

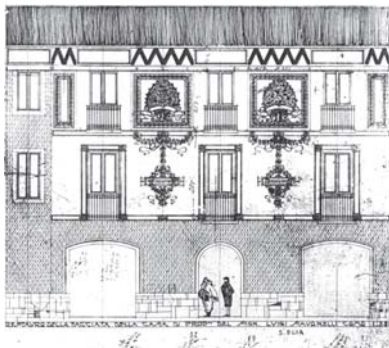
М.М.ГЫБИНА, магистр архитектуры (МАрХИ)

История создания манифеста «Обращение» А.Сант'Элиа

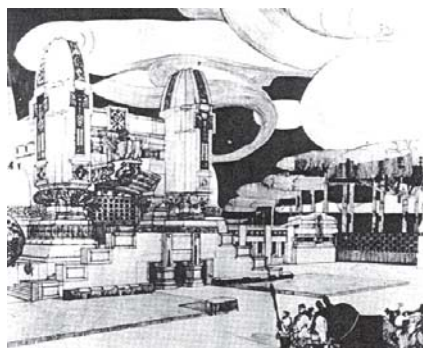
Творческая жизнь Антонио Сант'Элиа (Antonio Sant'Elia, 1888–1916) была довольно непродолжительной (был убит в битве при Монфальконе в возрасте 28 лет), но его вклад в развитие архитектурной мысли в Италии оказался весьма значительным и стал своеобразным началом всей итальянской архитектуры XX в.

Его имя легендарно у студентов всего мира, изучающих архитектуру, хотя только немногие из них могли видеть более двух или трёх его рисунков, напечатанных в книгах. В России Антонио Сант'Элиа известен как итальянский архитектор-футурист — о нем имеются лишь скудные справочные сведения, в которых, в основном, анализируются его графические работы. Существует три перевода его манифеста

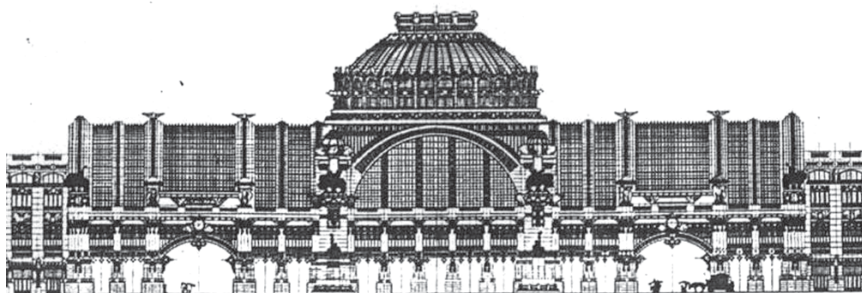
«Футуристической архитектуры» [1–3]. Концепция города, высказанная им в тексте «Обращения» («Messaggio»), остается практически не изученной, поскольку нет его перевода на русский язык. Однако оно упоминается вскользь во всех публикациях об этом архитекторе. Таким образом, теоретическое творчество Антонио Сант'Элиа остаётся для большинства русскоязычных малоизвестным.



Проект дома на ул. Чезаре Канту



Эскиз Нового кладбища в г. Монца, 1911 г. Совместно с И. Патерностером



Проект здания центрального вокзала в Милане, 1912 г. (фрагмент)

Анализ теоретических и проектных работ А.Сант'Элиа является своеобразным основанием для понимания особенностей последующего развития не только итальянской, но и европейской и американской архитектуры на протяжении всего XX в.

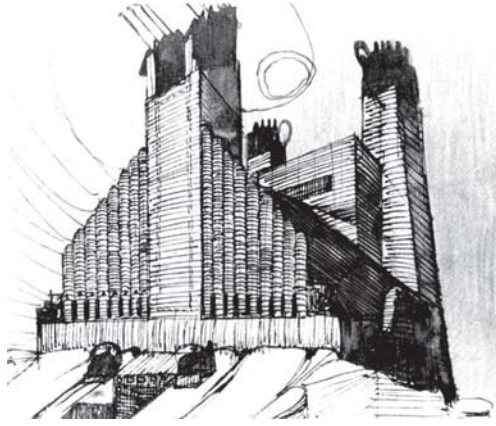
Антонио Сант'Элиа родился 30 апреля 1888 г. в г.Комо (Италия). Он получил техническое образование по специализации гражданские здания, гидравлика и строительство дорог. В 1907 г., переехав в Милан, начал работать как чертежник в техническом отделе миланского муниципалитета. В 1908 г. по его проекту было осуществлено строительство загородной виллы (Вилла Элизи в г.Комо). С 1909 г. Сант'Элиа возобновил своё обучение и был принят в Академию Брера, где посещал лекции таких признанных мастеров стиля Либерти в Италии, как Джузеппе Ментесси (1857–1931), Акиле Каттанео (1872–1931) и Гаэтано Моретти (1860–1938).

Сант'Элиа начинал как активный оформитель в стиле Либерти или Флореале и вплоть до 1913 г. «был относительно далёк от футуристов, двигаясь в русле итальянского Сецессиона» [4, с. 129], в стиле которого выполнены его первые проекты монументальных зданий (например, проект дома на ул. Чезаре Канту) и его конкурсные эскизы и чертежи Нового кладбища в г.Монца совместно с И.Патерностером (1911 г.), конкурсные проекты здания центрального вокзала в Милане (1912 г.), эскизы надгробия для семейства Капротти (1913 г.), эскизы надгробия для могилы Луиджи Сант'Элиа (1913 г.). Однако ни один из этих проектов не был осуществлен.

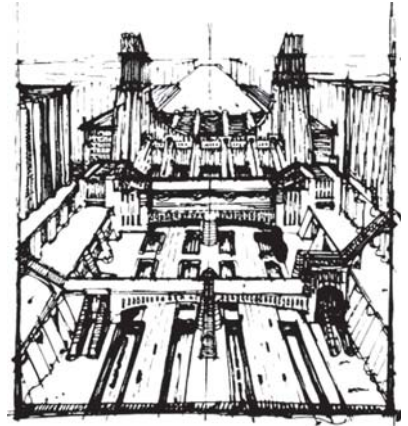
В марте 1914 г. А.Сант'Элиа примкнул к группе «Новые Тенденции». Его имя, а также имя его друга — художника и архитектора — Марио (1891–1957), с которым они вместе снимали студию, фигурировало в листовке, датированной 20 марта и рекламировавшей «Первую Выставку художественной группы «Новые Тенденции», торжественное открытие которой было запланировано на 20 мая. Среди



Эскиз из серии "Новый город", 1914 г.



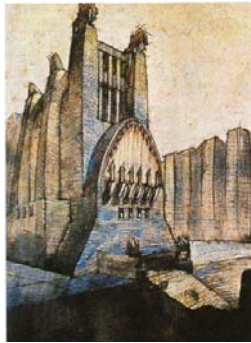
Проект церкви, 1914-1915 гг.



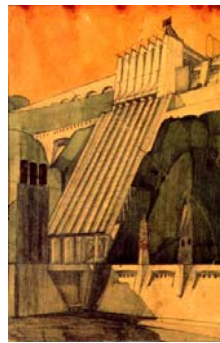
Один из эскизов вокзала из серии "Новый город"



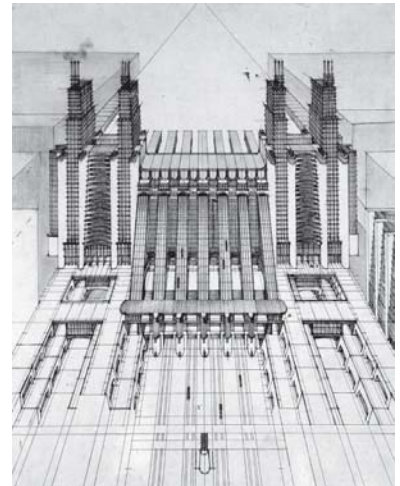
Проект гидроэлектростанции, 1913-1914 гг.



Проект церкви. Одна из последних работ, 1916 г.



Проект гидроэлектростанции, 1913-1914 гг.



Эскиз из серии «Новый город», 1913-1914 гг.

подписавших листовку также были архитектор Дж.У.Арата (1881–1962), критики искусства и публицисты Д.Буффони, (1862–1935) и У.Неббья (1880–1965); живописцы Л.Дудревилле, К.Эрба и А.Фуни; скульптор Джованни Поссамаи (1890–1964).

В марте того же года Сант'Элиа принял участие в выставке, организованной Союзом Архитекторов Ломбардии в Милане. Из 8 рисунков, представленных им на выставке, наиболее известны — 4 (новое здание железнодорожного вокзала в Милане, гидроэлектростанция, церковь и небоскрёб), опубликованные Дж.У.Арата в рецензии, появившейся на страницах «Жизни искусства» ("Vita d'Arte"). Эти графические работы свидетельствовали о значительном отходе от образцов стиля Либерти и обозначили новое оригинальное исследование, проводимое

Сант'Элиа в области архитектуры. Несмотря на положительную рецензию Арата: «Самый оригинальный из всех молодых проектировщиков, самый импульсивный и самый логически фантастический, единственный, кто знает, как видеть архитектуру через его эскизы немного за пределами обычных форм, — это Антонио Сант'Элиа... Он несколькими штрихами показывает, как должно быть построено здание с домовыми турбинами, виадук, церковь, электростанция; несмотря на индустриализированность, они всегда создаются из устойчивых живописных масс, никогда не прерываемых вульгарными украшениями» [цит. по 5, с. 46], работы Сант'Элиа были приняты прохладно и вызвали непонимание в профессиональной среде. В своих воспоминаниях Леонардо Дудревилле от третьего лица так описывал происходящее: «Наибольшую критику он получил в

адрес Сант'Элиа. Но, не обращал на это внимания, пропуская её мимо ушей, а думал о том, что считал Сант'Элиа очень талантливым парнем и что его обязанностью было выбрать именно его и помочь ему, не взирая на всю критику окружающего мира» [цит. по 6, с. 5].

В кратчайшие сроки (за 2 мес.), прошедшие с мартовской выставки, Сант'Элиа разработал эскизные проекты будущих городов. Рисунки «Нового Города» были представлены на «Первой Выставке художественной группы «Новые Тенденции», открытой 20 мая. Архитектор выставил на ней 16 рисунков: 6 были посвящены «Новому Городу», 1 — «Новому Дому» («La Casa Nuova»), 3 были озаглавлены «Электростанция» («La centrale elettrica») и 5 имели общее название «архитектурные наброски» («Schizzi d'architettura»). В каталоге выставки также было опубликовано со-



Эскиз из серии «Электростанция» ("La centrale elettrica"), 1914 г.



Эскиз из серии "Промышленные здания", 1914 г.



Проект театра или проект индустриального здания (в разных источниках называется по-разному), 1914-1915 гг.



Эскиз из серии «Новый город». 1913-1914 гг.

чинение без названия, которое было подписано Сант'Элиа. Однако существует предположение, что «составителями этого текста были Уго Неббья и литератор и искусствовед Марио Буджелли, которые как опытные корректоры «перевели» на более чистый литературный язык мысли архитектора [цит. по 6, с. 6].

Текст, напечатанный в каталоге выставки, был найден и «заново открыт» публике лишь в 1956 г. историком футуризма Джованни Бернаскони. Он же назвал это сочинение «Обращением».

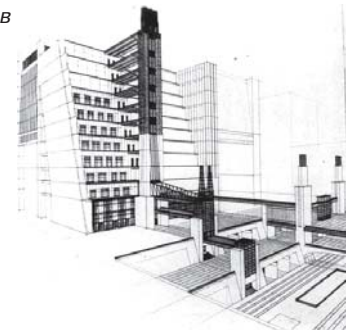
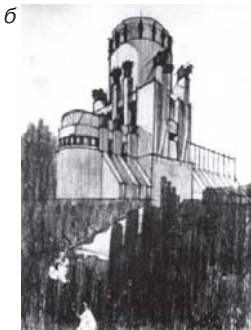
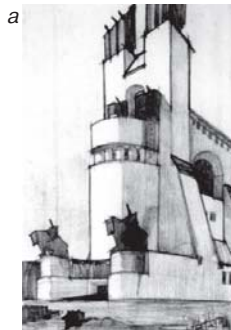
Открытый заново текст породил ряд гипотез и полемику, продолжавшуюся в итальянской критической литературе несколько десятилетий. Основной вопрос полемики касался датировки первых контактов А.Сант'Элиа с футуристами, а именно: предшествовали они «Первой Выставке художественной группы «Новые Тенденции» или последовали за ней. Так, Л.Дудревилле, который одной из причин распада группы называл отступничество А.Фуни и А.Сант'Элиа, в своих воспоминаниях склоняется ко второй гипотезе. Её также поддерживали историки: Дж.Бернаскони, который основывался на интервью с Марио Квяттоне, Вальтер Ваккари, Альдо Капри де' Ресмини.

Другого мнения придерживался Альберто Лонгатти, который выдвинул гипотезу, впрочем лишённую документальных свидетельств, о

фальсификации даты знакомства Сант'Элиа и футуристов. Даже письменное свидетельство Карло Карра о том, как он пытался убедить Сант'Элиа присоединиться к футуристическому движению, не поставило точку в этом вопросе. «Маринетти умолял меня поговорить с моим другом, — вспоминал Карра, — и сделать всё для того, чтобы убедить его войти в нашу группу. [...] На следующий день я пошёл навестить Сант'Элиа... Он был со мной очень приветлив и позволил мне посмотреть некоторые из его архитектурных рисунков, выполненных недавно, согласно его оригинальной концепции современного города [...] я предложил ему присоединиться к футуризму, молодой архитектор звонко расхохотался. ...я настаивал, обрисовывая ему выгоду: как его имя выйдет наконец из безвестности, в которой на тот момент оно находилось [...], и как его присоединение к группе будет прорекламировано за границей, что он по-настоящему современный архитектор не только в Италии, но и за её пределами. Именно этот последний аргумент стал для него решающим. Настроение его изменилось [...], и он ответил, что подумает» [цит. по 6, с. 7]. После общения в доме Маринетти с Боччони и Русоло, а также после знакомства с Маринетти и его личным секретарем Чинти (1879-1954) Сант'Элиа принял приглашение присоединиться к футуристическому движению, и уже через несколько дней он показал К. Карра бумаги, исписанные его идеями, «касающимися проблем

архитектуры. Из этих листов родился «Манифест футуристической архитектуры». Когда манифест вышел, Сант'Элиа, указав на восьмой пункт, в котором говорилось об основных признаках футуристической архитектуры, состоявших в бренности и временности и в том, что «здания будут менее долговечны, чем мы сами» и что «каждому поколению придется возводить свои города», сопровождая эти слова смехом, он сказал мне: «Эти глупости мне не вменяются, ты же знаешь, что я думаю абсолютно противоположно!»... и добавил, что эти фразы были вставлены Чинти и Маринетти, которые были склонны к парадоксам и отлично понимали, какое действие произведут такие воззвания» [цит. по 6, с. 7].

Последняя часть этого свидетельства Карра породила новую полемику, направленную на поддержание версии о том, что «Футуристическая архитектура. Манифест», напечатанный в августе 1914 г., был «почти что апокрифом Маринетти, который искажил идеи архитектора из г.Комо» [цит. по 6, с. 7]. Такая интерпретация манифеста, предложенная Дж.Бернаскони и поддержанная историками, такими, например, как Бруно Дзеви (1918–2000), имела своей целью отделить А.Сант'Элиа от футуристического движения. Многие таким образом хотели оправдать свои надежды на то, что архитектор из г.Комо не был таким уж ярким футуристом, каким его описывал миф, созданный о нем в фашистский период.



Эскиз надгробия для могилы Луиджи Сант'Элиа, 1913 г. Эскиз «Нового Дома» ("La Casa Nuova"), 1914 г.

Эскизы из серии "Новый город", 1914 г. (а-в)

В чём же состояли основные различия между текстом «Обращения» и манифестом «Футуристической архитектуры»? Авторитетный исследователь течения Эцио Годоли выделил пять принципиальных отличий, которые состояли в следующем:

дополнение текста «Обращения» вводной частью;

замена определений «новый» ("nuovo") и «современный» ("moderno") на «футуристический» ("futurista");

ссылки на «склонность к эфемерности и скорости»: тема эфемерности, возлюбленная и раскрытая в заключительном, восьмом пункте манифеста, по свидетельству Карра, представляла собой самовольную вставку Маринетти в текст Сант'Элиа, не разделявшего этой идеи. По словам Годоли в достоверности этого утверждения нет мотива сомневаться, «принимая во внимание, что идея эфемерной (кратковременной) архитектуры была особо дорога лидеру футуризма, и уже появлялась в его более ранних текстах, предшествовавших манифесту «Футуристической архитектуры» [цит. по 6, с. 8];

общая критика архитектуры «в моде, в любой стране и в любом стиле» в тексте «Обращения» превратилась в нападки на «псевдоархитектуру авангарда Австрии, Венгрии, Германии и Америки»;

дополнение текста «Обращения» пунктами 3, 6 и 7, а также уже упомянутым восьмым «возванием», в которых утверждалось, что «кривые и эллиптические линии динамичны и по самой своей природе обладают силой эмоционального

воздействия...», что «архитектура как искусство придания форм согласно установленным критериям не существует более» и что теперь «под архитектурой следует понимать условия, направленные на то, чтобы... добиваться гармонии между человеком и окружающей его средой...» [1, с. 167].

Но, в конце концов, как уместно заметил Умбро Аполлоньо: «Важно, не установить, являлся Сант'Элиа футуристом или нет, но следует признать, что его место в современной ему культурной среде аналогично тому, которое занимали футуристы и Боччони» [цит. по 6, с. 9]. И, конечно же, доводы в подтверждение последнего утверждения, созданные историографией как в самой Италии, так и за её пределами, в том числе и в России,— многочисленны и убедительны.

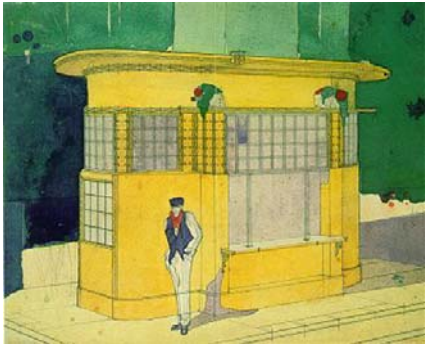
Но вернемся к эскизам «Нового города». Основой и культурным фоном для их создания послужил процесс бурного роста и изменения функций городов в Западной Европе с конца XIX в., а также промышленный подъем на севере Италии.

Необходимо подчеркнуть, что рисунки «Нового города» не демонстрировали той «эфемерности» (недолговечности), которая была навязана А.Сант'Элиа в манифесте «Футуристической архитектуры». Все его проекты, начиная с самых первых электростанций и заканчивая «Новыми домами», прочно «стояли на ногах», что красноречиво говорит о том, что стиль А.Сант'Элиа отличался от футуристической «эфемерности» (недолговечности).

Футуристический город Сант'Элиа был основан на

скорости, постоянном движении и сложности уровней.

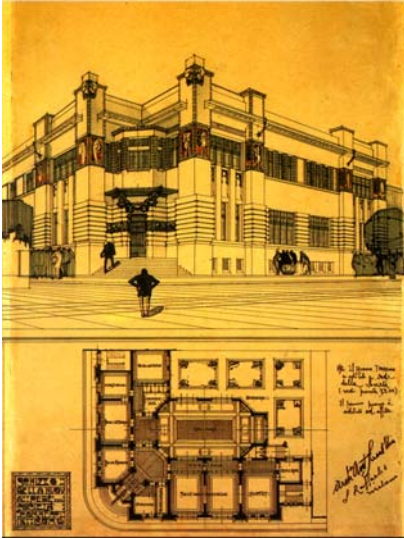
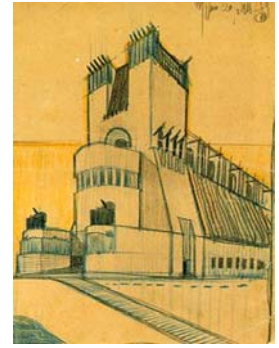
В 1927 г. Тео Ван Дусбург (псевдоним Кристиана Кюппера, 1883–1931) писал: «Важное место в решении градостроительных проблем занимает организация транспортного сообщения. Увеличивающиеся потоки машин... уже скоро повлекут за собой... катастрофические ситуации. Некоторые прогрессивные архитекторы и инженеры предлагают радикальные обновления, как например, принудительное развитие воздушного сообщения. ...Это действительно возможно и скорее всего воздушное сообщение, став более востребованным и используемым, .. повлечет за собой истинные изменения в уличном развитии. Следствием этого станет градостроительство в другом, новом масштабе. «Крыша» превратится в «фасад», «улица», возможно, станет многоуровневой, где одна дорога будет размещаться над другой пропорционально движению по ним. Итальянский архитектор Сант'Элиа был первым, кто в своих проектах для «Нового города», исключительно гениальных, облёк в форму эти идеи. В этих проектах присутствует пророческое предвидение, ценность которого становится понятной только сейчас, в том числе по сравнению с убогими градостроительными проектами Ле Корбюзье, которые проигрывают идеям Сант'Элиа. Архитектура улицы спроектирована Сант'Элиа абсолютно органическим способом, берущим своё начало в правильном понимании эволюции всех «уличных функций». Внешнее и



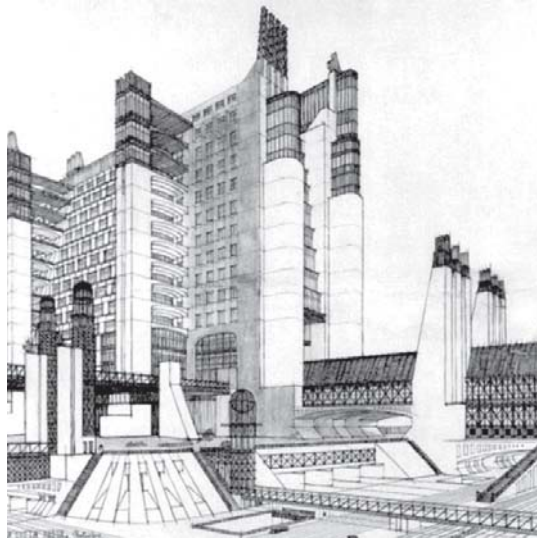
Проект газетного киоска, начало 1914 г.



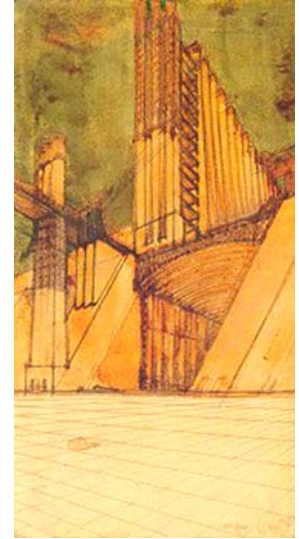
Новое здание железнодорожного вокзала в Милане и церковь. Эскизы, представленные на выставке, организованной Союзом Архитекторов Ломбардии в Милане, март 1914 г.



Проект здания "La Societa' Comessi", 1913 г.



Эскиз из серии «Новый город», 1913-1914 г.



Эскиз из серии «Электростанция» ("La centrale elettrica"), 1914 г.

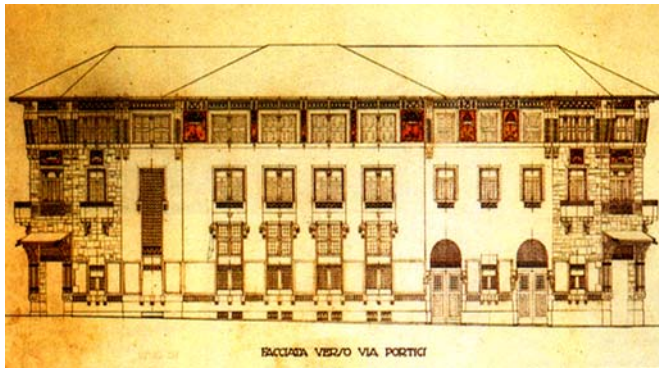
внутреннее движение (лифты, поезда, трамваи, самолеты) в такой степени интегрированы, что любое изменение города кажется возможным. В этой возможности расширения или изменения движения, в сбалансированном соотношении частей, состоит самая большая ценность этих проектов, которые были созданы раньше, задолго до появления проблем с постоянным ростом уличного транспорта. Сейчас, когда основной угрозой стал рост городов, абстрагируясь от романтического ореола этих проектов, мы берём из них то, чем они на самом деле являются — документами об органической архитектуре улиц» [цит. по 6, с. 121].

Идея организации движения по нескольким уровням с разделением на пешеходные улицы и их отделением от разных видов транспорта не носили

характер новизны, как об этом писал Ван Дусбург. Но здесь голландский архитектор уловил саму суть видения города Сант'Элиа, а именно: соотношение между архитектурой и организацией движения. Чаще всего проекты «Нового города» критикуются за отсутствие видимых границ такого города и поэтому сравниваются с более зрелыми урбанистическими теориями: «Промышленным городом» Т.Гарнье или с проектом «Большого города» О.Вагнера. По мнению Э. Годоли, «на основе этих критических высказываний возникает неправильное понимание истинного значения проектов Сант'Элиа, которое не базируется на урбанистике, но берет своё начало от архитектуры в масштабе города» [цит. по 6, с. 124].

В середине 1950-х годов П.Р.Бэнэм (1922–1988) начал подробно исследовать творчество

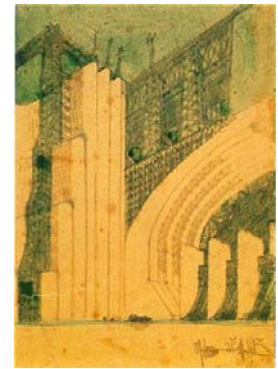
Антонио Сант'Элиа в контексте футуристического движения. Историк утверждал, что «футуристы продемонстрировали чистый стиль в архитектуре, который был призван изменить ход дискуссий в сторону динамизма новых машин. Так же он предположил, что «архитектура не смогла бы отобразить динамизм машины, если бы не изменился ее формальный словарь (словарь форм). Динамизм и преимущества машины могли быть по-разному интегрированы в архитектуру». Он считал, что уже за один тот факт, что Антонио Сант'Элиа «понял, что будущее города находится в движении по трёхмерному пространству и что эти компактные матрицы определяют всю дальнейшую эстетику города XX века», он заслужил себе место в истории Современного движения [7, с. 27].



Конкурсный проект «Сберегательной кассы» на площади делле Эрбе. Верона, (Италия), 1913 г.



Вилла Элизи в г. Комо (Villa Elisi, Como), 1908 г.



Эскиз из серии «Электростанция» ("La centrale elettrica"), 1914 г.

Антонио Сант'Элиа «Обращение»*

Проблема современной архитектуры — это не проблема линейного переустройства.

Дело не в том, чтобы найти новые очертания, новое расположение окон и дверей, и не в том, чтобы заменить колонны, пилястры и консоли кариатидами, мухами или лягушками. И дело не в том, чтобы оставлять фасад из голого кирпича или штукатурить, или облицовывать его камнем. Словом, не рассматривается, как установить формальные отличия между новым зданием и старым. Но речь идет о том, как создать цельную схему (правильный план) нового построенного дома, применяя все возможности науки и техники, потакая каждому требованию наших нравов и нашего духа, растапывая все, что является гротескным, тяжелым и находящимся в противоречии с нами (традиция, стиль, эстетика, пропорция), определяя новые формы, новые линии, новую гармонию форм и объемов, — архитектуру, у которой было бы право на существование только в специальных условиях современной жизни, и ее соответствие как эстетическая ценность в нашей чувствительности.

Естественно, что такая архитектура не может быть подвластна какому-либо закону исторической преемственности. Она должна быть нова, как новы наше состояние духа и обстоятельства (возможности) нашего исторического момента.

Искусство строить эволюционировало во времени и переходило из одного стиля в другой, поддерживая неизменным общий характер архитектуры, так как в истории часты изменения в моде и смена религиозных убеждений, а также следование политическим ориентирам (политическому строю). Но в условиях среды очень редки те причины глубокого изменения, которые срывают с петель и обновляют, как открытие естественных законов, усовершенствование механических средств, рациональное и научное использование материалов.

В современной жизни процесс последующего стилистического развития в архитектуре останавливается. АРХИТЕКТУРА ОТРЫВАЕТСЯ ОТ ТРАДИЦИИ; СТАНОВИТСЯ ВО ГЛАВЕ СИЛЫ.

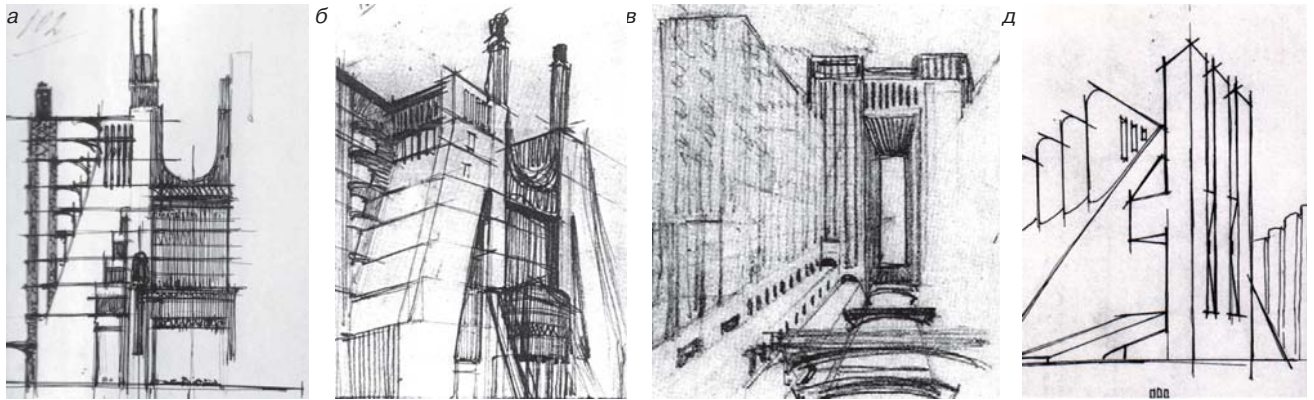
Расчет на сопротивление материалов, использование железобетона и железа исключают «архитектуру» в ее классическом, традиционном смысле. Современные строительные материалы и наши научные познания абсолютно не годятся для исторических стилей. Мы должны уничтожить все, что является для нас чуждым и тяжеловесным, чтобы достичь легкости и определить новую форму.

Огромное противопоставление между миром современным и античным определило все то, чего раньше не было. В нашу жизнь вошли элементы, которые древними даже не задумывались как возможные. Все определяется материальными возможностями, и вновь возросло положение духа, которое отражается в тысячах результатов; первый из которых — это возникновение нового идеала красоты, до сих пор еще темного и эмбрионального, притягательность которого уже чувствует даже толпа. Действительно, мы потеряли чувство монументального, тяжелого, статичного и обогатили нашу чувствительность вкусом легкости и практичности. Мы чувствуем, что не являемся больше людьми соборов и аренгариев,** но мы — люди больших гостиниц, железнодорожных станций, безграничных дорог, колоссальных портов, крытых рынков, светлых, хорошо освещенных галерей, прямых дорог, полезных (благотворительных) сносов зданий.

Мы должны изобрести и заново произвести современный город, похожий на безграничную верфь: шумящую, легкую, подвижную и динамичную в каждой своей части, — и современный дом, похожий на гигантскую машину. Лифты не должны прятаться, как одинокие черви в пустотах лестниц; но лестницы, ставшие бесполезными, должны быть отменены, и лифты должны подниматься, как змеи из железа и стекла, по фасаду. Дом из бетона, стекла, железа, без живописи и скульптуры, богатый врожденной красотой своих линий и их выразительностью (рельефом), чрезвычайно отвратительный в своей механической простоте, высокий и огромный настолько, насколько это необходимо, и не настолько, как это предписано муниципальным законом, должен возникнуть на краю шумящей пропасти: дорога, которая не будет больше расстилаться как коврик для ног на уровне гостиниц, но углубится в землю на несколько уровней, которые

*Перевод Майи Гыбиной по тексту [8]

** Аренгарий — здание муниципалитетов свободных коммун (на севере Италии).



Эскизы из серии «Архитектурные наброски» (“Schizzi d’architettura”), 1914 г. (а-д)

включают движение подземной линии метрополитена и будут соединены необходимыми переходами, металлическими (пешеходными) мостиками и скоростными эскалаторами (tapis roulants).

По этим причинам я утверждаю, что необходимо уничтожить все монументальное и декоративное и решить проблему современной архитектуры, не воруя с фотографий из Китая, Персии или Японии, или глупея на правилах Витрувия, — но на порыве гения, и вооружившись солидными познаниями в научной и технической культуре. Во всем должен произойти коренной переворот: необходимо эксплуатировать крыши, использовать подвальные помещения, уменьшить важность фасадов, перенести проблемы хорошего вкуса на поле шаблончиков, капителей, портиков, с игр во дворах на открытом воздухе на широкие массовые мероприятия. Архитектура, которая сейчас заканчивается на монументальных траурных мемориалах, должна быть лучше и более живой (жизненной). И для того, чтобы обладать такой архитектурой, необходимо начать избавляться от памятников, тротуаров, аркад, трибун, разрушать улицы и площади, поднимать уровень города, перестраивать корку мира, чтобы, наконец, заставить ее отвечать на каждую нашу потребность, на каждый наш каприз.

Я выступаю против:

АРХИТЕКТУРЫ «В МОДЕ» КАЖДОЙ СТРАНЫ И КАЖДОГО ПОКОЛЕНИЯ;

КЛАССИЧЕСКОЙ, ТОРЖЕСТВЕННОЙ, СВЯЩЕННОЙ, ДЕКОРАЦИОННОЙ, ДЕКОРАТИВНОЙ, МОНУМЕНТАЛЬНОЙ, ИЗЯЩНОЙ, ПРИЯТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ;

БАЛЬЗАМИРОВАНИЯ, РЕКОНСТРУКЦИИ, ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ;

ПЕРПЕНДИКУЛЯРНЫХ И ГОРИЗОНТАЛЬНЫХ ЛИНИЙ, КУБИЧЕСКИХ И ПИРАМИДАЛЬНЫХ ФОРМ — СТАТИЧНЫХ,

Список литературы

- 1. «Манифест футуристской архитектуры»:** перевод А.Б.Махова / «Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура. Конец XIX –XX век»./Сост. и ред. А.В.Иконников. — М.: изд-во «Искусство», 1972.
- 2. Манифест «Футуристской архитектуры»:** перевод А.Ямпольской / Каталог выставки «Футуризм — радикальная революция. Италия-Россия», 2008.
- 3. «Футуристическая архитектура. Манифест»:** перевод А.Г.Вяземцевой [электронный ресурс]. URL: <http://archi.ru/lib/publication.html>

ТЯЖЕЛЫХ, ДАВЯЩИХ И АБСОЛЮТНО НЕСООТВЕТСТВУЮЩИХ НАШЕЙ НОВЕЙШЕЙ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ;

ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЛОТНЫХ, ОБЪЕМНЫХ, ДОЛГОВЕЧНЫХ, УСТАРЕВАЮЩИХ И ДОРОГОСТОЯЩИХ МАТЕРИАЛОВ, ПРОТИВОРЕЧАЩИХ СОВОКУПНОСТИ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОГО ТЕХНИЧЕСКОГО ОПЫТА.

Я утверждаю:

ЧТО НОВАЯ АРХИТЕКТУРА — ЭТО АРХИТЕКТУРА ХОЛОДНОГО РАСЧЕТА, ОТВАЖНОЙ СМЕЛОСТИ И ПРОСТОТЫ; ЭТО АРХИТЕКТУРА ЖЕЛЕЗОБЕТОНА, ЖЕЛЕЗА, СТЕКЛА, КАРТОНА, ТЕКСТИЛЬНОГО ВОЛОКНА И ВСЕХ СУРРОГАТОВ ИЗ ДРЕВЕСИНЫ, КАМНЯ И КИРПИЧА, ВСЕГО ТОГО, ЧТО ПОЗВОЛЯЕТ ДОБИТЬСЯ ПО МАКСИМУМУ ЭЛАСТИЧНОСТИ И ЛЕГКОСТИ;

ЧТО ИСТИННАЯ АРХИТЕКТУРА НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ГОЛОЙ КОМБИНАЦИЕЙ ПРАКТИЧНОСТИ И УТИЛИТАРНОСТИ, НО ОСТАЕТСЯ ИСКУССТВОМ, ТО ЕСТЬ СИНТЕЗОМ И ВЫРАЖЕНИЕМ;

ДЕКОР, КАК ЧТО-ТО НАЛОЖЕННОЕ И СВЯЗАННОЕ С АРХИТЕКТУРОЙ, — ЭТО АБСУРД, И ЧТО ТОЛЬКО ОТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И ОТ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО РАСПОЛОЖЕНИЯ СЫРОГО ИЛИ ГОЛОГО ИЛИ ЯРКО ВЫКРАШЕННОГО МАТЕРИАЛА ЗАВИСИТ ЦЕННОСТЬ ПО-НАСТОЯЩЕМУ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

И, наконец, я утверждаю, ЧТО ДРЕВНИЕ ЧЕРПАЛИ ВДОХНОВЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ ПРИРОДЫ, ТАК МЫ — МАТЕРИАЛЬНО И ДУХОВНО ИСКУССТВЕННЫЕ — ДОЛЖНЫ НАЙТИ ЭТО ВДОХНОВЕНИЕ В ЭЛЕМЕНТАХ НОВЕЙШЕГО МЕХАНИЧЕСКОГО МИРА, КОТОРЫЙ МЫ СОЗДАЛИ, В КОТОРОМ АРХИТЕКТУРА ДОЛЖНА БЫТЬ САМЫМ КРАСИВЫМ ВЫРАЖЕНИЕМ, САМЫМ ПОЛНЫМ СИНТЕЗОМ, САМОЙ ЭФФЕКТИВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИЕЙ.

- 4. Фремpton К.** Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития: пер. с англ. Е.А. Дубченко. — М.: Стройиздат, 1990.
- 5. Kirk T.** The Architecture of Modern Italy. Volume II. Visions of Utopia, 1900 – Present. NY: Princeton Architectural Press, 2005.
- 6. Godoli E.** Il Futurismo. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1983.
- 7. Spiller N.** Visionary Architecture. Blueprints of the Modern Imagination. — London: Thames & Hudson Ltd, 2006.
- 8. Sant’Elia A. Messaggio.** //CONTROSPAZIO. Futurismo. Architettura. Aprile-Maggio 1971, № 4-5. — P. 17-18.