

Колев, Иван (2015) *Architectura ex machina. Футуристичният разлом*. – Сп. Философски алтернативи, 2015, Том 24, брой № 4, с. 98-104.

#### РЕЗЮМЕ:

В статията се разглеждат някои идеи на италианския футуризм за създаването на нова архитектура. За да бъде очертан по-добре профила на тези идеи, е направено съотнасяне с класическите идеи на Витрувий за архитектурата. Опозицията футуристична vs класическа архитектура е важна, за да бъдат разбрани по-добре някои тенденции в съвременната архитектура.

КЛЮЧОВИ ДУМИ: Архитектура, класическо, футуризм, Витрувий, Антонио Сент-Елиа.

#### ABSTRACT:

In this article I discuss some ideas of Italian futurism to create a new architecture. To outline better profile of these ideas, I compare these ideas with the ideas of Vitruvius on Architecture. The opposition futuristic vs classical architecture is important to better understand certain trends in contemporary architecture.

#### KEYWORDS:

Architecture, classical, futurism, Vitruvius, Antonio Saint'Elia

За да разберем по-добре съвременната архитектура, можем да опитаме да оформим опозиции, с които да се очертаят по-ясно типове архитектура в иначе трудно обозримото многообразие от форми, стилове и теории. Една такава опозиция може да бъде опозицията между архитектурата на Витрувий и архитектурата на футуризма, представена най-вече от Антонио Сант-Елиа. И двамата са повече теоретици на архитектурата, отколкото практикуващи архитекти. Витрувий е теоретик на класическата архитектура, а Сант-Елиа – на футуристичната. Ако с цел са усилим разликите опитаме да характеризираме всеки от двата типа с по една характеристика, тогава можем да кажем така: архитектурата на Витрувий е антропоцентрична, докато архитектурата на Сант-Елиа е машиноцентрична. Първата извлича пропорциите и хармонията на сградите от пропорциите на човека, докато за втората „красотата на скоростта“ (*la bellezza della velocità*), идваща от нашествието на машините, изисква и съответна „машиноподобна“ архитектура – „дом като машина“ и „град като шумен строеж“ (Sant'Elia 1914).

Опозицията между „човекомерна“ и „машиномерна“ архитектура може да ни помогне в опита да разберем динамиката на архитектурата в XX в., а също и съвременните тенденции в нея. Можем да допуснем, че ако с тази опозиция разгледаме десетките стилове или стилоподобни тенденции в архитектурата от този период, тя ще ни осигури инструмент, който ще внесе яснота и ще ни даде разбиране дори там, където на пръв поглед названията и формите са много отдалечени от подобно противопоставяне. Нека първо обаче да разгледаме малко по-внимателно дефинитивите на двата полюса в опозицията.

В *Десет книги за архитектурата (De architectura libri decem)* на Витрувий има две дефинитивни за същността на архитектурата места. В книга първа, глава втора, срещаме „по-дългата“ дефиниция с шест категории, а в книга първа, глава трета – втората дефиниция с три категории. Да разгледаме най-напред първата:

Architectura autem constat ex ordinatio, quae graece *taxis* dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci *diathesis* vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione quae graece *oeconomia* dicitur.

Един първи, некоменгиран и без тълкувания превод може да изглежда така:

Архитектурата се състои от *ред*, който гърците наричат *taxis*, от *разположение*, което гърците наричат *diathesis*, също от *евритмия*, *симетрия*, *съответствие* и *разпределение*, което гърците наричат *oeconomia*.

Първото, което прави впечатление в този кондензиран дефинитивен текст, е, че Витрувий употребява три гръцки термина – *taxis*, *diathesis*, *oeconomia* – като пояснителни към латинските термини *ordinatio*, *dispositio*, *distributio*, а освен това два от другите термини – *eurythmia* et *symmetria* – са латинизация също на заимствани от гръцкия език термини. По такъв начин в дефиниция, която съдържа шест характеристики, Витрувий при пет от тях препраща към гръцки еквиваленти. Единственият собствено латински термин е *decor*.

Можем да тълкуваме този „филогизъм“ в един текст за архитектурата по няколко начина. Първо, Витрувий изглежда има амбицията да включи собственото си произведение в една по-широка традиция, в която гръцките архитекти и автори на теоретични текстове имат несъмнен авторитет. Второ, Витрувий не оставя нито един гръцки термин без превод или латинизация, с което иска с гордост да покаже, че латинската теория има вече автономен речник. Трето, Витрувий употребява гръцки термини, вероятно мотивиран и от това, че гръцките цитати в римската култура се употребяват за демонстриране на по-висока образованост. Освен това с тези цитати Витрувий подсказва на читателя, че неговият текст няма да бъде просто един технически наръчник от строителни правила, а принадлежи към един вид *artes liberales* от епохата на Август. Гръцката терминология неизбежно носи тона на теоретичност и дори спекулативност, което настройва читателя да чете внимателно и да се стреми да тълкува текста, а не само да търси примери и правила.

Нека да разгледаме последователно шестте дефинитива на Витрувий. Те могат да бъдат наречени „шест принципа на архитектурата“ или „шест основни категории на архитектурата“. Текстът на Витрувий е класическият текст в историята на трактатите за архитектура и, подобно *De anima* на Аристотел, е съпроводен с огромно количество коментари за времето от две хиляди години, които го делят от нашето съвремие. Можем да споменем коментарите на Daniele Barbaro (*I Dieci Libri de Architettura di M. Vitruvio*, 1629), Pierre Gros (*Vitruve et la tradition des traités d'architecture: fabrica et ratiocinatio*, 1995), Günther Fischer (*Vitruve NEU oder Was ist Architektur?*, 2010), Галина Лебедева (*Новейший комментарий к трактату Витрувия Десять книг об архитектуре*, 2010)

Първата характеристика на архитектурата посочва нейната връзка с „космичността“. Под *ordinatio* Витрувий има предвид устроителната дейност на архитекта, неговото включване в реда на космоса. Даниеле Барбаро, „първият коментатор на Витрувий“, нарича този принцип онова, което създава първичното „преди-и-след“ в архитектурата, първичната подредба и последователност. Архитектът създава от материите нов ред, който пронизва и свързва целия градеж. Това „пронизване“ се основава на съотношения, които свързват хаоса на материите в космичност на цялото. В градежа е отстранена случайността на хаотичното благодарение на тази всепроникнатост от съотношения и представимостта им в числа. Мрежата от съотношения има свой първоелемент – *модула*. Модуларността на класическата архитектура е едно от най-важните ѝ характеристики. Когато по-късно неокласицисти от различни векове говорят скръбно за упадък на класическата архитектура във времената на готиката, на модернизма или на постмодерните експерименти, един от основните им аргументи е загубата на модуларния ред в структурата и формите на некласичните архитектури.

Втората характеристика – *ordinatio* – указва към вътрешната подредба на елементите и частите на сградата. Тук Витрувий разграничава три вида *ordinatio*:

- *ихнография* (ichnographia) – план на сградата;
- *ортография* (orthographia) – вертикален разрез или фасадно изображение;
- *скенография* (scenographia) – ъглов перспективен изглед на фасада и страна, наподобяващ начина, по който обичайно възприемаме сградата.

Важна особеност на втората характеристика е това, че Витрувий поставя тук размишлението (*cogitatio*), с което архитекта трябва да подходи към съставянето на този ред архитектурност.

Под *евритмия* (eurythmia) Витрувий разбира доброто съчетание на размерностите на сградата, така че да се получи красиво очертание, т.е. красив архитектурен силует. По-късно Леон Батиста Алберти ще приеме, че очертанието (*lineamenta*) е определящо за архитектурността на сградата (Alberti 1996: 7).

Четвъртата характеристика, *съразмерност* (symmetria), изисква сградата да е вътрешно хармонична спрямо избрания модул. Става дума за вътрешния ритъм, за вътрешната отмереност на цялото. Тази характеристика сякаш повтаря втората. Тук обаче има един детайл. Витрувий

прави пряка връзка между хармонията в човешкото тяло и хармонията на сградата, при което втората се основава на първата.

Под *decor* Витрувий няма предвид това, което днес наричаме (театрален) декор. Тук се има предвид цялостната характеристика на сградата, която, ние, например, визираме, когато кажем: „това е добра архитектура“. Този архитектурен принцип изисква сградата да има някаква връзка с изпитаното от традицията, да не е плод на архитектурна фриволност и индивидуално оригиналничене. Така например храмът на Херкулес трябва да бъде в дорийски, а този на Венера – в коринтски ордер. Това изискване е спазено от архитектурата, в която тържествеността на вътрешното се проявява и в тържественост на преддверието, а не го подценява, дава пример Витрувий. Тук спада също изборът на подходящо място за сградата с оглед на здравето и ориентирането ѝ спрямо посоките на света.

Последният от дефинитивите е *икономичност*, „разпределяне на средствата“ (*distributio*). Той се отнася до „доброто водене на сметките“, до пестеливостта в строителството. Ако препратим към историята на българската архитектура можем да припомним, че именно с икономичност Уста Кольо Фичето успява да спечели поръчката на прословутия днес мост над река Янтра до Бяла („само за 700 000 гроша ще го изградя“).

Втората дефиниция е по-кратка и повече цитирана в трудовете на следващите теоретици на архитектурата. Тя се намира в книга първа, глава трета на *De architectura libri decem* и гласи следното:

Nunc autem ita fieri debent ut habeatur ratio *firmitatis, utilitatis, venustatis*.

Всичко това трябва да се прави така, че да се взема предвид *солидността, ползата и красотата*.

Триадата „*firmitas, utilitas, venustas*“ („солидно, полезно, красиво“) се превраща в емблема и лайтмотив на класицистичната мисъл в теория на архитектурата. Върху нея са изградени множество вариации, но значението на базовата триада остава с безспорен авторитет за цялата класическа епоха в архитектурата.

Андреа Паладио (*I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570) възпроизвежда кратката дефиниция на Витрувий, при което акцентира върху взаимовръзката между трите категории.

Според Витрувий три неща трябва да бъдат взети предвид, когато строим една сграда, понеже без тях нищо не си струва да бъде изградено. Тези три неща са: *ползност* [l'utile], или удобство [ò commodità], *трайност* [la perpetuità] и *красота* [la bellezza]. Следователно нито една сграда не може да бъде наречена съвършена, ако макар и полезна, е лишена от солидност, или пък е солидна, но не е полезна, или пък има и двете, но пък е лишена от красота.

Тук все пак се забелязват две различия, т.е. по-малки разлики, които не засягат същността. *Firmitas* може да се разбира и като *солидно*, и като *трайно*. В първото се подчертава „дорийския“ елемент, докато второто е по-скоро „йонийско“. *Venustas* може да се разбира като *красота*, но също и като *наслада*. Преместването на акцентите може да ни помага в това да отбелязваме различията между дорийска и йонийска класика, между гръцка класика, римско класическо, ренесансов класицизъм и просвещенски неокласицизъм.

Френският класицист Франсоа Блондел (*Cours d'architecture*, 1698) определя архитектурата също в духа на втората дефиниция:

L'Architecture est l'art de bien bâtir. L'on appelle un bon bâtiment, celui qui est *solide, commode, sain, & agreable*.

Архитектурата е изкуството да се строи добре. Една сграда се нарича добре построена, ако е *солидна, удобна, здравословна и приятна*.

Италианският футуризъм, особено в първата си фаза (второто десетилетие от XX век), опитва да прокара разлом между класическата архитектура и архитектурата на бъдещето. Повечето от дефинитивите на класическата архитектура са атакувани, компрометирани и захвърлени настрана с клеймото „пасеизъм“ (*passeismo*).

Ако апотеозът в класическата архитектура е създаването на монументи, във футуризма отхвърлянето на монументалността е първа задача пред новата архитектура. Монументът е символ на съпротива срещу разяждащата сила на времето. В монумента се възплъщава стремежът за надвремево присъствие на божества, символи, идеи, персони. Монументите формират съсредоточието на архитектурност в класическата архитектура и затова в нейната периферия за изтласкани всички краткотрайни форми. Белият Рим, мраморният Рим на патрициите, е вечен, докато червеният тухлен Рим на плебеите е подвластен на стихиите и времето. Това съотношение при футуризма е обърнато наопъки. Краткотрайното трябва да заеме центъра на архитектурността, докато трайното може да остане само като форма на незначителното. Монументът е битие без време, а футуризмът се стреми към време без битие – футурното няма битие, но за футуристите то е по-важно от старите камъни на класическото.

Монументалността трябва да отстъпи на ефимерното, защото „новата красота“ е „красота на скоростта“ (Маринети, *Манифест на футуризма*, 1909). Преходът от „природно красиво“ към „машинно красиво“ е преход от красота на устойчивото към красота на динамичното. Тази динамика е специфична, защото има за парадигмален предмет машината, докато предишни форми на динамизъм (готика, барок, романтизъм) са инспирирани от динамиката на духовното или от динамиката на природата. Друго основание за новия динамизъм са „новите материали“. На мястото на каменната архитектура идва архитектурата на новите материали – бетон, желязо,

стъкло и синтетика. Нито един от тези материали не изразява нещо аналогично на „вътрешната сила на камъка“, която излъчват гръцките колонади, римските сводове или романските зидове. Сант-Елиа твърди, че „ние сме изгубили чувството си за монументална тежест“ (Сант-Елиа, *Манифест на футуристичната архитектура*, 1914). Според него ние, съвременниците, предпочитаме „лекото и практичното“ и затова се чувстваме „неловко в катедралите и дворците“.

Другата значима отлика на футуристичната архитектура е отказът от орнамент. Още преди футуристите Адолф Лоос е заявил, че „орнаментът е престъпление“ (*Ornament und Verbrechen*, 1908) и е построил известната сграда на Michaelerplatz (1912). Орнаментът в архитектурата води генезиса си от дървената архитектура и има задачата да внесе пластика и символика в тектоничната твърд на камъка. Орнаментът допълва тектониката с пластика и така свързва двете изкуства, съотнасяйки ги както субстанциално към атрибутивно. Машиноцентричната естетика на футуристите обаче няма нужда от препратки към изначалната витална пластика на дървото, нито пък допуска самоцелни образи в царството на функционалността. Затова няма място за „вити колони“ (ала Бернини), нито за кариатиди (като в Ерехтейона), нито за атласи. Цялата сложна пластика, позната ни от античните фронтони и от готическите фасади, е отстранена като несъвместима с машинната функционалност.

Дори арката няма място в новата архитектура, защото арката има задачата да олекотява тежкото, а тук тежкото е отнапред отстранено от лекотата на стъклото. Затова и днес, когато срещнем аркови елементи в стъклени фасади, чувството е негативно и свидетелства за несъвместимостта на двете. Арката е характерен елемент на римската архитектура и в нейните най-зрели форми показва напрежението между силите на тежестта и тяхното мъжествено преодоляване. Затова триумфалната арка е символен елемент, подходящ за апотеоз на величава военна победа.

Разломът, който футуристите прокопават между класическо и модерно, не е начало на нов стил. Напротив, футуристите смятат, че с машината настъпва края на стиловете в изкуството. Затова разломът не е само прекъсване на връзките с класическата архитектура, но също така скъсване с идеята за класическо, за образец в изкуството. Футуристите прокламират, че „повече няма отсега нататък“, т.е. не полагат основите на нов стил, а инспирират едно непрестанно преобразяване на сградите и градовете. Архитектура, в която „домът е машина за живеене“, а „градът е шумен строеж“, ще следва не логиката на художествените инвенции и въздействия на образците за формиране на стилова традиция, а една съвсем друга логика – тази на машината. И понеже машините се променят от извънхудожествени детерминации, изкуството само ще следва динамиката на технологиите без да формира свой вътрешен интегритет на формите, което е сърцевината на стила.

*Architectura ex machina* е само предизвестие за *homo ex machina*. Тъкмо в това се състои огромното предизвикателство, което футуризмът отправя към класическата епоха и класическия

човек. Днес виждаме как много от тези утопии се превръщат в реалност – колкото фантастична, толкова и будеща тревоги.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

### **Футуристичната архитектура**

Аз се опълчвам против и презирам:

1. Цялата авангардистска псевдоархитектура на Австрия, Унгария, Германия и Америка.
2. Цялата класицистична архитектура с нейната тържественост, сакралност, театралност, украсителство, монументалност, елегантност и приятност;
3. Съхраняването, възстановяването и копирането на антични монументи и дворци;
4. Перпендикулярните и хоризонтални линии, кубическите и пирамидални форми, които са подтискащи със своята статика и тежест и са напълно чужди на нашето модерно възприятие;
5. Използването на масивни, обемни, дълготрайни, антицизиращи и скъпоструващи материали.

Вместо това провъзгласявам:

1. Футуристичната архитектура е архитектура на калкулацията, на дръзката смелост и простотата; тя е архитектура на железобетона, стоманата, стъклото, картона, текстилните влакна и всички онези заместители на дървото, камъка и тухлата, които позволяват да се постига максимална еластичност и лекота;
2. Въпреки това футуристичната архитектура не е комбинация от гол практицизъм и утилитарност, а си остава изкуство, т.е синтез и изразителност;
3. Кривите и елиптичните линии са динамични и по самата си природа притежават хиляди пъти по-силно емоционално въздействие от това на хоризонталните и перпендикулярни линии и извън тях не може да бъде постигната цялостна динамична архитектура;
4. Украсителството като нещо добавено към архитектурата е безсмислица. Декоративната ценност на футуристичната архитектура зависи единствено от използването и разполагането на естествени, необработени или пък ярко украсени материали.

5. Така както античните строители са черпели своето вдъхновение от обкръжаващата природа, така и ние – които сме вече изкуствени както в материалното, така и в духовното – трябва да намерим вдъхновение в елементите на създадения от нас нов свят на техниката, а архитектурата трябва да стане неговото най-красиво отражение, най-пълен синтез, най-ярко и най-въздействащо художествено интегриране;
6. Архитектурата като изкуство за придаване на форма на сградите според предустановени критерии повече не съществува;
7. Под архитектура трябва да се разбират условията, насочени към това свободно и смело да се постига хармония между човека и обкръжаващата го среда, т.е. да се превръща веществен свят в проекция на духовния свят.
8. Разбраната по този начин архитектура не може да поражда никаква склонност към пластика и линейност, понеже фундаментална черта на футуристичната архитектура ще стане нейната краткотрайност и преходност. Сградите трябва да бъдат по-ефимерни от нас самите. Всяко поколение трябва да изгражда свой собствен град. Това постоянно обновяване на архитектурната среда ще способства за победата на футуризма, който вече се утвърждава в думите-на-свобода (*le Parole in libertà*), в пластическия динамизъм (*il Dinamismo plastico*), в музиката-без-канони (*la Musica senza quadratura*) и в изкуството на шумовете (*l'Arte dei rumori*). В името на този футуризм ние водим непрестанна борба със страхливото следване на миналото.

Откъс от: Antonio Sant'Elia, *Architettura futurista*, Milano, 11 Luglio 1914



## ЛИТЕРАТУРА

### ТЕКСТОВЕ НА ФУТУРИСТИ ЗА АРХИТЕКТУРАТА

**Pappini, G.** (1913) *Contro Roma e contro Benedetto Croce*. Milano: Direzione del Movimento Futurista. 1.2.1913.

**Sant'Elia, Antonio** (1914) *Architettura futurista*. Milano: Direzione del Movimento Futurista. 11 юли 1914.

**Carli, M.** (1916) *Vulgunizziamo le grandi chittà*. – In: *L'Italia futurista*. a. I, n. 6, Firenze. 25.08.1916.

**Marinetti, F.T.** (1917) *Contro Roma passatista*. – In: *L'Italia futurista*. a. II, n. 4, Firenze. 13.05.1917.

**Marchi, V.** (1919) *L'architetto futurista*. – In: *Dinamo*, a.I, n. 6, Iuglio-agosto. 1919.

**Sant'Elia, A.** (1923) *La citta futurista*. – In: Direzione del Movimento Futurista. 1 ottobre 1923.

**Prampolini, E.** (1924) *Architetture spirituali*. – In: *L'Aurora*, a. I, n. 10, Gorizia. Ottobre 1924

**Odorizio, E.** (1932) *Architettura rurale*. – In: *La Citta Nuova*. A. I, n. 6, Torino. 15 maggio 1932.

**Filia** (1932) *Architettura futurista e nuovi materiali da costruzione*. – In: *Futurismo*, a. I, n. 15, Roma. 18 dicembre 1932.

**Lorenzi, G.** (1933) *Architettura Futurista*. – In: *Dinamo Futurista*, a. I, n. 2, Rovereto: marzo 1933.

**Sartoris, A.** (1933) *Architettura rurale moderna*. – In: *Futurismo*, a. II, n. 1, Roma, 1 gennaio 1933.

**Poggi, C.A.** (1933) *Architettura Futurista Poggi*. – In: *Gruppi Futuristi d'Iniziative*, Firenze: 30 gennaio 1933.

**Filia** (1933) *Estetica della nuova città*. – In: *La Terra dei Vivi*, a. I, n. 1, La Spezia, 10 giugno 1933.

**Mazzoni, A.** (1934) *Architettura futurista*. 1934.

**Sartoris, A.** (1934) *Contributo per una nuova cultura architettonica*. – In: *La Città Nuova*. a. III, n. 1. Torino, 5 gennaio 1934

**Filia** (1934) *Architettura e Plastica murale*. – In: *La Città Nuova*. a. III, n. 1. Torino, 5 gennaio 1934.

**Marinetti, F.T., Mazzoni, A., Somenzi, M.** (1934) *Manifesto Futurista dell'architettura aerea*. – In: *Sant'Elia*, a.II, n. 3, Roma, 1 febbraio 1934.

**Oriani, P.** (1934) *Architettura d'ambienti*. – In: *La Città Nuova*, a. III, n. 4, 1934.

## ДРУГА ЛИТЕРАТУРА

Лебедева, Галина (2010) *Новейший комментарий к трактату Витрувия Десять книг об архитектуре*. Москва: КомКнига.

Alberti, Leon Battista (1996) *On the Art of Building in Ten Books*. Cambridge: The MIT Press.

Barbaro, Daniele (1629) *I Dieci Libri de Architettura di M. Vitruvio*. Venezia: Appresso Alessandro de' Vecchi.

Gros, Pierre (1995), *Vitruve et la tradition des traités d'architecture: fabrica et ratiocinatio*. Rome: École française de Rome.

Fischer, Günther (2010) *Vitruve NEU oder Was ist Architektur?* Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.

Paladio, Andrea (1965) *The Four Books of Architecture*. New York: Dover Publications.