st&lang=it&expand=459388&fromp=ris_ricerca.jsp (дата обращения: 20.06.2026)
88. Guglielmo Roehrssen "Uno scultore futurista" / a cura di Centro Studi "La Fayette". – Napoli: Centro Studi "La Fayette" S. Giorgio a Cremano, 2002. – 93 p.
89. Il carteggio Clavel-Depero, 1917-1922 / a cura di N. Boschiero. – Rovereto: Mart, 2019. – 232 p.
90. Il ritratto storico nel Novecento 1902–1952: dal volto alla maschera / a cura di F. Cagianelli. – Crespina; Pisa: Pacini Editore, 2003. – 216 p.
91. Il tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. – Roma: Treccani, 2024. – 491 p.
92. Italian Futurism. Southern Italy's contribution to the development of the Movement / a cura di M. Duranti. – Roma: Gangemi Editore, 2023. – 191 p.
93. Joly, A. Il Futurismo e la filosofia // La Belgique artistique e littéraire. – 1912. – Luglio. – No 82. – N. p.
94. L'estetica della maccina. Da Balla al futurismo torinese / a cura di A. Masoero, R. Miracco, F. Poli. – Torino: Mazzotta, 2004. – 174 p.

95. L'Italia alla Exposizione internazionale di arit decorative industriali moderne. Parigi. 1925. – Roma: Commissariato generale all'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi, 1925. – 200 p.
96. "L'uomo della provvidenza": Iconografia del Duce 1923–1945 / a cura di G. Di Genova. – Bologna: Edizione Bora, 1997. – 191 p.
97. La Mostra della rivoluzione – Vivissima attesa per la piu originale manifestazione storico-artistica del Decennale // Il Popolo d'Italia (Milano). – 1932. – 22 ottobre. – P. 3.
98. La solenne cerimonia per la posa della prima pietra del "Foro Mussolini" // La Stampa (Torino). – Anno VI. – 1929. – 23 luglio. – P. 3.
99. Leadbeater, C.W. Man visible and invisible / C.W. Leadbeater. – NY: John Lane, 1903. – 144 p. – URL: https://archive.org/details/manvisibleinvis00lead/page/n7/mode/2up (дата обращения: 12.07.2025)
100. Manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici / a cura di M. D'Ambrosio. – Roma: Fondazione La Quadriennale, 2019. – 712 p.
101. Maraini, A., Marinetti, F.T. Ernesto Thayaht. L'Uomo , lo scultore / A. Maraini, F.T. Marinetti. – Firenze: Edizione Giannini, 1932. – 40 p.
102. Marchi, V. Giacomo Balla // La Stirpe (Roma). – Anno IV. – 1928. – Marzo. – No 3. – P. 160.
103. Marinetti F. T. Critical Writings / edited by G. Berghaus. – NY: Farrar, Straus and Giroux, 2007. – 549 p.
104. Marinetti, F. T. Taccuini 1915-1921 / a cura di A. Bertoni – Bologna: Società editrice il Mulino, 1987. – 635 p.
105. Marinetti F. T. L'alcòva d'acciaio. Romanzo vissuto / F. T. Marinetti. – Milano: Vitagliano, 1921. – 388 p.
106. Marinetti, F. T. Gli Indomabili / F. T. Marinetti. – Piacenza: Editoriale Porta, 1922. – 180 p.
107. Marinetti, F. T. Umberto Boccioni con uno scritto di Umberto Boccioni sul dinamismo plastico / F. T. Marinetti. – Milano: Bottega di poesia, 1924. – 35 p. – URL:

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/034_1924.pdf (дата обращения: 12.06.2026)

108. Marinetti, F. T. Mie proposte di nuovi sports // Gazzetta del popolo (Torino). – 1928. – 14 giugno. – P. 3.

109. Marinetti, F. T. Marinetti e il Futurismo / F. T. Marinetti. – Roma-Milano: Edizione Augustea, et al. 1929. – 171 p. – URL: https://archive.org/details/filippo-tommaso-marinetti-marinetti-e-il-futurismo-1929/ (дата обращения: 20.05.2026)

110. Marinetti, F. T. La simultaneità nello sport // Il Tifone (Roma). – 1930. – 5 maggio. – P. 3. – URL: https://collections.library.yale.edu/catalog/10658038 (дата обращения 06.04.2026)

111. Marinetti, F. T. Invito alla guerra africana: manifesto futurista agli scrittori e agli artisti d'Italia // Stile futurista (Torino). – Anno II . – 1935. – No 11/12. – P. 3.

112. Marinetti, F. T. Ceramica e Aeroceramica Manifesto Futurista // Gazzetta del Popolo (Torino). – 1938. – 7 settembre. – N. p. – URL: https://www.futurismo.org/wp-content/uploads/2020/12/ceramica.jpg (дата обращения: 02.08.2024)

113. Marinetti, F. T., Fillia, Tato, Cocchia. Poesia plastica musica e architettura africane. Manifesto futurista // Stile Futurista (Torino). – Anno II. – 1935. – Marzo. – No 6/7. – P. 5.

114. Marionette e Avanguardia / a cura di J. M. Bradburne. – Reggio Emilia: Corraini Edizione, 2023. – 324 p.

115. Matitti F. Giacomo Balla e Arnaldo Ginna tra futurismo e teosofia // Rivista Italiana di Teosofia. – 2011. – Gennaio. – Vol. LXVII:1. – P. 31–32.

116. Monachesi / a cura di F. Cagnetta, C. Vivaldi. – Roma: Edizioni "La Gradiva", 1977. – 203 p.

117. Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. – Bra: Comunecazione, 2000. – 119 p.

118. Montessori, M. Educare alla libertà / a cura di C. Lamparelli. – Milano: Mondadori, 2008. – 156 p.

119. Mostra della Rivoluzione Fascista. Guida storica / a cura di D. Alfieri, L. Freddi. – Roma: Partito Nazionale Fascista, 1932. – 264 p.

120. Munari, B. Che cosa sono le macchine inutile e perchè // La Lettura (Milano). – Anno XXXVII. – 1937. – 1° luglio. – No 7. – P. 660–665.

121. Munari, B., Manzoni C., Furlan G., Ricas, Regina. Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista // Sant'Elia (Roma). – 1934. – 1 marzo. – P. 1.

122. Nota d'Arte. Osvaldo Bot futurista // La Scure (Piacenza). – 1928. – 16 dicembre. – P. 3.

123. Nuovi archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni / a cura di E. Crispolti. – Roma: De Luca Editori d'Arte, 2010. – 837 p.

124. Orizio, R. Abbosso la borghesia pantofolaia, La grande Milano // Il Giornale (Milano). – 1982. – 24 settembre. – P. 2.

125. Ossip Zadkine // Valori Plastici (Roma). – Anno III. – 1921. – No 3. – P. 68–70.

126. Ozenfant, A. Foundations of modern art / A. Ozenfant. – NY: Dover, 1952. – 348 p.

127. Pannaggi, I. Dinamismo assoluto della mano sinistra / Ivo Pannaggi. – Roma: Edizioni Fema, 1971. – N. p.

128. Pannaggi e l'arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti.– Milano: Mazzotta, 1995. – 466 p.

129. Pannaggi, I., Paladini, V. Il Manifesto dell'arte meccanica futurista // La Nuova Lacebra (Roma). – 1922. – 20 giugio. – No 1. – P. 7.

130. Pellizzi, C. Problemi e realtà del Fascismo / C. Pellizzi. – Firenze: Vallecchi Editore, 1924. – 216 p. – URL: https://archive.org/details/pellizzi-camillo.-problemi-e-realta-del-fascismo-1924_202106/ (дата обращения: 06.04.2026)

131. Pasquali, M. Osvaldo BOT. Opere 1925–1958 / M. Pasquali. – Piacenza: Galleria Braga, 1990. – 214 p.

132. Per conoscere Marinetti e il Futurismo / a cura di L. De Maria. – Milano: A. Mondadori, 1977. – 482 p.

133. Piccardi G. L. I Balli plastici al «Teatro dei Piccoli» // L'Idea Nazionale (Roma). – 1918. – 17 aprile. – P. 3.

134. Prampolini, E. Scultura futurista alla prima esposizione italiana in Roma // L'artista moderno (Torino). – Anno XIII. – 1914. – 25 gennaio. – No 2. – N. p.

135. Prampolini, E. Anche l'architettura futurista ... e che è? // Il Piccolo Giornale d'Italia (Roma). – Anno III. – 1914. – 29-30 gennaio. – No 29. – N. p.

136. Prampolini, E. La Scultura dei colori e totale // Bollettino Spirituale (Roma). – Anno III. – 1916. – Gennaio-febbraio. – No 1-2. – N. p.

137. Prampolini, E. L'atmosfera scenica futurista // Noi (Roma). – Anno I.– 1924. – Serie II. – No 6-7-8-9 (settembre). – N. p.

138. Prampolini, E. Architetture spirituali // L'Impero (Roma). – Anno II. – 1924. – 26 giugno. – No 153. – N. p.

139. Prampolini, E. Paesaggi femminili // L'Ambrosiano (Milano). – 1924. – 24 giugno. – No 153. – P. 3.

140. Prampolini, E. I pittori futuristi alla XV Biennale d'arte di Venezia // L'Impero (Roma). – 1926. – 5 maggio. – P. 3.

141. Prampolini, E. I futuristi alla XIX Biennale // La Città' Nuova (Torino). – Anno III. – 1934. – 30 maggio. – No 9. – P. 5.

142. Rassegna Italiana di Ettore Cozzani // L'Eroica (Milano). – Anno XXI-XXII. – 1933. – Agosto-Settembre. – Quaderno 180-181. – N. p.

143. Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. – Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. – 447 p.

144. Regina. Futurismo, arte concreta e oltre / cura di O. Campiglio. – Brescia: Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea, 2010. – 160 p.

145. Regina. Sperimentatrice geniale / a cura di S. Bossi, V. Cane, M. Tavola. – Milano: Emuse, 2026. – 198 p.

146. Renato Di Bosso: Aeroscultura "Paracadutista" – 1° Mostra Nazionale di Plastica Murale per L'Edilizia Fascista – Genova XIII // Verona Magazzino (Verona). – Anno I. – 1934. – Dicembre. – No 11. – P. 15.

147. Ricostruzione Futurista dell'Universo / a cura di E. Crispolti. – Torino: Museo Civico di Torino, 1980. – 623 p.

148. Rodin e la nascita della scultura moderna / a cura di F. Fergonzi, M. De Sabbata. – Milano: Il Sole 24 Ore, 2008. – 311 p.

149. Roger-Marx, C. La comédie artistique au Salon d'Automne. Maîtres cubes // Comoedia illustré. – 1912. – 20 ottobre. – P. 62–65.

150. Rosenberg, L. Introduzione // Valori Plastici (Roma). – Anno I. – 1919. – No II-III. – P. 3; P. 14.

151. Sapori, F. L'arte e il Duce / F. Sapori. – Milan: Mondadori, 1932. – 302 p.

152. Scultura italiana del XX secolo / a cura di G. Carandente. – Roma: Roma Editalia, 1957. – 39 p.

153. Sculture, pitture, sculture colorate e disegni di A. Archipenko // Valori Plastici (Roma). – Anno I. – 1919. – Novembre-Dicembre. – No XI-XII. – P. 22–23.

154. Severini, G. La vita di un pittore / G. Severini. – Milano: Edizioni di Comunità, 1965. – 219 p.

155. Somenzi, M. Il Futurismo è una forma d'arte e vita; Il Fascismo una forma politica e sociale: cose diametralmente opposte // Futurismo (Roma). – Anno II. – 1933. – 12 marzo. – No 27. – P. 2.

156. Thayaht e Ram. Dal Futurismo al Novecento / a cura di F. Antonacci, D. Lapiccirella, C. Ceruti. – Roma: Francesca Antonacci, 2004. – 64 p.

157. Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. – Ginevra; Milano: Skira, 2005. – 198 p.

158. Traversa, E. Tullio (Mazotti) d'Albisola (1899–1971) and the Avant-Garde Before and After WWII. – Royal Holloway University of London, Ph.D. – London, 2021. – 234. – URL: https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/47191102/2022traversaephd.pdf (дата обращения: 25.01.2026)

159. Umberto Boccioni – Altri inediti e apparati critici / a cura di Z. Birolli. – Milano: Feltrinelli, 1972. – 109 p.

160. Umberto Boccioni. Lettere futuriste / a cura di F. Rovati. – Rovereto: Egon, 2009. – 405 p.

161. Umberto Peschi. Opere 1932-1992 / a cura di P. Ballesi, N. Ricci. – Macerata: Silvana Editoriale, 2004. – 208 p.

Литература

1. Азизян, И. А. Александр Архипенко / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 587 с.
2. Бельтинг, Х. История искусства после модернизма / Х. Бельтинг; пер. с англ.: М. Некрасов. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024. – 340 с.
3. Бобринская, Е. А. Футуризм / Е. А. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
4. Бобринская, Е. А. Душа толпы: Искусство и социальная мифология / Е. А. Бобринская. – М.: Кучково поле, 2018. – 279 с.
5. Валериус, С. С. Прогрессивная скульптура XX века: Проблемы и тенденции / С. С. Валериус. – М.: Изобразит. искусство, 1973. – 418 с.
6. Вяземцева, А. Г. Искусство тоталитарной Италии / А. Г. Вяземцева. – М.: РИП-холдинг, 2018. – 463 с.
7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г. -Г. Гадамер; пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
8. Голомшток, И. Н. Тоталитарное искусство / И. Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 294 с.
9. Лазарева, Е. А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х–1930-е гг.: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. / Е. А. Лазарева; Гос. ин-т искусствознания. – Москва. 2011. – 262 с.
10. Леняшина, Н. М. Итальянская скульптура XX века: Проблемы, тенденции, имена / Н. М. Леняшина. – М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1990. – 175 с.
11. Леняшина, Н. М. Итальянская скульптура XX века от Винченцо Джемито к Джакомо Манцу / Н. М. Леняшина. – СПб.: КОСТА, 2021. – 391 с.
12. Маркин Ю. П. Немецкая скульптура, 1900–1930-е годы: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.04 / Ю. П. Маркин. – М.: 1995. – 549 с.
13. Мильза, П. Муссолини: характер и путь / П. Мильза; пер. с фр.: А. Васильковой и др. – СПб.: Симпозиум, 2009. – 958 с.

14. Певзнер, О. А. Павильон СССР на Венецианской Биеннале 1924 года / О. А. Певзнер // Искусствознание. – 2022. – № 4. – С. 202–271.
15. Петухов, А. В. Ар-деко и искусство Франции первой четверти XX века / А. В. Петухов. – М.: БуксМАрт, 2020. – 312 с.
16. Рид, Г. Краткая история современной скульптуры / Г. Рид; пер. с англ. Дж. Атаевой. – М.: Искусство – XXI век, 2018. – 237 с.
17. Садовина В. П. Театр движущейся скульптуры в эпоху исторического авангарда / В. П. Садовина // Культура и искусство. – 2026. – №2. – С. 230–252.
18. Садовина В. П. Алюминий в футуристской скульптуре. Медиум эстетики режима или прогрессивного настоящего? / В. П. Садовина // Художественная культура. – 2025. – № 3 (54). – С. 339–363.
19. Ступин, С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века / С. С. Ступин. – М.: Индрик, 2012. – 311 с.
20. Федотова, Е. Д. Италия: история искусства / Е. Д. Федотова. – М.: Белый город, 2006. – 608 с.
21. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. [и др.]. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа [и др.]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.
22. Хьюз, Р. Шок новизны / Р. Хьюз; пер. с англ.: О. Серебряной, П. Серебряного. – М.: Азбука-Аттикус, 2020. – 445 с.
23. Barilli, R. La scultura del Novecento. Parte prima / R. Barilli. – Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1968. – 88 p.
24. Bartorelli, G. Numeri innamorati. Sintesi e dinamiche del secondo futurismo / G. Bartorelli. – Torino: Testo & Immagine, 2001. – 181 p.
25. Bellonzi, F. Scultura figurative italiana del XX secolo / F. Bellonzi. – Roma: De Luca Edizioni d’Arte, 1989. – 167 p.
26. Bentivoglio, M., Zoccoli, F. Le Futuriste italiane nelle arti visive / M. Bentivoglio, F. Zoccoli. – Roma: De Luca Editori d’Arte, 2008. – 254 p.
27. Benzi F. Giaomo Balla. Genio futurista / F. Benzi. – Milano: Electa, 2007. – 303 p.

28. Berghaus, G. Italian Futurist Theatre, 1909-1944 / G. Berghaus. – Oxford: Clarendon Press,1998. – 597 p.
29. Berghaus, G. International Futurism in Arts and Literature / G. Berghaus. – NY & Berlin: Walter de Gruyter, 2000. – 647 p.
30. Berghaus, G. Růžena Zátková: An “Atypical” Futurist / G. Berghaus // International Yearbook of Futurism Studies. – 2012. – Vol. 2, June. – P. 9–13. – URL: https://www.researchgate.net/publication/270263112 (дата обращения: 04.09.2024)
31. BOT / a cura di C. Gazzola. – Cologno: Silvia Editrice, 2011. – 528 p.
32. Bucarelli. P. Scultori italiani contemporanei / P. Bucarelli. – Milano: Aldo Martello Editore, 1967. – 242 p.
33. Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso / B. Buscaroli, R. Floreani, A. Possamai. – Milano: Silvana Editoriale, 2009. – 141 p.
34. Calvesi, M. Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art / M. Calvesi. – Bari: Laterza, 2001. – 402 p.
35. Calvino, I. The Dictator’s Hats / I. Calvino // Stanford Italian Review. – 1990. – Vol. 8. – No 1-2. – P. 195–210.
36. Carli, E. La scultura italiana da Wiligelmo al Novecento / E. Crali. – Milano: Martello, 1990. – 584 p.
37. Carrieri, R. Pittura scultura d’avanguardia (1890-1950) in Italia / R. Carrieri. – Milano: Edizioni della Conchiglia, 1950. – 318 p.
38. Champy-Vinas C., Dufrene T. Modigliani / Zadkine. Une amitié interrompue / C. Champy-Vinas, T. Dufrene. – Paris: Paris Musées, 2024. – 160 p.
39. Coen, E. Art dossier Futurismo / E. Coen. – Firenze: Giunti, 1986. – 66 p.
40. Coen, E. Umberto Boccioni: A Retrospective / E. Coen. – NY: Metropolitan Museum of Art, 1988. – 330 p.
41. Colarizi, S. Storia del Novecento italiano / S. Colarizi. – Milano: Rizzoli Libri, 2016. – 680 p.
42. Collarile, L, Azari, F. Vita simultanea futurista / L. Collarile, F. Azari. – Trento: Edizione Museo Aeronautico G.Caproni, 1992. – 213 p.

43. Collins, T. Sport in capitalist society. A short history / T. Collins. – Oxford: Routledge, 2013. – 192 p.
44. Costantini, V. Scultura e pittura italiana contemporanea (1880–1926) / V. Costantini. – Milano: Hoepli, 1940. – 502 p.
45. Crispolti, E., Marchiori, G. Sculture di Mino Rosso / E. Crispolti, G. Marchiori. – Collana di Notizie (Torino). – Anno II. – 1958. – No 3 (Aprile). – 39 p.
46. Crispolti, E. Il mito della macchina e altri temi del Futurismo / E. Crispolti. – Trapani: Celebes Editore, 1969. – 938 p.
47. Crispolti, E. La ceramica futurista da Balla e Tullio D'Albisola / a cura di E. Crispolti. – Firenze: Centro Di, 1982. – 200 p.
48. Crispolti, E. Monachesi futurista: Anni Trenta / E. Crispolti. – Macerata: Coopedit, 1983. – 64 p.
49. De Maria L. Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo / L. De Maria. – Milano: Mondadori, 2000. – 588 p.
50. De Micheli, M. La scultura del Novecento / M. De Micheli. – Milano: Fratelli Fabbri, 1966. – 16 p.
51. De Micheli, M. Le Avanguardie Artistiche del Novecento / M. De Micheli. – Milano: Feltrinelli Editore, 1988. – 426 p.
52. De Sabbata, M. Tullio Crali. Il futurismo giuliano e aeropittura / M. De Sabbata. – Trieste: Fondazione CRTrieste, 2019. – 255 p.
53. De Sanna, J. Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno / J. De Sanna. – Milano: Mursia Editore,1985. – 212 p.
54. Dearstyne, H. Inside the Bauhaus / H. Dearstyne. – London: The Architectural Press, 1986. – 288 p.
55. D'Orsi, A. L'Italia delle idee. Il pensiero politico in un secolo e mezzo di storia / A. D'Orsi. – Milano: Mondadori, 2011. – 433 p.
56. Ferretti, L. Il libro dello sport / L. Ferretti. – Roma; Milano: Libreri del Littorio, 1928. – 296 p.
57. Fochessati, M. Ivos Pacetti imprenditore futurista / M. Fochessati. – Genova: Sagep Editori, 2020. – 96 p.

58. Fonzo, E. Il nuovo goliardo. I Littoriali dello sport e l'atletismo universitario nella costruzione del totalitrismo fascista / E. Fonzo. – Canterno: Aracne editirice, 2020. – 369 p.
59. Futurismi contemporanei. Un catalogo molto Saggio / a cura di M. Citro. – Salerno: Edizioni Parugo, 2024. – 296 p. – URL: https://www.researchgate.net/publication/385130318_S_come_Sports_Il_futurismo_e_le_attivita_sportive (дата обращения: 06.04.2026)
60. Futurismo *e bon ton* i fratelli Thayaht e Ram / a cura di M. Pratesi. – Firenze: Olschki editore, 2005. – 122 p.
61. Futurismo e Futurismi / a cura di P. Hulten. – Milano: Bompiani, 1986. – 638 p.
62. Gentile, E. "La nostra sfida alle stelle". Futuristi in politica / E. Gentile. – Roma; Bari: Gius. Laterza & Figli, 2009. – 147 p.
63. Gentile, E. Fascismo di pietra / E. Gentile. – Roma: Laterza, 2007. – 271 p.
64. Geymonat, L. Storia del pensiero filosofico e scientifico / L. Geymonat. – Milano: Garzanti, 1971. – Vol. VI. – 1183 p.
65. Gorgolini, P. Il Fascismo nella vita italiana / P. Gorgolini. – Torino: Edizioni "Italianissima",1922. – 258 p. – URL: https://ia601902.us.archive.org/26/items/ilfascismonellav00gorg/ilfascismonellav00gorg.pdf (дата обращения: 10.04.2026)
66. Gundle S., Duggan Ch., Pieri G. The Cult of Duce. Mussolini and the Italians / S. Gundle, Ch. Duggan, G. Pieri. – NY: Manchester University Press, 2013. – 297 p.
67. Hofmann, W. La scultura del XX secolo / W. Hofmann. – Bologna: Capelli, 1962. – 518 p.
68. Honour, H., Fleming, J. A World History of Art / H. Honour, J. Fleming. – London: Laurence King Publishing Ltd, 1984. – 928 p.
69. Hope, H. R. The sculpture of Jacques Lipchitz / H. R. Hope. – NY: Museum of Modern Art, 1954. – 96 p.
70. Il Secondo Futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino, 1923–1938 / a cura di E. Crispolti. – Torino: Fratelli Pozzo, 1961. – 335 p.

71. L’ Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia / a cura di N. Labanca. – Treviso: Pagus, 1992. – 222 p.
72. Lista, G. Il Futurismo / G. Lista. – Milano: Jaca Book, 1986. – 119 p.
73. Lista, G. La scene futuriste / G. Lista. – Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1989. – 446 p.
74. Lista, G. Giacomo Balla. La modernità futurista / G. Lista. – Milano: Skira, 2009. – 364 p.
75. Lista, G. Fortunato Depero. Ricostruire e meccanizzare l’universo / G. Lista. – Milano: Abscondita , 2012. – 298 p.
76. Lista, G. Enrico Prampolini futurista europeo / G. Lista. – Roma: Carocci editore, Frecce, 2013. – 308 p.
77. Malvano, L. Fascismo e politica dell’immagine / L. Malvano. – Torino: Bollati Boringhieri, 1988. – 199 p.
78. Mangoni, L. L’interventismo della cultura. Intelletuali e riviste del fascismo / L. Mangoni. – Roma; Bari: Laterza, 1974. – 386 p.
79. Marchiori, G. Arte e artisti d’avanguardia in Italia (1910-1950) / G. Marchiori. – Milano: Edizioni di Comunità, 1960. – 309 p.
80. Mosca, G. Elementi di scienza politica / G. Mosca // Scritti politici / a cura di G. Sola. – Torino: UTET, 1982. – Vol. II. – P. 544–1158.
81. Mottadelli, R. Evoluzione e persistenza dell’iconografia di Primo Carnera nella cultura popolare italiana: mitopoiesi plebea e propaganda fascista / R. Mottadelli // Altre modernita. – 2015. – No 14. – P. 46–63. – URL: https://doi.org/10.13130/2035-7680/6527 (дата обращения: 25.06.2026).
82. Nigro Covre, J. Astrattismo / J. Nigro Covre. – Milano: 24 Ore Cultura, 2005. – 384 p.
83. Papetti S. Sante Monachesi / S. Papetti. – Roma: De Luca Editori D’arte, 2010. – 142 p.
84. Passamani, B. Di Bosso, Futurista / B. Passamani. – Milano: All’insegna del pesce d’oro, 1976. – 133 p.

85.Passamani, B. Fortunato Depero / B. Passamani. – Trento: Arti grafiche R. Manfrini, 1981. – 411 p.

86.Passerini, L. Mussolini immaginario / L. Passerini. – Roma-Bari: Laterza, 1991. – 291 p.

87.Pernice, V. Metodo Motessori e Futurismo / V. Pernice // Il Pensiero Storico. – 2017. – No 3. – P. 173–195. – URL: https://ilpensierostorico.com/wp-content/uploads/2021/07 (дата обращения 27.05.2025)

88.Pirovano, C. Scultura italiana del Novecento / C. Pirovano. – Milano: Electa, 1991. – 310 p.

89.Pomajzlová, A. Cesty Růženy Zátkové / A. Pomajzlová // Kontexty: Časopis o kultuře a společnosti. – 2009. – No 1-2. – P. 59–67.

90.Pomajzlová, A. Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové – Story of the Painter Růžena Zátková / A. Pomajzlová. – Praha: Arbor Vitae Societas a Porte, 2011. – 476 p.

91.Sacchini, P. L'immagine del potere fascista nell scultura futurista degli anni Trenta / P. Sacchini // Ricerche di S/Confine. – 2010. – Vol. I. – No 1. – P. 95–117. –URL: https://www.ricerchedisconfine.info/le-immagini-del-potere-vol-i-n-1-2010-2/ (дата обращения: 25.05.2024).

92.Sacchini, P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo futurismo / P. Sacchini. – Verona: Scripta, 2013. – 442 p.

93.Salaris, C. Aero… futurism e mito del volo / C. Salaris. – Roma: La Piramide, 1985. – 111 p.

94.Salaris, C. Artecrazia: l'avanguardia futurista negli anni del fascismo / C. Salaris. – Firenze: La Nuova Italia, Scandicci, 1992. – 282 p.

95. Salvini, R. Scultura italiana moderna / R. Salvini. – Milano: Silvana Editoriale, 1961. – 56 p.

96.Sapori, F. Scultura italiana moderna / F. Sapori. – Roma: Libreria del Stato, 1949. – 501 p.

97.Sartini Blum, C. The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power / C. Sartini Blum. – Berkeley: University of California Press, 1996. – 212 p.

98. Scheiwiller, V. Regina / V. Scheiwiller. – Milano: All'Insegna del pesce d'oro, 1971. – 117 p.

99. Schiaffini, I. Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura / I. Schiaffini. – Milano: Silvana Editoriale, 2002. – 208 p.

100. Scudiero, M. Depero. L'uomo e l'artista / M. Scudiero. – Rovereto: Egon, 2009. – 573 p.

101. Silva, U. Ideologia e arte del fascismo / U. Silva. – Milano: Mazzotta Editore, 1973. – 163 p.

102. Taylor, J. C. Futurism / J. C. Taylor. – NY: MoMA, 1961. – 154 p. – URL: https://archive.org/details/futurism00tayl/page/152/mode/2up (дата обращения 15.06.2026)

103. Thayaht: Vita, scritti, carteggi / a cura di A. Scappini. – Milano: Skira, 2005. – 592 p.

104. Tiglio, F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica / F. D. Tiglio. – Savona: Grafiche F. lli. Spirito, 1991. – 223 p.

105. Tiglio, F. D. Albisola e il Futurismo / F. D. Tiglio. – Savona: Marco Sabatelli editore, 2010. – 210 p.

106. Toni, A. C. L'attivita artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921–1926) / A. C. Toni. – Pollenza; Macerata: La Nuova Foglio Editrice, 1976. – 196 p.

107. Toni, A . C. Futurismo nelle Marche / A. C. Toni. – Roma: De Luca Editore, 1982. – 176 p.

108. Treves, P. L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX / P. Treves. – Milano; Napoli: Ricciardi, 1962. – 353 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Технический манифест футуристской аэропластики (1934)[1]

Мы без зависти смотрим на множество художников, которые окружают нас сегодня в новой Фашистской Италии, где нам посчастливилось участвовать во всех героических и славных событиях, происходящих вокруг с величайшей простотой и естественностью: массовые полеты над океанами, полеты в стратосферу, спортивный пыл, новые города осушенных земель, архитектура Сант'Элиа, покорение всех рекордов и т.д.; не с завистью, говорим мы, смотрим на это множество усердных художников, а для вдохновения натюрмортами, цветочными вазами, интерьерами, ручейком, старым кипарисом и т.д., смотрим для создания чудес – техники сухой иглы, ксилографии, офорта и других видов искусств с большой буквы.

Мы, молодые футуристы (младшему из нас 26 лет), могли бы начать речь так: *Мы не умерщвляем трупы, не уничтожаем руины!* напротив же, говорим: не наша скромность, но наш интеллект, развитый в фашистской атмосфере, *запрещает* нам дальше углубляться в тему, которой мы уже и так слишком много посвятили.

От этого никуда не деться, дорогие пассатисты; существуют неоспоримые факты, и невозможно, чтобы они *не* вызвали у творческой души новые чувства, а следовательно, и *новые формы искусства.*

К примеру: если вы *летите*, значит, без сомнений существует *чувство* полета (как когда-то существовало *сотрясение* перед вечерней зарей), чувство полета самостоятельно, оно не похоже ни на одно другое ощущение; ну хорошо, а какой вид искусства, кроме нашей аэроживописи, за которой и так стоит многое, сегодня отражает это чувство? *Никакой*, дорогие пассатисты.

---

[1] На русском языке текст публикуется впервые. Перевод осуществлен с итальянского оригинала, опубликованного в книге: Regina / a cura di V. Scheiwiller V. Milano: All'Insegna del pesce d'oro, 1971. P. 27–31. В переводе сохранены пунктуация и оформление итальянского источника

Вполне логично *утверждать*, что только футуристы способны решить этот вопрос. У них подходящий дух, и они глубоко *чувствуют* эпоху, в которой мы живем; после полета они исследовали, изучили новые прекраснейшие чувства, вам же футуристы могут подарить открытия, *заявив*, что они пропускают через себя наиважнейшие частицы, которых более чем достаточно для создания нового искусства:

Кинопанорамическое чувство неожиданности полета.

Опьянение пространством и объемом воздуха (цвет, теплоемкость, плотность, влажность и т. д.).

Эстетика и ритм дематериализации материи.

Аэропластический полиматериальный тактилизм.

Чисто механическое чувство (машина = искусство, то есть изобретение *бесполезных машин*).

Погружение в материальную вселенную (реальность) *и духовную* (творение).

Поэтому мы сказали себе: *необходимо новое искусство!* (конечно, оно нужно только нам, людям чувства, ибо публике нет дела до того, можно ли передать новую чувствительность – они даже не устроили грандиозного празднования, когда Ньютон открыл силу всемирного тяготения). Это новое искусство с маленькой буквы и, если хотите, даже без слова «искусство» (которое многие с легкостью используют, создавая Искусство бритья, Искусство приготовления яиц и т. д., но не решаются применить его к новому подлинному художественному явлению), эта новая чувствительность должна выразиться через нечто, выходящее за рамки живописи и скульптуры – что, вкратце, включает в себя и кинематограф (без кинопанорамики) – ритма, материи, *воздуха* и *пространства*.

Это новое выражение мы зовем *футуристской аэропластикой* или же *проектом ландшафтов* (реконструкция сочетаний пейзажей), поскольку они будут тактильными полиматериальными пластичными комплексами, созданными для *путешествий внутри вас*, они будут ландшафтными проектами для *полета внутри вас* благодаря фантазии, это самолет без двигателя реальности; с помощью нашей полиматериальной пластичности мы хотим дать зрителю возможность стать частью

нашего произведения искусства, подобно тому, как пребывание в самолете делает человека частью пейзажа, *над которым* он летит.

Следовательно, наша непревзойденная оптимистическая фантазия подсказывает нам: аэропластичные тактильные обонятельные тепловые воздушные и т.д. *среды*, *дома*, *кварталы*, *города* – уже не хаотично расположенные, а устроенные пластичным, полиматериальным, тактильным, светящимся, дымящимся, очень красочным образом, изменяющие русла рек, формирующие леса, озера, луга, воздух, воду, землю в соответствии с новыми ландшафтными проектами, которые на протяжении веков будут прославлять политическую и художественную мощь этой *грозной* фашистской Италии, в которой мы имеем огромную радость *жить*!

БРУНО МУНАРИ
КАРЛО МАНДЗОНИ
ДЖЕЛИНДО ФУРЛАН
РИКАС
РЕДЖИНА
из футуристской группы Милана
Опубликован в «Sant’Elia», Рим, 1 марта 1934

Перевод с итальянского языка В. П. Садовиной

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Футуристский манифест Керамика и Аэрокерамика, Альбисола (1938)[2]

После тридцати лет футуризма победа футуристской архитектуры кажется бесспорной благодаря заслугам АНТОНИО САНТ'ЭЛИА – ВИРДЖИЛИО МАРКИ – ЭНРИКО ПРАМПОЛИНИ – ФИЛЛИА – САРТОРИСА – ПАГАНО – ДЖУЗЕППЕ РОССО и особенно – АНЖЕЛО МАЦЦОНИ.

Пока в такой важной Столице, как Берлин, господствует и торжествует здание *SHELL-HAUS* – воплощение движения масс и стекла, восхитительный шедевр, навеянный гением архитектора САНТ'ЭЛИА, в Италии – главенствуют и ликуют рациональные поэтические железнодорожные вокзалы футуриста АНЖЕЛО МАЦЦОНИ, палаццо делле Посте ВАККАРО в НЕАПОЛЕ и многочисленные спортивные и развлекательные центры, которые без футуризма не блистали бы оригинальностью, не отличались бы цветом, воздушным импульсом, практичностью и средиземноморской элегантностью.

БОЧЧОНИ со своей модернолатрией, со своим пластическим динамизмом, со своими одновременными взаимопроникновениями конкретно-абстрактного времени-пространства окончательно обесценил жанр ню, натюрморт, веристический портрет, статичный пейзаж и жанр фрагмента, способствуя зарождению аэроживописи и аэроскульптуры и таких футуристских шедевров, как живописный синтез «ДУЧЕ» ЭНРИКО ПРАМПОЛИНИ, скульптурный синтез «Дуче» скульптора-футуриста ТАЙЯТА (который Вождь оценивал так: "Вот МУССОЛИНИ, каким он нравится МУССОЛИНИ") и «город + самолет» футуристского скульптора МИНО РОССО.

МАРИНЕТТИ создал великую теорию и устроил революцию «СЛОВ НА СВОБОДЕ», доведенную до совершенства в его ныне знаменитой

[2] На русском языке текст публикуется впервые. Перевод осуществлен с итальянского оригинала, опубликованного в: URL: https://www.futurismo.org/wp-content/uploads/2020/12/ceramica.jpg (дата обращения: 02.08.2024). В переводе сохранены пунктуация и оформление итальянского источника

«АФРИКАНСКОЙ ПОЭМЕ 28 ОКТЯБРЯ» и в «СЛОВОСВОБОДНЫХ КАРТИНАХ», пронизывающих всю современную скульптуру и особенно – настенную рекламу. В этом современном искусстве, которое выделяется эстетикой машины, геометрией и скоростью, порожденной Итальянским Футуризмом, любая надежда на возвращение к гибридности и классической статике является глупой и антипатриотичной; давайте лучше возликуем вместе за изучением новаторской идеи развития КЕРАМИКИ.

Футуристские пионеры аэрокерамики знают corpus vasorum[3], разбираются во всем восточном фарфоре, в обдуманном унгвентарии варваров, в негритянских и индейских чашах, кроме того, они по-настоящему ценят бесспорного мирового лидера – блестящую классическую итальянскую майолику.

Все это не для подражания, а для того, чтобы и забыть, и превзойти, и низвергнуть идеи и техники каждого секрета керамики с помощью Надрывной Новизны, Мощной Оригинальности и Нововиденья, которые брошены в огонь вместе с футуристской керамикой Туллио д'Альбисолы в 1925 году. В футуристской мастерской на реке Сансоббия – геометрической архитектонике Зодчего Дюлгероффа – инженеров ФаБбрис и Торидо Маццотти; в мастерской, основанной по желанию и под руководством великого гончара Джузеппе Маццотти, старшины керамистов Италии, и славного мастера ТУЛЛИО Д'АЛЬБИСОЛА, которому помогали брат и вся его семья, что была и есть подругой художников и скульпторов АКВАВИВА, АННАВИВА, АМБРОЗИ, АНСЕЛЬМО, АЗАРИ, БЬЯНКО, БЕРЗОИНИ, БЕНЕДЕТТА, ДЮЛЬГЕРОФФ, ФАРФА, ФОНТАНА, ФИЛЛИА, ГАМБЕТТИ ДИНО, НЕНОВ, МУНАРИ, ОРИАНИ, ПОЦЦО, ПРАМПОЛИНИ, ПИККОНЕ, ПЕННОНЕ, РОССО, РИКАС, СТРАДА, САЛИНО, ТАТО, ВИОЛАНТЕ и др.

На море Альбисолы – среди величественных драгоценностей – вы купаетесь, любуясь круглыми розовыми марионетками слева на террасах зеленого ветра за токарным станком бурого колеса, созерцая гибкие ныряния бронзы в плавающий

[3] Дословно «корпус ваз», имеется в виду совокупность всех ваз мира (лат.)

кобальт, или лицезреете с правого бока синтез решетчатых подъемных кранов, килей, дымоходов и трибун дыма под шагами солнца в Савоне; Туллио д'Альбисола привносит в керамику эстетику машины с ее доминирующими ритмами, формой и цветом двигателей и их частей, скорость в ее элементарном проявлении, космические силы, интерпретируемые как пластический динамизм и взаимопроникновения, наложения и исчезновения симультанности, форма-цвет, конкретно-абстрактность, отдаленно-близость, актуально-надиктованность, аэрожизнь гор, озер, моря, облачных настилов, авиаторских настроений, чувства авиационных многообещающих высот, типичной палитры быстро набранных 3000-4000-5000 метров; Туллио д'Альбисола вместе с ФИЛЛИА и ФОНТАНОЙ внедряют абстракцию, созданную первыми футуристами (как признавал МОНДРИАН: «Путь к созданию новой пластики, универсального свободного ритма был подготовлен различными художественными движениями: прежде всего – Футуризмом», а КАНДИНСКИЙ утверждал: «Я прекрасно помню начало Итальянского Футуризма, и вы знаете, что у меня на руках все манифесты, полученные от Маринетти тридцать лет назад. Я использую эти манифесты на лекциях, а молодежь страстно изучает их»). Подобные изыскания взволновали и старейшую гильдию ХУДОЖНИКОВ-СТЕКЛОДУВОВ города АЛЬТАРЕ, энергично возглавляемую БОРДОНИ – ГРОССО – САРОЛЬДИ – БОРМИОЛИ – благородными деятелями раскаленного футуризмом искусства.

ФИЛЛИА, один из творческих гениев футуризма, в 1932 году воплотил в жизнь аэрокерамику, где сферические и кубические формы, поддерживаемые изящными и динамичными основаниями, впервые в керамическом искусстве были размещены сверху, сочетая пластическую конструктивность с растянутыми ротационным прессом формами – так он сотворил необычайно оригинальное, наиболее передовое керамическое чудо.

В завершение дебатов о будущем искусства, состоявшихся на выставке аэроживописи в стенах GAZZETTA DEL POPOLO и в трех футуристских залах Венецианской биеннале, мы, футуристы, в керамике хотим видеть:

А. Динамичную, документальную, синтетическую аэроживопись пейзажей и городских застроек с высоты птичьего полета.

Б. Лирическую, преображающую аэроживопись, опьяненную космосом и риском.

В. Существенную, мистическую и символическую аэроживопись.

Г. Стратосферную, космическую, биохимическую, астрономическую аэроживопись бесконечно большого и бесконечно малого.

Мы, футуристы, хотим создать:

1. Многотактильную керамику (усовершенствованная версия ТАКТИЛИЗМА, изобретенного МАРИНЕТТИ и БЕНЕДЕТТОЙ, чья первая осязаемая таблица, обсуждавшаяся в Риме и Париже двадцать лет назад, восставала в лице шершавой песчаной Африки против нежной и бархатистой Европы).
2. Керамическую симультанность противоречивых или гармоничных настроений (например, керамическая симультанность ралли Милан-Сан-Ремо весной) благодаря линиям силы, оттенкам, лишенным веризма, и не повествовательным, не описательным, а пленительным цветам (например, столовой сервиз «праздники», где воплощены динамичный жаркий синтез, зелень гор и морская синь с ощущением песка, камней, ветра, смолы, дыма, высоты и радости или же с ощущением чувственного бассейна с облицованными майоликой стеной, дном и потолком, передающими обворожительную чувственность прекрасной обнаженной женщины без каких-либо деталей).
3. Улицы и площади из золотой керамики – террасы и фонтаны из керамики цвета индиго.
4. Широкие достоверные керамические небеса, орошенные проточной водой и стекающими ароматами, цветами и солнцем, для продажи или подношения похоронным, мерзлым, слякотным северным городам (например, «небо КАПРИЙСКОГО типа» подходит Остенде, «море ПОРТОФИНСКОГО типа» – Кале и Фолкстону; так обращайтесь же напрямую в Альбисолу – керамическую столицу Италии, где на удвоенной скорости несутся автомобили, автоцистерны, электропоезда и моторные лодки, возбужденные скачком в селение, перелетают

через мост над бурным потоком, оригинально обтачивают самую плотную и легкоплавкую морскую синь).

Это подтверждает пророчество У. Боччони, который в 1912 году в своем бессмертном труде «Футуристская живопись и скульптура: пластический динамизм» писал: «Универсальный стиль не только для Европы, но и для всех людей белой расы не может процветать нигде, кроме Италии», и подкрепляют это слова МУССОЛИНИ: «Все мои симпатии в сфере искусства также обращены к новаторам и разрушителям: к ФУТУРИСТАМ!»

Этот Манифест написан в сотрудничестве с Туллио д'АЛЬБИСОЛОЙ.

(Ф.Т. Маринетти, Футуристский манифест «Керамика и Аэрокерамика». 16 августа АЛЬБИСОЛА – в керамической столице ИТАЛИИ, «Gazzetta del Popolo» Турин, 7 сентября 1938)

Перевод с итальянского языка В. П. Садовиной

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Список иллюстраций

Илл. 1. Умберто Боччони. Абстрактные пустоты и наполненности головы. 1912. Гипс. Без размеров. Утрачен.

Илл. 2. Умберто Боччони. Слияние головы и окна. 1913. Гипс. Без размеров. Утрачен.

Илл. 3. Умберто Боччони. Антиграциозо (Портрет матери). 1912–1913. Бронза. 58 x 50 x 40 см. Национальная галерея современного искусства, Рим.

Илл. 4. Умберто Боччони. Развитие бутылки в пространстве. 1912 (1935). Бронза. 38 x 59 x 32 см. Музей XX века, Милан.

Илл. 5. Умберто Боччони. Движение расширяющихся по спирали мышц. 1913. Гипс. Без размеров. Утрачен.

Илл. 6. Умберто Боччони. Мышцы в скорости. 1913. Гипс. Утрачен.

Илл. 7. Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве. 1913. Бронза. 111,2 x 88,5 x 40 см. Музей XX века, Милан.

Илл. 8. Умберто Боччони. Динамизм бегущей лошади + дома (Динамическая конструкция галопа). 1913–1914. Дерево, картон, металл. 112,9 x 117 x 53 см. Коллекция П. Гуггенхайм, Венеция.

Илл. 9. Джакомо Балла. Линия скорости + форма шума. 1913–1914 (1968). Хромированная латунь. 78 x 115 см. Галерея Обелиско, Рим.

Илл. 10. Джакомо Балла. Линия скорости + вихрь. 1913–1914 (1968). Хромированная латунь. 80 x 115 см. Галерея Обелиско, Рим.

Илл. 11. Джакомо Балла. Вихрь + форма + объем. 1913–1914 (1968). Хромированная латунь. 74 x 110 см. Галерея Обелиско, Рим.

Илл. 12. Джакомо Балла. Портрет Маркизы Казати со слюдяными глазами и деревянным сердцем. 1915. Утрачен.

Илл. 13. Джакомо Балла. Кулак Боччони. 1915. Картон, краска. 84 x 73 см. Коллекция Уинстона Малбина, Нью-Йорк.

Илл. 14. Джакомо Балла. Цветной пластический комплекс шума + скорости. 1914. Дерево, картон, оловянная фольга, краска. 52 x 60 x 7 см. Частная коллекция.

Илл. 15. Джакомо Балла. Цветной пластический комплекс шума + танца + радости. 1914. Без размеров. Утрачен.

Илл. 16. Джакомо Балла. Цветной пластический комплекс линий-сил. Ок. 1915. Без размеров. Утрачен.

Илл. 17. Фортунато Деперо. Симультанный цветной мотошумовой пластический комплекс, раскладывающийся на слои. 1915. Без размеров. Утрачен.

Илл. 18. Фортунато Деперо. Цветной мотошумовой пластический комплекс эквивалентов в движении. 1915. Без размеров. Утрачен.

Илл. 19. Энрико Прамполини. Фигура + окружающая среда, портрет моего брата. 1917. Гипс, патина. В. 40 см. Частная коллекция.

Илл. 20. Энрико Прамполини. Физиогномический динамизм. Портрет Бино Санминиателли. 1917. Бронза. В. 32,5 см. Коллекция Вуаттоло, Рим.

Илл. 21. Энрико Прамполини. Динамическая архитектура. Поэт Руджеро Вазари. 1922. Бронза с гипсового оригинала. 55 х 47 см. Коллекция Вердоне, Рим.

Илл. 22. Джакомо Балла. Сине-голубой футуристский цветок. Ок. 1918. Дерево, темпера. В. 21 см, диаметр 34 см. Галерея Фонте Д' Абиссо, Милан.

Илл. 23. Джакомо Балла. Желто-зеленый футуристский цветок. Ок. 1918. Дерево, темпера. В. 29 см, диаметр 46 см. Дом Баллы, Рим.

Илл. 24. Джакомо Балла. Футуристский цветок. Ок. 1920. Дерево, темпера. В. 50, диаметр 42 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 25. Фортунато Деперо. Мантия и древоточец. 1914. Дерево, картон, темпера. 65 х 27 х 39 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 26. Фортунато Деперо. Архитектура горбуна. 1917. Металл, дерево. В. 39 см. Частная коллекция.

Илл. 27. Фортунато Деперо. Горбун и его тень. 1917. Дерево, зеркало. 30,5 х 43 х 43 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 28. Фортунато Деперо. Конструкция девочки. 1917. Дерево, краска. 41 х 21 х 14 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 29. Фортунато Деперо. Модель маленького Пиноккио. 1917. Дерево, краска. 38 х 13 х 13 см. Частная коллекция.

Илл. 30. Фортунато Деперо. Персонажи для спектакля «Пластические танцы». 1918. Дерево, краска. Без размеров. Музей современного искусства Тренто и Роверето,

Илл. 31. Энрико Прамполини. Модели «светящихся пластических марионеток» для спектакля «Матум и Тевибар». 1919.

Илл. 32. Ружена Заткова. Демон насилия. Ок. 1920. Разные материалы. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 33. Ружена Заткова. Чувствительность, шумы и ритмические силы вибропогружателя. 1920–1921. Различные материалы. Без размеров. Утрачен.

Илл. 34. Энрико Прамполини. Двенадцать «fantocci». Ок. 1922. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Элизабетты Бальяни, Италия.

Илл. 35. Энрико Прамполини. «Fantoccio» Красный дьявол. Ок. 1922. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Элизабетты Бальяни, Италия.

Илл. 36. Энрико Прамполини. «Fantoccio» Мир. Ок. 1922. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Элизабетты Бальяни, Италия.

Илл. 37. Энрико Прамполини. Женские пейзажи. 1924. Дерево, краска. Без размеров. Утрачен.

Илл. 38. Иво Паннаджи. Большой палец – развитие левой руки. 1921. Гипс. 50 x 50 см. Утрачен.

Илл. 39. Иво Паннаджи. Моя мама шьет простынь. 1921. Гипс. Без размеров. Утрачен.

Илл. 40. Иво Паннаджи. Натюрморт – пластическая производная бутылки + стакана + среды. 1925. Гипс. 55 x 51 см. Утрачен.

Илл. 41. Иво Паннаджи. Пластическая производная гитары + кувшина + очков. 1925. Камень. 60 x 80 см. Коллекция Маурицио Кьяри, Рим.

Илл. 42. Иво Паннаджи. Скульптуры «E» и «K» для спальни в доме Зампини (Эзанатолия, Марке). 1925–1926. Мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Фото – Кармело Катания. Архив современного искусства Крисполти, Рим.

Илл. 43. Иво Паннаджи. Скульптура «E». 1925–1926. Мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Фото – Кармело Катания. Архив современного искусства Крисполти, Рим.

Илл. 44. Иво Паннаджи. Скульптура «K». 1925–1926. Мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Фото – Кармело Катания. Архив современного искусства Крисполти, Рим.

Илл. 45. Иво Паннаджи. Архитектурная функция» «H03». 1926. Х., м. Национальная галерея современного искусства, Рим.

Илл. 46. Иво Паннаджи. Архитектурная функция» «3 U». 1926. Х., м. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен.

Илл. 47. Мино Россо. Беглец. 1927. Бронза. 45,2 x 64,5 x 14 см. Галерея Нарчизо, Милан.

Илл. 48. Мино Россо. Манекен. 1927. Бронза, золотая патина. 82 x 22 x 12 см. Частная коллекция.

Илл. 49. Мино Россо. Художник-кубист. 1927. Бронза. 64 x 32,5 x 12 см. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 50. Мино Россо. Лыжница. 1927. Бронза. В. 130 см. Частная коллекция, Турин.

Илл. 51. Александр Архипенко. Гондольер. 1914. Бронза. 82,9 x 31,1 x 21 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Илл. 52. Мино Россо. Архитектура женщины. 1928. Бронза. 174 x 27 x 16 см. Частная коллекция, Турин.

Илл. 53. Александр Архипенко. Идущая женщина. 1912. Гипс. В. 60 см. Саарланд музей, Саарбрюккен.

Илл. 54. Мино Россо. Гитарист. 1930. Алюминий. 106 х 45 х 16,5 см. Частная коллекция.

Илл. 55. Оскар Шлеммер. Абстрактная фигура. 1921. Медь с никелевым покрытием. 107 х 67 см. Музей Креллер-Мюллер, Оттерло.

Илл. 56. Мино Россо. Наездник. 1930. Бронза. 31 х 50 х 13 см. Частная коллекция.

Илл. 57. Мино Россо. Велогонщик. 1930. Бронза. 30,5 х 48 х 15,5 см. Частная коллекция.

Илл. 58. Мино Россо. Борцы. 1930. Бронза. 52,5 х 47,5 х 16 см. Частная коллекция.

Илл. 59. Мино Россо. Мотоциклист. 1931. Бронза. 50 х 39,5 х 18,5 см. Частная коллекция.

Илл. 60. Мино Россо. Монахини. 1931. Бронза. 62 х 31 х 21,5 см. Частная коллекция, Турин.

Илл. 61. Мино Россо. Гитарист. 1931. Дерево, серебряное покрытие. 54 х 58 х 6 см. Частная коллекция.

Илл. 62. Осип Цадкин. Музыкант. 1919. Известняк. 73 х 41 х 28 см. Музей Цадкина, Париж.

Илл. 63. Жак Липшиц. Сидящий гитарист. 1919. Гипс, краска, лак. 78,2 х 41,5 х 35,5 см. Музей Креллер-Мюллер, Оттерло.

Илл. 64. Мино Россо. Женщина с веером. 1931. Бронза. 48 х 41 х 21 см. Частная коллекция.

Илл. 65. Александр Архипенко. Женщина с веером. 1914. Дерево, металл, стекло, ткань. 61 х 51,8 х 10,5 см. Музей искусств, Тель-Авив.

Илл. 66. Осип Цадкин. Стоящая женщина. 1922. Бронза. 77 х 31 х 19 см. Музей Цадкина, Париж.

Илл. 67. Мино Россо. Пианистка. 1932. Металл, дерево, лак. 61 х 50,5 х 41 см. Частная коллекция.

Илл. 68. Мино Россо. Абстрактный портрет. 1933. Металл, дерево. 36,1 х 26,1 см. Фонд Де Форнарис, Турин.

Илл. 69. Мино Россо. Отец и сын. 1934. Бронза. В. 45 см. Частная коллекция, Турин.

Илл. 70. Мино Россо. Взаимоотношение форм. 1934. Бронза. 48,5 х 29,5 х 14 см. Частная коллекция, Турин.

Илл. 71. Мино Россо. Влюбленные. 1932. Бронза. 56,5 х 43 см. Фонд Де Форнарис, Турин.

Илл. 72. БОТ. Группа цветочных скульптур: «Механическая хрестоматия», «Цветочное состояние», «Сила флоры». 1930. Металл. 22,4 х 16,5 х 3,6 см. Галерея искусств Риччи Одди, Пьяченца.

Илл. 73. БОТ. Механическая флора. 1930. Металл, краска. 22,0 х 12,0 х 7,0 см. Частная коллекция. Пьяченца.

Илл. 74. БОТ. Футуристская флора. 1932. Металл, дерево, краска. Без размеров. Частная коллекция, Турин.

Илл. 75. БОТ. Шесть цветов из стали. 1932. Сталь, дерево. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 76. БОТ. Священная машина защитит тебя. 1933. Разные материалы. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 77. БОТ. Механический пейзаж. 1932. Без размеров. Частная коллекция, Турин.

Илл. 78. БОТ. Жнец. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 79. БОТ. Музыкант оркестра. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 80. БОТ. Рыбак. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Милан.

Илл. 81. БОТ. Официант. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 82. БОТ. Утка. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 83. БОТ. Прощание. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 84. Мино Россо. Ритмы. 1931. Бронза. 60,8 x 38 x 22 см. Частная коллекция.

Илл. 85. Мино Россо. Полет над городом. 1932. Бронза. В. 120 см. Частная коллекция, Турин.

Илл. 86. Мино Россо. Ритмы пространства. 1932. Металл. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 87. Мино Россо. Полет (Скульптурный полет эскадрильи). 1938. Бронза. 137 x 63 x 33 см. Частная коллекция.

Илл. 88. Мино Россо. Большая петля. 1938. Бронза. 24,5 x 35 x 7,6 см. Частная коллекция.

Илл. 89. Мино Россо. Страна авиаторов. 1939. Бронза. 48,5 x 20,5 x 17,5 см. Частная коллекция.

Илл. 90. Ренато Ди Боссо. Скрипач. 1930. Бронза. 80 x 50 x 15 см. Частная коллекция.

Илл. 91. Ренато Ди Боссо. Авиатор. 1933. Алюминий. В. 86 см. Коллекция Анни Шейвиллер, Милан.

Илл. 92. Ренато Ди Боссо. Парашютист. 1934. 32 x 16 см. Музей воздухоплавания Дж. Капрони, Тренто.

Илл. 93. Ренато Ди Боссо. Авиатор. 1938. Металл, стекло. 37 x 27 x 16 см. Музей воздухоплавания Дж. Капрони, Тренто.

Илл. 94. Ренато Ди Боссо. Падающий парашютист. 1934. Дерево, стекло, зеркало. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 95. Ренато Ди Боссо. Стратонавт. 1938. Алюминий. 35 x 12 см. Частная коллекция.

Илл. 96. Умберто Пески. Портрет футуриста Монакези. 1937. Дерево. 36 x 13 x 4 см. Муниципальная художественная галерея, Мачерата.

Илл. 97. Умберто Пески. Аэропортрет Маринетти. 1939. Дерево. 100 x 70 см. Собственность семьи Маринетти.

Илл. 98. Умберто Пески. Парашютист. 1938. Дерево. 160 x 50 x 15 см. Коллекция Фатторини-Моретти, Рим.

Илл. 99. Умберто Пески. Аэропортрет авиатора (Монумент авиатору). 1939. Дерево. 60 x 30 x 30 см. Муниципальная художественная галерея, Мачерата.

Илл. 100. Умберто Пески. Аэропортрет авиатора (Монумент авиатору). 1939. Гипс. 43 x 30 x 25 см. Частная коллекция, Мачерата.

Илл. 101. Умберто Пески. Симультанность авиатора. 1939. Дерево. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 102. Тайат. Страж. 1921. Гипс. 27 x 15 x 5 см. Частная коллекция, Вогера.

Илл. 103. Тайат. Скрипач. 1921. Гипс, краска. 17 x 10 x 8 см. Коллекция CLM Seeber, Рим.

Илл. 104. Тайат. Баута. 1920. Гипс. 17 x 9 x 6 см. Частная коллекция, Милан.

Илл. 105. Тайат. Рулевой. 1930. Латунь. 118 x 46 x 40 см. Частная коллекция, Флоренция.

Илл. 106. Тайат. Победа воздуха. 1931. Железо, серебряное напыление. 65,5 x 60 x 52,5 см. Архив Массимо и Сони Чирулли, Нью-Йорк.

Илл. 107. Тайат. Профиль мужчины. Ок. 1926. Сплав алюминия и серебра. 18 x 12 см. Коллекция CLM Seeber, Рим.

Илл. 108. Тайат. Беглец. 1927. Сплав алюминия и серебра. 10 x 14 см. Частная коллекция, Флоренция.

Илл. 109. Тайат. Освобождение земли. 1934. Алюминий, дерево, стекло. 96 x 62 x 50 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 110. Тайат. Прыжок в воду. 1932. Гипс, металл. В. 289 см. База: 13 x 142 x 142 см. Коллекция CLM Seeber, Рим.

Илл. 111.Энрико Кармасси. Донна Элика (Идол скорости). 1934. Гипс. 159 x 25 x 25 см. Фонд Сочин, Больцано.

Илл. 112. Санте Монакези. Заложник. Ок. 1930. Гипс. 26 x 26 x 16 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 113. Санте Монакези. Арфист. 1930. Алюминий. 35 x 25,2 x 9,4 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 114. Санте Монакези. Пластическая абстракция. 1930. Гипс. 45 x 30,5 x 15 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 115. Санте Монакези. Рельеф. Алхимия. Пластический ритм. Аэроскульптура. Аэрожизнь. 1930. Гипс. Без размеров. Утрачены.

Илл. 116–117. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 x 33 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 118–119. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 х 33 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 120. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 х 33 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 121. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 х 33 см. Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата.

Илл. 122. Владимиро Тулли. Аэропортрет (Самолет на солнце). 1938. Алюминий. 66 х 48 см. Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата.

Илл. 123. Владимиро Тулли. Аэропортрет № 2. 1942. Алюминий. 61 х 39 х 7 см. Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата.

Илл. 124. Реджина. Головы. 1928–1930. Гипс. 25,5 х 23,5 х 9,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 125. Реджина. Девочка. 1930. Олово. 47 х 17 х 17 см. Коллекция Фермани, Милан.

Илл. 126. Реджина. Провинциалка. 1930–1931. Алюминий, проволока. 27,5 х 19 х 8,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 127. Реджина. Танцовщица. 1930. Алюминий. 43 х 30 х 15 см. Коллекция Фермани, Милан.

Илл. 128. Реджина. Полента и рыбы. 1933. Различные материалы. Без размеров. Утрачен.

Илл. 129. Реджина. Корабль. 1930. Алюминий. 22,4 х 17,3 х 3,2 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 130. Реджина. Березы. 1930–1931. Алюминий. 36,7 х 32,5 х 2 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 131. Реджина. Портрет. 1931–1933. Алюминий. 38 х 29,5 х 5,8 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 132. Реджина. Девушка с косами. 1932–1933. Алюминий. 47,7 х 36,5 х 5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 133. Реджина. Пляж (На море; Купающиеся). 1930. Алюминий. 24 х 22 х 7,5 см. Галерея современного искусства, Бергамо.

Илл. 134. Реджина. Отдых (Софа). 1931–1932. Железо. 16 х 43 х 18,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 135. Реджина. Возлюбленная авиатора. 1935. Алюминий. 60 х 48,8 х 9,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 136. Реджина. Аэрочувствительность. 1935. Алюминий. 69,5 х 36,5 х 26 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 137. Реджина. Страна слепых. 1935–1936. Алюминий. 36 х 52 х 3 см. Коллекция Фермани, Милан.

Илл. 138. Реджина. Аэрожелезо стратосферы. 1940. Железо. 32 х 30 х 14 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина.

Илл. 139. Луиджи Пепе Диас. Динамический портрет Луки Джакометти. 1928. Бронза. Без размеров. Утрачен.

Илл. 140. Луиджи Пепе Диас. Портрете Марио Лепоре. Ок. 1929. Гипс, серебро. Без размеров. Утрачен.

Илл. 141. Луиджи Пепе Диас. Автомобиль на повороте. 1929. Гипс. Без размеров. Утрачен.

Илл. 142. Луиджи Пепе Диас. Поцелуй. 1929. Гипс. Без размеров. Утрачен.

Илл. 143. Луиджи Пепе Диас. Груз. 1929. Гипс. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 144. Луиджи Пепе Диас. Поражение. Ок. 1930. Гипс. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 145. Луиджи Пепе Диас. Женщина. 1929. Гипс, золото. Без размеров. Утрачен.

Илл. 146. Гульельмо Перссен. Поворот. 1932. Горельеф. Гипс. 54 х 35 см. Частная коллекция.

Илл. 147. Гульельмо Перссен. Вихрь. 1931. Рельеф. Бронза. 24 х 45 х 30 см. Частная коллекция.

Илл. 148–149. Гульельмо Перссен. Динамизм мотоциклиста. 1934. Бронза. 40 х 55 х 26 см. Частная коллекция.

Илл. 150. Гульельмо Перссен. Взлет. 1933. Бронза. 72 х 45 х 17 см. Частная коллекция.

Илл. 151. Туллио д'Альбисола. Автопортрет. 1929. Терракота белая. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 152. Туллио д'Альбисола. Пятнадцатилетняя. Ок. 1929. Терракота, роспись полихромная. 16 х 15 х 20 см. Международный музей керамики, Фаэнца.

Илл. 153. Туллио д' Альбисола. Пятнадцатилетняя. 1930–1931. Терракота, эмаль. 17 х 18,5 см. Частная коллекция.

Илл. 154. Туллио д' Альбисола. Современная Венера. Ок. 1929. Терракота, хромированное покрытие. В. 28,5 см. Коллекция Эзы Маццотти, Альбиссола Марина.

Илл. 155. Мино Россо. Футуристская фигура. 1930. Керамика, металлизированная глазурь. 32 х 17 см. Частная коллекция.

Илл. 156. Туллио д' Альбисола. Фигура женщины. Ок. 1930. Керамика, металлизированная глазурь. 35 х 9,5 см. Частная коллекция, Сондрио.

Илл. 157. Бруно Мунари. Бульдог. 1934. Майолика, роспись полихромная. 25 х 27 х 16 см. Международный музей керамики, Фаэнца.

Илл. 158. Бруно Мунари. Бульдог. 1934. Керамика, глазурь. 18 х 12 х 10 см. Частная коллекция, Милан.

Илл. 159. Ивос Пачетти. Пластический аккорд. 1933. Керамика, бронзовая металлизированная глазурь. 23 х 15 х 13 см. Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре.

Илл. 160. Ивос Пачетти. Маска антигаз. 1932. Керамика, серебряная металлизированная глазурь. 22,5 x 21 x 15 см. Частная коллекция.

Илл. 161. Ивос Пачетти. Композиция. 1933. Майолика, роспись полихромная. 30 x 45 см. Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре.

Илл. 162. Ивос Пачетти. Композиция. 1933. Майолика, роспись полихромная. 25 x 25 см. Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре.

Илл. 163. Туллио д' Альбисола. Загадка будущего. 1930–1931. Майолика, роспись полихромная. 47 x 23,5 x 26 см. Частная коллекция.

Илл. 164. Джакомо Балла. Бенито Муссолини. «Я приехал, чтобы дать Италии правительство». Ок. 1924. Бронза. В. 40 см. Муниципалитет Массаломбарда.

Илл. 165. Тайат. Dux. 1929. Камень. В. 33 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 166. Тайат. Dux и вехи. 1929. Камень. 120 x 50 x 29 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето.

Илл. 167. Тайат. Медаль для «Первой встречи профессионалов и художников». 1932. Латунь. Диаметр 5 см. Частная коллекция, Флоренция.

Илл. 168. Санте Монакези. Диктатор. 1933. Гипс, краска. В. 120 см. Частная коллекция, Рим.

Илл. 169. БОТ. Дуче. Ок. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 170. Мино Россо. Дуче (Архитектура головы Муссолини). 1934. Дерево, алюминий. 49,5 x 40,5 x 6,5 см. Галерея Норчизо, Турин.

Илл. 171. Мино Россо. Дуче. Модель для Дворца правительства. 1934. Камень, мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 172. Ренато Ди Боссо. Дуче – синтетический портрет. 1935. Камень. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 173. RAM. Дуче. Модель. 1936. Глина. В. 38 см. Частная коллекция, Флоренция.

Илл. 174. Фотография «Дуче» перед панно Бепи Лаваньи «Италия и ее колониальная империя» на XX Биеннале, Венеция, 1936.

Илл. 175. Умберто Пески. Имперский портрет Бенито Муссолини. 1938. Дерево. 100 x 70 см. Утрачен.

Илл. 176. Умберто Пески. Власть Дуче. 1939–1940. Дерево. 170 x 50 x 10 см. Фонд Карима, Мачерата.

Илл. 177–179. Мозаики Фото Италико. 1934–1937.

Илл. 180. Мино Россо. Игроки регби. 1930. Бронза. 57,3 x 29 x 25 см. Частная коллекция.

Илл. 181. Гульельмо Перссен. Футболисты. Рельеф. 1931–1932. Гипс. Без размеров. Утрачена(?).

Илл. 182. Ренато Ди Боссо. Баскетболистка. 1939. Дерево, краска. В. 93 см. Частная коллекция.

Илл. 183. Ренато Ди Боссо. Толкатель ядра. 1939. Дерево, краска. В. 33 см. Частная коллекция.

Илл. 184. Мино Россо. Бегуны на финишной прямой. 1930. Бронза. 41 х 42 х 19,5 см. Частная коллекция.

Илл. 185. БОТ. Тяжелая атлетика. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 186. БОТ. Фехтовальщики. Ок. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Новара.

Илл. 187. БОТ. Выпад. Ок. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Милан.

Илл. 188. Гульельмо Перссен. Лыжница. 1932. Гипс. 37 х 37 см. Частная коллекция.

Илл. 189. Мино Россо. Пловцы на соревновании. 1930. Бронза. 11 х 50,5 х 40 см. Частная коллекция.

Илл. 190. Мино Россо. Пловец. 1930. Бронза. 20 х 61 х 25 см. Частная коллекция.

Илл. 191. Умберто Пески. Нырять. Рельеф. 1941. Дерево. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 192. Ренато Ди Боссо. Ныряльщица. 1935. Металлическая проволока. 12 х 34 см. Частная коллекция.

Илл. 193. Фотография «Африканский дом БОТа».

Илл. 194. БОТ. Танец негра. 1931–1932. Металлическая проволока. 22,5 х 9,5 х 2,5 см. Частная коллекция.

Илл. 195. БОТ. Маленький воин с копьем и щитом. 1931–1932. Металлическая проволока. 28 х 24 х 24 см. Частная коллекция.

Илл. 196. БОТ. Сомалиец. Ок. 1933. Металл. Без размеров. Частная коллекция.

Илл. 197. БОТ. Вождь. 1934. Дерево. 24,5 х 17,3 см. Частная коллекция.

Илл. 198. БОТ. Охотник на крокодилов. 1934. Дерево. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 199. БОТ. Изувеченный пастух. 1934. Дерево. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца.

Илл. 200. Реджина. Абиссинские женщины. 1935–1936. Алюминий. 45 х 33 х 7 см. Архив Фермани, Милан.

Илл. 201. Реджина. Бумажные эскизы для «Абиссинских женщин». 1935–1936. Архив Фермани, Милан.

Илл. 202. Мино Россо. Негры-грузчики. 1930. Бронза. 46 х 37,5 х 18 см. Частная коллекция.

Илл. 203. Мино Россо. Портрет негра. 1932. Дерево. 34 х 12 х 12 см. Галерея Милан, Милан.

Илл. 204. Мино Россо. Портрет негра. 1932–1933. Различные виды металла, масляные краски. 27,8 х 31,5 х 5 см. Частная коллекция.

Илл. 205. Гульельмо Перссен. Африка, я забочусь о тебе. 1935. Рельеф. Терракота. 33 х 33 см. Частная коллекция.

Илл. 206. Реджина. Башня Литтория. 1938. Железо. 58 х 18 х 23 см. Архив Фермани, Милан.

Илл. 207. Тайат. Поющий балилла. 1935. Без размеров. Местонахождение неизвестно.

Илл. 208. Ренато Ди Боссо. Балилла. 1935. Дерево, краска. В. 98 см. Частная коллекция.

Илл. 209. Ренато Ди Боссо. Знаменосец. Рельеф. 1935. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Митчелл Вольфсон-младшего, Майами.

Илл. 210. Ренато Ди Боссо. Солдаты в марше. Дерево, краска. В. 27 см. Частная коллекция.

Илл. 211. Ренато Ди Боссо. Аэроскульптура имперских эскадронов. 1938. Без размеров. Утрачен (?).

Иллюстрации



Илл. 1. Умберто Боччони. Абстрактные пустоты и наполненности головы. 1912. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boccioni_-_Vuoti_e_pieni_astratti_di_una_testa,_1912.jpg (дата обращения: 05.08.2024)



Илл. 2. Умберто Боччони. Слияние головы и окна. 1913. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: URL: https://thefuturistarchive.com/2025/08/28/fusione-di-una-testa-e-di-una-finestra/ (дата обращения 05.08.2024)



Илл. 3. Умберто Боччони. Антиграциозо (Портрет матери). 1912–1913. Бронза. 58 х 50 х 40 см. Национальная галерея современного искусства, Рим. Источник: URL: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200491006 (дата обращения 05.08.2024)



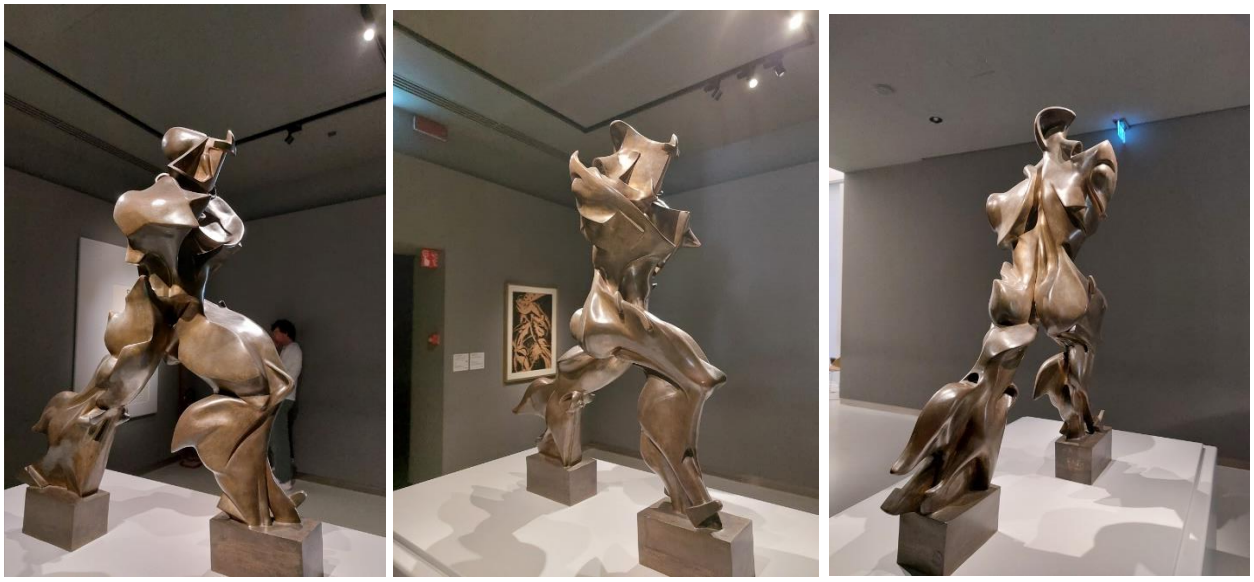
Илл. 4. Умберто Боччони. Развитие бутылки в пространстве. 1912 (1935). Бронза. 38 х 59 х 32 см. Музей XX века, Милан. Источник: URL: https://www.arte.it/opera/sviluppo-di-una-bottiglia-nello-spazio-4686 (дата обращения 05.08.2024)



Илл. 5. Умберто Боччони. Движение расширяющихся по спирали мышц. 1913. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: URL: https://www.alamy.it/foto-immagine-umberto-boccioni-espansione-a-spirale-dei-muscoli-in-azione-gesso-fotografia-pubblicata-nel-1914-135693806.html (дата обращения 05.08.2024)



Илл. 6. Умберто Боччони. Мышцы в скорости. 1913. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: URL: https://www.researchgate.net/figure/Umberto-Boccioni-Muscles-in-Speed-1913-original-plaster-destroyed-Getty-Research_fig8_368713494 (дата обращения 05.08.2024)



Илл. 7. Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве. 1913. Бронза. 111,2 x 88,5 x 40 см. Музей XX века, Милан. Фото – В. Садовина. 18.04.2026.



Илл. 8. Умберто Боччони. Динамизм бегущей лошади + дома (Динамическая конструкция галопа). 1913–1914. Дерево, картон, металл. 112,9 x 117 x 53 см. Коллекция П. Гуггенхайм, Венеция. Источник: URL: https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/dynamism-of-a-speeding-horse-houses/ (дата обращения 29.05.2026)



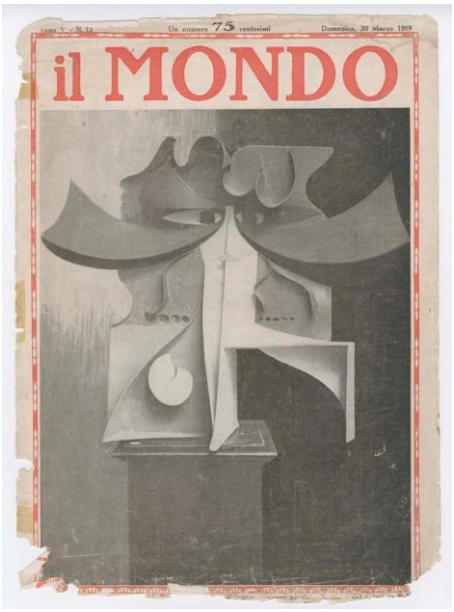
Илл. 9. Джакомо Балла. Линия скорости + форма шума. 1913–1914 (1968). Хромированная латунь. 78 x 115 см. Галерея Обелиско, Рим. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 51.



Илл. 10. Джакомо Балла. Линия скорости + вихрь. 1913–1914 (1968). Хромированная латунь. 80 x 115 см. Галерея Обелиско, Рим. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 47.



Илл. 11. Джакомо Балла. Вихрь + форма + объем. 1913–1914 (1968). Хромированная латунь. 74 x 110 см. Галерея Обелиско, Рим. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 49.



Илл. 12. Джакомо Балла. Портрет Маркизы Казати со слюдяными глазами и деревянным сердцем. 1915. Утрачен. Источник: Il Mondo. Anno V. 1919. 30 marzo. No 13. Copertina.



Илл. 13. Джакомо Балла. Кулак Боччони. 1915. Картон, краска. 84 x 73 см. Коллекция Уинстона Малбина, Нью-Йорк. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 12.



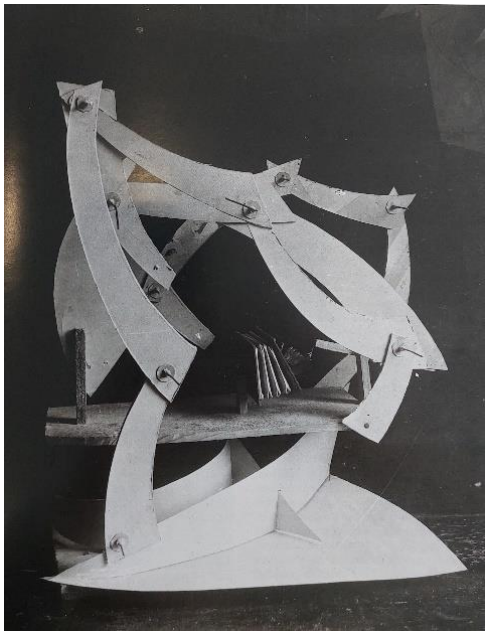
Илл. 14. Джакомо Балла. Цветной пластический комплекс шума + скорости. 1914. Дерево, картон, оловянная фольга, краска. 52 x 60 x 7 см. Частная коллекция. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 14.



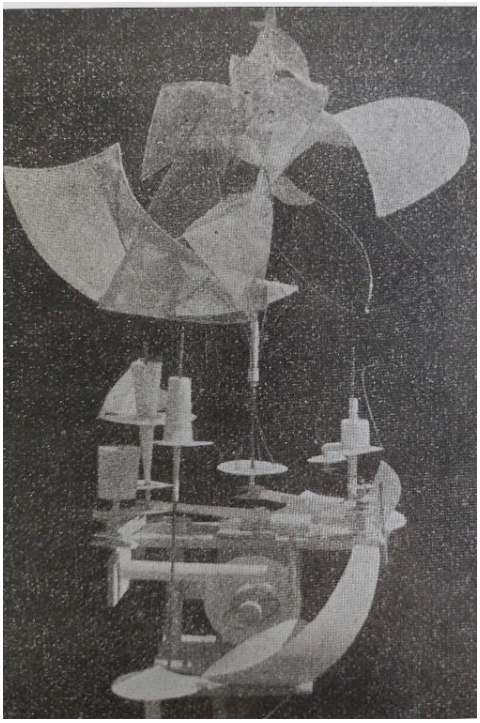
Илл. 15. Джакомо Балла. Цветной пластический комплекс шума + танца + радости. 1914. Без размеров. Утрачен. Источник: URL: https://www.arengario.it/sync/2013/07/15-0311-balla-ricostruzione-3.jpg (дата обращения 29.05.2026)



Илл. 16. Джакомо Балла. Цветной пластический комплекс линий-сил. Ок. 1915. Без размеров. Утрачен. Источник: URL: https://www.arengario.it/sync/2013/07/15-0311-balla-ricostruzione-4.jpg (дата обращения 29.05.2026)



Илл. 17. Фортунато Деперо. Симультанный цветной мотошумовой пластический комплекс, раскладывающийся на слои. 1915. Без размеров. Утрачен. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 13.



Илл. 18. Фортунато Деперо. Цветной мотошумовой пластический комплекс эквивалентов в движении. 1915. Без размеров. Утрачен. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 13.



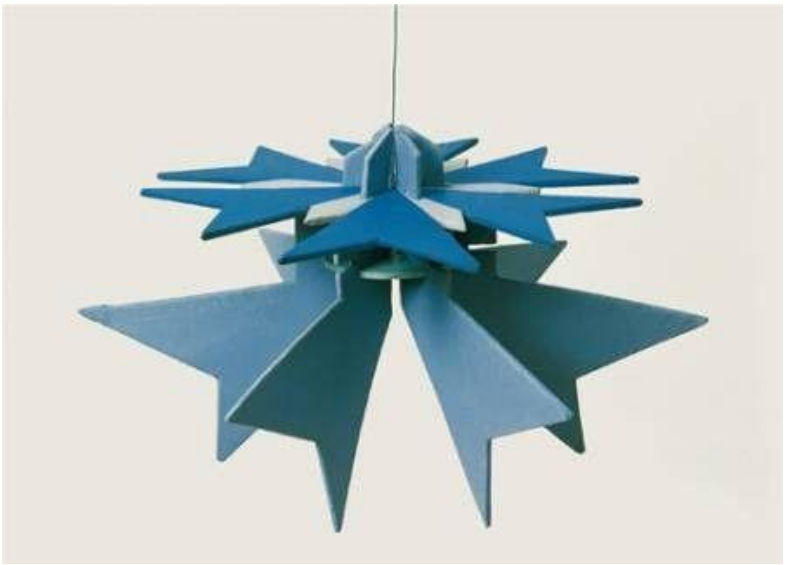
Илл. 19. Энрико Прамполини. Фигура + окружающая среда, портрет моего брата. 1917. Гипс, патина. В. 40 см. Частная коллекция. Источник: Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. Carocci editore, 2013. N. p.



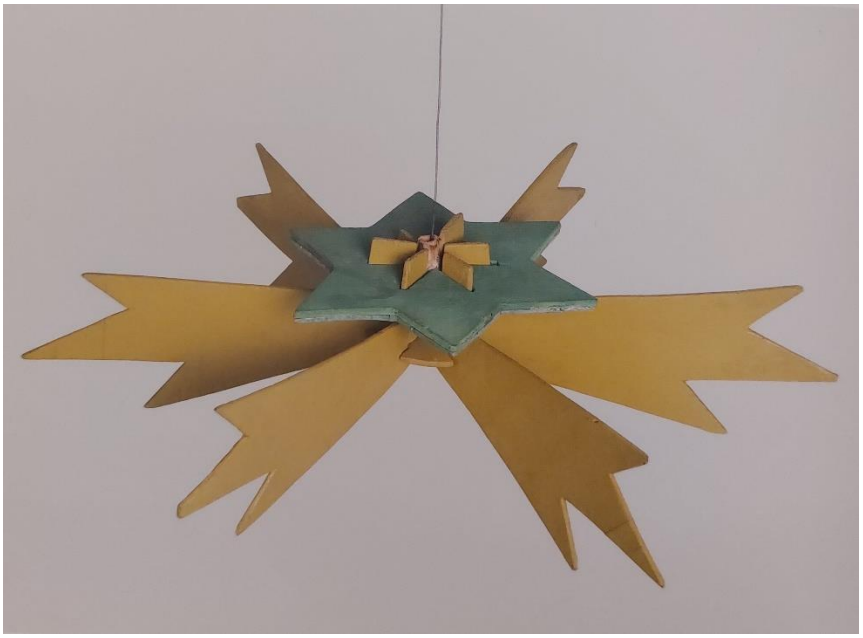
Илл. 20. Энрико Прамполини. Физиогномический динамизм. Портрет Бино Санминиателли. 1917. Бронза. В. 32,5 см. Коллекция Вуаттоло, Рим. Источник: URL: https://www.farsettiarte.it/it/asta-0255-2/prampolini-enrico-enrico-prampolini-dinamismo-fisiognomico-ritratto-de-105217 (дата обращения 28.05.2026)



Илл. 21. Энрико Прамполини. Динамическая архитектура. Поэт Руджеро Вазари. 1922. Бронза с гипсового оригинала. 55 х 47 см. Коллекция Вердоне, Рим. Источник: Lista G. Enrico Prampolini futurista europeo. Carocci editore, 2013. N. p.



Илл. 22. Джакомо Балла. Сине-голубой футуристский цветок. Ок. 1918. Дерево, темпера. В. 21 см, диаметр 34 см. Галерея Фонте Д’ Абиссо, Милан. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 75.



Илл. 23. Джакомо Балла. Желто-зеленый футуристский цветок. Ок. 1918. Дерево, темпера. В. 29 см, диаметр 46 см. Дом Баллы, Рим. Источник: BallaPittura BallaScultura / a cura di A. Masoero, G. Lista. Milano: Silvana Editoriale, 2008. P. 74.



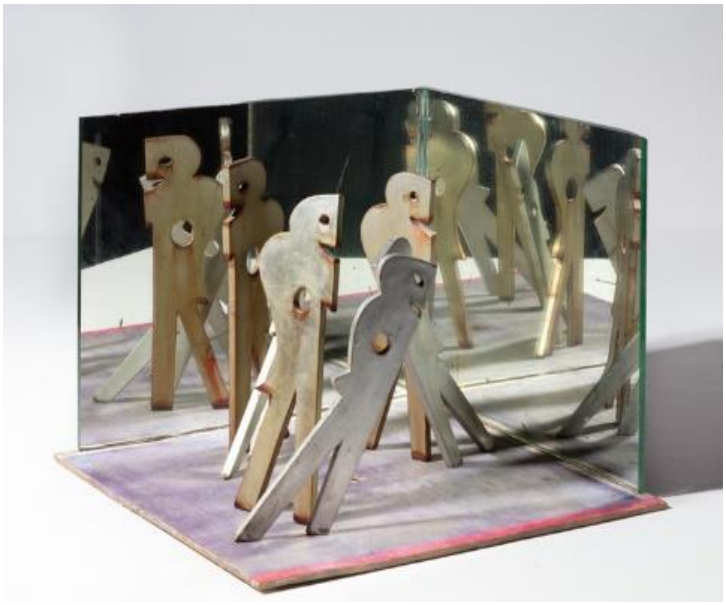
Илл. 24. Джакомо Балла. Футуристский цветок. Ок. 1920. Дерево, темпера. В. 50, диаметр 42 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: URL: https://www.mart.tn.it/en/works/fiore-futurista-86274 (дата обращения 30.05.2026)



Илл. 25. Фортунато Деперо. Мантия и древоточец. 1914. Дерево, картон, темпера. 65 x 27 x 39 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: URL: https://www.ordineavvocatirovereto.it/la-toga-e-il-tarlo/ (дата обращения 29.05.2026)



Илл. 26. Фортунато Деперо. Архитектура горбуна. 1917. Металл, дерево. В. 39 см. Частная коллекция. Источник: Scudiero M. Fortunato Depero. L’ uomo e l’artista. Rovereto: Egon, 2009. P. 147.



Илл. 27. Фортунато Деперо. Горбун и его тень. 1917. Дерево, зеркало. 30,5 х 43 х 43 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: URL: https://www.mart.tn.it/opere/il-gobbo-e-la-sua-ombra-86988 (дата обращения 28.05.2026)



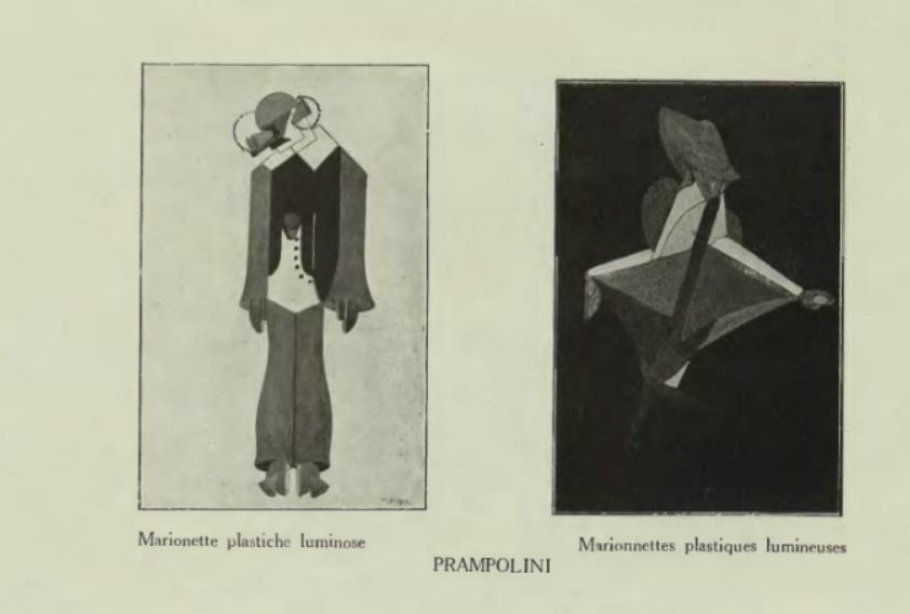
Илл. 28. Фортунато Деперо. Конструкция девочки. 1917. Дерево, краска. 41 х 21 х 14 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fortunato_depero,_costruzione_di_bambina,_1917_(mart)_02.jpg (дата обращения 28.05.2026)



Илл. 29. Фортунато Деперо. Модель маленького Пиноккио. 1917. Дерево, краска. 38 x 13 x 13 см. Частная коллекция. Источник: URL: https://www.unknown.nu/futurism/pinocap.html (дата обращения 28.05.2026)



Илл. 30. Фортунато Деперо. Персонажи для спектакля «Пластические танцы». 1918. Дерево, краска. Без размеров. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Фото – В. Садовина, 24.11.2024.



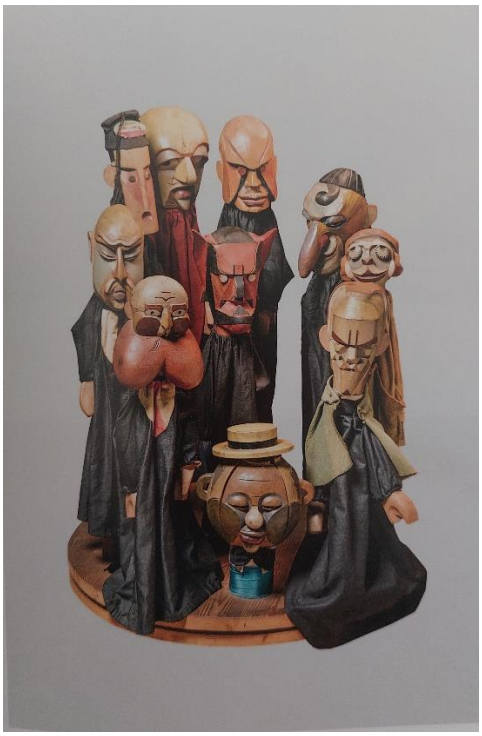
Илл. 31. Энрико Прамполини. Модели «светящихся пластических марионеток» для спектакля «Матум и Тевибар». 1919. Источник: Noi (Roma). Anno I-II. 1924. Numero speciale “Teatro e scena futurista”. P. 30. URL: https://collezioni.unimi.it/fondiapice/viewer/?page_id=265619 (дата обращения 23.06.2025)



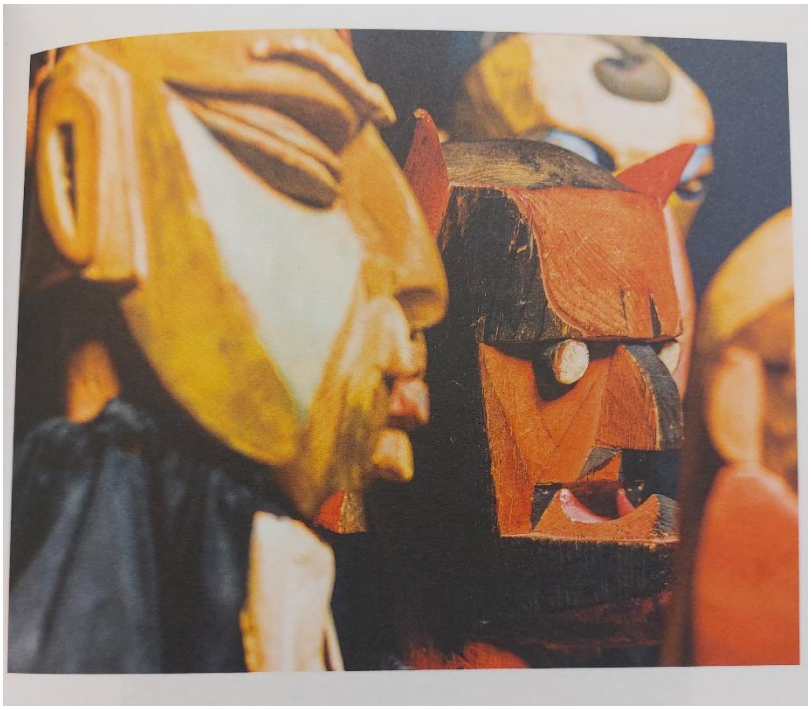
Илл. 32. Ружена Заткова. Демон насилия. Ок. 1920. Разные материалы. Без размеров. Частная коллекция. Источник: Bentivoglio M., Zoccoli F. Le futuriste italiane nelle arti visive. Roma: De Luca Editori, 2008. P. 131.



Илл. 33. Ружена Заткова. Чувствительность, шумы и ритмические силы вибропогружателя. 1920–1921. Различные материалы. Без размеров. Утрачен. Источник: Bentivoglio M., Zoccoli F. Le futuriste italiane nelle arti visive. Roma: De Luca Editori, 2008. P. 132.



Илл. 34. Энрико Прамполини. Двенадцать «fantocci». Ок. 1922. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Элизабетты Бальяни, Италия. Источник: Il tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. Roma: Treccani, 2024. P. 319.



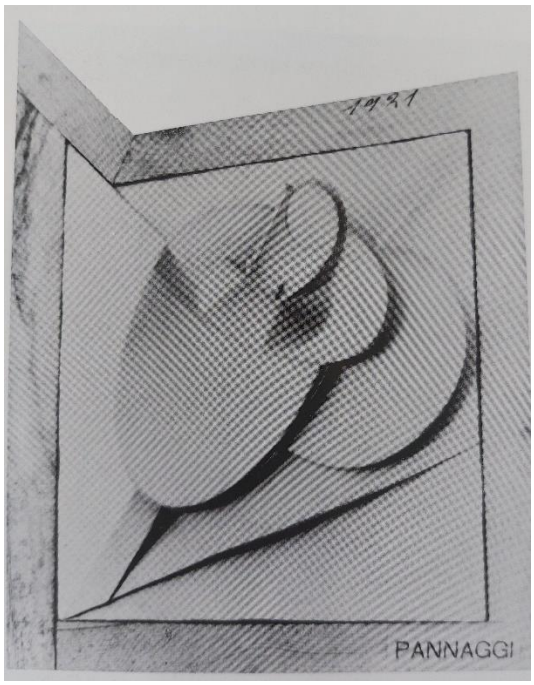
Илл. 35. Энрико Прамполини. «Fantoccio» Красный дьявол. Ок. 1922. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Элизабетты Бальяни, Италия. Источник: Il tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. Roma: Treccani, 2024. P. 319.



Илл. 36. Энрико Прамполини. «Fantoccio» Мир. Ок. 1922. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Элизабетты Бальяни, Италия. Источник: Il tempo del Futurismo / a cura di G. Simongini. Roma: Treccani, 2024. P. 319.



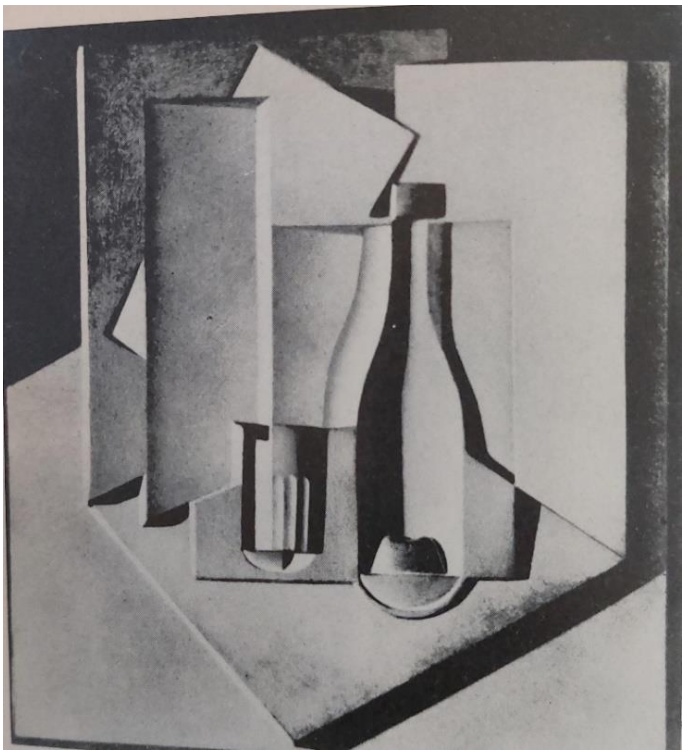
Илл. 37. Энрико Прамполини. Женские пейзажи. 1924. Дерево, краска. Без размеров. Утрачен. Источник: L’Ambrosiano (Milano). 1924. 24 giugno. No 153. P. 3.



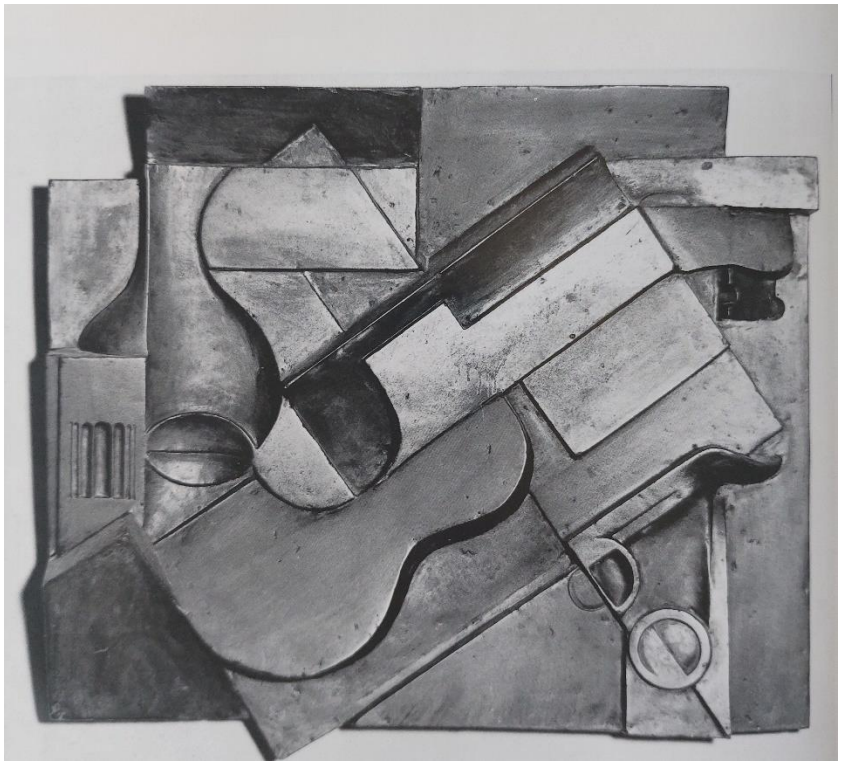
Илл. 38. Иво Паннаджи. Большой палец – развитие левой руки. 1921. Гипс. 50 х 50 см. Утрачен. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 214.



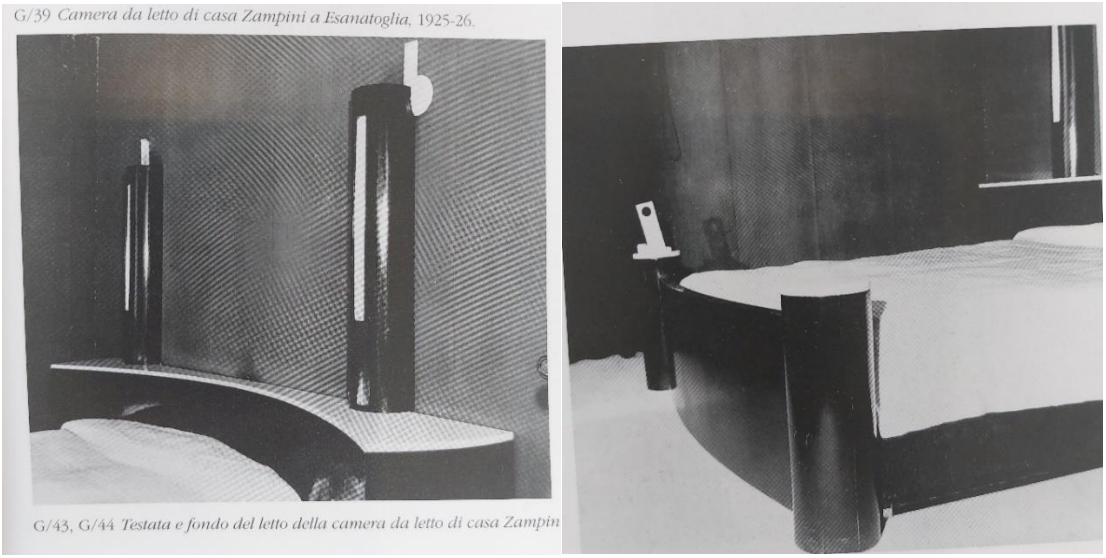
Илл. 39. Иво Паннаджи. Моя мама шьет простынь. 1921. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 214.



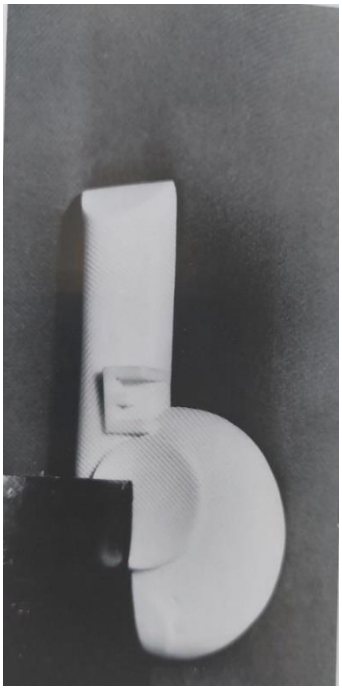
Илл. 40. Иво Паннаджи. Натюрморт – пластическая производная бутылки + стакана + среды. 1925. Гипс. 55 х 51 см. Утрачен. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 285.



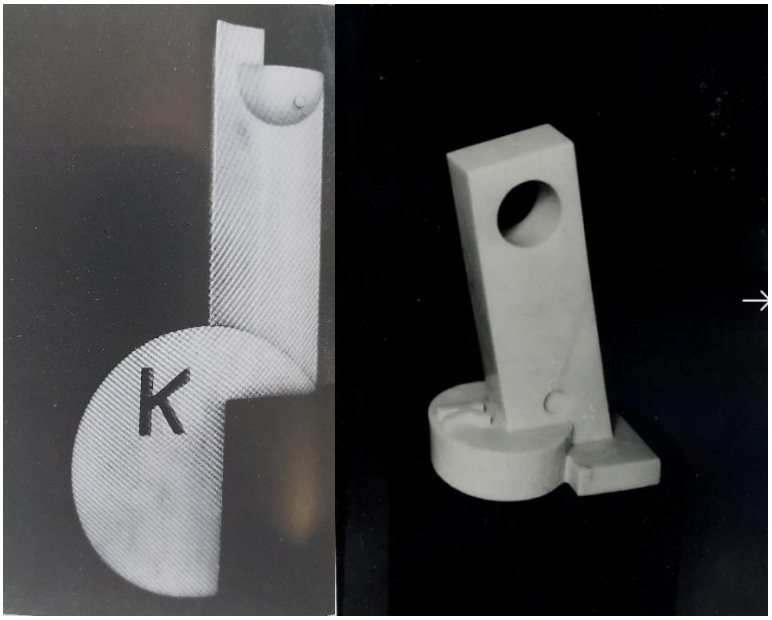
Илл. 41. Иво Паннаджи. Пластическая производная гитары + кувшина + очков. 1925. Камень. 60 x 80 см. Коллекция Маурицио Кьяри, Рим. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 286.



Илл. 42. Иво Паннаджи. Скульптуры «E» и «K» для спальни в доме Зампини (Эзанатолия, Марке). 1925–1926. Мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Фото – Кармело Катания. Архив современного искусства Крисполти, Рим. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 322–323.



Илл. 43. Иво Паннаджи. Скульптура «E». 1925–1926. Мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Фото – Кармело Катания. Архив современного искусства Крисполти, Рим. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 322–323.



Илл. 44. Иво Паннаджи. Скульптура «K». 1925–1926. Мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Фото – Кармело Катания. Архив современного искусства Крисполти, Рим. Источник: Pannaggi e l’arte meccanica futurista / a cura di E. Crispolti. Milano: Mazzotta, 1995. P. 323.



Илл. 45. Иво Паннаджи. Архитектурная функция» «H03». 1926. Х., м. Национальная галерея современного искусства, Рим. Источник: URL: https://musei.macerata.it/opera/funzione-architettonica-ho3/ (дата обращения 29.09.2025)



Илл. 46. Иво Паннаджи. Архитектурная функция» «3 U». 1926. Х., м. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен. Источник: URL: https://fototeca.fondazioneragghianti.it/scheda/OA/40249/Pannaggi,%20Ivo,%20Funzione%20architettonica%20%223U%22 (дата обращения 29.09.2025)



Илл. 47. Мино Россо. Беглец. 1927. Бронза. 45,2 х 64,5 х 14 см. Галерея Нарчизо, Милан. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 25.



Илл. 48. Мино Россо. Манекен. 1927. Бронза, золотая патина. 82 х 22 х 12 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 26.



Илл. 49. Мино Россо. Художник-кубист. 1927. Бронза. 64 х 32,5 х 12 см. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 27.



Илл. 50. Мино Россо. Лыжница. 1927. Бронза. В. 130 см. Частная коллекция, Турин. Источник: Crispolti E., Marchiori G. Sculture di Mino Rosso // Collana di Notizie (Torino). Anno II. 1958. No 3 (Aprilie). P. 9.



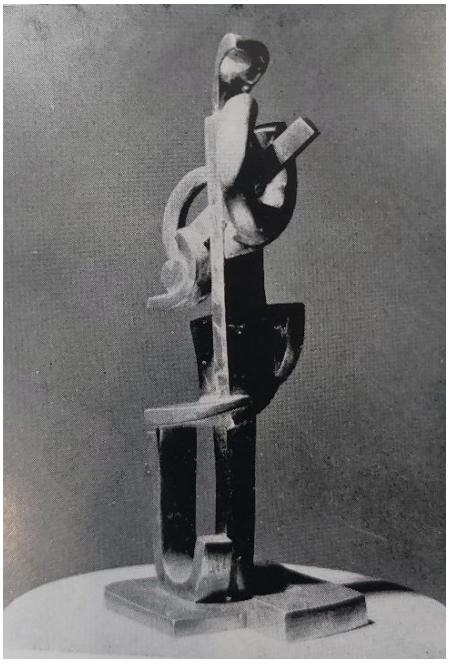
Илл. 51. Александр Архипенко. Гондольер. 1914. Бронза. 82,9 x 31,1 x 21 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник: URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489338 (дата обращения 30.05.2026)



Илл. 52. Мино Россо. Архитектура женщины. 1928. Бронза. 174 x 27 x 16 см. Частная коллекция, Турин. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 93.



Илл. 53. Александр Архипенко. Идущая женщина. 1912. Гипс. В. 60 см. Саарланд музей, Саарбрюккен. Источник: Азизян И.А. Александр Архипенко. М: Прогресс – Традиция, 2010. С. 89.



Илл. 54. Мино Россо. Гитарист. 1930. Алюминий. 106 х 45 х 16,5 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M.Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 37.



Илл. 55. Оскар Шлеммер. Абстрактная фигура. 1921. Медь с никелевым покрытием. 107 x 67 см. Музей Креллер-Мюллер, Оттерло. Источник: URL: https://krollermuller.nl/en/oskar-schlemmer-abstract-figure (дата обращения 02.06.2026)



Илл. 56. Мино Россо. Наездник. 1930. Бронза. 31 x 50 x 13 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 94.



Илл. 57. Мино Россо. Велогонщик. 1930. Бронза. 30,5 х 48 х 15,5 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 95.



Илл. 58. Мино Россо. Борцы. 1930. Бронза. 52,5 х 47,5 х 16 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 29.



Илл. 59. Мино Россо. Мотоциклист. 1931. Бронза. 50 х 39,5 х 18,5 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 109.



Илл. 60. Мино Россо. Монахини. 1931. Бронза. 62 х 31 х 21,5 см. Частная коллекция. Источник: Crispolti E., Marchiori G. Sculture di Mino Rosso // Collana di Notizie (Torino). Anno II. 1958. No 3 (Aprile). P. 12.



Илл. 61. Мино Россо. Гитарист. 1931. Дерево, серебряное покрытие. 54 х 58 х 6 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 114.



Илл. 62. Осип Цадкин. Музыкант. 1919. Известняк. 73 х 41 х 28 см. Музей Цадкина, Париж. Источник: Champy-Vinas C., Dufrene T. Modigliani / Zadkine. Une amitié interrompue. Paris: Paris Musées, 2024. P. 88.



Илл. 63. Жак Липшиц. Сидящий гитарист. 1919. Гипс, краска, лак. 78,2 x 41,5 x 35,5 см. Музей Креллер-Мюллер, Оттерло. Источник: URL: https://krollermuller.nl/en/jacques-lipchitz-seated-man-with-a-guitar (дата обращения 02.06.2026)



Илл. 64. Мино Россо. Женщина с веером. 1931. Бронза. 48 x 41 x 21 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 110.



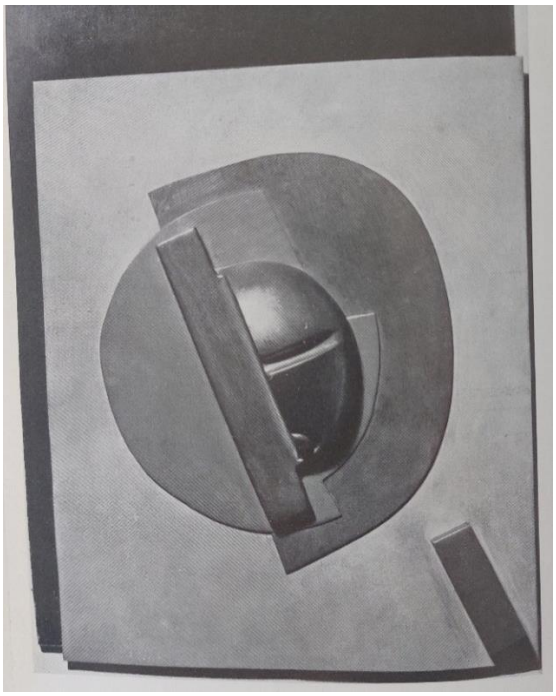
Илл. 65. Александр Архипенко. Женщина с веером. 1914. Дерево, металл, стекло, ткань. 61 x 51,8 x 10,5 см. Музей искусств, Тель-Авив. Источник: URL: https://artsandculture.google.com/asset/woman-with-fan-0000/YAHORtPVCYJgeQ?hl=ru (дата обращения 02.06.2026)



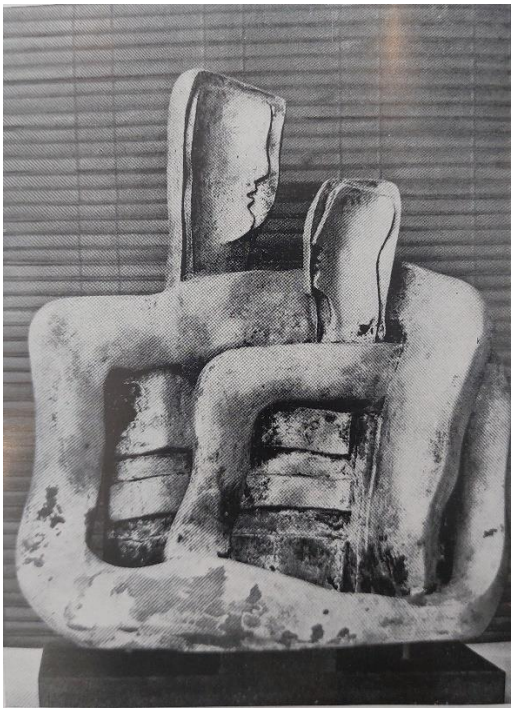
Илл. 66. Осип Цадкин. Стоящая женщина. 1922. Бронза. 77 x 31 x 19 см. Музей Цадкина, Париж. Источник: URL: https://www.navigart.fr/zadkine/artwork/ossip-zadkine-sculpture-ou-femme-debout-210000000000089 (дата обращения 02.06.2026)



Илл. 67. Мино Россо. Пианистка. 1932. Металл, дерево, лак. 61 х 50,5 х 41 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 51.



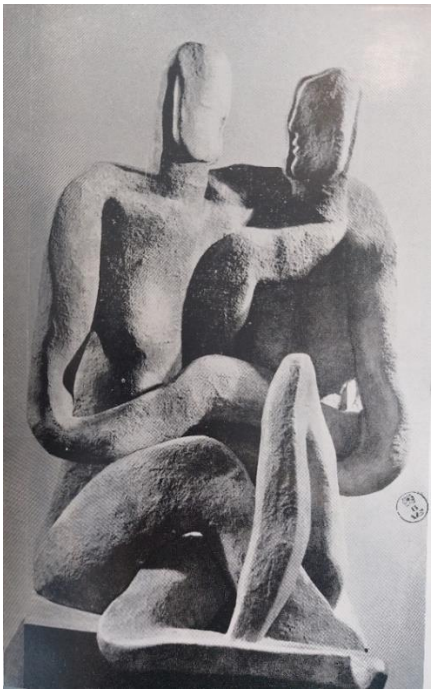
Илл. 68. Мино Россо. Абстрактный портрет. 1933. Металл, дерево. 36,1 х 26,1 см. Фонд Де Форнарис, Турин. Источник: URL: https://www.fondazionedefornaris.org/archives/artwork/ritratto-astratto-1929?lang=en (дата обращения 02.06.2026)



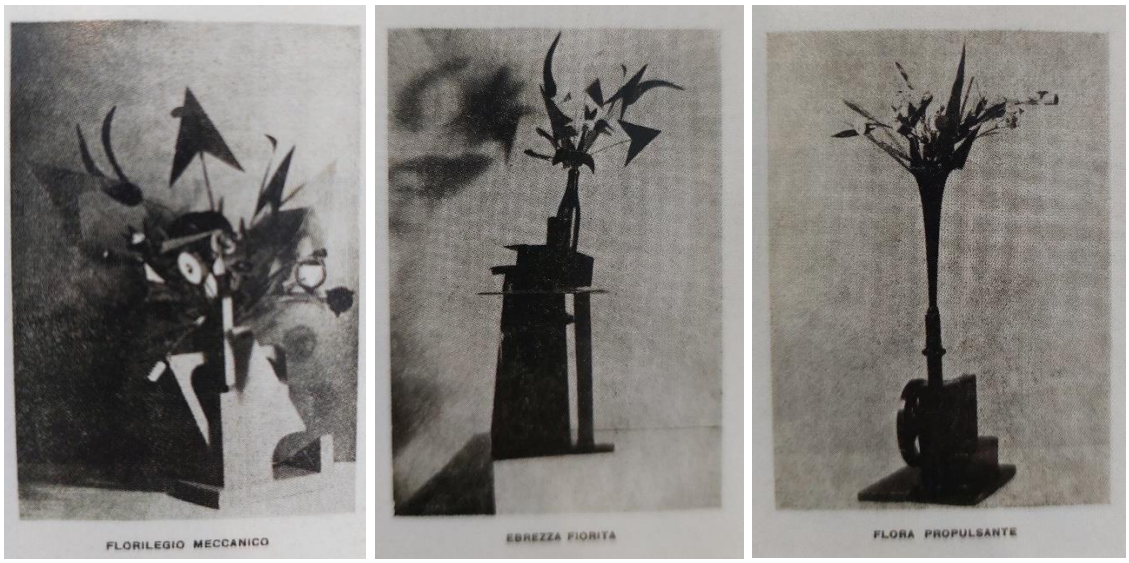
Илл. 69. Мино Россо. Отец и сын. 1934. Бронза. В. 45 см. Частная коллекция, Турин. Источник: Crispolti E., Marchiori G. Sculture di Mino Rosso // Collana di Notizie (Torino). Anno II. 1958. No 3 (Aprile). P. 77.



Илл. 70. Мино Россо. Взаимоотношение форм. 1934. Бронза. 48,5 х 29,5 х 14 см. Частная коллекция, Турин. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 25.



Илл. 71. Мино Россо. Влюбленные. 1932. Бронза. 56,5 х 43 см. Фонд Де Форнарис, Турин. Источник: URL: https://www.fondazionedefornaris.org/archives/artwork/gli-amanti-1932 (дата обращения 02.06.2026)



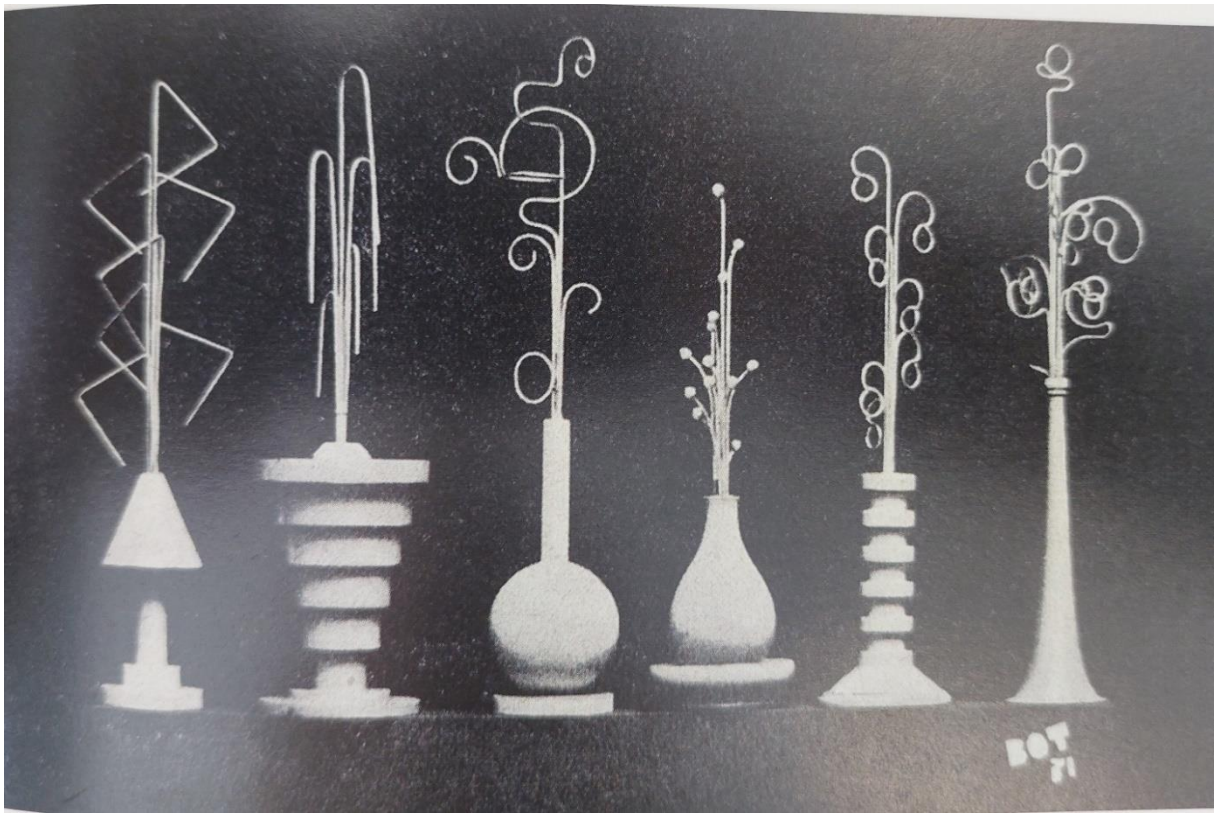
Илл. 72. БОТ. Группа цветочных скульптур: «Механическая хрестоматия», «Цветочное состояние», «Сила флоры». 1930. Металл. 22,4 х 16,5 х 3,6 см. Галерея искусств Риччи Одди, Пьяченца. Источник: Nuovi archive del Futurismo. Cataloghi d esposzioni / a cura di E. Crispolti. Roma: De Luca Ed., 2010. P. 87.



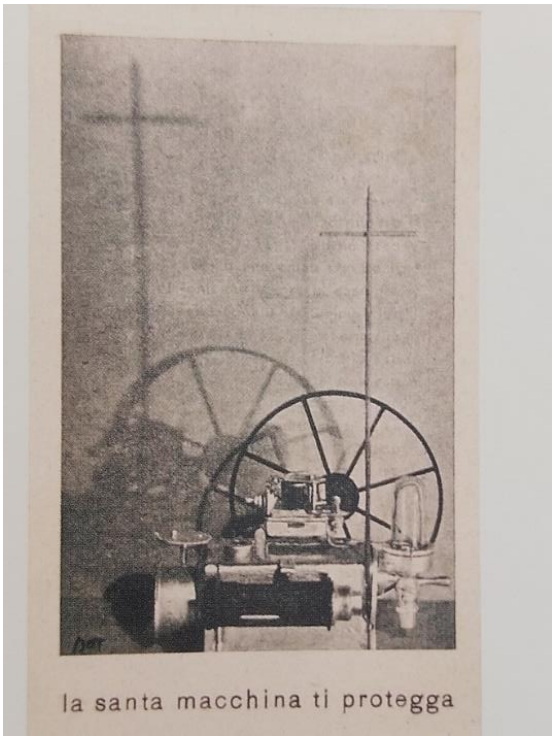
Илл. 73. БОТ. Механическая флора. 1930. Металл, краска. 22,0 x 12,0 x 7,0 см. Частная коллекция. Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 82



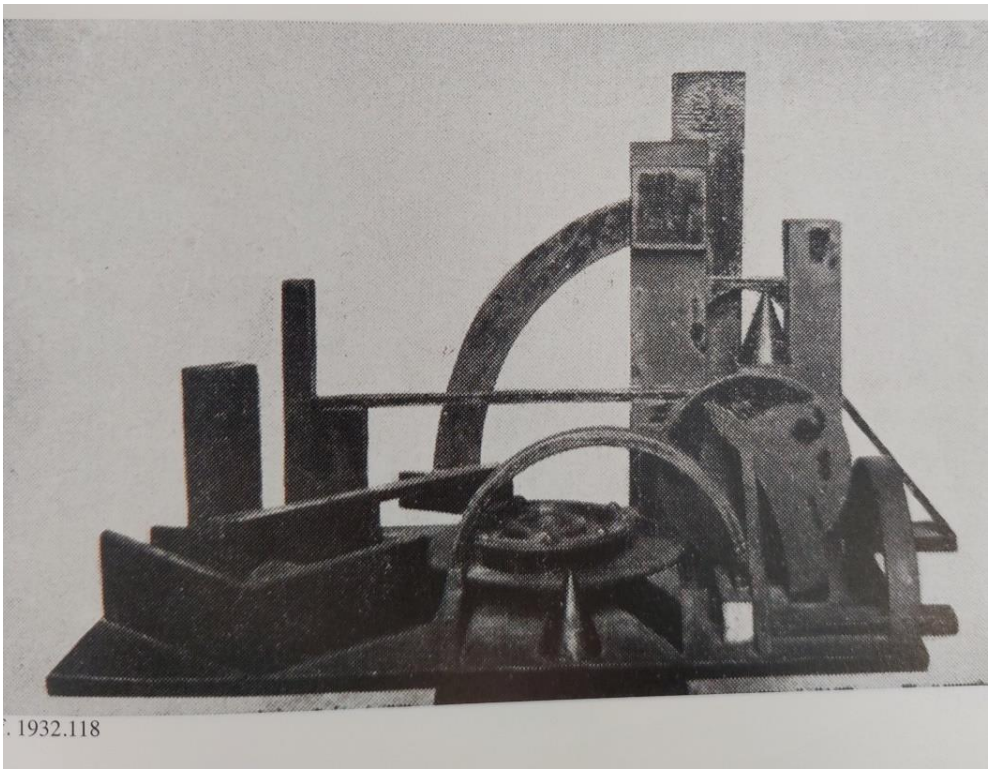
Илл. 74. БОТ. Футуристская флора. 1932. Металл, дерево, краска. Без размеров. Частная коллекция, Турин. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 172.



Илл. 75. БОТ. Шесть цветов из стали. 1932. Сталь, дерево. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 327.



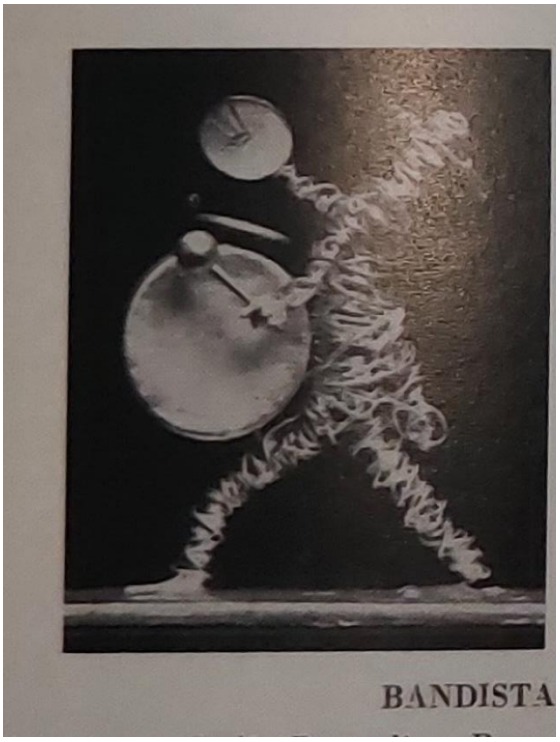
Илл. 76. БОТ. Священная машина защитит тебя. 1933. Разные материалы. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 221.



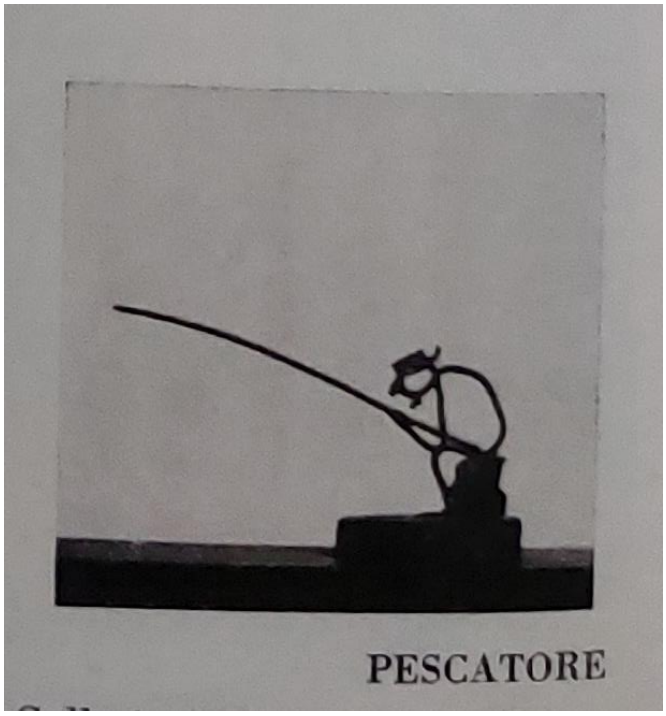
Илл. 77. БОТ. Механический пейзаж. 1932. Металл. Без размеров. Частная коллекция, Турин. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 169.



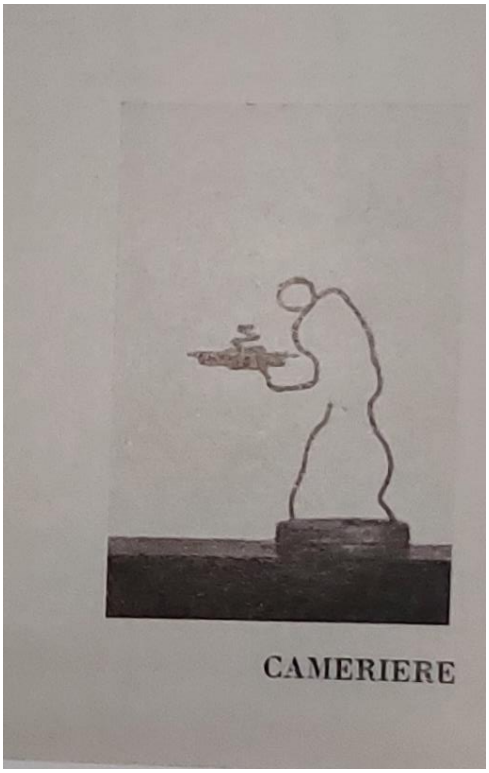
Илл. 78. БОТ. Жнец. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 244.



Илл. 79. БОТ. Музыкант оркестра. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 243.



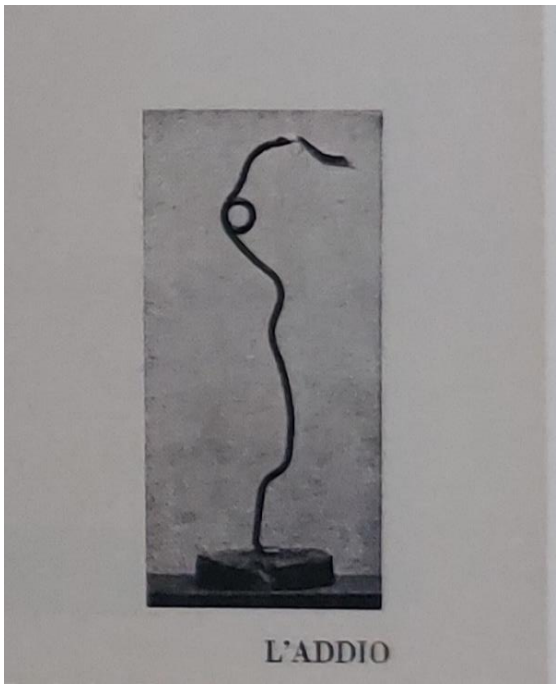
Илл. 80. БОТ. Рыбак. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Милан. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 242.



Илл. 81. БОТ. Официант. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 42.



Илл. 82. БОТ. Утка. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 243.



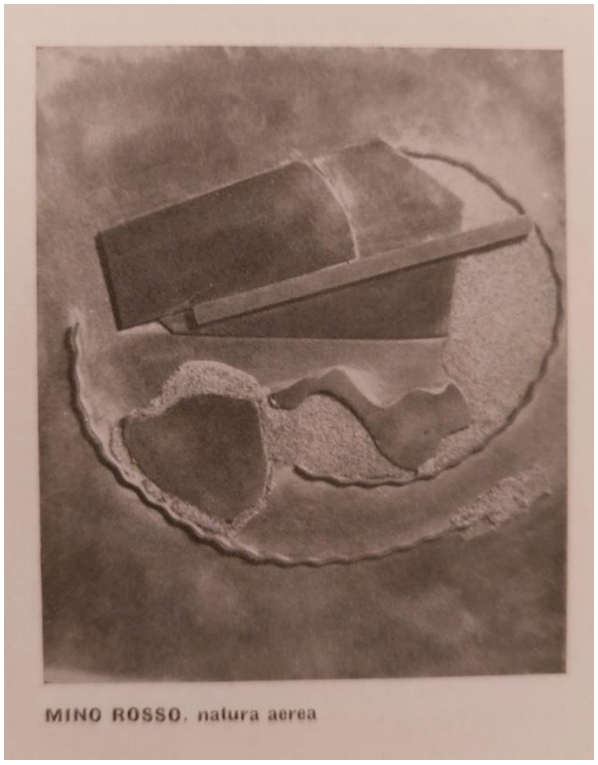
Илл. 83. БОТ. Прощание. 1930–1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 241.



Илл. 84. Мино Россо. Ритмы. 1931. Бронза. 60,8 x 38 x 22 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 45.



Илл. 85. Мино Россо. Полет над городом. 1932. Бронза. В. 120 см. Частная коллекция, Турин. Источник: Catalogo della XIX Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Mostra degli aeropittori futuristi italiani. Venezia, maggio-ottobre, 1934. Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1934. Fig. 88.



Илл. 86. Мино Россо. Ритмы пространства. 1932. Металл. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Enrico Prampolini et les aéropeintres futurists italiens, Paris, Galerie de la Renaissance, 1932. Torino: Anonimo Roto Stampa, 1932. Fig. 107.



Илл. 87. Мино Россо. Полет (Скульптурный полет эскадрильи). 1938. Бронза. 137 х 63 х 33 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 60.



Илл. 88. Мино Россо. Большая петля. 1938. Бронза. 24,5 х 35 х 7,6 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 61.



Илл. 89. Мино Россо. Страна авиаторов. 1939. Бронза. 48,5 х 20,5 х 17,5 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 62.



Илл. 90. Ренато Ди Боссо. Скрипач. 1930. Бронза. 80 х 50 х 15 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 64.



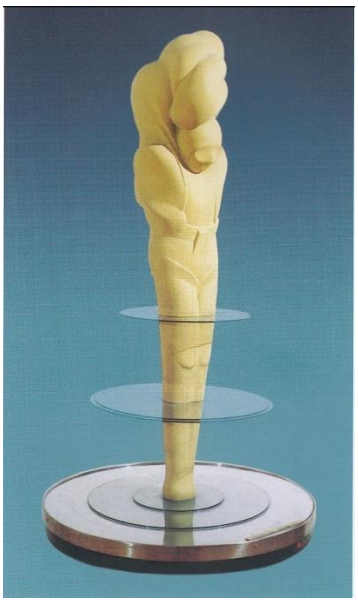
Илл. 91. Ренато Ди Боссо. Авиатор. 1933. Алюминий. В. 86 см. Коллекция Анни Шейвиллер, Милан. Источник: ALLUMINIO Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di F. Panzetta. Montevarchi: Aska Edizione, 2013. P. 49.



Илл .92. Ренато Ди Боссо. Парашютист. 1934. Металлический сплав, стекло. 32 х 16 см. Музей воздухоплавания Дж. Капрони, Тренто. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 65.



Илл. 93. Ренато Ди Боссо. Авиатор. 1938. Металл, стекло. 37 x 27 x 16 см. Музей воздухоплавания Дж. Капрони, Тренто. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 66.



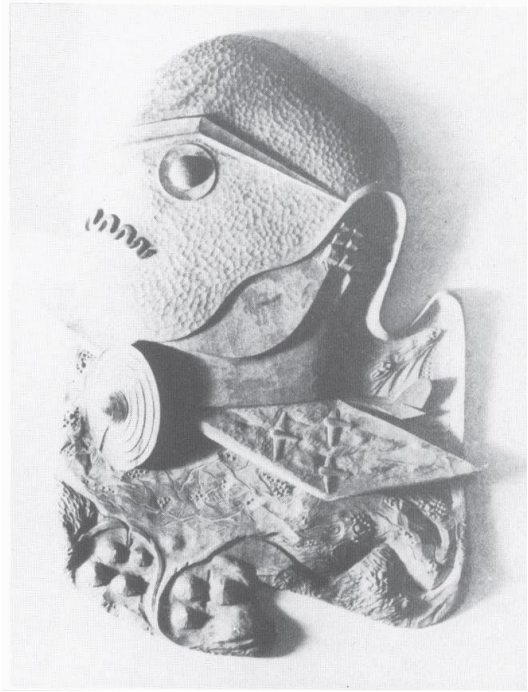
Илл. 94. Ренато Ди Боссо. Падающий парашютист. 1934. Дерево, стекло, зеркало. Без размеров. Частная коллекция. Источник: URL: https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/renato-di-bosso/#prettyPhoto[postimages]/8/ (дата обращения 04.06.2026)



Илл. 95. Ренато Ди Боссо. Стратонавт. 1938. Алюминий. 35 х 12 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 67.



Илл. 96. Умберто Пески. Портрет футуриста Монакези. 1937. Дерево. 36 х 13 х 4 см. Муниципальная художественная галерея, Мачерата. Источник: URL: https://musei.macrata.it/opera/il-futurista-monachesi/ (дата обращения 04.06.2026)



Илл. 97. Умберто Пески. Аэропортрет Маринетти. 1939. Дерево. 100 x 70 см. Собственность семьи Маринетти. Источник: Catalogo generale della III Quadriennale d’Arte nazionale, Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori, Roma, 1939. Milano-Roma: Ed. Domus, 1939. Fig. 82.



Илл. 98. Умберто Пески. Парашютист. 1938. Дерево. 160 x 50 x 15 см. Коллекция Фатторини-Моретти, Рим. Источник: Catalogo della XXIII Esposizione Biennale internazionale d’Arte, Venezia, 1942. Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942. Fig. 223.



Илл. 99. Умберто Пески. Аэропортрет авиатора (Монумент авиатору). 1939. Дерево. 60 x 30 x 30 см. Муниципальная художественная галерея, Мачерата. Источник: URL: https://musei.macerata.it/opera/aeroritratto-daviatore/ (дата обращения 04.06.2026)



Илл. 100. Умберто Пески. Аэропортрет авиатора (Монумент авиатору). 1939. Гипс. 43 x 30 x 25 см. Частная коллекция, Мачерата. Источник: URL: https://www.viveremacerata.it/2021/07/07/scenaria-nuovo-allestimento-dellaeroritratto-daviatore/988091/ (дата обращения 13.10.2025)



Илл. 101. Умберто Пески. Симультанность авиатора. 1939. Дерево. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Lista G. Il futurismo. Milano: Jaca book, 1986. P. 104.



Илл. 102. Тайат. Страж. 1921. Гипс. 27 х 15 х 5 см. Частная коллекция, Вогера. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 136.



Илл. 103. Тайат. Скрипач. 1921. Гипс, краска. 17 х 10 х 8 см. Коллекция CLM Seeber, Рим. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 134.



Илл. 104. Тайат. Баута. 1920. Гипс. 17 х 9 х 6 см. Частная коллекция, Милан. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 132.



Илл. 105. Тайат. Рулевой. 1930. Латунь. 118 x 46 x 40 см. Частная коллекция, Флоренция. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 142.



Илл. 106. Тайат. Победа воздуха. 1931. Железо, серебряное напыление. 65,5 x 60 x 52,5 см. Архив Массимо и Сони Чирулли, Нью-Йорк. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 144.



Илл. 107. Тайат. Профиль мужчины. Ок. 1926. Сплав алюминия и серебра. 18 x 12 см. Коллекция CLM Seeber, Рим. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 126.



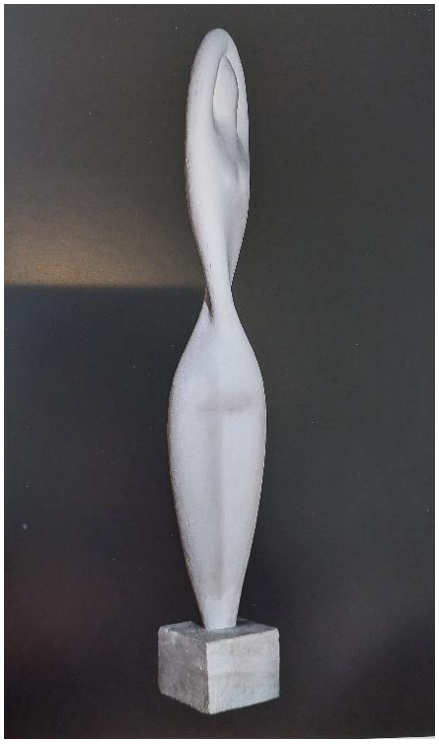
Илл. 108. Тайат. Беглец. 1927. Сплав алюминия и серебра. 10 x 14 см. Частная коллекция, Флоренция. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 126.



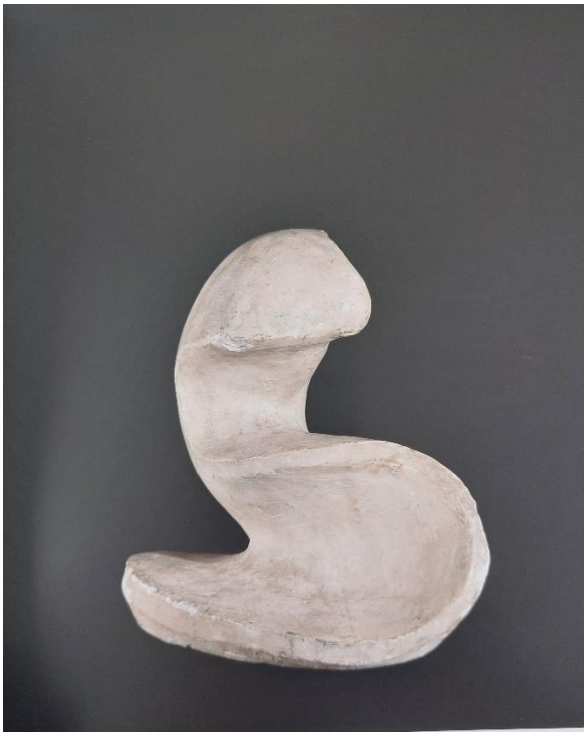
Илл. 109. Тайат. Освобождение земли. 1934. Алюминий, дерево, стекло. 96 x 62 x 50 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 149.



Илл. 110. Тайат. Прыжок в воду. 1932. Гипс, металл. В. 289 см. База: 13 x 142 x 142 см. Коллекция CLM Seeber, Рим. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 146.



Илл. 111. Энрико Кармасси. Донна Элика (Идол скорости). 1934. Гипс. 159 х 25 х 25 см. Фонд Сочин, Больцано. Источник: Enrico Carmassi. Opere della Fondazione Socin di Bolzano / a cura di A. Zinelli, G. Tamassia, T. Socin. Milano: Skira, 2016. P. 260.



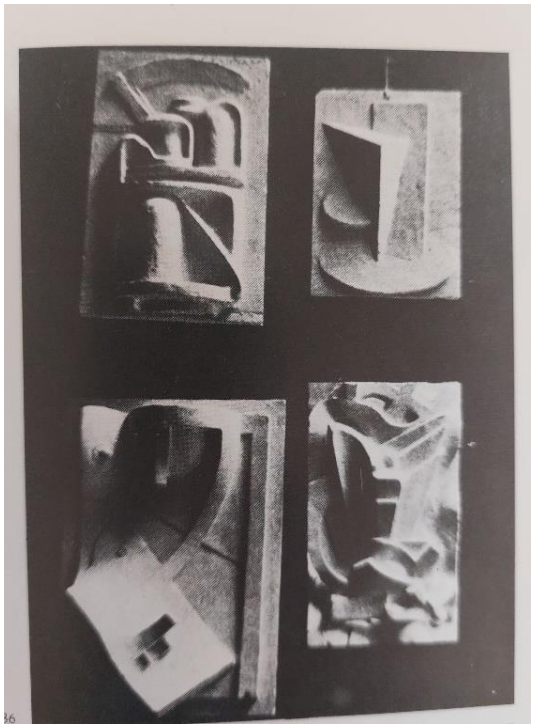
Илл. 112. Санте Монакези. Заложник. Ок. 1930. Гипс. 26 х 26 х 16 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 23.



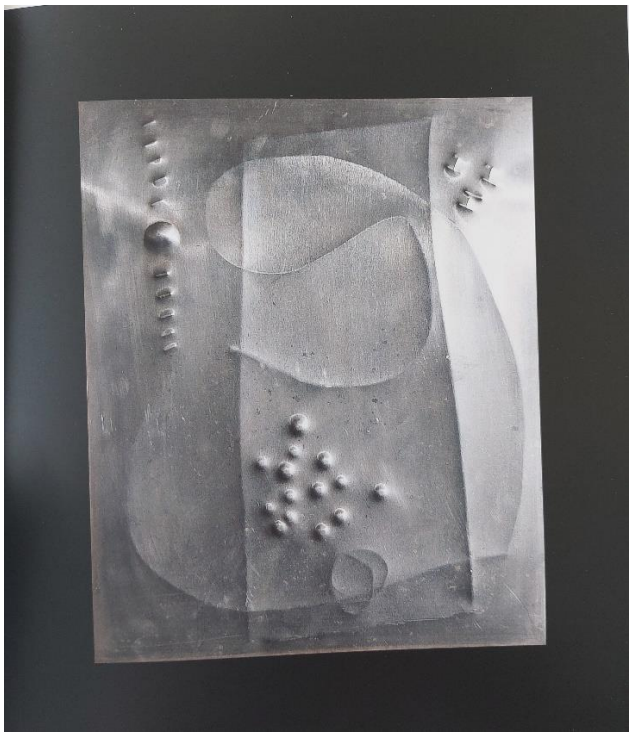
Илл. 113. Санте Монакези. Арфист. 1930. Алюминий. 35 х 25,2 х 9,4 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 25.



Илл. 114. Санте Монакези. Пластическая абстракция. 1930. Гипс. 45 х 30,5 х 15 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 27.



Илл. 115. Санте Монакези. Рельеф. Алхимия. Пластический ритм. Аэроскульптура. Аэрожизнь. 1930. Гипс. Без размеров. Утрачены. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 22.





Илл. 116–117. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 x 33 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 33–34.





Илл. 118–119. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 х 33 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 35–36.



Илл. 120. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 х 33 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori d’arte, 2010. P. 37.



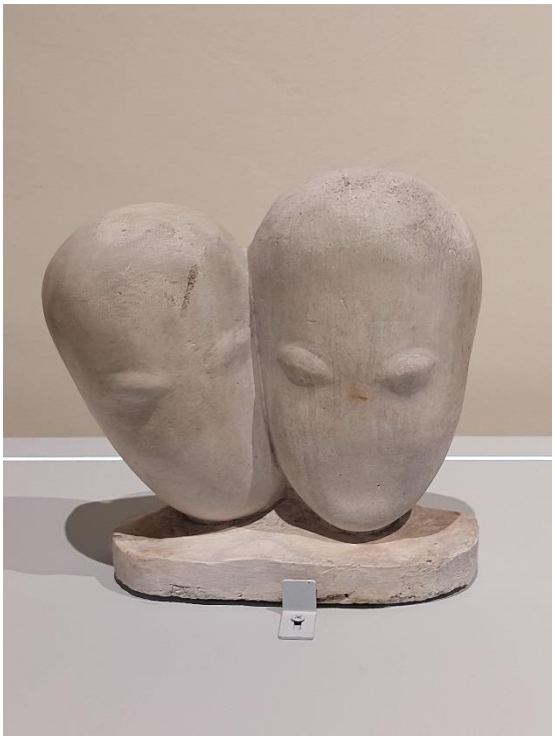
Илл. 121. Санте Монакези. Металлические пластины при меняющемся освещении. 1937. Алюминий. 40 х 33 см. Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата. Источник: ALLUMINIO Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di A. Panzetta. Montevarchi: Aska Edizione, 2013. P. 57.



Илл. 122. Владимиро Тулли. Аэропортрет (Самолет на солнце). 1938. Алюминий. 66 х 48 см. Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата. Источник: ALLUMINIO Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di A. Panzetta. Montevarchi: Aska Edizione, 2013. P. 66.



Илл. 123. Владимиро Тулли. Аэропортрет № 2. 1942. Алюминий. 61 x 39 x 7 см. Муниципальные музеи Палаццо Буонаккорси, Мачерата. Источник: ALLUMINIO Tra Futurismo e Contemporaneità, un percorso nella scultura italiana sul filo della materia / a cura di A. Panzetta. Montevarchi: Aska Edizione, 2013. P. 67.



Илл. 124. Реджина. Головы. 1928–1930. Гипс. 25,5 x 23,5 x 9,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



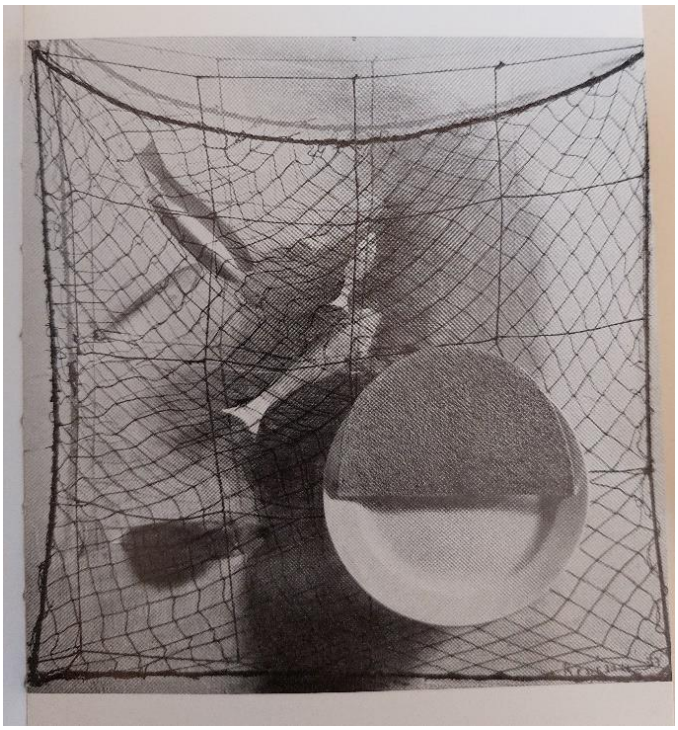
Илл. 125. Реджина. Девочка. 1930. Олово. 47 x 17 x 17 см. Коллекция Фермани, Милан. Источник: Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. P. 215.



Илл. 126. Реджина. Провинциалка. 1930–1931. Алюминий, проволока. 27,5 x 19 x 8,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



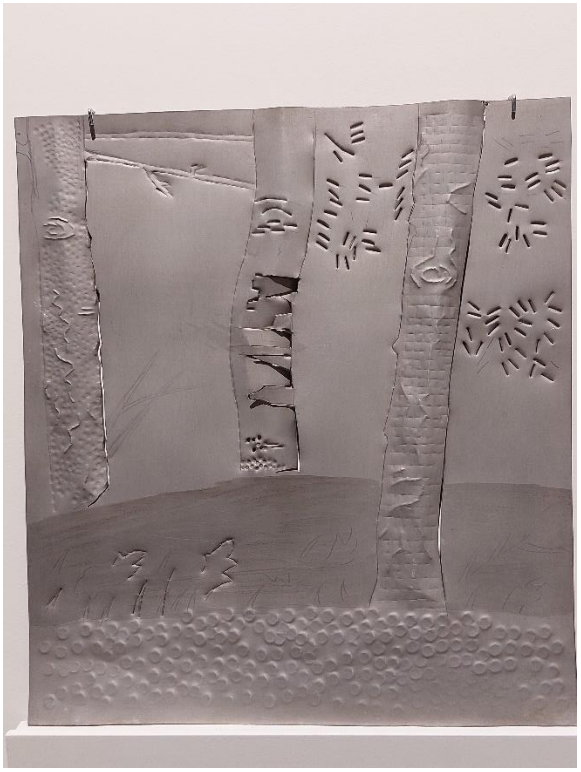
Илл. 127. Реджина. Танцовщица. 1930. Алюминий. 43 х 30 х 15 см. Коллекция Фермани, Милан. Источник: Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. P. 201.



Илл. 128. Реджина. Полента и рыбы. 1933. Различные материалы. Без размеров. Утрачен. Источник: Scheiwiller V. Regina. Milano: All’Insegna del pesce d’oro, 1971. P. 45.



Илл. 129. Реджина. Корабль. 1930. Алюминий. 22,4 x 17,3 x 3,2 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



Илл. 130. Реджина. Березы. 1930–1931. Алюминий. 36,7 x 32,5 x 2 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



Илл. 131. Реджина. Портрет. 1931–1933. Алюминий. 38 х 29,5 х 5,8 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



Илл. 132. Реджина. Девушка с косами. 1932–1933. Алюминий. 47,7 х 36,5 х 5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



Илл. 133. Реджина. Пляж (На море; Купающиеся). 1930. Алюминий. 24 х 22 х 7,5 см. Галерея современного искусства, Бергамо. Источник: Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. P. 209.



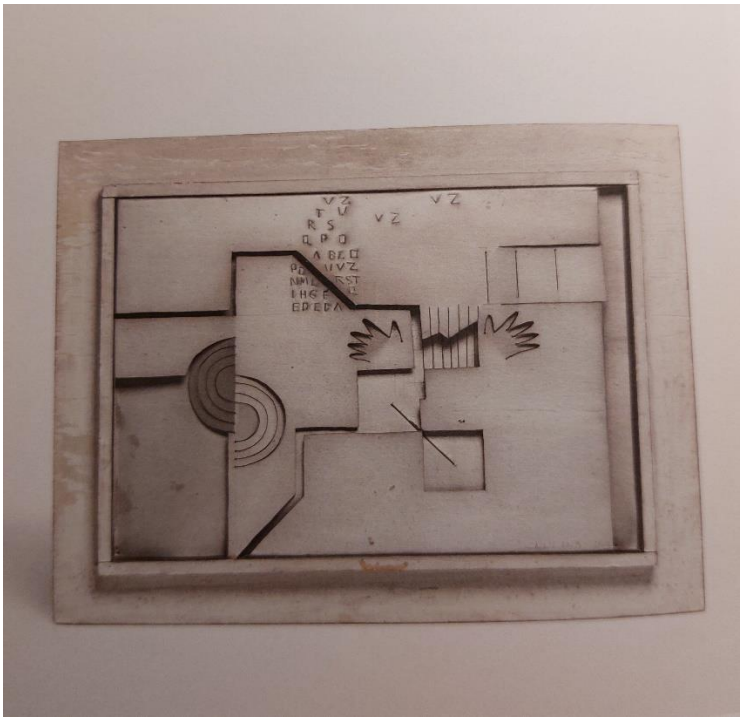
Илл. 134. Реджина. Отдых (Софа). 1931–1932. Железо. 16 х 43 х 18,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



Илл. 135. Реджина. Возлюбленная авиатора. 1935. Алюминий. 60 x 48,8 x 9,5 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Источник: Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. P. 31.



Илл. 136. Реджина. Аэрочувствительность. 1935. Алюминий. 69,5 x 36,5 x 26 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Фото – В. Садовина, 26.04.2026.



Илл. 137. Реджина. Страна слепых. 1935–1936. Алюминий. 36 x 52 x 3 см. Коллекция Фермани, Милан. Источник: Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. P. 238.



Илл. 138. Реджина. Аэрожелезо стратосферы. 1940. Железо. 32 x 30 x 14 см. Музей Реджины, Меде Ломеллина. Источник: Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo Futurismo. Trento: Scripta Comunicazione Editoria, 2013. Tavole, No. 487. P. 124.



Илл. 139. Луиджи Пепе Диас. Динамический портрет Луки Джакометти. 1928. Бронза. Без размеров. Утрачен. Источник: Futurismo e Meridione / a cura di E. Crispolti. Napoli: Electa, 1993. P. 324.



Илл. 140. Луиджи Пепе Диас. Портрете Марио Лепоре. Ок. 1929. Гипс, серебро. Без размеров. Утрачен. Источник: Nuovi archive del Futurismo. Cataloghi d esposzioni / a cura di E. Crispolti. Roma: De Luca Ed., 2010. P. 323.



Илл. 141. Луиджи Пепе Диас. Автомобиль на повороте. 1929. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: Nuovi archive del Futurismo. Cataloghi d esposzioni / a cura di E. Crispolti. Roma: De Luca Ed., 2010. P. 325.



Илл. 142. Луиджи Пепе Диас. Поцелуй. 1929. Гипс. Без размеров. Утрачен. Источник: Catalogo della XVII Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Venezia, 1930. Venezia: Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930. Fig. 112.



Илл. 143. Луиджи Пепе Диас. Груз. 1929. Гипс. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Catalogo della XVII Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Venezia, 1930. Venezia: Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930. Fig. 111.



Илл. 144. Луиджи Пепе Диас. Поражение. Ок. 1930. Гипс. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Futurismo e Meridione / a cura di E. Crispolti. Napoli: Electa, 1993. P. 324.



Илл. 145. Луиджи Пепе Диас. Женщина. 1929. Гипс, золото. Без размеров. Утрачен. Источник: Catalogo della XVII Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Venezia, 1930. Venezia: Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1930. Fig. 114a.



Илл. 146. Гульельмо Перссен. Поворот. 1932. Горельеф. Гипс. 54 х 35 см. Частная коллекция. Источник: Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2009. P. 98.



Илл. 147. Гульельмо Перссен. Вихрь. 1931. Рельеф. Бронза. 24 x 45 x 30 см. Частная коллекция. Источник: Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2009. P. 97.



Илл. 148–149. Гульельмо Перссен. Динамизм мотоциклиста. 1934. Бронза. 40 x 55 x 26 см. Частная коллекция. Источник: Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2009. P. 102–103.



Илл. 150. Гульельмо Перссен. Взлет. 1933. Бронза. 72 х 45 х 17 см. Частная коллекция. Источник: Italian Futurism. Southern Italy’s contribution to the development of the Movement / a cura di M. Duranti. Roma: Gangemi Editore, 2023. P. 108.



Илл. 151. Туллио д’ Альбисола. Автопортрет. 1929. Терракота белая. Без размеров. Частная коллекция. Источник: Tiglio F. D. Albisola e il Futurismo. Savona: Marco Sabatelli Editore, 2010. P. 8.



Илл. 152. Туллио д’ Альбисола. Пятнадцатилетняя. Ок. 1929. Терракота, роспись полихромная. 16 х 15 х 20 см. Международный музей керамики, Фаэнца. Источник: Tiglio F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica. Savona: Grafiche F. lli. Spirito, 1991. P. 45.



Илл. 153. Туллио д’ Альбисола. Пятнадцатилетняя. 1930–1931. Терракота, эмаль. 17 х 18,5 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 71.



Илл. 154. Туллио д’ Альбисола. Современная Венера. Ок. 1929. Терракота, хромированное покрытие. В. 28,5 см. Коллекция Эзы Маццотти, Альбиссола Марина. Источник: Catalogo della Mostra d’arte futurista (Pittura scultura arte decorative), Savona, 1932. Savona: Tipografia D. Vacca, 1932. Fig. 105.



Илл. 155. Мино Россо. Футуристская фигура. 1930. Керамика, металлизированная глазурь. 32 х 17 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 126.



Илл. 156. Туллио д’ Альбисола. Фигура женщины. Ок. 1930. Керамика, металлизированная глазурь. 35 х 9,5 см. Частная коллекция, Сондрио. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 72.



Илл. 157. Бруно Мунари. Бульдог. 1934. Майолика, роспись полихромная. 25 х 27 х 16 см. Международный музей керамики, Фаэнца. Источник: Tiglio F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica. Savona: Grafiche F. Lli. Spirito, 1991. P. 65.



Илл. 158. Бруно Мунари. Бульдог. 1934. Керамика, глазурь. 18 х 12 х 10 см. Частная коллекция, Милан. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 77.



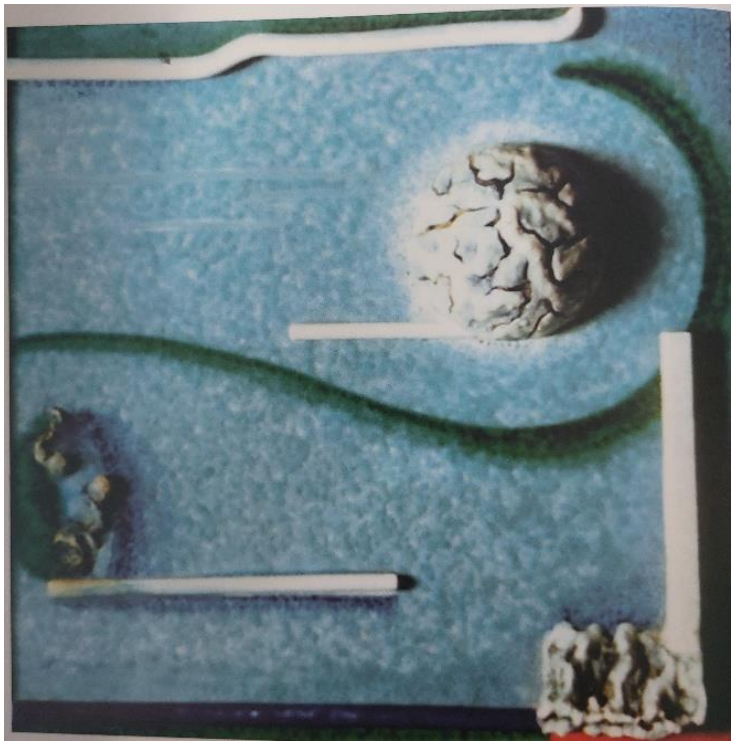
Илл. 159. Ивос Пачетти. Пластический аккорд. 1933. Керамика, бронзовая металлизированная глазурь. 23 х 15 х 13 см. Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909-1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 80.



Илл. 160. Ивос Пачетти. Маска антигаз. 1932. Керамика, серебряная металлизированная глазурь. 22,5 х 21 х 15 см. Частная коллекция. Источник: Tiglio F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica. Savona: Grafiche F. Lli. Spirito, 1991. P. 70.



Илл. 161. Ивос Пачетти. Композиция. 1933. Майолика, роспись полихромная. 30 х 45 см. Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре. Источник: Tiglio F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica. Savona: Grafiche F. Lli. Spirito, 1991. P. 67.



Илл. 162. Ивос Пачетти. Композиция. 1933. Майолика, роспись полихромная. 25 х 25 см. Коллекция Анны Марии Пачетти, Альбисола Супериоре. Источник: Tiglio F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica. Savona: Grafiche F. Lli. Spirito, 1991. P. 66.



Илл. 163. Туллио д’ Альбисола. Загадка будущего. 1930–1931. Майолика, роспись полихромная. 47 х 23,5 х 26 см. Частная коллекция. Источник: Tiglio F. D. Albisola: Gli artisti e la Ceramica. Savona: Grafiche F. Lli. Spirito, 1991. P. 47.



Илл. 164. Джакомо Балла. Бенито Муссолини. «Я приехал, чтобы дать Италии правительство». Ок. 1924. Бронза. В. 40 см. Муниципалитет Массаломбарда. Источник: “L’uomo della provvidenza”. Iconografia del Duce 1923–1945 / a cura di G. Di Genova. Bologna: Edizione Bora, 1997. P. 125.



Илл. 165.Тайат. Dux. 1929. Камень. В. 33 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 141.



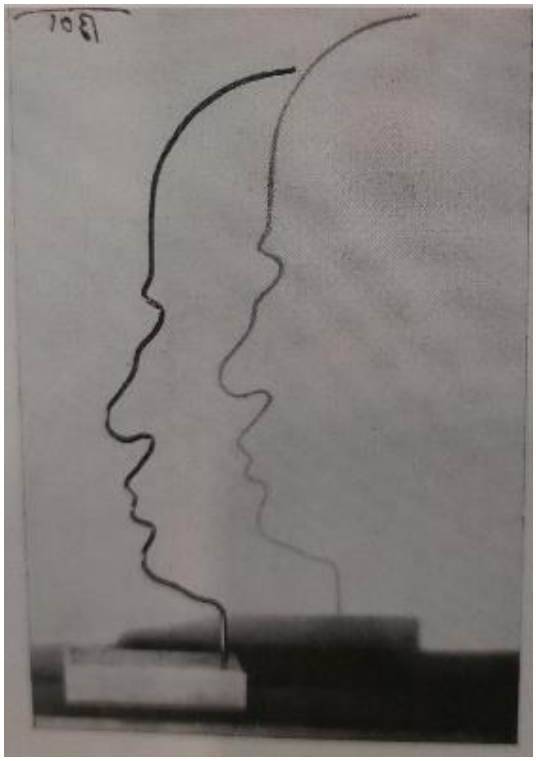
Илл. 166. Тайат. Dux и вехи. 1929. Камень. 120 x 50 x 29 см. Музей современного искусства Тренто и Роверето, Роверето. Источник: URL: https://www.mart.tn.it/en/works/condottiero-dux-con-pietra-miliare-84787 (дата обращения 06.06.2026)



Илл. 167. Тайат. Медаль для «Первой встречи профессионалов и художников». 1932. Латунь. Диаметр 5 см. Частная коллекция, Флоренция. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 129.



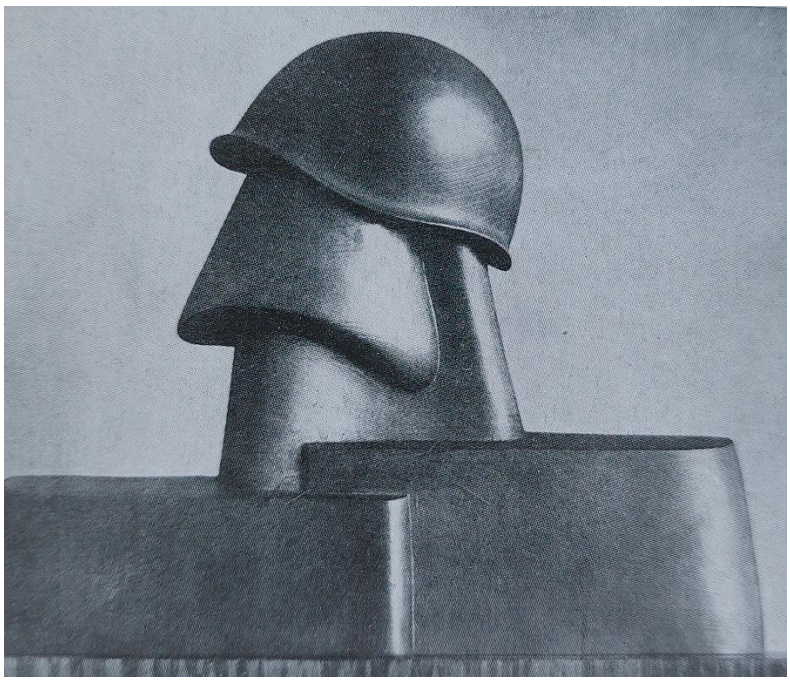
Илл. 168. Санте Монакези. Диктатор. 1933. Гипс, краска. В. 120 см. Частная коллекция, Рим. Источник: Papetti S. Sante Monachesi. Roma: De Luca Editori D'arte, 2010. P. 29.



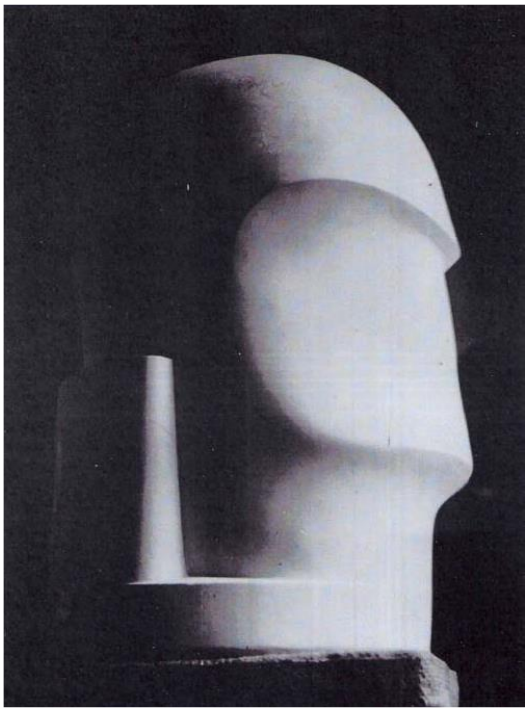
Илл. 169. БОТ. Дуче. Ок. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno Monzese: Sivia Editrice, 2011. P. 241.



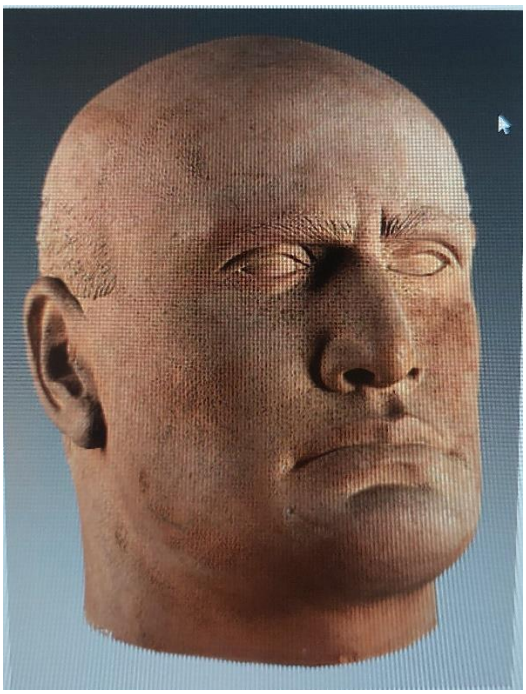
Илл. 170. Мино Россо. Дуче (Архитектура головы Муссолини). 1934. Дерево, алюминий. 49,5 х 40,5 х 6,5 см. Галерея Норчизо, Турин. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 122.



Илл. 171. Мино Россо. Дуче. Модель для Дворца правительства. 1934. Камень, мрамор. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Malvano L. Fascismo e politica dell'immagine. Torino: Bollati Boringhieri, 1988. P. 98.



Илл. 172. Ренато Ди Боссо. Дуче – синтетический портрет. 1935. Камень. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Catalogo della Mostra dei quarant'anni della Biennale, 1935, Venezia. Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1935. Fig. 15.



Илл. 173. RAM. Дуче. Модель. 1936. Глина. В. 38 см. Частная коллекция, Флоренция. Источник: "L'uomo della provvidenza". Iconografia del Duce 1923–1945 / a cura di G. Di Genova. Bologna: Edizione Bora, 1997. P. 95.



Илл. 174. Фотография «Дуче» перед панно Бепи Лаваньи «Италия и ее колониальная империя» на XX Биеннале, Венеция, 1936. Источник: Catalogo della XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1936. Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari. P. 57; tav. I.



Илл. 175. Умберто Пески. Имперский портрет Бенито Муссолини. 1938. Дерево. 100 x 70 см. Утрачен. Источник: Catalogo della III Quadriennale d'Arte nazionale, Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori, Roma, 1939. Milano-Roma: Ed. Domus, 1939. Fig. 81.



Илл. 176. Умберто Пески. Власть Дуче. 1939–1940. Дерево. 170 x 50 x 10 см. Фонд Карима, Мачерата. Источник: URL: https://palazzoricci.it/opere/potenza-simultanea-del-duce/ (дата обращения 06.06.2026)



Илл.177–179. Мозаики Фото Италико. 1934–1937. Фото – В. Садовина, 05.04.2026.



Илл. 180. Мино Россо. Игроки регби. 1930. Бронза. 57,3 х 29 х 25 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 31.



Илл. 181. Гульельмо Перссен. Футболисты. Рельеф. 1931–1932. Гипс. Без размеров. Утрачена(?). Источник: Guglielmo Roehrssen “Uno scultore futurista” / a cura di Centro Studi “La Fayette”. Napoli: Centro Studi “La Fayette” S. Giorgio a Cremano, 2002. P. 17.



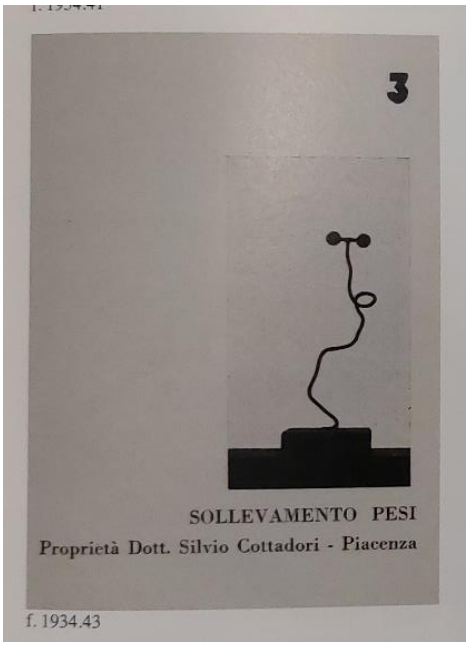
Илл. 182. Ренато Ди Боссо. Баскетболистка. 1939. Дерево, краска. В. 93 см. Частная коллекция. Di Bosso Futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Fonte d’Abisso, 1988. P. 128.



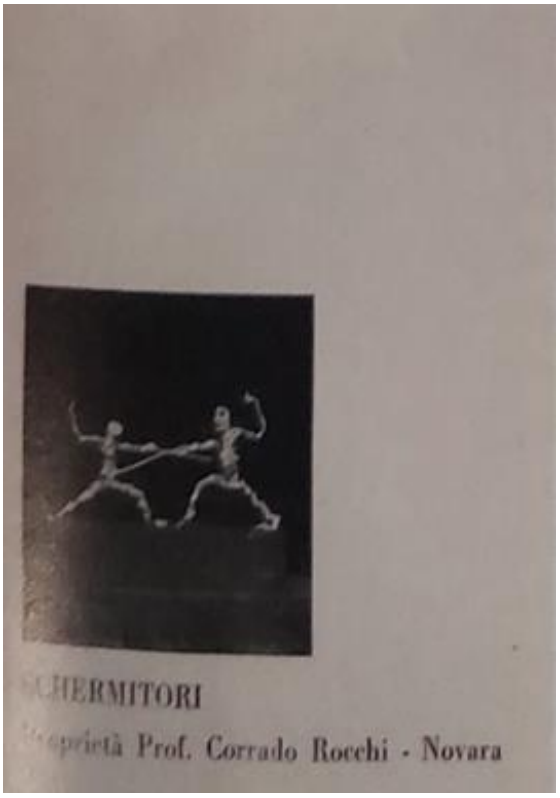
Илл. 183. Ренато Ди Боссо. Толкатель ядра. 1939. Дерево, краска. В. 33 см. Частная коллекция. Источник: Di Bosso Futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Fonte d’Abisso, 1988. P. 130.



Илл. 184. Мино Россо. Бегуны на финишной прямой. 1930. Бронза. 41 х 42 х 19,5 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 32.



Илл. 185. БОТ. Тяжелая атлетика. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 241.



Илл. 186. БОТ. Фехтовальщики. Ок. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Новара. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 243.



Илл. 187. БОТ. Выпад. Ок. 1934. Металлическая проволока. Без размеров. Частная коллекция, Милан. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 241.



Илл. 188. Гульельмо Перссен. Лыжница. 1932. Гипс. 37 х 37 см. Частная коллекция. Источник: Corrente del Golfo. Giulio Parizio e Guglielmo Roehrssen futuristi a Napoli / a cura di S. Causa, S. Zoppi Garampi. Napoli, 2009. P. 99.



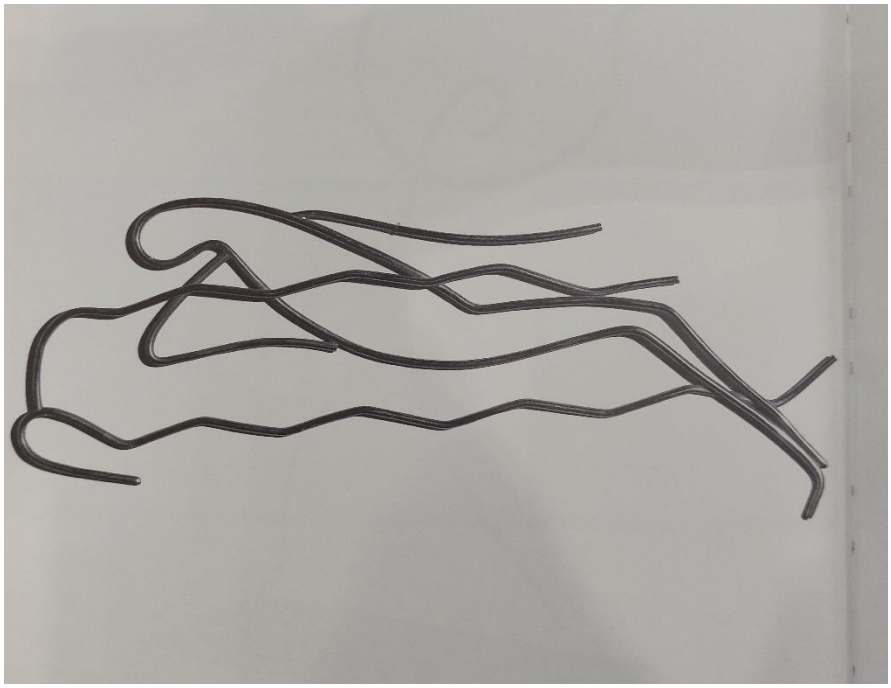
Илл. 189. Мино Россо. Пловцы на соревновании. 1930. Бронза. 11 х 50,5 х 40 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 42.



Илл. 190. Мино Россо. Пловец. 1930. Бронза. 20 х 61 х 25 см. Частная коллекция. Источник: Mino Rosso e Futurismo in Piemonte / a cura di M. Pinottini. Bra: Comunecazione, 2000. P. 38.



Илл. 191. Умберто Пески. Нырять. Рельеф. 1941. Дерево. Без размеров. Частная коллекция. Источник: URL: https://musei.macerata.it/mostra/umberto-peschi-scultura-come-poesia/ (дата обращения 06.06.2026)



Илл. 192. Ренато Ди Боссо. Ныряльщица. 1935. Металлическая проволока. 12 х 34 см. Частная коллекция. Источник: Di Bosso Futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Fonte d'Abisso, 1988. P. 40.



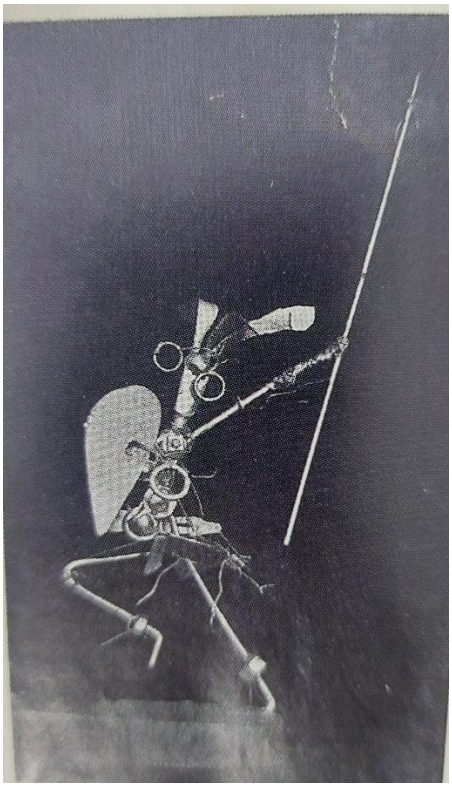
Илл. 193. Фотография «Африканский дом БОТа». Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 314.



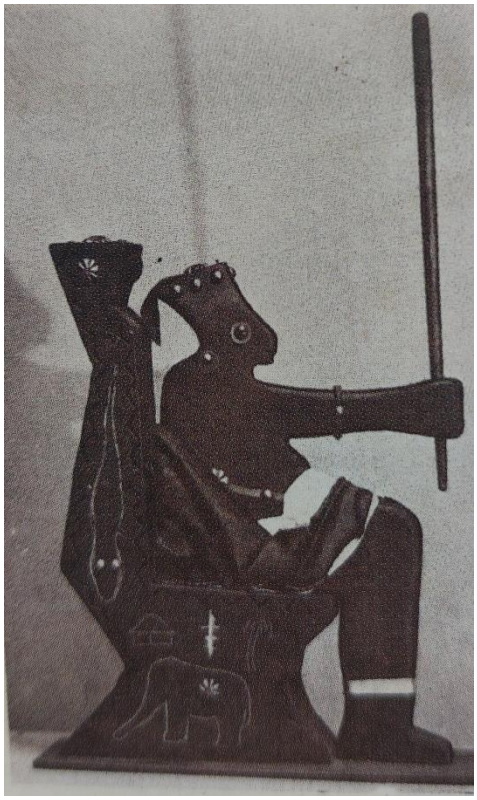
Илл. 194. БОТ. Танец негра. 1931-1932. Металлическая проволока. 22,5 х 9,5 х 2,5 см. Частная коллекция. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 222.



Илл. 195. БОТ. Маленький воин с копьем и щитом. 1931–1932. Металлическая проволока. 28 х 24 х 24 см. Частная коллекция. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 222.



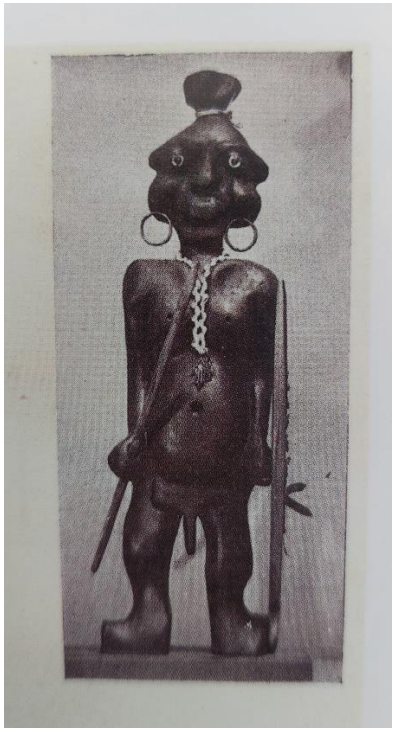
Илл. 196. БОТ. Сомалиец. Ок. 1933. Металл. Без размеров. Частная коллекция. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 244.



Илл. 197. БОТ. Вождь. 1934. Дерево. 24,5 x 17,3 см. Частная коллекция. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 352.



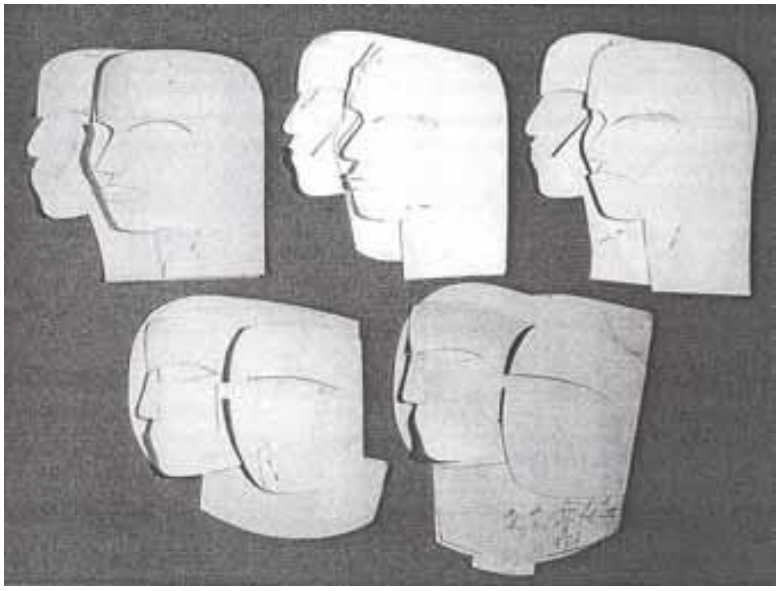
Илл. 198. БОТ. Охотник на крокодилов. 1934. Дерево. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 352.



Илл. 199. БОТ. Изувеченный пастух. 1934. Дерево. Без размеров. Частная коллекция, Пьяченца. Источник: BOT / a cura di C. Gazzola. Cologno: Silvia Editrice, 2011. P. 352.



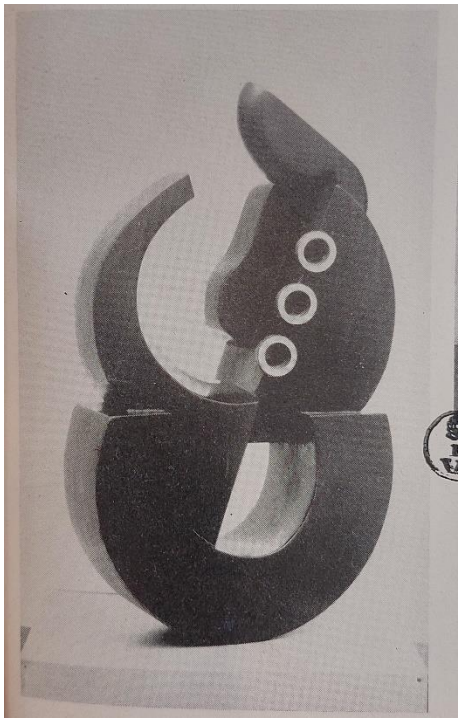
Илл. 200. Реджина. Абиссинские женщины. 1935–1936. Алюминий. 45 x 33 x 7 см. Архив Фермани, Милан. Источник: Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo Futurismo. Trento: Scripta Comunicazione Editoria, 2013. Fig. 428.



Илл. 201. Бумажные эскизы для «Абиссинских женщин». 1935–1936. Архив Фермани, Милан. Источник: Sacchini P. Regina Bracchi. Dagli esordi al secondo Futurismo. Trento: Scripta Comunicazione Editoria, 2013. Fig. 437.



Илл. 202. Мино Россо. Негры-грузчики. 1930. Бронза. 46 х 37,5 х 18 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 101.



Илл. 203. Мино Россо. Портрет негра. 1932. Дерево. 34 х 12 х 12 см. Галерея Милан, Милан. Источник: Catalogo della XIX Esposizione Biennale internazionale d'Arte», Venezia, 1934. Venezia: Officne Grafiche Carlo Ferrari, 1934. Fig. 89.



Илл. 204. Мино Россо. Портрет негра. 1932–1933. Различные виды металла, масляные краски. 27,8 х 31,5 х 5 см. Частная коллекция. Источник: Buscaroli B., Floreani R., Possamai A. Scultura futurista 1909–1944. Omaggio a Mino Rosso. Milano: Silvana Editoriale, 2009. P. 119.



Илл. 205. Гульельмо Перссен. Африка, я забочусь о тебе. Рельеф. 1935. Терракота. 33 х 33 см. Частная коллекция. Источник: Italian Futurism. Southern Italy’s contribution to the development of the Movement / a cura di M. Duranti. Roma: Gangemi Editore, 2023. P. 105.



Илл. 206. Реджина. Башня Литтория. 1938. Железо. 58 x 18 x 23 см. Архив Фермани, Милан. Источник: Regina. Della scultura / a cura di L. Giusti. Paris: Éditions du Centre Pompidou; Bergamo: GAMeC Books, 2021. P. 219.



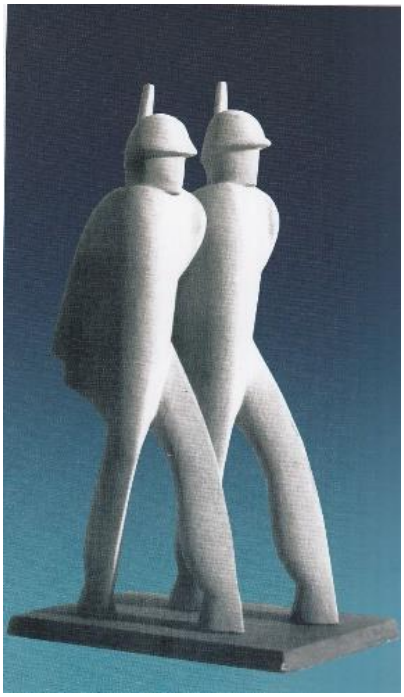
Илл. 207. Тайат. Поющий балилла. 1935. Без размеров. Местонахождение неизвестно. Источник: Thayaht futurista irregolare / a cura di D. Fonti. Ginevra-Milano: Skira, 2005. P. 144.



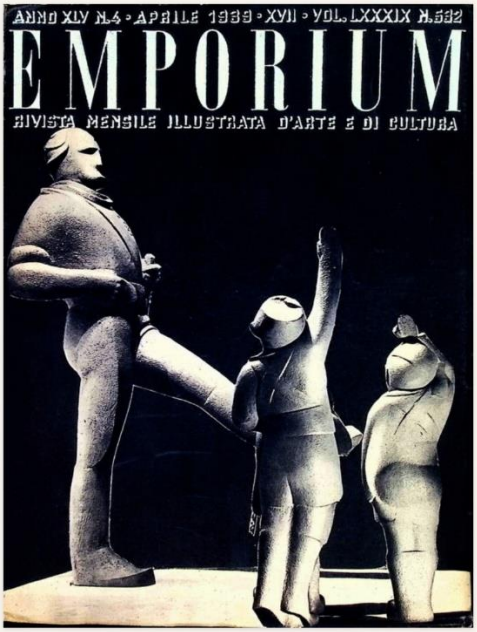
Илл. 208. Ренато Ди Боссо. Балилла. 1935. Дерево, краска. В. 98 см. Частная коллекция. Источник: Di Bosso Futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Fonte d'Abisso, 1988. P. 113.



Илл. 209. Ренато Ди Боссо. Знаменосец. Рельеф. 1935. Дерево, краска. Без размеров. Коллекция Митчелл Вольфсон-младшего, Майами. Источник: Di Bosso Futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Fonte d'Abisso, 1988. P. 118.



Илл. 210. Ренато Ди Боссо. Солдаты в марше. 1935. Дерево, краска. В. 27 см. Частная коллекция. Источник: Di Bosso Futurista / a cura di M. Scudiero. Modena: Fonte d’Abisso, 1988. P. 116.



Илл. 211. Ренато Ди Боссо. Аэроскульптура имперских эскадронов. 1938. Без размеров. Утрачен (?). Источник: Emporium. Anno XIV. 1939. Aprile. No 532. Copertina.