

УДК 7.01, 7.037.3  
ББК 85.03, 85.100  
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-2-10-71

Екатерина Лазарева

## Футуризм и фашизм: проблема соединительного союза

Проблема связи итальянского футуризма с фашизмом была и остается ключевой для историографии и критики футуризма, а также непосредственно касается принципиальной для исторического авангарда темы отношений искусства и политики. Предлагаемая историческая реконструкция отношений футуризма и фашизма в 1910–1930-е годы подразумевает многообразие слоев и переплетений, а также изменчивость во времени и имеет целью преодоление укоренившихся в научном и культурном сознании стереотипов и схем. Однако и сами эти схемы заслуживают отдельного внимания, в частности, в статье осмысляется «смыслообразующий» для существующей интеллектуальной традиции характер союза «и», связывающего футуризм и фашизм. Настоящая работа носит сугубо научный, исследовательский характер. Заявленная тема принципиальна для понимания итальянского футуризма как художественного движения, а ее раскрытие необходимо и вынужденно вступает на территорию политической философии, истории правых движений и тоталитарной культурной политики. При этом автор решительно осуждает фашизм в любых его проявлениях и выступает категорически против любой его реабилитации<sup>1</sup>.

Ключевые слова:

футуризм, искусство, политика, авангард, интеллектуальная история, историография.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Словосочетание «футуризм и фашизм» в качестве осмысленного соединения двух понятий впервые было заявлено в 1924 году в одноименной книге лидера итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти [74]. Годом ранее вышло эссе Джузеппе Преццолини «Фашизм и футуризм» [85]. Эти названные зеркально сочинения, написанные в первые годы становления фашистского режима, демонстрировали принципиально разный смысл соединяющего, как шарнир, союза «и». У Преццолини это — недоумение по поводу того, что фашизм и футуризм вообще могут быть как-то связаны, — настолько авангардная установка футуризма чисто стилистически несовместима с жаждущим иерархии, традиции и почтения власти фашизмом:

*Трудно действовать в мире политики, не обладая легкой путаницей в отношении идей. Но как защитник ясных представлений, я не могу найти в развитии, которое в последнее время претерпевает фашизм, большого следа футуризма. Путь, по которому движется фашизм, причины того, что он таков, как есть, и его текущие программы в целом враждебны программе и реальности футуризма как искусства [34, с. 147–148].*

Книга Маринетти — напротив, утверждение органической обоснованности связи футуризма и фашизма, доказуемое обильной подборкой

<sup>1</sup> Автор следует представлениям современной науки о фашизме как конкретном историческом феномене. Относительный научный консенсус касательно фашизма в западной академической среде сложился благодаря исследованиям Роджера Гриффина [64] и Стенли Пейна [81], согласно которым появление фашизма стало возможным именно в конкретных исторических обстоятельствах системного кризиса либерализма, наступившего после Первой мировой войны, в сочетании с русской революцией и «национализацией масс», подъему которой в большой степени способствовала война. О новых ориентирах в современной историографии см.: [11, с. 99–110].

преимущественно ранее написанных текстов. В корне различна была прагматика двух публикаций: эссе Преццолони — это свободное рассуждение в полемике с высказыванием Гилберта Кита Честертон о том, что «в фашизме можно найти многие черты футуризма» [34, с. 146]<sup>2</sup>, тогда как книга Маринетти — это стратегическое усилие в поисках влияния и признания режимом. Оба сочинения излагали факты, дающие повод для соединения двух явлений, однако приходили к противоположным выводам. Может показаться, что фактическая сторона дела действительно не содержит надежных ключей к пониманию связи футуризма и фашизма, однако, на мой взгляд, существует настоятельная необходимость по возможности изложить эти факты, чтобы с разных сторон рассмотреть соединение этих двух явлений.

Заявленная «проблема соединительного союза» подразумевает не только отношения футуризма и фашизма, но и мыслительный режим, при котором они пишутся через «и». Ведь «и» может соединять-связывать между собой разные явления одного порядка (свободу, равенство и братство), но может мыслиться и как разделительный союз, противопоставляя одно другому (разум и чувства). Кроме того, «и» мыслится во времени: одно приходит на смену другому, но, возможно, и вытекает из него (Греция и Рим). А также — в пространстве: одно укладывается в нечто гораздо более масштабное другое и с ним соотносится, разумеется, не только масштабом, но и качественно.

Характер этого «и» в паре «футуризм — фашизм» представляется мне актуальной проблемой для отечественного искусствознания и гуманитарного знания в целом, тем более что и в западной гуманитарной мысли нет консенсуса на эту тему, с одной стороны, глубоко разработанную специалистами, с другой — остающуюся поводом для мистификаций и спекуляций в более общих историях искусства<sup>3</sup>. Показательно «проскальзывание» аргументации в чрезвычайно влиятельной книге «Искусство с 1900 года»:

2 Преццолони ссылался на публикацию в *Illustrated London News* от 23 декабря 1922 года.

3 На русском языке тема «футуризм и фашизм» активно обсуждалась в критике 1920-х годов, затем — на рубеже 1960–1970-х у М. А. Лифшица. Ценный научный анализ отношений футуризма и фашизма впервые предпринят у И. Н. Голумштока [7]. Важные точки пересечения футуризма с политикой отмечены в монографии о футуризме Е. А. Бобринской [4]. На итальянском языке на эту тему см.: [58; 79; 59; 83; 51], на английском языке: [66; 90; 52; 42; 84].

*Тот факт, что Маринетти безоговорочно принял фашизм, — в 1919 году он безуспешно баллотировался в парламент от фашистской партии, а со временем стал советником Муссолини по культуре, — указывает на одну из главных проблем, вставших перед авангардом XX столетия: надлежит ли авангарду оставаться в рамках буржуазной публичной сферы, или же он должен способствовать формированию альтернативных масскультурных публичных сфер, будь то фашистская (если, конечно, таковая возможна) или пролетарская, на которую в то время были нацелены русские и советские художники?* [37, с. 96]

Поставленные в одном предложении с (более?) значимым общим вопросом эти вырванные из контекста исторические факты, на мой взгляд, едва ли доказывают тезис «безоговорочно принял фашизм», однако они позволяют отмахнуться, как от дела решенного, от не менее существенного вопроса.

Наследие марксистского искусствознания породило достаточно спрямленное представление о корреляции футуристской эстетики и фашистской политики как в отечественном культурном сознании, так и в западных академических кругах, где интерпретация связи «футуризм — фашизм» зачастую по-прежнему базируется на недостаточном знании истории, скудных источниках, повторении одних и тех же цитат и предвзятых выводах. Искусствоведы, историки культуры, социологи и политологи по-разному подступают к этому, на самом деле, междисциплинарному материалу, обнаруживая границы и пределы собственных дисциплин, из которых едва ли получается выйти<sup>4</sup>. С позиций современного искусствознания, осмысление футуризма как явления в искусстве и культуре неотделимо от его политического

4 Социологическая перспектива, с которой написана работа Энн Боулер (основанная исключительно на англоязычных публикациях, крайне скудных для начала 1990-х годов), содержит подозрительные для искусствознания утверждения, вроде того, что «футуристская эстетизация насилия и войны, пожалуй, наиболее успешно была реализована в знаменитой скульптуре Боччони 1913 года “Уникальные формы непрерывности в пространстве”» [43, р. 780]. Также и Моника Чоли, настаивая на позиции политолога, а не искусствоведа и обозначая своим предметом фашизм, а не искусство его эпохи [48, р. XXII], приходит в ходе исследования к парадоксальным выводам, что «именно футуризм обнаружил особенно оригинальные и интересные элементы, помогающие лучше понять фашизм и сам авангард» [48, р. XI]. Предметная аргументация в обоих утверждениях отсутствует, как будто разговор об искусстве не обязан быть строгим.

проекта<sup>5</sup>, поэтому политическая философия футуризма и ее отношение с философией и доктриной фашизма, на мой взгляд, представляют законный интерес для искусствознания. Ключевой вопрос тогда можно сформулировать следующим образом: как итальянский футуризм, будучи художественным движением, выходящим в определенных проявлениях в определенные моменты в поле политики, связан с итальянским фашизмом в его зарождении, развитии и упадке?

Соединительный союз между футуризмом и фашизмом, таким образом, подразумевает несколько перспектив: во-первых, соединение *однородных* явлений — здесь речь должна идти о непосредственном сотрудничестве на политической арене в период так называемого революционного фашизма 1918–1920 годов. При этом анализ идей и политической фразеологии позволяет прояснить вопрос о преемственности, *генеалогии*: в какой мере футуризм оказал влияние на идеологию и доктрину фашизма? С другой стороны, взаимодействие в последующий период 1920-х и 1930-х годов, когда футуризм существовал и действовал как литературно-художественное движение при фашизме в качестве правящего режима, представляет *разнородное* соединение искусства и политики. В этот момент оно может рассматриваться по принципу *аналогии*: в какой мере футуризм может выступать выражением фашистской эстетики, можно ли видеть в нем черты фашистского стиля?

Эти два разных типа соединения, имеющие четкую временную границу, определяют разбивку последующего текста на две части: в первой будет рассмотрено *однородное* соединение футуризма и фашизма, а именно их идейное родство и непосредственное взаимодействие в качестве политических союзников в период до 1920 года, во второй — *разнородное* соединение в последующий период, а именно футуризм при фашизме и в качестве культурного выражения фашизма<sup>6</sup>.

5 По замечанию Е. А. Бобринской, понимание футуристами политики является продолжением их понимания искусства: «...сфера политики для футуристов — это тоже сфера искусства, так как сама концепция творчества у них не ограничивается традиционными рамками» [4, с. 71].

6 На мой взгляд, очевидно, что чисто логически ранний футуризм не может быть культурным выражением фашизма, сложившегося позднее, в лучшем случае он может рассматриваться как его художественное предчувствие, интуиция. Такого рода предугадывания в данной статье увели бы нас от цели.

## Часть 1. Футуризм и фашизм до 1920 года

### К «чувству исторической последовательности»

По имеющимся сведениям, знакомство лидера итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти и будущего лидера итальянского фашизма Бенито Муссолини состоялось в 1915 году — 12 апреля они оба были арестованы за участие в интервентистской демонстрации в Риме, и хотя неизвестно, насколько близко они сошлись, эту знаменательную встречу Маринетти неизменно упоминал как начальный эпизод в отношениях футуризма и фашизма<sup>7</sup>.

До этой встречи Муссолини был так или иначе знаком с итальянским литературно-художественным авангардом — известно, что он как зритель присутствовал на первом в Милане футуристском вечере в театре Лирико 15 февраля 1910 года и публиковался в передовых флорентийских журналах. Однако основания для сближения Маринетти и Муссолини на политической почве возникли лишь в ноябре 1914 года, когда Муссолини резко переменял свои антивоенные взгляды и встал на позиции интервентизма — против нейтралитета Италии и за вступление в войну, основал газету *Il Popolo d'Italia* и был исключен из Итальянской социалистической партии. Его многообещающая политическая карьера в качестве социалиста потерпела крах, и он был в поиске новых союзников.

В этот момент в лексикон радикально настроенных левых кругов вошло слово *fascio* (итал. — «связка», «пучок», «луч», а также «союз», «объединение»), которым Маринетти еще в 1910 году называл футуризм, подразумевая братский союз художественного и политического авангарда: «Кто мы такие, футуристы? Союз [Fascio] решительно мятежных умов и рук. — Никакое братство никогда прежде не собирало вместе прирожденные аристократию и демократию столь точным и логичным образом» [25, с. 18]. 5 октября 1914 года был учрежден Революционный союз интернационального действия, *Fascio rivoluzionario d'Azione internazionalista*, который в первых строках своего манифеста-призыва называл акции футуристов импульсом собственного объединения:

7 Ни одна публикация в период фашизма не упоминает о сотрудничестве Маринетти и Муссолини в довоенный период, хотя они, очевидно, присматривались друг к другу: Муссолини в письме к Паоло Буцци от 21 октября 1914 года признавался в своей симпатии к футуристам и их искусству, а Маринетти в феврале 1915 года в интервью называл Муссолини футуристом [42, р. 79].

Пока во Франции бушевала битва на Марне, 15 и 16 сентября в Милане прошли первые уличные демонстрации против Австрии, организованные футуристами во главе с Маринетти и Боччони. Их также поддерживают Филиппо Корридони и левые революционные группы. 5 октября 1914 года Революционный союз интернационального действия впервые обращается к итальянским рабочим, чтобы убедить их пойти на войну. Эта встреча между футуристами и крайне левыми обретает форму, которая в некоторых случаях даже находит поддержку в группах рабочих или социалистов [86].

Программа Революционного союза, *Fascio Rivoluzionario*, в комитет которого входили революционные синдикалисты Филиппо Корридони и Альцест де Амбрис, но не входили Маринетти или Муссолини, призывала к вступлению Италии в войну на стороне Франции и при этом осуждала войну с позиций левой интернациональной солидарности:

*Напрасно искать истоки великой трагедии. Как революционеры, мы не можем не считать международную буржуазию целиком ответственной за бедствия народа, с другой стороны, было бы неискренне и нечестно не признавать ту долю ответственности, которая принадлежит нам, революционерам, рабочему классу различных стран, одним словом, элементам авангарда, имеющим в своей программе отвращение к войне и борьбу с милитаризмом, — за недостаточную и неэффективную работу по предотвращению от реализации посредством войны империалистических замыслов буржуазных правительств и милитаристских каст Европы [86].*

Таким образом понятие *fascio* как объединение, не имеющее партийной структуры, в кругу итальянских левых приобрело новую актуальность в контексте интервентистских демонстраций, где значимую роль сыграли футуристы. Но именно Муссолини превратил его в прилагательное *fascista*, впервые употребив выражение «фашистское движение» (*movimento fascista*) в газете *Il Popolo d'Italia* в апреле 1915 года [11, с. 36]. Собственно «фашизм» возник уже после Первой мировой войны, и первоначальный смысл *fascio* вскоре утратил значение — в момент преобразования Союза борьбы в Национальную фашистскую партию идея неприятия доктринальных и организационных партийных уз была отвергнута. В перекодированном понимании *fascio* возобладали связь

с римскими «фасциями» — символом защиты государственности и атрибутом власти высших магистратов Римской республики, дающим право силой добиваться исполнения своих решений, наказывать и казнить.

Одним из общих мест в интерпретациях связи футуризма и фашизма является представление о том, что публичные выступления футуристов стали источником последующих насильственных акций боевых отрядов Муссолини, более того, якобы «уличные акции футуристов подтолкнули фашизм к насилию» [55, р. 36]. В подтверждение этой мысли часто приводится цитата Бенедетто Кроче, итальянского философа, антифашиста и известного оппонента футуристов:

*Всякий, кто обладает чувством исторической последовательности, идеологические источники фашизма может найти в футуризме — в его готовности выйти на улицы, чтобы навязать свое мнение и заткнуть рот тому, кто с ним не согласен, в его отсутствии страха перед битвами и мятежами, в его жажде порвать со всяческими традициями и в том преклонении перед молодостью (прямой шрифт мой. — Е. Л.), которым отмечен футуризм [7, с. 21]<sup>8</sup>.*

Действительно, футуристские вечера, начиная с упомянутого миланского вечера в театре Лирико, нередко оказывались поводом для вмешательства полиции из-за ирредентистских лозунгов, а вдохновившая революционных синдикалистов уличная акция 16 сентября 1914 года включала сожжение австрийских флагов в погребальном костре на Соборной площади в Милане и закончилась шестидневным арестом Маринетти и Умберто Боччони. Маринетти неоднократно выступал с лекцией «Необходимость и красота насилия»<sup>9</sup> и намерено выстраивал образ футуристского действия на обозначаемом неологизмом *artevita* пересечении искусства и жизни — действия, в котором кулаки, оплеухи и потасовки как будто были нормой. Однако легендарная

8 У Голомштока эта цитата приведена по Тейлор [89, р. 12], где, в свою очередь, дана со сноской на едва ли существующее издание Кроче — *Estetica Come Scienza dell'espressione e Linguistica Generale* (Firenze: Valecchi, 1924. P. 5), но, судя по дословному английскому переводу, взята у Джолла [66, р. 143], где, в свою очередь, цитировалась по Фальки [65, р. 39], где приводится по известной заметке «Футуризм и фашизм» в *La Stampa* от 15 мая 1924, с гордостью и не без иронии воспроизведенной футуристами отдельной листовкой [50].

9 См.: [3].

«карательная экспедиция» [4, с. 21] футуристов во Флоренцию, послужившая прологом к тесному сотрудничеству с флорентийцами, по-видимому, была единственным и потому столь часто упоминаемым эпизодом, когда дело дошло до рукопашной, разумеется, без применения оружия. Интервентистские акции, которые футуристы устраивали осенью 1914 года, протестуя против нейтралитета Италии, включали нарушения общественного порядка с элементами художественного действия — например, футуристы сорвали лекцию профессора-германиста в римском Университете, а на другую лекцию Франческо Канджолло явился в яркой «антинейтральной одежде» Джакомо Балла. В свою очередь, биография Бенито Муссолини изобилует эпизодами насилия, начиная с исключения из школы в возрасте десяти лет за нападение на одноклассника с ножом. Поэтому мне представляется весьма сомнительным, что именно футуризм «подтолкнул» фашизм к насилию.

Что касается «преклонения перед молодостью», то действительно у ряда авторов фашизм трактуется как «революция поколений», однако футуристский культ молодости также едва ли оправданно считать идеологическим источником фашизма, поскольку он отразил дух своего времени в целом — в частности, согласно недавним исследованиям, молодежное движение составляло чрезвычайно важную часть в истории итальянской левой [54].

Высказывание немолодого Кроче, против которого Джованни Папини написал целый футуристский манифест в 1913 году, очевидно, носит субъективный характер, абсолютно понятный в контексте его давних счетов с футуристами и решительной «моральной оппозиции» фашизму, и едва ли оно может выступать в качестве научной сентенции. Тем не менее стоит остановиться на философских и культурных источниках футуризма и фашизма, а также на том факте, что первый принято считать одним из идеологических источников второго.

### Культурно-политические источники футуризма и фашизма

«Некоторые культурно-политические феномены, содействовавшие его [фашизма] формированию, — пишет историк Эмилио Джентиле, — уже присутствуют в правых и левых радикальных движениях, например, в национализме, революционном синдикализме и футуризме, которые возникли раньше фашизма» [11, с. 28–29]<sup>10</sup>. Заметим, что футуризм здесь упомянут в ряду политических движений. Действительно, уже в первые годы своего существования мысливший себя не только

как художественное движение, но как тотальная общественная и политическая революция, футуризм поддерживал контакты с представителями радикальной политики всего возможного спектра. Однако идеологически ни с одним из них полностью не совпадал и не был ангажирован тем или иным политическим лагерем, за исключением эпизодов сотрудничества с анархо-синдикалистами и социалистами.

Ранние литературные сочинения Маринетти, написанные еще до основания футуризма в 1909 году, позволяют составить представление об интеллектуальных источниках его мироощущения. Первый поэтический сборник Маринетти «Покорение звезд» 1902 года [75] выдавал в нем бунтаря и ниспровергателя норм: восставшее против звезд море (*mer*) выступало здесь матерью (*mère*) Революции. Второй сборник «Разрушение» 1904 года [72] обнаруживал влияние М. А. Бакунина и его тезиса о разрушении как творческой силе. Хорошее знакомство автора с «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше было очевидно в первой опубликованной в 1905 году пьесе Маринетти «Король-кутеж» [76]<sup>11</sup>.

Кроме того, в работах Маринетти и его товарищей-футуристов в ранний период было заметно влияние Анри Бергсона и его философии жизненного импульса, *élan vital*, а также Жоржа Сореля и его философии революционного насилия. Как и Ницше, оба мыслителя были чрезвычайно востребованы не только в литературно-художественных кругах, но и среди радикальных левых и правых политических лидеров. Для итальянских радикальных левых Сорель подчас был важнее Маркса: особый отклик находила его вера в революцию, битву за власть, которая отменяла марксистскую детерминистскую веру в неизбежную победу социализма — в последней видели причину квиетизма парламентских социалистов. Соответственно, пацифизм объявлялся формой трусости, а война и революция, почти неразличимые между собой, считались фундаментальным мотивом человеческих действий. При этом насилие у Сореля — это некий метафизический принцип, а не призыв к террору: в качестве революционного метода выдвигалась всеобщая забастовка, поэтому профсоюзы (по-итальянски *sindacati*,

10 Историк при этом предостерегает от того, чтобы определять их как «протофашизм» [11, с. 30].

11 Маринетти в этот период разделял распространенное поверхностное понимание философии Ф. Ницше, восприняв из нее концепции «воли к власти» и «сверхчеловека» [42, pp. 24–25].

что не равно русскому «синдикату») составляли основу революционного действия. Понятие классовой борьбы у Сореля оказывалось ближе к Ницше и Бергсону, чем к материалистическому анализу Маркса, кроме того, под влиянием Ницше Сорель видел необходимость лидера, *кондотьеро*, и эта идея у итальянских интеллектуалов сформировала своего рода ожидание вождя.

Упомянутые фигуры Бакунина, Бергсона, Ницше и Сореля были востребованы и в символистских кругах Парижа, с которыми связано становление Маринетти, и на передовой итальянской интеллектуальной сцене, не говоря уже о радикальной политике. На этом фоне сравнительно оригинальным источником для Маринетти стала философия Стюарта Милля, с которой он познакомился, обучаясь юриспруденции<sup>12</sup>. Маринетти воспринял идеи Милля как манифест индивидуализма, освобожденного от традиций, уравнивающего влияния масс и власти посредственности. Вероятно, именно у Милля, критиковавшего представительскую демократию, будущий лидер итальянских футуристов почерпнул идею господства исключительности, реализованного как технократическое правление оригинальных гениев над коллективной посредственностью. Эта идея станет одной из ключевых в политической утопии Маринетти.

Что касается непосредственных контактов и политических сближений, то заявленное в «Первом манифесте футуризма» желание прославить «разрушительный жест анархистов» [28, с. 28], *beaux gestes libertaire*, логично проистекало из сформировавших Маринетти парижских богемных кругов, тесно связанных с анархизмом и синдикалистским движением; анархистами были и первые присоединившиеся к футуризму поэты Джан Пьетро Лучини и Умберто Нотари. В 1910 году лидер футуризма сблизился с итальянскими анархо-синдикалистами и выступил на страницах их журнала *Demolizione* с манифестом «Наши общие враги» [25], стремясь обеспечить футуризму поддержку более широких левых кругов, при этом вполне сознавая собственное привилегированное положение и разделяющие их классовые различия. Неоднократно выступая перед этой аудиторией Маринетти, в частности, впечатлил молодого Антонио Грамши, что стало почвой для сотрудничества футуристов с туринским Пролеткультом в начале 1920-х годов.

В том же 1910 году Маринетти и Умберто Боччони посетили учредительный конгресс основанной Энрико Коррадини Итальянской националистической ассоциации. Исповедуемые в этом кругу идеи

«пролетарского национализма», в частности развиваемый журналом *La Lira* миф о революционной войне Италии как нации-пролетария против буржуазных стран, наций-буржуа, были в целом не чужды Маринетти. Однако его непримиримое противоречие с итальянскими националистами состояло в их традиционализме и приверженности культурным ценностям прошлого, поэтому никакого сотрудничества между футуристами и националистами не случилось.

Кроме того, благодаря Боччони футуризм в ранние годы установил связь с революционными социалистами, оппонентами «официальных» парламентских социалистов. 1 мая 1911 года в Милане открылась «Свободная художественная выставка» — благотворительная выставка любительского искусства в пользу Дома труда в Милане, на которой наряду с творчеством детей и рабочих по инициативе Боччони было представлено искусство футуристов, в частности, состоялся первый показ его масштабной картины «Труд» («Город встает»). (Ил. 1.) По сути, это была первая в Италии групповая выставка футуристов Умберто Боччони, Карло Карра и Луиджи Руссола, организованная в необычном месте — в павильоне Рикорди на заброшенной фабрике [80]. В тексте к выставке Боччони призывал к поиску «оригинального, инстинктивного, искреннего» искусства, «которое возвращается к здоровым источникам творчества», не является «привилегией немногих», но врожденно для «человеческой природы» [42, р. 66].

В этих эпизодах сотрудничества с анархо-синдикалистами и революционными социалистами, в близости с идеями националистов футуризм предстает самостоятельной силой на итальянской культурно-политической сцене, воплощающей синтез радикальных политических идей и вместе с тем остающейся культурным проектом прежде всего.

Это самостоятельное художественное начало можно проиллюстрировать хотя бы отношением футуризма к войне. С одной стороны, в радикальных политических кругах был распространен миф о «хорошей войне» — *guerra buona*, которая подготовит социальную революцию, воспитает и очистит общество, сформирует новую аристократию и т. п.<sup>13</sup>

12 Об идеологическом развитии Маринетти и испытанных им политических влияниях см.: [42, pp. 15–46].

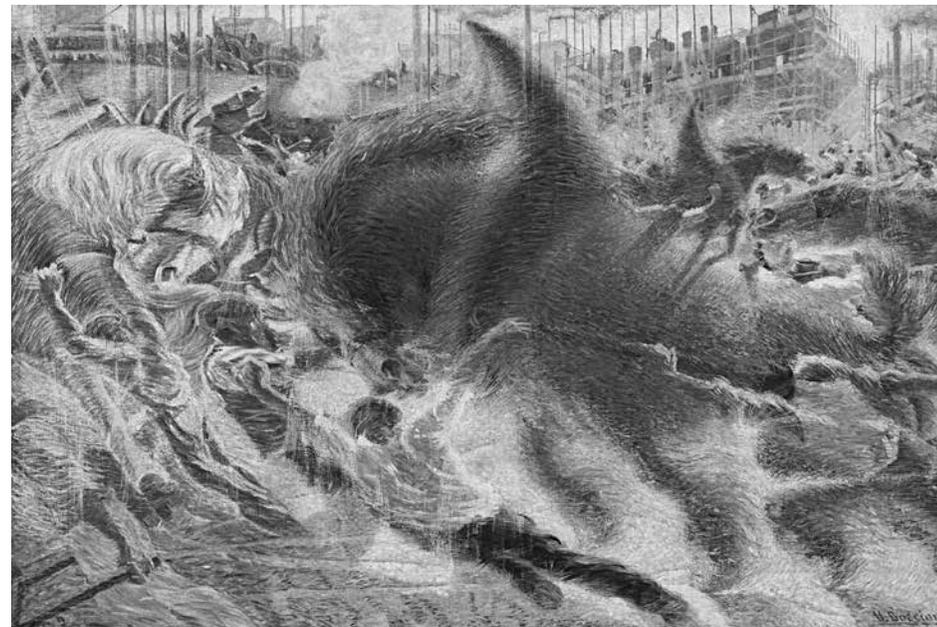
13 Например, националисты круга Коррадини полагали, что война «приведет к восстановлению традиционных ценностей, даст людям общую цель для борьбы и устраним социальные разрывы и политические разногласия» [42, р. 5].

В этом смысле Маринетти своим провокационным тезисом о войне как «гигиене мира» уловил и выразил общую атмосферу, однако в упоении именно красотой, а не столько необходимостью войны он был по-своему одинок. Тезис о войне из «Первого манифеста футуризма», в котором гигиена означает необходимость и пользу, Маринетти пару лет спустя развил дальше — в восхищение «симфонией» шрапнели и «скульптурами» артиллерии [21, с. 40–41], не говоря уже о написанных под впечатлением войны поэмах, романах и почерпнутых именно на войне идеях о революции в области поэтического языка<sup>14</sup>.

Таким образом, хотя уличные акции футуристов едва ли удачно описываются понятием «насилие» и хотя миф о «хорошей войне», поддержка ирредентизма и позднее интервентизма были общим местом для интеллектуалов этого поколения, нельзя отрицать, что апология насилия была частью футуристской эстетики и нашла красноречивое выражение в сочинениях лидера итальянского футуризма. Однако насколько эстетика «подталкивает» политику вообще и, в частности, насколько культурные феномены довоенной Италии вызвали к жизни политические формы фашизма в Италии послевоенной — это вопросы, на которые едва ли можно достоверно ответить<sup>15</sup>. В этом смысле связывание футуристской эстетики с фашистской политикой в качестве ее истока едва ли является надежным.

Для понимания интеллектуального фона, в котором действовал довоенный футуризм, с одной стороны, и формировались взгляды Муссолини, с другой, важен также флорентийский литературно-художественный контекст, сложившийся еще до футуризма вокруг Джованни Папини, Джузеппе Преццолини и журналов *Leonardo* и *La Voce*.

- 14 Свои главные литературные открытия — «беспроволочное воображение» и «слова на свободе» Маринетти совершил, будучи военным корреспондентом на Итало-турецкой войне (1911–1912), где «пережил», а затем «воспел» битву у Триполи [67; 2]. Победоносной для итальянской армии битвой у Триполи 20 января 1912 года вдохновлена его поэма «Битва Вес + Запах» [20, с. 260–262]. И вероятно, самая знаменитая футуристская поэма Маринетти *Zang Tumb Tumb* [78] вдохновлена его присутствием в качестве корреспондента при осаде болгарской армией Адрианополя во время Первой Балканской войны (1912–1913); ее фрагмент приводится в манифесте Л. Руссоло «Искусство шумов» [35, с. 267–268].
- 15 Между тем, на мой взгляд, необходимо адекватно оценивать возможность обратного «подталкивания» эстетики политикой, в частности, по меньшей мере, искаженной представляется картина, в которой футуризм отвечает прославлением войны на некую политическую игру: «Книга "Война — единственная гигиена мира" (Милан, 1915) <...> — закономерное проявление футуристической ориентации на гражданскую и социальную активность в условиях, когда заинтересованные в мировой войне итальянские политические круги раздували националистическую истерию и открыто вели милитаристскую пропаганду» [36, с. 378].



1. Умберто Боччони. *Город встает*  
1910–1911  
Холст, масло. 199,3 × 301  
Музей современного искусства,  
Нью-Йорк

жественный контекст, сложившийся еще до футуризма вокруг Джованни Папини, Джузеппе Преццолини и журналов *Leonardo* и *La Voce*. Для молодой итальянской интеллигенции парламентская демократия, в особенности при Джованни Джолитти, была коррумпированной псевдodemократией в интересах промышленников, банкиров и землевладельцев, и в поиске культурной и политической альтернативы сплелись различные идеи — анархистов, синдикалистов, националистов-имперцев и социального дарвинизма. Три следующих направления мысли, актуальные для флорентийских интеллектуалов в довоенный период, можно считать давними всходами в фашизме: идея власти в руках элиты компетентных новых людей и в интересах «народа», идея корпоративного государства, где интересы нации поставлены выше буржуазного индивидуализма, либерализма и материализма, а также

идея о «провиденциальном» новом человеке, который разрушит старый буржуазный порядок либерального государства. Маринетти отчасти разделял эти идеи, однако он не был ни их источником, ни их медиатором для Муссолини.

Влияние *La Voce* на идейное становление молодого Муссолини — один из важных моментов в его политической биографии, о чем свидетельствует переписка между Муссолини и Преццоллини 1909–1920 годов [62]. Другими сформировавшими его интеллектуальными источниками считаются те же фигуры Фридриха Ницше и Жоржа Сореля, причем первый был понят эклектично и популярен — из философии Ницше лишенный системного образования Муссолини воспринял призыв «жить опасно», героизм и презрение к слабости, а также позитивное понимание свободы — не «свободы от», а «свободы для». У Сореля был почерпнут антипарламентаризм и синдикализм, а в более широком смысле — ценность мифа и философия насилия.

Другими слагаемыми его политического мировоззрения стала элитистская социология Вальфредо Парето, а уже после прихода к власти — «Государь» Николо Макиавелли; исследователи отмечают также незначительное влияние прагматизма Уильяма Джеймса и сочинений Альфредо Ориани<sup>16</sup>. Таким образом, если не обсуждать оставленный выше как неразрешимый вопрос эстетического воздействия футуризма на политическое становление Муссолини, на уровне чисто интеллектуальном, обмена идеями и кругом чтения, Маринетти едва ли повлиял на формирование взглядов Муссолини. То есть совпадения в их круге чтения для этого поколения представляли собой общий культурный фон, а о каких-либо интеллектуальных открытиях Муссолини благодаря Маринетти, который был более образован и на шесть лет старше, мы не знаем. Кроме того, обсуждая предполагаемое влияние футуризма на идеологию и доктрину фашизма стоит иметь в виду, что доктрина фашизма разрабатывалась уже после Марша на Рим, и ее автором стал известный философ Джованни Джентиле<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> О формировании политического мировоззрения Б. Муссолини см.: [32, с. 125–134].

<sup>17</sup> «Необходимость четко сформулированной доктрины была очевидна, и эта проблема была решена путем привлечения во властные кабинеты и в ряды фашистского движения одного из наиболее известных итальянских философов XX в. — Джованни Джентиле» [32, с. 134].

### Соединенное революционное политическое усилие

Вскоре после знаменательной встречи Маринетти и Муссолини в мае 1915 года, Италия объявила о вступлении в войну, и оба отбыли на фронт, так что их отношения прервались до лета 1918 года. Тогда, судя по дневникам Маринетти, Муссолини сам предложил лидеру футуристов встретиться, вероятно, увидев в нем возможного союзника — к тому моменту Маринетти анонсировал создание после войны Футуристской политической партии и опубликовал ее программу [24].

Манифест этой отложенной в будущее партии вышел в последнем номере газеты *L'Italia futurista* 11 февраля 1918 года, а затем был повторен в первом номере газеты *Roma futurista* 20 сентября 1918 года. В сравнении с тремя предыдущими политическими манифестами футуристов<sup>18</sup> его текст весьма обстоятелен и конкретен, однако расположить эту программу на политическом спектре затруднительно. С одной стороны, она отвечала интересам рабочих, устанавливая восьмичасовой рабочий день, соцобеспечение и рабочие пенсии, гарантируя свободу забастовок, собраний и печати, кроме того, предполагала равное участие в правительстве всех граждан через всеобщее избирательное право, однако об упразднении классового общества и пересмотре имущественных отношений речи не шло. Отвечая текущему моменту, целый ряд мер поддержки был адресован ветеранам и ряд радикальных реформ — женщинам. В частности, упразднялся институт супружеского разрешения, разрешался развод, помимо права голоса, вводилась равная оплата труда для мужчин и женщин, а в перспективе рисовалась постепенная отмена брака, переход к свободной любви и передаче детей на попечение государства.

С другой стороны, в ряде пунктов манифест как будто предвосхищал будущие инициативы фашизма в области воспитания и государственного устройства — например, вводилось обязательное светское начальное образование, спортивная и военная подготовка, предполагалась замена сената выборной ассамблеей и возможная замена парламента техническим правительством. В манифесте не звучал довоенный лозунг футуристов «слово Италия должно преобладать над словом Свобода» [18, с. 42], однако государство выступало высшей ценностью вполне

<sup>18</sup> В историографии футуризма первым, вторым и третьим политическими манифестами принято называть, соответственно, «Первый манифест футуристской политики к всеобщим выборам 1909 года» [29], манифест «Итальянский Триполи» [21] и «Программу футуристской политики» [18].

в духе будущего фашизма: «Италия — единственный повелитель. Революционный национализм ради свободы, благополучия, физического и интеллектуального развития, силы, прогресса, величия и гордости всего итальянского народа» [24, с. 69]. Коллективные интересы «всего итальянского народа», очевидно, были поставлены над интересами каждого отдельного индивида.

При этом яростный антиклерикализм манифеста стал поводом для цензурного изъятия одного абзаца, а в области культуры два лаконичных пункта касались лишь упразднения мемориального патриотизма, монументомании и туризма, а также модернизации «мертвых», то есть живущих прошлым городов.

Сразу после подписания перемирия в ноябре 1918 года Маринетти инициировал создание в разных городах Италии футуристских политических союзов (*fasci politici futuristi*), членство в которых, по сути, означало членство в обещанной Футуристской политической партии. Эти союзы представляли собой достаточно автономные образования, преимущественно левые и ультралевые, не связанные жесткой партийной иерархией, зачастую крайне малочисленные, состоящие из двух-трех членов. О массовом политическом движении не могло быть и речи, однако скорость их распространения на национальном уровне производит впечатление — в первые месяцы футуристские фаши номинально существовали во Флоренции, Милане, Перудже, Турине, Болонье, Мессине, Палермо, Генуе, Ферраре, Неаполе, Пьяченце и Страделле [42, с. 104].

В этом смысле, когда 23 марта 1919 года в доме № 9 на площади Сан Сеполькро в Милане был учрежден Союз борьбы, Маринетти не просто «стоял рядом»<sup>19</sup> с Муссолини, но представлял собой самостоятельную политическую фигуру, чья идеологическая программа и организационные усилия, безусловно, оказали определенное влияние на первые шаги итальянского фашизма. Даже на уровне названия, поскольку синдикалисты в 1914 году основывали «союз» (*fascio*), а Муссолини на-

19 «...когда в этот день <...> на площади Сан Сеполькро в Милане Муссолини провозглашал начало своего движения <...>, рядом с ним стоял лидер итальянского футуризма» [7, с. 21]. Символически рифмуя событие 23 марта с известной цитатой Маяковского «Мы уже 25 октября стали в работу», И. Н. Голомшток интерпретировал альянс футуризма и фашизма в 1919 году по аналогии с альянсом русского футуризма и коммунизма, где искусство переживает социальный поворот и встает на службу революции. Однако в данном случае речь должна идти о политическом альянсе, который у Голомштока упущен, поскольку о собственной политической деятельности Маринетти ничего не сказано.

звал свою организацию по образу футуристских политических союзов: во множественном числе — *fasci di combattimento*, в последнем слове явно рассчитывая на привлечение в свои ряды экс-комбатантов<sup>20</sup>. Своего рода политический флирт с участниками войны он начал в декабре 1917 года, назвав их в статье «Траншеекратия» на страницах *Il Popolo d'Italia* политическим авангардом [42, р. 93].

Насколько дальновидным был этот выбор целевой аудитории? Существуют данные, что порядка шести миллионов итальянцев были призваны на фронт и около четырех миллионов оказались на передовой — преимущественно это были крестьяне, апатично покорившиеся своей доле и отнюдь не разделявшие патриотического энтузиазма интеллигентов, записавшихся добровольцами. С другой стороны, офицеры, преимущественно из среднего класса, всего порядка двухсот тысяч человек, поначалу как раз поддерживали вступление Италии в войну, разделяя идеи националистов о том, что на войне, в частности, в траншеях выковывается новая элита, которая сыграет роль в послевоенном обществе. Поражение при Капоретто в ноябре 1917 года заставило их почувствовать себя преданными правительством, а условия, на которых было подписано перемирие 1918 года, дало возможность спекуляций об «изувеченной победе» (*vittoria mutilata*). Именно эта социальная группа обедневших офицеров, утративших престиж и мечтавших вернуть себе достоинство, — в целом немногочисленная, но открытая политической радикализации — стала целевой аудиторией зарождающегося фашизма.

Радикальный вариант этой группы представляли экс-ардита — военная аристократия, которая не видела себе места в скучной мирной жизни. Ардита, по-итальянски «отважные», — вошедшее в обиход именование штурмовых подразделений, созданных в 1917 году по аналогии с немецкими штурмовыми отрядами, которые в итальянской армии стали своего рода авангардом, элитными частями — будучи

20 Для защиты их интересов и социальной поддержки 29 апреля 1917 года была основана Национальная ассоциация инвалидов войны (с ноября 1918 — Национальная ассоциация комбатантов) — неполитическая массовая организация, всеми силами стремившаяся избежать политической радикализации, дистанцироваться от всех партий и при помощи правительства практически помогать ветеранам и их семьям. Однако, когда после подписания перемирия 11 ноября 1918 года полтора миллиона солдат до конца года вернулись домой, предпринимаемые меры поддержки ветеранов запаздывали, были недостаточны, и их политической радикализации не удалось избежать.

добровольцами, они исполняли самые рискованные задачи, а смертность среди них составляла 20 процентов. В ардити служило немало футуристов: Марио Карли, Феруччо Векки, Джузеппе Боттаи, Оттоне Розаи, Пьетро Бользон, Энрико Рокка<sup>21</sup>, поэтому оформившись в самостоятельную политическую силу, они составили органичный альянс с политическим футуризмом. Их полуофициальным печатным органом стала газета Футуристской политической партии *Roma futurista*, логотип которой напоминал символ ардити — римский кинжал, окруженный ветвями дуба и лавра<sup>22</sup>. Марио Карли, прежде чем основать 1 января 1919 года Ассоциацию ардити Италии, привлек много ардити в Футуристскую партию, а миланское отделение Ассоциации ардити под руководством Ферруччо Векки и вовсе располагалось в доме Маринетти. Карли и Векки, как и Маринетти, присутствовали при учреждении Союза борьбы и впоследствии ардити возглавили некоторые региональные и национальные отделения муссолиниевских фашей.

В этом смысле футуризм, ардитизм и зарождающийся фашизм составляли три различные, но тесно связанные между собой политические силы, а одни и те же люди могли одновременно быть членами двух или всех трех политических организаций. Однако ни те, ни другие, ни третьи в течение 1919 года не стали массовыми общественными объединениями, и если футуристские фаши могли состоять буквально из нескольких человек, то Союз борьбы до конца 1919 года создал 37 отделений с общей численностью не более восьмисот человек [11, с. 38]. Показателен и факт сокрушительного поражения, которое в ноябре 1919 года потерпел на выборах в итальянский парламент фашистский блок (здесь Маринетти шел вторым в списке после Муссолини) — меньше пяти тысяч голосов против 170 тысяч за социалистов и 74 тысяч за католиков [56, р. 36], и всего 1,72% на выборах в Милане [42, р. 146]. Очевидно, в конце 1919 года политический альянс футуризма, ардитизма и фашизма обладал очень малым весом и представлял собой маргинальное явление как с точки зрения парламентской политики, так и в качестве низового общественного движения.

В плане динамики притяжений и отталкиваний между этими тремя силами, любопытный документ представляет собой манифест

21 Вопреки утверждению Джеймса Джолла [66, р. 171] Маринетти не служил в Ардити.

22 Более известен другой символ ардити — череп с зажатым в зубах кинжалом.

Карли «Ардито-футурист» [45], опубликованный на самом пике предвыборной гонки в ноябре 1919 года и адресованный «великому другу Муссолини», в котором наиболее ясно была сформулирована в том числе политическая программа ардитизма. Ее предваряло очень идеализированное описание внешности ардити-футуриста: «пламенные, гордые и наивные глаза, не чуждые иронии», «чувственный и энергичный рот, готовый яростно целовать, сладко петь и властно повелевать», «стройность поджарых мышц, иррадиированных пучками сверхчувствительных нервов», «сердце — динамо-машина» и т. д. За внешностью выводился характер этого сверхчеловека: «безграничная способность к любви и ненависти», «здоровое и радостное обожание жизни», «беспредельная смелость», «склонность целиком отдаваться самому сложному и рискованному», например, «в одиночку противостоять разъяренной толпе и суметь возглавить ее». Политическую — дословно «энергетическую» — программу открывало требование «ежедневно тренировать свое тело всеми видами спорта, особенно боксом, фехтованием, плаванием, бегом и авиацией», затем следовал призыв «беспощадно и без полумер бороться со священниками и католической церковью, с бандитским джолиттизмом, с карабинерами», «распределять богатства из сомнительных источников, а также накопленные за счет участников боевых действий во время войны», «поддерживать волнения рабочих, направленные на уравнивание социальных классов, но не допускать, чтобы они играли на руку какой-либо политической партии» [45].

Стилистически и идеологически эта программа была гораздо ближе к футуризму, нежели к зарождающемуся фашизму, выражением которого можно считать «Манифест Союза борьбы», опубликованный 6 июня 1919 в газете *Il Popolo d'Italia* за подписью Центрального комитета.

Д. С. Моисеев ошибочно приписывает авторство этого текста Маринетти и Де Амбрису: «К этому периоду относится написание Маринетти “Манифеста фашизма” (*Il manifesto dei fasci italiani di combattimento*) совместно с уже упомянутым нами синдикалистом Алкестом де Амбрисом» [32, с. 122–123], — подкрепляя это утверждение неверной ссылкой на первую публикацию, якобы подписанную их именами. Хотя Маринетти, безусловно, мог внести свой вклад в сочинение этого текста, известная мне исследовательская литература даже не обсуждает возможности его или Де Амбриса авторства<sup>23</sup>. Целый ряд политических и социальных требований этого манифеста повторяет вышеупомянутый «Манифест Футуристской политической партии», однако текст

Союза борьбы эмоционально намного суше, при этом в части видения будущего не слишком конкретен и в целом едва ли убедителен.

В этом смысле, когда говорится об определенном стилевом решении, объединяющем футуризм и фашизм, речь, скорее, должна идти о стилевой близости футуризма и ардитизма, который первоначально представлял собой отдельную политическую силу и только после распада ардито-футуризма весной 1921 года был интегрирован в фашизм. Более того, хотя, вероятно, существуют основания утверждать, что «визуальные пропагандистские приемы, использованные футуристами, были вскоре заимствованы Муссолини и его соратниками» [32, с. 122] (убедительных доказательств чему при этом никогда не приводится), я полагаю, что эстетизация политической жизни в массовых собраниях и шествиях — не более чем декоративная деталь в процессе зарождения и становления итальянского фашизма. Декоративная — в том смысле, что она не вносит никакого вклада в приход фашизма к власти и его оформление в определенную идеологическую, организационную и институциональную структуру, поскольку фашизм не был приведен к власти массами, очарованными его эстетикой или зомбированными его пропагандой, но узурпировал власть путем вооруженного насилия, с одной стороны, и циничной политической игры — с другой. То есть

23 Во избежание возможной неясности в этом вопросе, я попросила о комментарии известного историка итальянского фашизма, профессора Эмилио Джентиле, и привожу его любезный ответ, полученный 18 апреля 2025 года: «Вы правы: неправильно приписывать фашистскую программу от 6 июня 1919 года Маринетти и Де Амбрису. После основания *Fasci di Combattimento* 23 марта 1919 года Муссолини обсудил с Маринетти и Де Амбрисом разработку фашистской программы в последующие месяцы, и в окончательный проект, который, вероятно, был подготовлен Муссолини в одиночку, были включены предложения как из программы Футуристской политической партии, так и из профсоюзной программы UIL. В то время Альцест Де Амбрис был очень близок к *Fasci di Combattimento*, а Муссолини находился под влиянием национально-революционного и интервенционистского синдикализма, представленного в журнале Де Амбриса *Il Rinascimento*. Однако в последующие месяцы после июня 1919 года, и особенно после поражения *Fasci* на ноябрьских выборах, и Маринетти, и Де Амбрис дистанцировались от фашизма: после фашистского конгресса 1920 года, когда Муссолини и *Fasci* повернули вправо, Маринетти отказался от фашизма. Де Амбрис сделал то же самое, когда сотрудничал с Габриэле Д'Аннунцио в Фиуме и разработал *Carta del Carnaro*, конституцию нового государства Фиуме, которую Муссолини высмеял как нереалистичный проект. Маринетти отказался от политики и вернулся к фашизму только после похода на Рим, а Де Амбрис после окончания Фиумской операции в декабре 1920 года стал лидером антифашистских легионеров Фиуме. В заключение следует отметить, что вклад Маринетти и Де Амбриса в фашистское движение ограничивался первыми месяцами после 23 марта 1919 года, и, безусловно, авторство фашистской программы от 6 июня 1919 года нельзя приписывать только им».

эта «эстетизация» не является политически значимой для фашизма как в первую очередь политического феномена.

Уже в первые месяцы существования Союз борьбы обнаружил склонность к насилию, причем не в философском, сорелианском, а в буквальном смысле. 15 апреля 1919 года члены фашистских боевых отрядов, *сквадристы*, напали на редакцию газеты *Avanti!*, причем в этой атаке едва ли не главным действующим лицом принято считать Маринетти, что как минимум неточно<sup>24</sup>. Не вдаваясь в подробности и мотивы последнего<sup>25</sup>, отметим, что нападавшие не понесли никакого наказания, более того, когда летом 1919 года Муссолини предложил полиции Милана использовать свои вооруженные отряды для подавления беспорядков, эти услуги были приняты. В итоге, на пике экономического кризиса и радикализации политической борьбы так называемого красного двухлетия, *biennio rosso*, когда заводы и фабрики были захвачены рабочими, а установление диктатуры пролетариата казалось реальной угрозой, *сквадристы* получили поддержку промышленников, землевладельцев и банкиров, поскольку при всей своей антибуржуазности хотя бы не призывали к упразднению капитализма. Бурный рост *сквадризма* в конце 1920-го и начале 1921 года маркировал переход от «красного двухлетия» 1919–1920 годов к «черному двухлетию» 1921–1922 годов, и именно тогда *сквадристы* начали носить черные рубашки в качестве униформы. В 1921 году никакой угрозы установления диктатуры пролетариата уже не существовало, однако фашизм продолжил расправляться с политическими оппонентами средствами вооруженного террора и оформился в партию военного типа.

В какой мере эта трансформация отвечала даже взятым в пределе установкам Маринетти лично или футуризма в целом? Действительно, Маринетти стоял рядом на площади Сан Сеполькро, участвовал лично

24 Например, у И. Н. Голомштока: «Так, 15 апреля 1919 года Маринетти лично возглавлял налет на редакцию бывшей газеты Муссолини, социалистической «Аванти!»» [7, с. 21]. Однако Муссолини иначе описывал штурм редакции *Avanti!*, в котором участвовала его личная гвардия: «Всего их было несколько сотен человек, разделенных на группы по приказу офицеров, и все они, очевидно, подчинялись мне. Я был своего рода лидером этой маленькой армии» [87, р. 233].

25 Свое участие в нападении на *Avanti!* Маринетти оправдывал желанием предотвратить восстание, организованное немецкими провокаторами, которые хотели провозгласить Ломбардскую советскую республику, что привело бы к гражданской войне. Судя по дневникам Маринетти, он не только не поддерживал политическое насилие против социалистов, но вообще плохо переносил сцены жестокости, которые как свидетель наблюдал во время уличных демонстраций в Милане. См.: [42, pp. 120–124].

в нападении на *Avanti!*, вероятно и то, что «в октябре 1922 года, во время “похода на Рим”, футуристы шагали рядом с чернорубашечниками фашистских *squadristi*» [7, с. 21]<sup>26</sup>. Однако публикация дневников Маринетти в 1987 году позволила переосмыслить внешне восторженное отношение лидера футуризма к Муссолини-революционеру — дневники содержат очень позитивные впечатления от первых встреч летом 1918 года, однако следующая встреча в начале декабря в редакции *Il Popolo d'Italia* сопровождается записью:

*Я чувствую, как зарождается реакционер в этом могучем темпераменте, полном наполеоновского авторитаризма и растущего аристократического презрения к массам. Он вышел из народа, и уже не любит его. Его мысль и героическая воля устремлены к аристократии. Он не большого ума. Он не видел необходимости войны. Он был антимилитаристским демагогом без родины. Теперь из необходимого пожара между автократическим империями он любой ценой стремится извлечь необходимость и волю к дисциплине реакционного порядка и милитаризм на службе самого себя. Он не видит ясно. Он во власти своего темперамента героической битвы и наполеоновского идеала, а кроме того, как мне кажется, тех же мечтаный о богатстве [77, р. 392].*

Множество едких и острых дневниковых замечаний о Муссолини — например, уже в январе 1919 года Маринетти называл его «мегаломаньяком» [77, р. 405] — обнаруживают большую проницательность лидера футуристов, иной раз как будто оторванного от действительности, и ясно показывают, что футуризм и фашизм не могли слиться в одно движение.

В пору совместного политического усилия Маринетти придерживался собственной, довольно экстравагантной линии. Так, в основу его предвыборной агитации лег текст «Пролетариат гениев», опубликованный в книге «Футуристская демократия: политический динамизм» [71]<sup>27</sup>.

26 Мне не удалось найти достоверных сведений о том, кто из футуристов участвовал в Марше на Рим, кроме того, что Маринетти точно не участвовал [82, р. 44], а бывший футурист Джузеппе Боттаи, на тот момент уже верный сподвижник Муссолини, — участвовал. Едва ли это вообще существенно, учитывая, что в нем не участвовал собственно Муссолини.

27 Ее название перекликается с названием книги Боччони «Футуристская живопись скульптура: пластический динамизм» (1914).

Зачитанный на первом национальном конгрессе Союза борьбы в начале октября 1919 года, он, по свидетельствам, вызвал бурную поддержку, позволив Маринетти охарактеризовать всю атмосферу конгресса как «тотально футуристическую» [42, р. 9]. Диктатуре пролетариата — известному жупелу «красного двухлетия» — лидер футуристов противопоставил власть пролетариата гениев, выходцев из всех классов, избираемых напрямую всем населением. Эта программа продолжала высказанную задолго до этого идею о правительстве художников:

*Таким образом, футуризм провозглашает необходимое вмешательство художников в государственные дела с целью, наконец, создать правительство бескорыстного искусства вместо нынешнего, которое является педантичной наукой воровства [26, с. 27].*

Эта идея Маринетти, восходящая к вышеупомянутому Стюарту Миллю, была им в полной мере раскрыта в эссе «По ту сторону коммунизма» [30], написанном в тюрьме в конце 1919 года и опубликованном летом 1920-го уже после разрыва с фашистами<sup>28</sup>. В нем Маринетти рассуждал о невозможности импортировать русскую революцию в Италию, поскольку из итальянского народа «особенно торчат острые иглы индивидуализма» [30, с. 81]<sup>29</sup>. Левому мифу о «загнивающей буржуазии» он противопоставлял «массу молодых интеллигентных и трудолюбивых мелких предпринимателей», которые «прошли войну лейтенантами и капитанами и сегодня совсем уставшие готовы предпринять новое усилие героической жизни» [30, с. 80]. Он утверждал: «Мы не большевики, потому что нам нужно делать свою революцию» [30, с. 83], — и доказывал невозможность мира и равенства, а ввиду особого разнообразия итальянской гениальности — и коммунизма, провозглашая индивидуалистскую анархию и обещая справедливость иного рода: «Мы хотим провозгласить — все будут здоровы, сильны и гениальны!» [30, с. 79]. Критикуя «официальный» социализм Итальянской социалистической партии, по его мнению, играющей роль полицейского и реакционера, он объявлял себя «по ту сторону» даже и русского коммунизма:

28 Отчасти эта политическая утопия Маринетти созвучна идеям меритократии в элитизме Гаэтано Моска, Роберта Михельса и Вильфредо Парето, которые считаются одним из истоков фашизма. См.: [32, с. 86–98].

29 В этом же тексте подробно развиты концепции «неравенства» и «артократии», ключевые для футуризма 1920–1930-х.

*Вашей необъятной системе сообщающихся и уравненных между собой животов, вашей скучной нормированной столовой мы противопоставляем наш удивительный анархический рай абсолютной свободы искусства, гениальности, прогресса, героизма, фантазии, энтузиазма, радости, разнообразия, новости, скорости, рекорда. <...> Только опьяняющий спирт искусства сможет, наконец, заменить и отменить вульгарный, скучный и кровожадный воскресный спирт таверн пролетариата [30, с. 86].*

Отсылая к своей веселой трагедии «Король-кутеж», Маринетти объявлял «единственное решение универсальной проблемы: Власть — Искусству и революционным Художникам» [30, с. 87]. Однако заявленная в тексте претензия на будущую революцию исключительно итальянского характера оказывалась подвешенной. С одной стороны, Маринетти предвещал освобождение от труда:

*Пролетариат гениев в сотрудничестве с развитием промышленного оборудования достигнет того максимума заработной платы и того минимума ручной работы, которые, не сокращая производство, смогут предоставить любому уму свободу думать, создавать, получать наслаждение от творчества [30, с. 87–88].*

С другой — признавал, что искусство не изменит мир:

*Футуристская революция <...> конечно, не сможет упразднить человеческие страдания <...>. Художники <...> смогут приглушить боль. <...> У нас будет художественное решение общественной проблемы. <...> У нас не будет земного рая, но экономический ад будет развеселен и успокоен многочисленными праздниками искусства [30, с. 88–90].*

Начатый как революционный памфлет, этот довольно долгий текст приходит к отказу от политического действия — эта рассогласованность между началом и концом, с одной стороны, отражает двусмысленный характер политического проекта футуризма, который на территории политики пытался играть по законам искусства, в частности, давая мысли свободно развиваться, не заботясь о прагматике публикации. Красноречиво признание в первых строках: «виновные, на самом деле, лишь в итальянском футуризме» [30, с. 75]. С другой стороны — это

осознание, которое приходит во время письма, — осознание неудачи предпринятого политического усилия (текст написан почти сразу после провала на выборах) и постепенное осознание тщетности политических усилий вообще. И еще более трагичный, хотя и не сделанный Маринетти вывод: если искусство не может изменить мир, а может лишь веселить и успокаивать — оно уже не является авангардом.

### Предварительные итоги

«Перекрестившийся» в фашизм экс-футурист Джузеппе Боттаи весьма враждебно отозвался на публикацию «По ту сторону коммунизма», назвав Маринетти политическим дилетантом и призвав к реализму [42, pp. 151–152]<sup>30</sup>. Этот новый реализм для фашизма состоял в отказе от каких-либо политических альянсов, истреблении политических оппонентов и завоевании власти не обязательно конституционным путем. Был ли он революцией? С точки зрения современных исследователей, ответ не так очевиден. Этот новый этап принято описывать как правый поворот<sup>31</sup> и переход от революционного фашизма к установлению фашистской диктатуры, но в ряде исследований фашизм воплощает собой политический авангард [40].

Так или иначе к тому моменту Маринетти демонстративно «развелся» с фашизмом, публично обвинив его на втором конгрессе Союза борьбы в мае 1920 года в недостаточно антиклерикальной и антимонархической позиции, а также в культе личности Муссолини и в недостаточной поддержке забастовок с экономическими требованиями. 29 мая он официально вышел из Центрального комитета Союза борьбы; его примеру последовал Марио Карли, в период пребывания во Фиуме<sup>32</sup>

30 По замечанию Е. А. Бобринской, позднее для рьяных фашистских идеологов книга служила поводом для подозрений в неблагонадежности [4, с. 77].

31 В 1920 году муссолиниевские фаши покинуло большинство синдикалистов, анархистов, социалистов и республиканцев.

32 Марио Карли основал и возглавил Фьюманский футуристский фаши, который с 1 февраля 1920 издавал газету *La testa di ferro*, где Карли 12 февраля опубликовал текст «Наш большевизм». Вообще среди легионеров Габриэле д'Аннунцио было много футуристов, а Маринетти, прошедший путь от поклонника до яростного критика творчества д'Аннунцио, в период осады Фиуме, безусловно, считал этого «поэта-солдата» знаменательной фигурой и не упустил шанса посетить Фиуме в сентябре 1919 года. Явившись туда 16 сентября в своей форме добровольца, он провел несколько поэтических вечеров, неоднократно встречался с д'Аннунцио и оставил довольно критичные дневниковые записи о его действиях и его окружении, однако в итоге вместе с Векки был выслан 1 октября, поскольку их политическая пропаганда была воспринята как опасная. О футуристской революции в Фиуме в 1919–1921 годах см.: [42, pp. 134–143].

склонившийся к альянсу с левыми силами. Через год Союз борьбы покинул Ферруччо Векки, а большая часть ардити перешла под контроль Муссолини. Однако их левое крыло сначала сформировало автономные Красные ардити (*Arditi Rossi*), а затем — Народные ардити (*Arditi del Popolo*). Эти формирования, по мысли исследователя политического футуризма Гюнтера Бергхауса, доказывают, что после растворения альянса футуристов, фашистов и ардити, прогрессивные силы высвобождались и могли составить альтернативу Муссолини на национальном уровне, однако ни Итальянская социалистическая партия, ни отколовшаяся от нее 21 января 1921 года Итальянская коммунистическая партия, ни Маринетти не поддержали эти антифашистские силы [42, pp. 178–179]. К октябрю 1921 года Народные ардити разогнали, и они продолжили подпольное существование, сформировав своеобразную сеть между анархо-футуристами и футур-коммунистами в Парме, Специи и Турине.

Капитуляция футуризма с территории политики после неудавшегося альянса с фашизмом случилась не в одночасье. Тот факт, что футуризм после разрыва с фашизмом активно взаимодействовал с левыми и пролетарскими организациями, в частности с возглавляемой Антонио Грамши туринской секцией Пролеткульта, на мой взгляд, показывает, что футуризм в этот момент сосуществования множества общественно-политических движений не воспринимался как органичное продолжение или ответвление фашизма. Альянс между футуристами и коммунистами был теоретически возможен, но не состоялся по ряду причин как политического, так и эстетического характера. С одной стороны, сам Маринетти был глубоко убежден, что коммунизм не подходит гениальному итальянскому народу, однако в футуризме допускались разногласия и определенная самостоятельность, так что этот альянс могли бы реализовать другие футуристы. Но, с обратной стороны, итальянские коммунисты во взаимодействии с футуристами обнаружили крайний эстетический консерватизм и подозрительность к интеллектуализму и художественному авангарду. В итоге после ряда сближений и пересечений с левыми силами в 1920–1924 годах, политическая история футуризма в целом завершилась.

## Часть 2. Футуризм и фашизм после 1920 года

Если в период до 1920 года футуризм и фашизм могут быть рассмотрены как союзники на политической арене, как две стратегии прямого

политического действия и как две идеологические программы, подверженные определенному взаимовлиянию (хотя футуризм изначально был и параллельно оставался художественным движением, охватывающим многие виды искусства), то в дальнейшем о футуризме и фашизме невозможно говорить «на равных». Фашизм, придя к власти, постепенно трансформировал под себя законодательную базу и институциональную структуру итальянского государства и определил собою повседневность двух десятилетий, идеологически пронизав все сферы общественной жизни. Футуризм, в свою очередь, отказался от каких-либо политических амбиций и попытался утвердиться в качестве культурного выражения фашизма, однако в развернувшейся борьбе с идеологическими и эстетическими оппонентами в новом общественном климате был отодвинут на периферию фашистской культуры. В определенные моменты его деятелям почти удавалось стать олицетворением «здорового фашистского искусства», однако остается вопросом, был ли это все еще футуризм, тем более что футуризм уже не был монолитным и не мог оставаться тем же, что и в начале. Поэтому период, о котором речь пойдет далее, а именно два десятилетия существования футуризма при фашизме — это существование одного в другом. Однако — подобны ли они друг другу, как одна матрешка внутри другой? То есть «проблема соединительного союза» здесь превращается еще и в уравнение — был ли футуризм в каком-то смысле равен фашизму, был ли он своего рода выражением фашизма?

### Итальянский фашизм: от революционного этапа к тоталитарному государству

В последние годы на русском языке опубликован ряд исследований [32; 11; 38], позволяющих составить более точное представление об итальянском фашизме, нежели это можно было сделать ранее по чрезвычайно идеологизированным исследованиям советских лет или по многочисленным научно-популярным биографиям дуче, изданным в постсоветский период<sup>33</sup>. Тем не менее, чтобы не говорить о фашизме как о молярном феномене, полезно вкратце напомнить основные вехи. Авторитетный историк итальянского фашизма Ренцо де Феличе

33 Обзор ранней критики фашизма Д. Антонова, Г. Сандомирского и научных работ советского времени С. М. Слободского, Б. Р. Лопухова, Г. С. Филатова, В. И. Михайленко см.: [32, с. 14–17].

выделил в биографии дуче следующие этапы: Муссолини-революционер (1883–1920), Муссолини-фашист (1921–1929), Муссолини-вождь (1929–1940) и Муссолини-союзник (1940–1945) [54]. Соответственно, в 1920-е годы им выделены два периода — завоевание власти (1921–1925) и организация фашистского государства (1925–1929). В 1930-е — годы согласия (1929–1936) и тоталитарное государство (1936–1940)<sup>34</sup>. В 1940-е — кризис и агония режима (1940–1943) и гражданская война (1943–1945).

В 1921 году Муссолини предпринял более успешную в сравнении с 1919 годом кампанию на очередных парламентских выборах в мае: благодаря поддержке Джованни Джолитти, в пятый раз вернувшегося в должность премьер-министра, Союз борьбы в составе Национального блока получил 35 мест в парламенте. В ноябре он был преобразован в Национальную фашистскую партию (НФП), которая, несмотря на свое присутствие в парламенте, развивалась как партия военного типа — к концу 1921 года фашизм превратился в массовое движение, неотъемлемую часть которого составляли вооруженные отряды сквадристов, широко практиковавшие насилие против антифашистских партий и революционных рабочих организаций.

Политической программой НФП был корпоративизм — сочетание капитализма и антииндивидуализма. В начале 1922 года была учреждена Национальная конфедерация синдикальных корпораций — профсоюзное движение было инкорпорировано в политическую структуру НФП, утверждалось преодоление классовой борьбы в пользу классового сотрудничества и верховенства общенационального интереса над индивидуальным. И хотя уже в этот момент фашизм, по мысли Э. Джентиле, мыслил себя «политической религией»<sup>35</sup>, во многом опирающейся на иррациональные, «эстетические» черты, в его политической борьбе более существенны продуманные тактические ходы — флирт с фронтовиками, пакт с правительством, защита промышленности от революционных рабочих организаций вооруженными отрядами: именно они

34 Существуют различные точки зрения на тоталитаризм в Италии — одни исследователи сомневаются, что фашистский режим вообще вступил в фазу тоталитаризма, поскольку ему не удалось добиться полной индоктринации общества, другие полагают, что о тоталитарном государстве в Италии можно говорить с 1936 года (позиция Р. Де Феличе) или с 1938 года (позиция Х. Арендт). Э. Джентиле полагает и, на мой взгляд, убедительно показывает, что итальянский фашизм был тоталитарен с самого начала, по крайней мере, в плане интенции.

35 Понятию фашизма как политической религии посвящен ряд трудов Э. Джентиле: [60; 61], на русском: [10].

обеспечили фашизму поддержку промышленников и землевладельцев, с одной стороны, правительства и полиции — с другой, части среднего класса — с третьей. В августе 1922 года Муссолини заявил, что демократия выполнила свою задачу и исчерпала себя, а в октябре предпринял решительный захват власти — в результате вооруженного Марша на Рим он был назначен премьер-министром и сформировал новое правительство, придя к власти благодаря, по выражению Г. Бергхауса, «умной комбинации целиком законного маневра и криминального террористического действия» [42, р. 11].

В 1924 году фашистский режим столкнулся с кризисом, вызванным, с одной стороны, стремительным ростом численности НФП благодаря приходу тысяч новых членов, в основном конформистов из среднего класса, движимых стремлением к власти и должностям, и с другой стороны, ростом внутренней оппозиции как внутри партии, так и в виде автономных фашистских союзов — противоборствующих с генеральной линией партии и между собой «ревизионистов», «интегралитов», «фашистов первого часа». Благодаря Закону Ачербо НФП обеспечила себе большинство в парламенте на выборах в апреле 1924 года, однако после убийства депутата-социалиста Джакомо Маттеоти большинство депутатов-антифашистов демонстративно вышли из парламента и от имени комитета оппозиционных фракций, так называемого Авентинского блока, добивались у короля отставки Муссолини. В ответ на этот политический кризис Муссолини сделал решительный шаг к преобразованию политической системы Италии и установлению фашистской диктатуры. В результате так называемой легальной революции — принятия пакета законов, разработанных «архитектором фашистского государства» Альфредо Рокко, — парламент был подчинен исполнительной власти. Законом от 26 ноября 1925 года упраздняясь свобода союзов, так что все политические партии, кроме НФП, а также антифашистские профсоюзы оказались вне закона. В 1926 году было учреждено Министерство трудовых корпораций, были законодательно запрещены забастовки, введена смертная казнь за преступления против государственной безопасности. Для их расследований учреждался Особый трибунал<sup>36</sup> —

36 В 1928–1932 годы было вынесено девять смертных приговоров (после — ноль), 5155 человек получили сроки более 27 лет. Кроме того, за период 1926–1943 годов 15 тыс. человек были осуждены на ссылку. В целом за 1922–1943 годы было заведено 114 тыс. дел о неблагонадежности, которые расследовала секретная полиция OVRA, пресекавшая любую подпольную деятельность. См.: [11, с. 55].

никакой критики правительства и государства отныне не допускалось, в итоге легальной оказалась только профашистская пресса.

Параллельно с уничтожением политической оппозиции и гражданских свобод НФП перешла под личный контроль Муссолини. Еще в декабре 1922 года, чтобы ограничить влияние партии, Муссолини учредил своего рода «теневое правительство» — Большой фашистский совет (с 1928 года — высший конституционный орган), а затем предпринял решительные шаги по ограничению полномочий секретаря НФП. Если Роберто Фариначчи в пору краткого пребывания в этой должности в 1925–1926 годах еще настаивал на двоевластии, то новый Устав НФП, принятый 8 октября 1926 года, упразднил внутривластную демократию — единовластным хозяином партии стал дуче. В 1926 году было введено новое летоисчисление «фашистской эры», отправной точкой которого стал Марш на Рим — следующий 1927-й год стал официально *Anno V*.

Вслед за созданием политико-институциональной структуры фашистского государства в 1929 году фашизм перешел к так называемой антропологической революции — идеологической индоктринации населения через новую социальную организацию и пропаганду, которая постепенно усиливалась и охватывала все сферы жизни. Тогда же начал выстраиваться планомерно конструируемый миф о Дуче-вожде<sup>37</sup>.

Согласно «Доктрине фашизма», сформулированной Аугусто Турати в 1929 году, в основании всего лежит «подчинение всех воле вождя» [11, с. 401]. Стремясь к духовной экспансии, режим выработал понятие «фашистская этика», согласно которой подчинение государству должно быть слепым и абсолютным: фашистские идеологи утверждали, например, что фашизм наравне с религией «наделяет верой,

37 Э. Джентиле замечает, что даже для фашистов Муссолини не сразу стал вождем — для многих до 1921 года вождем был Г. д'Аннунцио. При этом фигура Муссолини в среде итальянских интеллектуалов, в том числе круга журнала *La Voce* и футуристов, оказалась ответом на интуитивно взыскуемую личность — нового «провиденциального» человека, который возродит нацию (т. н. радикально-националистический миф). Вместе с тем задолго до начала искусственного поклонения вождю благодаря работе пропаганды, «фабрики согласия», Муссолини вызывал стихийное восхищение и веру простых людей (т. н. массовый простонародный муссолинизм). На почве кризиса 1923–1924 годов, по мысли историка, формируется «тоталитарный цезаризм», переходящий в 1926 году в явное обожествление, жертвой которого стал и сам Муссолини. Оказавшись во власти своего мифа, особенно после завоевания Эфиопии, он впал в очарование самим собой, подолгу застывал как статуя, полностью замкнулся и растворился в мифе о себе, чем в итоге подорвал доверие высших фашистских функционеров. О «ликах мифа» Муссолини см.: [11, с. 209–269].

необходимой для того, чтобы одолеть слепую привязанность к жизни» [11, с. 395]. Слагаемыми этой «фашистской религии» стал восходящий к рисорджименто миф о «религии отечества» в довоенном антилиберальном радикализме, а также миф о военной аристократии, выкованной Первой мировой войной. Сквадрист изображался как «новый итальянец» в «крестовом походе» против внутренних врагов — социалистов и пролетарских организаций. Соответственно, необходимой частью «фашистской литургии» (выражение Э. Джентиле) стали ритуалы, обряды и символы — культ павших и культ мучеников, миф Рима как истока. Наравне с днем основания Союза борьбы и Марша на Рим официально праздновался день основания Рима — Римское рождество, *Natale di Roma*. Центральный момент в идеологии фашизма заключался в преодолении понятия нации — высшей ценностью провозглашалась политика, а высшей целью — государство. В этом смысле, подчеркивает Э. Джентиле, фашизм не был национализмом [11, с. 204].

В 1928 году были распущены все нефашистские молодежные организации — моральным и физическим воспитанием детей и подростков занялась созданная под эгидой НФП организация «Балилла», в 1937 году преобразованная в «Итальянскую ликторскую молодежь», а к 1929 году для учителей обязательным стало членство в НФП. С 1933 года при поступлении в начальную школу дети обязаны были вступить в организацию «Дети волчицы», а с 1936 года детей в нее записывали с рождения. Несмотря на конкордат с церковью в 1929 году, по вопросам воспитания молодежи фашизм находился в постоянной конфронтации с религиозными организациями, которые обвиняли его в языческом поклонении государству. В 1930 году была основана Школа фашистской мистики.

Что касается гендерной политики, то в 1929 году Женские фашистские союзы, *Fasci Femminili*, созданные в революционном 1919-м, были преобразованы в массовую женскую организацию для воспитания «новых женщин» — в свою очередь, воспитательниц фашистского «нового человека»; дословно женщинам вменялась роль «производительниц солдат для Родины» (*fatrice di soldati per la Patria*). Постоянное ограничение женщин в социальных правах в эпоху фашизма выражалось сначала — по реформе образования Джованни Джентиле 1923 года — в запрете на руководство средними и старшими школами, а с 1926 года — в запрете на преподавание истории, философии и литературы в старших школах и с 1938 года — в ограничении до 20 процентов количества женщин среди сотрудников госуправления<sup>38</sup>.

«Антропологическая революция», не лишенная своеобразной эстетизации, включала милитаризацию — буржуазному частному человеку в гражданском противопоставлялся гражданин-солдат и символ «новой женственности», так называемого здорового феминизма — «воинствующая гражданка».

Фашизация общества через пропаганду усилилась в 1930-е годы, в частности, через секции организации досуга после работы, «Дополavoro». В 1934 году был учрежден Отдел печати и пропаганды, в 1935 году преобразованный в одноименное Министерство, а в 1937 году — в Министерство народной культуры, так называемый MinCulPop. Кроме того, реагируя на экономический кризис 1929 года, режим перешел от либеральной экономической политики к протекционизму и построению корпоративного государства — в 1934 году произошло радикальное усиление корпоративных законов. Автономные профсоюзы, разделенные по категориям труда на пять корпораций, были преобразованы в объединенные синдикаты рабочих и работодателей<sup>39</sup>.

Публичная поддержка власти достигла апофеоза во время колониальной войны в Эфиопии (1935–1936) — 9 мая 1936 года с балкона Палаццо Венеция перед собравшейся толпой Муссолини провозгласил Итальянскую империю. К тому моменту амбициозный проект «новой цивилизации» в основе фашистской идеи находил свое подтверждение за пределами Италии в различных проявлениях политического радикализма в Европе<sup>40</sup>. Последующие события — от заключения Италией альянса с Германией 24 октября 1936 года, выхода из Лиги Наций 11 декабря 1937 года и вступления в Гражданскую войну в Испании

38 Муссолини высказывался в следующем ключе: «Женщина должна подчиняться. Она способна к анализу, но не к синтезу. За все эти столетия занималась она когда-нибудь архитектурой? Скажи ей построить хижину, я не говорю храм! Она не может! Если бы я предоставил ей избирательное право, надо мной бы посмеялись. В нашем государстве с ней не нужно считаться» [69, pp. 166–167].

39 С этого момента *sindacati* логично уже переводить как «синдикаты», а не «профсоюзы», именно так они именуется в русскоязычных публикациях об итальянском фашизме.

40 «Огненные кресты» и Французская народная партия во Франции, рексизм в Бельгии, Испанская фаланга, Британский союз фашистов, Скрещенные стрелы в Венгрии, Железная гвардия в Румынии, Усташи в Хорватии — общим свойством этих движений, по замечанию Э. Джентиле, стало мистическое и милитаризованное восприятие политики, революционный антидемократический, антилиберальный и антимарксистский активизм, культ нации и расы. См.: [11, с. 88–96]. Джентиле при этом не считает, что фашизм имел «интернационалистское универсальное призвание» (в отличие от коммунизма) и призывает с осторожностью относиться к теориям «общего фашизма».

(1936–1939) на стороне Франко до вторжения в Албанию и ее присоединения 7 апреля 1939 года и «Стаального пакта», подписанного 22 мая 1939 года — непосредственно отразились на внутренней политике страны. После завоевания Эфиопии были разработаны расовые законы, в русле фашистской «антропологической революции» обосновывающие существенные ограничения евреев в правах — 14 июля 1938 года был опубликован «Манифест расы», а 17 ноября 1938 года введены в силу Законы о защите расы. В итоге около 50 тысяч итальянских евреев были изгнаны из школ, госучреждений и общественной жизни<sup>41</sup>.

### Футуризм и культурная политика фашизма

Один из мифов относительно футуризма при фашизме состоит в том, что Маринетти был министром культуры при Муссолини<sup>42</sup>, однако в фашистской Италии даже не было такой должности, если не считать пост руководителя Министерства народной культуры, по сути, пропагандистского учреждения. Между тем культура в сравнении с до-фашистским периодом была существенно реорганизована: все существующие организации культуры в период с 1925 по 1930 год подверглись фашизации, кроме того, был создан ряд новых учреждений с серьезным бюрократическим аппаратом. Поэтому по логике здесь стоило бы построить рассказ от большего к малому и сначала говорить о культурной политике фашизма, а затем — о месте футуризма в ней. Однако историческая последовательность подсказывает нам иной порядок, а именно — сначала сказать об интенсивной деятельности лидера итальянского футуризма в стремлении возглавить культурную политику режима и добиться признания футуризма официальным искусством фашизма в ситуации отсутствия какой-либо культурной программы со стороны режима в первые годы его прихода к власти.

После вышеупомянутого разрыва с фашизмом в 1920 году Маринетти отказался от политического активизма, сосредоточив свою энергию на возобновлении художественной практики, которая уже почти не выходила в область амбициозного преобразования мира и не вступала на территорию политической мысли. Однако в этом качестве

41 Уже в период Республики (1943–1945) семь тысяч евреев были высланы из страны и только 610 человек вернулись из лагерей смерти.

42 «<...> поэт-футурист Маринетти, позднее ставший министром культуры в правительстве Муссолини <...>» [13, с. 12].

она содержала определенный вызов — так манифест «неравентизма», опубликованный через день после Марша на Рим, провокационно призывал: «Разрушайте, уничтожайте политику, которая омрачает любое тело. Это — самая стойкая проказа-холера-сифилис!» [23, с. 185].

Вместе с тем Маринетти по аналогии с русским футуризмом пытался утвердить свое движение в качестве культурного аналога политического фашизма и пошел на сближение с режимом, в начале 1923 года адресовав фашистскому правительству манифест «Художественные права, защищаемые футуристами» [31], где предложил целый ряд мер государственной поддержки новаторского итальянского искусства в духе пореволюционных преобразований в России. В частности, была предложена реорганизация учреждений художественного образования, организация государственных заказов через конкурсы и оформление праздников, предлагалась пропаганда итальянского искусства за рубежом<sup>43</sup>. Кроме того, манифест содержал ряд оригинальных идей об организации институтов художественного кредита, льготах для художников, продвижении новейших течений в репертуарах театров и на Венецианской биеннале. Забегая вперед, можно сказать, что ни одно из требований этого манифеста не было выполнено, в частности, в следующем, 1924 году ни одна футуристская работа не была допущена на Венецианскую биеннале, что дало Маринетти повод устроить публичный скандал на торжественном открытии в присутствии короля Виктора Эммануила III и фашистских министров, который увенчался для него арестом<sup>44</sup>.

Спустя три месяца был выпущен манифест «Итальянская империя» [70], адресованный лично Муссолини, в котором Маринетти, Марио Карли и Эмилио Сеттимелли призывали «главу новой Италии» создать настоящее футуристское государство, предугаданное футуристами еще в 1911 году<sup>45</sup>. Учитывая то, что Маринетти достаточно пронизательно

43 Маринетти, по-видимому, был неплохо информирован о взаимодействии русского футуризма с молодой советской властью и пореволюционных культурных преобразованиях в России, хотя этот сюжет требует более внимательной реконструкции.

44 Маринетти прокричал во весь голос: «Я объявляю недееспособной сенильную и анти-итальянскую Дирекцию, которая губит молодых итальянских художников, приглашает иностранных футуристов и систематически исключает всех итальянских футуристов! Ваше Величество, вы открыли выставку каморристов! Мафия! Мафия! Мафия!» [42, р. 221].

45 В тексте почти целиком воспроизводился манифест «Итальянский Триполи» (1911) [21]. Впоследствии Сеттимелли стал фашистом-диссидентом — за свою критику коррупции и деградации фашистской верхушки он был исключен из партии и синдиката журналистов, подвергнут трибуналу и в 1939 году приговорен к пяти годам заключения.

еще в 1918 году оценивал Муссолини, сложно сказать, насколько искренне он верил в возможность нового альянса — футуристской культуры и фашистской политики. Однако в следующем, 1924 году он предпринял решительный натиск, организовав 23 ноября Футуристский конгресс, к которому выпустил ту самую книгу «Футуризм и фашизм» [74] — настойчивое напоминание о своем вкладе в фашизм на 245 страницах<sup>46</sup>. Конгресс должен был привлечь внимание к футуризму и создать образ движения, процветающего на национальном и международном уровнях [4, с. 82]. При этом атмосфера мероприятия была достаточно жаркой и отнюдь не конформистской — левая оппозиция внутри футуризма представила два доклада, еще восемь докладов затрагивали политические темы.

Считается, что благодаря этим усилиям Маринетти удалось обеспечить футуризму дальнейшее существование, однако остается вопрос — было ли это победой или поражением, поскольку в 1920-е годы режим еще не покушался на автономное существование футуризма на периферии фашистской культуры, а само это существование оказалось достаточно маргинальным, о чем еще пойдет речь ниже. Вместе с тем можно предположить, что Футуристский конгресс подтолкнул Муссолини и его ближайшего сподвижника на ниве культуры и образования Джованни Джентиле к тому, чтобы в марте 1925 года провести собственный Конгресс фашистской культуры. Если не считать проведенную Джентиле в 1923 году реформу образования, это был первый шаг к ее оформлению — в том же году был открыт Национальный институт фашистской культуры под руководством Джентиле, созданы Итальянская академия и Итальянская энциклопедия.

Муссолини теперь пытался дистанцироваться от своего революционного прошлого и предстать силой порядка, дисциплины, традиции. Поэтому задача Конгресса фашистской культуры состояла в том, чтобы собрать у трона лояльных интеллектуалов и представить фашизм в респектабельном свете, освободившись от ассоциаций с временами, когда его лицом были радикалы-футуристы и ветераны-головорезы. В программе Конгресса фашистской культуры было 24 доклада, тексты

46 К преимущественно старым текстам из книг «Война единственная гигиена мира» (1915) и «Футуристская демократия» (1919) были добавлены несколько новых — о происхождении фашизма из футуризма и интервенцизма, о роли Маринетти и Векки в миланском Союзе борьбы и об общих битвах со дня Сан Сеполькро.

которых были согласованы заранее; дискуссиями они не сопровождались. Единственным докладчиком, которого можно было бы связать с футуризмом, был художник Арденго Соффичи — однако после войны он отошел от футуризма, писал тосканские пейзажи и ассоциировался с тенденциями «возврата к порядку».

Конгресс не дал никакого ясного представления о фашистской культуре, предъявив лишь намерение ее создать, а когда по его следам на Римское рождество был опубликован «Манифест интеллигенции фашизма к интеллигенции всех стран», написанный Джованни Джентиле и также известный как «Манифест фашистских интеллектуалов», в нем не предлагалось никакого культурного проекта, кроме, пожалуй, нового языка, которым был написан сам текст — напыщенного, комплиментарного, демагогического. Приведем для примера одно (!) предложение из него:

*Но иностранцы, приехавшие в Италию, прорвав огненное кольцо, созданное вокруг фашистской Италии заградительными пожарами, с помощью которых свирепая бумажная и словесная пропаганда, внутренняя и внешняя, итальянцев и неитальянцев, пыталась изолировать фашистскую Италию, клеветца на нее как страну, повисшую в руки жесточайшего и циничного произвола, отрицающего любые гражданские права, свободы и гарантию справедливости, — иностранцы, которые смогли увидеть эту Италию своими глазами, услышать новых итальянцев своими ушами и окунуться в их материальную и духовную жизнь, сначала позавидовали общественному порядку, царящему в нынешней Италии, затем заинтересовались тем духом, который каждый день старается все больше овладеть этой отлаженной машиной, и начали чувствовать, что здесь бьется сердце, полное человечности, хотя и взволнованное патриотической страстью, поскольку Родина фашиста — это также Родина, которая живет и трепещет в груди каждого цивилизованного человека, Родина, чувство к которой пробудилось повсюду в трагедии войны и которая стоит на страже в каждой стране и должна охранять священные интересы даже после войны, более того — для эффекта войны, которую уже никто не считает последней [63].*

Среди 250 подписантов этого манифеста, включавших Габриэле д'Аннунцио, Энрико Коррадини, Курцио Малапарте и проч., был Мари-

нетти. Однако Марио Карли мог позволить себе на страницах *L'Impero* раскритиковать фашистский конгресс и манифест как псевдоинтеллектуальные, поверхностные и риторические<sup>47</sup>. Обсуждая «феномен Джентиле» футуристы довольно язвительно отзывались о неожиданном успехе главного фашистского идеолога:

*Философ, выросший в атмосфере гегельянской туманности и крокеанской запутанности, мог стать кем угодно, только не фашистом. <...> [Джентиле] пожелал сделаться подвижнее, остроумнее, куда-то сдвинуться, притвориться кем-то другим, производя впечатление медведя в обличье балерины, к большому стыду для самого себя и тех, кто выпихнул его на сцену. За ним пришли другие, продолжив столпотворение в ритме маскарада [46]<sup>48</sup>.*

Так или иначе уклончивое определение фашистской культуры дало возможность привлечь в нее старый культурный истеблишмент, с которым изначально боролся футуризм, интеллектуалов «второстепенной и третьестепенной значимости» [42, р. 226]. А Маринетти при всей своей лояльности к режиму, которую далеко не всегда разделяли другие футуристы, был оттеснен из центра фашистской культуры в момент ее оформления в 1925 году.

До конца своей жизни поддерживая дружеские отношения с Муссолини, Маринетти постоянно искал сближения футуризма и фашизма, неустанно возвращаясь к фашизму образца 1919 года как идеалу, который необходимо удерживать. И хотя Муссолини иногда поддерживал эту дружескую связь, посылая Маринетти приветствия в духе «неумолимому и гениальному утвердителю итальянского духа, поэту-новатору, передавшему мне ощущение океана и машины, моему дорогому старому другу первых фашистских боев» [5], постоянное напоминание Маринетти о славном революционном прошлом давало повод для со временем все более агрессивных публичных нападок со стороны оппонентов футуризма. Так, в 1926–1927 годах газета *L'Arte Fascista* неоднократно упрекала Маринетти в том, что, постоянно вспоминая революционное прошлое фашизма, он кормит всех старыми байками и сам является

47 На излете свободной прессы 1 мая 1925 года в семи (!) итальянских газетах был опубликован ответный «Манифест антифашистских интеллектуалов», написанный Б. Кроче.

48 Цит. по: [42, р. 264].

пассеистом, тогда как время ушло вперед. В качестве обвинений звучали намеки на его египетское происхождение, французское образование и интернациональный характер его раннего творчества. Оппоненты футуризма создали ему репутацию устаревшего и бесполезного явления. В этом контексте принятие Маринетти в 1929 году титула академика, провокационно подрывающего его прежние анти-академические лозунги, не столько подтверждало его высокий статус в фашистском культурном истеблишменте, как об этом принято писать, сколько было отчаянным, хотя и конформистским жестом.

За год до этого, в 1928-м, Маринетти стал секретарем синдиката авторов и писателей, одного из подразделений художественной секции в Национальной конфедерации фашистских синдикатов профессионалов и художников, созданной в 1926 году. Сложно сказать, насколько эта должность сопоставима с должностью председателя Союза писателей в СССР — часто Маринетти приписывают именно должность «председателя Союза фашистских писателей» [7, с. 52], но очевидно, что он не стал идеологом фашистской культуры и не повлиял на пути развития фашистской литературы<sup>49</sup>. Вместе с тем Маринетти довольно активно представлял свою страну за рубежом, посетив с публичными лекциями в 1926 году Аргентину, Бразилию и Уругвай, в 1928-м — Испанию, в 1929-м и 1938-м — Египет, в 1930-м — Румынию, в 1932-м — Болгарию, в 1933-м — Грецию, в 1934-м — Германию, в 1936-м — снова Аргентину.

Для понимания динамики развития фашистской культуры принципиальным является переход от 1920-х годов к 1930-м. Одним из поворотных моментов в культурной политике фашизма стал визит Йозефа Геббельса в Рим в мае 1933 года — дальнейшие шаги в области организации фашистской культуры в Италии отмечены влиянием опыта Германии, в частности, свободы художников были существенно ограничены.

В 1920-е годы художники могли уклониться от вступления в свой синдикат — сохранялись художественные общества и частные галереи, которые не требовали обязательного членства. Однако в 1930-е годы частные культурные инициативы заметно сократились, тогда как художественный синдикат особенно с 1934 года стал организовывать большие выставки, так что уклониться от членства в нем, оставаясь

49 В 1932 году он также стал президентом итальянского отделения международного неправительственного ПЕН-клуба, созданного в 1922-м при его в том числе деятельном участии.

в профессии, стало почти невозможно. При этом в 1920-е годы членство в синдикате, хоть и не означало полной поддержки режима, все же не являлось пассивным сопротивлением, которое также было довольно распространено. Но, как и членство в партии, оно позволяло художникам обеспечить себя работой и заказами, так что конформизм 1920-х годов стал прологом к тотальной регуляции 1930-х<sup>50</sup>.

В 1938 году в Италии развернулась собственная кампания против дегенеративного искусства — различных проявлений авангарда с расистским подтекстом, а с началом Второй мировой войны культурная политика режима ограничивалась уже только пропагандой и патриотической агитацией.

И еще одна важная оговорка о специфике фашистской культуры в ряду других тоталитаризмов — со временем в Италии действительно была отстроена, по выражению И. Н. Голомштока, «мегамашина культуры», однако она работала не на строгом следовании визуальному канону, а на принадлежности к культурному истеблишменту и зачастую на личных связях.

### Сопротивление или сотрудничество?

С одной стороны, бурная деятельность Маринетти в запуске «второй волны футуризма» может интерпретироваться как попытка выстроить альтернативу фашистской культуре — через собственную сеть культурных площадок и изданий. В 1920-е годы футуристы с энтузиазмом открывали Дома искусства, соединявшие функцию выставочного зала, театра и клуба-кабаре, была запущена вторая серия журнала *Noi* (1923–1925). В изменившейся атмосфере 1920-х эта активность была авангардом — по крайней мере, это было сообщество, свободное от догматичного следования канону футуризма, объединенное достаточно интенсивной выставочной, театральной, издательской деятельностью, представлявшее собой разветвленную на региональном уровне сеть. Однако, если на уровне самоорганизации стратегии выживания футуризма при фашистском режиме могут быть связаны с сопротивлением, на уровне публичных заявлений они обладали всеми признаками сотрудничества и согласия с режимом. Хотя можно сказать и иначе: обладая всеми признаками сотрудничества на уровне публичных заявлений, футуризм по сути был

50 См.: [42, с. 229–232].

горизонтальным и автономным сопротивлением фашистской культуре. Очевидно, выбрать объективную формулировку не так просто.

Существование футуризма при фашизме — не слишком успешное, но и не вполне отверженное — представляло особую проблему для искусствознания, существенную для историографии футуризма: первые исследования ограничивались его довоенным или до-фашистским периодом, буквально отрицая существование футуризма в 1920-е и 1930-е годы<sup>51</sup>. Позднее, когда на это существование стало невозможно закрывать глаза, оно с подачи Энрико Крисполти вошло в историографию как «второй футуризм» и представлялось продолжением авангарда, эстетически чужеродным архаизирующей и классицизирующей фашистской культуре<sup>52</sup>. К настоящему моменту искусство футуризма 1920-х и 1930-х годов само по себе достаточно хорошо изучено и вполне освещено, в том числе в отечественной литературе<sup>53</sup>, то же можно сказать и об искусстве фашизма [6], хотя показательно, что о «втором футуризме» наряду с другими течениями итальянского искусства при фашизме при этом говорится крайне мало. Поэтому здесь имеет смысл подробнее поговорить о месте футуризма в искусстве фашизма, а именно — попытаться дать оценку интеграции футуризма в фашистские культурные институты, представленности футуризма на официальных выставках, отражения в футуризме идеологической повестки (то ли творческого предугадывания, то ли покорного следования заказу) и адекватности эстетического ответа футуризма на запрос «настоящего фашистского искусства».

### Футуризм и искусство фашизма

Вопреки ожиданиям футуристов дуче заявил, что не хочет создавать «государственное искусство»<sup>54</sup>. И хотя это заявление прозвучало на открытии выставки «Новеченто» (1923), тогда как открытия футуристских выставок Муссолини не посещал, считается, что в целом он не имел никаких внятных художественных предпочтений и почти

51 В 1960-е большинство исследователей останавливались на рубеже 1915–1916 годов: [47; 44], в редких случаях доходя до 1919-го: [39].

52 Футуристское искусство в эпоху фашизма исследовали: [49; 41; 56].

53 В первую очередь у Е. А. Бобринской [4], а также в ряде статей К. В. Дудакова-Кашуро, например [12], и моих: [14; 15; 16].

54 Дословно: «Заявляю, что я далек от идеи поощрения чего-либо, что могло бы напоминать государственное искусство» [42, р. 262].

не вступал в эстетические дискуссии<sup>55</sup>. Культурный истеблишмент, в свою очередь, был гетерогенен — общие установки отсутствовали, и многие, казалось бы, эстетические вопросы решались в силу личных связей. В печати постоянно велись дискуссии о «фашистском искусстве», и это означало, что ясной концепции нет, однако значило ли это, что художники в целом были довольно свободны? Обычно это обстоятельство приводят в подтверждение сравнительно мягкого характера итальянского тоталитаризма<sup>56</sup>, однако, скорее, оно показывает более прагматичную политику Муссолини в области культуры, которая состояла в том, чтобы позволить разногласию противоборствующих течений создавать иллюзию культурного изобилия, в основе которой лежало не столько уважение к индивидуальной художественной свободе, сколько в целом пренебрежение вопросами искусства.

Существует и другое объяснение: «культурологическую эклектику» обусловило стремление избежать слишком явной пропаганды в культурной политике, дабы «не вызвать обратного результата в сердцах и душах итальянцев, и так уже вбиривших в себя всю тоталитарную педагогику других политических институтов и особенно политической литургии» [11, с. 61]. Вкупе с щедрым меценатством со стороны государства это позволило достаточно большому числу интеллектуалов и художников стать частью фашистской культуры<sup>57</sup>. В итоге исключительную поддержку государства и эксклюзивное право называться фашистским стилем не выиграло ни одно из существовавших направлений. Наибольшим влиянием действительно пользовалось «Новеченто», которое могло претендовать на статус «полуофициального» искусства режима<sup>58</sup>. Однако наряду с ним и помимо футуризма существовали менее этаблированные течения — магический реализм, рационализм,

55 Муссолини известен расплывчатыми высказываниями вроде «искусство должно быть традиционным и в то же время современным» [42, р. 232], но, с другой стороны, именно мечта о современной классике, которая на первый взгляд представляет собой оксюморон, собрала группу «Семь художников Новеченто» в 1922 году.

56 Например, «итальянский фашизм лишь изредка действовал по-настоящему тоталитарно, чаще всего он был просто авторитарным» [55, с. 38].

57 Другой аргумент в пользу мягкости режима: в сравнении с Германией мало, а по сути — единицы среди известных интеллектуалов эмигрировали после 1926 года. См.: [55, с. 38].

58 И. Н. Голомшток отмечал, что монументальные работы ведущих экспонентов «Новеченто», экс-футуристов Марио Сирони и Акиле Фуни, определили собой «фашистский стиль», в этом смысле их можно считать ведущими художниками своей эпохи, однако их станковые работы «для себя» при этом были совершенно лишены официоза [7, с. 51].

абстракционизм. Относительный плюрализм отличал даже позднюю фашистскую культуру: учрежденная Роберто Фариначчи Премия Кремона (1939–1941) была традиционалистской, а созданная Джузеппе Боттаи ей в пику Премия Бергамо (1939–1942) — более модернистской.

В этом смысле советский эстетик М. А. Лифшиц был отчасти прав, полемизируя с Краткой художественной энциклопедией 1965 года, утверждавшей, что «после 1916 года футуризм был оттеснен на задний план классицизирующими тенденциями» [17, с. 169]. Его интеллектуальная задача, к которой мы еще вернемся, состояла в том, чтобы развенчать эти доминирующие тенденции как псевдоклассические, а также в том, чтобы уличить неоклассиков 1920-х годов в футуристском прошлом, таким образом доказав, что фашистское искусство представляло собой очередной виток модернизма. Тем не менее надо признать, что футуризм, хоть и не вписывался в превалирующие формы фашистской культуры, был одним из маргинальных, но дозволенных вариантов культурного выражения фашизма:

*Кто-то восхвалял современные аспекты фашизма, кто-то — традиционные ценности, которые он стремился восстановить. Одни видели в ясных и чистых формах выражение фашистского порядка и дисциплины, тогда как другие предпочитали дикие и кричащие цвета, чтобы подчеркнуть энергию и оптимизм Новой эры [42, р. 231].*

Здесь можно сказать, что искусство, созданное в период фашизма, не обязательно являлось культурным выражением режима — в истории искусства такие фигуры, как Джорджо Моранди, олицетворяют собой тихое сопротивление, но даже о художниках группы «Новеченто» звучит этот аргумент, отводящий понятие фашистского искусства от искусства, созданного в эпоху фашизма:

*В речи «Искусство и цивилизация», произнесенной в Академии художеств в Перудже 5 октября 1926-го, он [Муссолини] говорил: «Сегодня мы морально едины. На хорошо возделанной земле может вновь родиться великое искусство, которое сможет быть одновременно традиционным и современным... Нужно создать — иначе мы будем вынуждены лишь пользоваться старым наследием — нужно создать новое искусство нашего времени, фашистское искусство». Однако тогда, как, в общем, и далее, не было сформулировано четкой догма-*

*тической формулы для «фашистского искусства», не было установлено единой стилистики и ни одна тенденция официально не попала под запрет. «Фашистскими» произведения делали их содержательная сторона, пропагандистская атрибутика или просто членство их автора в профсоюзе фашистских художников [6, с. 130–131].*

Говоря о том, что футуризм был одним из маргинальных вариантов культурного выражения фашизма, я имею в виду культурное выражение в расширенном смысле — не только целенаправленную попытку дать художественное воплощение фашистской идеи или искусство, преуспевшее и удостоенное всяческих официальных почестей, но и выражение, вероятно, подчас бессознательное, духа своей эпохи. О том, что «механическое искусство» футуристов 1920-х годов во многих своих проявлениях может рассматриваться не только как искусство фашистского периода, но и если не фашистское искусство, то до определенной степени выражающее атмосферу фашистской эпохи, как и творчество художников «Новеченто», при случае можно сказать подробнее, но здесь это увело бы нас от темы.

Вместе с тем стоит принять во внимание эволюцию фашистского искусства от 1920-х к 1930-м и меняющееся место футуризма в общей картине. В 1920-е годы фашизм узнавал себя в ценностях движений «Новеченто» и «страпаэзе», эстетический ориентир которых в самом общем смысле связан с реабилитацией классики, традиции, хотя помимо воплощения «здорового фашизма» в популярных у художников «Новеченто» образах материнства, семьи и отсылки к Риму, эта эстетика содержала черты собственного анти-модернистского сопротивления в тихой меланхолии сельской идиллии, словно сбежавшей из бурного и героического XX века.

В этой «консервативной» атмосфере «механическому искусству» футуристов никак не удавалось добиться официального признания: в нем видели опасные левые корни и влияние советского конструктивизма, поэтому он был маргинализован на всех официальных выставках, тогда как художники «Новеченто» получали лучшие места и были представлены в различных жюри<sup>59</sup>. Работы футуристов практически не закупаются в публичные коллекции, им почти не удавалось получить

59 В частности, Венецианских биеннале, Миланских триеннале и Римских quadriеннале.

госзаказы на оформление зданий, тем более на строительство — почти все архитектурные проекты, заполнявшие футуристские журналы, остались на бумаге.

На международной арене футуризму разрешалось внести в образ Италии современные черты, однако и на Парижской выставке 1925 года и на Венецианской биеннале 1926 года итальянский футуризм был вынесен из общей итальянской экспозиции в отдельные павильоны. В Венеции футуристская экспозиция из 60 работ 18 художников выставлялась в пустующем советском павильоне как личный выбор Маринетти, и ни одна картина не была закуплена в музей<sup>60</sup>. Экспозицию критики окрестили «советистской», что в контексте большевистской угрозы едва ли могло восприниматься как благосклонная оценка.

В современной историографии очевидно пропагандистские работы футуристов только подтверждают неспособность футуризма встроиться в официальную фашистскую культуру. Так, рассматривая оформление Энрико Прампolini зала, посвященного ардитизму на выставке к десятилетию фашистской революции в 1932 году (ил. 2), Гюнтер Бергхаус замечает, что в этом проекте Прампolini создал нечто абсолютно на него не похожее, то есть футуризм должен был предстать в чужих одеждах, чтобы получить допуск в официальное искусство [42, р. 240]. И даже отбросив изначально отличающие футуристское искусство черты, то есть «лишив футуризм его разрушительного и новаторского характера, художникам не удалось одолеть бастионы власти в культурном аппарате» [42, р. 239].

С другой стороны, на фоне растущего милитаризма в середине 1930-х аэроживописи футуризма удалось сначала стать международным «лицом» фашизма, а затем быть принятой внутри страны. Этот перелом был связан как с изменением самого характера футуристского искусства в 1930-е годы, так и с новой культурной обстановкой, которой футуризм, наконец, оказался созвучен. В каком-то смысле это подсказывает, что «второй футуризм» не был целостным явлением, и вполне

60 На следующей Венецианской биеннале 1928 года жюри отобрало 18 футуристских работ, которые были выставлены в отдельной комнате. На биеннале 1930 года Маринетти, пользуясь статусом академика, смог включить в итальянский павильон 127 работ 39 художников-футуристов, но реакция публики была настолько негативной, что в 1932 году они снова были сегрегированы от официального итальянского отбора в отдельном зале под заглавием «Выставка аэроживописи и живописи итальянского футуризма».



2. Энрико Прампolini. *Ардити*  
15 апреля 1919 года. 1932  
Эскиз к выставке десятилетия  
фашистской революции  
Бумага, смешанная техника. 35 × 50,5  
Частное собрание

вероятно, в фашистский период можно говорить о двух футуризмах: соответственно, «втором» и «третьем».

### Третий футуризм

С точки зрения внутренней динамики футуристского движения, уже в момент перезапуска около 1920 года его состав существенно обновился — из него по разным причинам выбыли герои довоенного футуризма Умберто Боччони, Антонио Сант'Элиа, Карло Карра, Джино Северини, Луиджи Руссоло, Арденго Соффичи, Джованни Папини, а молодые люди, пришедшие в движение в 1920-е годы, часто не разделяли убеждений и установок первых футуристов. Гетерогенный в отношении к фашистскому режиму, то есть одинаково терпимый к профашистским,

антифашистским и а-фашистским позициям, футуризм стал своего рода альтернативой, допускающей разного рода инакомыслие и даже ереси не только в отношении политики, но и в собственно футуристской «вере». Маринетти декларировал, что футуризм не партия и не школа, он открыт всем, и эта открытость служила одним из источников напряжения, периодически изливавшегося в так называемые независимые футуризм<sup>61</sup>. Вместе с полемикой, развернувшейся на страницах *Futurismo*<sup>62</sup>, эти «независимые» и «новые» футуризм свидетельствовали, что даже в 1933–1934 годах футуризм представлял собой относительно живое и прогрессивное движение. Кроме того, Маринетти мог позволить себе утверждать оппозиционные фашизму ценности в качестве «гармоничного дополнения» — так, в каталоге выставки 1932 года он писал: «Сегодня победивший фашизм требует абсолютной политической дисциплины, в то время как победивший футуризм требует безграничной творческой свободы, т. е. создает гармоничное дополнение» [4, с. 99].

Вполне отвечая авангардным стратегиям расширения границ искусства, футуризм простирает свою революцию на все новые сферы: от новых видов искусства, как-то радио, тотальный театр и полиматериальное искусство, до повседневных областей — кухни, галстука, шляпы. В государстве, где высшей ценностью была объявлена политика, утверждаемая футуристами концепция «артократии»<sup>63</sup>, власти искусства, была своего рода ересью, тем более что перечисленные в манифесте «К царству фантазии» 1935 года [22] экстравагантные области приложения бескрайней

61 Один из вариантов «независимого футуризма» был провозглашен Антонио Мараско — художником, который сопровождал Маринетти в его путешествии в Россию, воевал в ардитах, практиковал абстракцию в духе ломбардского рационализма, поддерживал контакты с Баухаузом и основал в Берне конструктивистскую группу. Провозгласив «независимый футуризм», якобы представляющий 60 групп и две тысячи индивидуальных участников, Мараско опубликовал манифест *Gruppi futuristi del iniziamento* (1 января 1933), затем — *Gruppi futuristi indipendenti diretti da A. Marasco* (15 июня 1933). Другую фронду «официально маринеттиевскому футуризму», который ассоциировался с чересчур эксцентричными новациями вроде футуристской кухни и шляпы, составила миланская газета *Nuovo futurismo*, объявившая в первом номере от 30 мая 1934 года о своем отмежевании, а позднее, 15 июня, заявившая о необходимости создать как можно скорее «настоящее фашистское искусство». Маринетти изображали буффоном, академиком и традиционалистом, который впустил в футуризм массы дилетантов. Впрочем, и «независимый футуризм» Мараско, и «новый футуризм» оказались недолговечными инициативами.

62 На страницах *Futurismo* в 1933 году развернулась полемика, в которой Бруно Корра выступал за правый футуризм, а Паоло Буцци — за радикально левый, Ремо Китти — за градации внутри, тогда как Лучано Фолгоре скорее слева поддерживал открытость футуризма и живую атмосферу в нем.

футуристской фантазии явно диссонировали с культурной атмосферой зрелого фашистского режима. С другой стороны, изобретения Маринетти «новых латинских удовольствий» укладывались в русло современных ему антропологических концепций, продвигавших средиземноморскую идентичность итальянцев: «Все это с силой и красотой, следуя эластичным законам Средиземного моря» [22, с. 265]. Однако вскоре эти концепции, разумеется, без какой-либо связи с фантазиями Маринетти, внесли свой вклад в обоснование расовых законов.

Два новых поворота в футуристском искусстве 1930-х — сакральное искусство и аэроживопись, — с одной стороны, роднит между собой интерес к небесному — духовному и космическому, — который можно интерпретировать как уход от действительности, поиск альтернативы, в духе ухода новечентистов в сельскую идиллию. С другой стороны, оба этих явления как будто пытались вписаться в актуальную повестку: футуристское сакральное искусство разрабатывалось вслед за Латеранскими соглашениями 1929 года, а аэроживопись — в русле интереса к авиации, со второй половины 1920-х годов набиравшей популярность у фашистского режима<sup>64</sup>. Как замечает Е. А. Бобринская, «одним из инспираторов этого направления в футуризме стала установка в фашистской идеологии на создание нового мифа возрождающейся и обновляющейся Италии, основанного на культе авиации, на своеобразной мистике покорения неба» [4, с. 95–96]. Возникает вопрос, насколько интуитивно или осознанно футуристское сакральное искусство и аэроживопись 1930-х отвечали общему мистическому умонастроению режима и внесли свой вклад в построение фашистского мифа, то есть имеем ли мы дело с художественной поэтикой или, скорее, с житейской прагматикой?

«Манифест футуристского сакрального искусства» [19] был выпущен по случаю Международной выставки современного христианского сакрального искусства в Падуе (1931–1932), где отдельный зал был отведен работам футуристов. Само обращение к христианским сюжетам в футуризме производит впечатление поиска патронажа в лице церкви

63 Ведущим футуристским изданием 1930-х годов была газета *Artecrazia* (1934–1939), которой предшествовала газета *Futurismo* (май 1932 — октябрь 1933), с подзаголовком «еженедельник итальянской артократии». См.: [88].

64 Ведущую роль в мировом продвижении итальянской авиации во второй половине 1920-х — начале 1930-х сыграл Итало Бальбо, фашистский функционер и один из организаторов Марша на Рим, в 1926 году возглавивший итальянские ВВС и лично руководивший несколькими триумфальными трансатлантическими перелетами, благодаря которым его имя стало нарицательным.

и определенной непоследовательности на фоне прежнего непримиримого антиклерикализма. Так, заявляя, что футуризм — движение «решительно антимаасонское и антиклерикальное» [19, с. 217], манифест сакрального искусства предлагал принять во внимание, что «для создания шедевров сакрального искусства необязательно исповедовать католическую религию» [19, с. 213]. Эта непоследовательность, однако, логична в свете личной биографии Маринетти в том смысле, насколько его биография в годы фашизма в целом подрывает исходные футуристские установки: вопреки собственному манифесту «Против брака» Маринетти в 1923 году женился, в 1925 году — из современного Милана переехал в вечный Рим, в 1929 году — вступил в академию и, наконец, принял католицизм.

Впрочем, понятие «сакрального искусства» у футуристов впервые возникло в рамках механической эстетики 1920-х годов в манифесте «Сакральное механическое искусство» (1926) [57], логично продолжая манифест «Новая религия — мораль скорости» (1916), в котором провозглашалось:

*Нужно преследовать, бичевать, истязать всякого, кто погрешает против скорости. <...> Такое исповедание — соединение с божеством. Мчаться полной скоростью — та же молитва. Святость рельс и колес. Нужно преклонить колени на рельсах, чтобы молиться божественной скорости [27, с. 62–63].*

Вместе с тем если футуризм образца 1916 года, очевидно, мыслил себя как религию, то футуризм образца 1931 года мыслил себя как искусство, способное наилучшим образом исполнить церковный заказ. Футуристский сакральный поворот едва ли можно считать тактически успешным — ни одна религиозная картина футуристов с выставки в Падуе не была приобретена церковью, и ни один архитектурный проект церковью Филиа, Пиппо Ориани, Прамполини не был реализован. Что касается художественных достоинств этой живописи, здесь нет смысла обсуждать их подробно, соглашусь с К. В. Дудаковым-Кашуро, что «качество многих работ, относимых к этому жанру позднего футуризма, зачастую заметно уступает достижениям периода *il primo futurismo*» [12, с. 223].

Отчасти похожий, но более удачный для футуристов опыт представляла собой аэроживопись: с одной стороны, официальная популярность авиации в каком-то смысле была предвосхищена футуристами,

и в контексте футуристской эстетики новая «аэроэстетика» была отнюдь не случайна, с другой стороны, аэроживопись, наконец, реализовала искомое Маринетти признание со стороны режима.

Сакральное искусство и аэроживопись в футуризме оказались, по выражению К. В. Дудакова-Кашуро, «взаимодополняющими и теоретически, и чисто пластически», поскольку в основе обеих лежала сложившаяся к концу 1920-х «технорелигия» [12, с. 233].

Если линию Энрико Прамполини, связанную с концепцией аэроживописи как земного преодоления, близкую космизму, еще можно интерпретировать в духе ухода от действительности, возвышенной поэтики отрыва от земли, отмены тяготения и слияния с девственным небом, то «веристская» линия, представленная Тулио Крали, Тато и другими, развивалась в более агрессивном ключе покорения неба, а начиная с 1936 года ее милитаризм неуклонно набирал обороты [15, с. 246–249]. После войны в Эфиопии и провозглашения империи, в свете участия Италии в гражданской войне в Испании и готовящегося вторжения в Албанию футуристский культ техники и современности оказался более уместен, нежели те самые классицизирующие тенденции 1920-х, и аэроживопись стала все чаще выступать в качестве «настоящего фашистского искусства». Ко всему — скульптуре, архитектуре, поэзии — теперь добавлялась приставка «аэро-», хотя, по мнению Бергхауса, это был своего рода ребрендинг футуризма, попытка преодолеть его неудачную репутацию в глазах иерархов фашистской культуры [42, р. 247].

В 1934 году после ряда показов внутри страны выставки футуристской аэроживописи состоялись в Мюнхене и в Берлине, в частности, к открытию в Берлине, в галерее футуриста Руджеро Вазари 25 марта 1934 года, был приурочен прием в честь Маринетти в немецком Союзе писателей, организованный Готфридом Бенном и прославленный Армином Молером [33]. Обращенная к Маринетти пламенная речь Бенна на этом банкете, по мысли Молера, должна была служить подтверждением принадлежности их обоим одному «духовному роду» и одному типу поведения — решению в пользу ритма, жеста, одним словом — фашизму как «стилю», который, таким образом, на эстетическом уровне был противопоставлен национал-социализму<sup>65</sup>. На мой взгляд [16],

<sup>65</sup> О вызванной аэроживописью футуристов полемике в немецкой прессе в контексте противостояния авангарда, экспрессионизма и культурбольшевизма в культурном истеблишменте в первые годы Третьего рейха см.: [42, р. 249].

попытка вывести стилеобразующие черты фашизма из пламенной речи Бенна далека от систематического мышления. Кроме того, в современной науке в отношении фашизма сложился определенный консенсус, согласно которому попытка дать фашизму «стилевое» определение, указав на его неотъемлемые черты (харизматичный лидер, культ молодости и оружия, полувоенная униформа и зрелищный политический стиль), лишена научных оснований, поскольку берет в расчет лишь случайные, сопутствующие свойства, являющиеся периферийным компонентом фашизма.

Тем не менее хотя Энрико Прамполини позволил себе публичную критику нацистской цензуры искусства, вызвав серьезное недовольство в дипломатических кругах, и хотя Маринетти впоследствии вступил в публичную полемику с речью Гитлера на открытии «Большой немецкой художественной выставки» (1937) в Мюнхене, футуристская аэроживопись стала частью фашистского пропагандистского искусства. В 1937 году выставка аэроживописи прошла в Министерстве авиации, и было решено основать Национальную галерею футуристского искусства и аэроживописи войны. Для военной биеннале 1942 года картины футуристам были заказаны Министерством авиации, а выставка аэроживописи в Риме 1943 года представляла уже типичную военную пропаганду, как и военные оды Маринетти в техницистском стиле. Так что в итоге футуризму удалось стать вполне официальным искусством фашистского режима, найдя для этого творческий ресурс внутри собственной эстетики.

Однако в своем космическом варианте, разрабатываемом главным образом Прамполини, наряду с его полиматериальным искусством, аэроживопись предчувствовала проблематику послевоенного модернизма и оказалась важным предшественником для таких художников, как Акиле Бурри и Лучо Фонтана. То есть даже в аэроживописи, которая, по общему мнению, представляла собой выхолощенный вариант футуризма, был некий авангардный, инновационный компонент, сумевший передать творческий импульс следующему поколению модернистов.

Признание футуризма «здоровым фашистским искусством» позволило Маринетти и другим футуристам включиться в кампанию против влияния нацистской Германии на итальянскую культуру. Существует мнение, что искусство авангарда в Италии «благодаря его вмешательству избежало определения “дегенеративное” и соответствующих репрессий» [6, с. 84]. Действительно, некоторое время Маринетти отбивался

от публичных нападок на модернистское искусство, обращенных, в частности, на него лично и на футуристов в статьях типа «Раса и искусство», появившихся в итальянской печати в 1938 году. Отвергая обвинения своих оппонентов, он вынужден был доказывать, что футуризм не был еврейским, большевистским и дегенеративным, тем самым попадая в ловушку аргументов противника. Однако 118-й номер футуристского журнала *Artecrazia* от 11 января 1939 года, в котором его главный редактор, еврей по происхождению Мино Соменци пытался отбиваться от итальянских пронацистов, был конфискован, а сам журнал закрыт. Журнал *Mediterraneo futurista*, который был единственным печатным органом футуристов в 1940-е годы, уже подвергался пронацистской цензуре — антисемитской, антибольшевистской и антисаксонской. Поэтому едва ли эту защиту авангарда в итоге можно считать успешной.

#### Подводя итоги

Именно в этот заключительный период о футуризме высказался Вальтер Беньямин в послесловии своего самого знаменитого эссе, предложив чрезвычайно влиятельную для последующей теории и художественной критики оппозицию правой эстетизации политики и левой политизации искусства [1]. Его критика опиралась на маргинальный в долгой истории футуризма, однако современный времени написания эссе манифест Маринетти «Футуристская эстетика войны» [73]. Для нас этот программный текст Беньямина важен как пример *связывания* футуризма и фашизма — для философа нет никакого сомнения в том, что футуризм является аналогом фашизма, поэтому политические намерения итальянского фашизма (и фашизма вообще) могут быть проиллюстрированы цитатами Маринетти. По Беньямину, футуризм и фашизм связываются в технико-эстетической перспективе: «война позволяет мобилизовать все технические средства современности при сохранении имущественных отношений» [1, с. 230], то есть нарастание технических возможностей, сдерживаемое имущественными отношениями, вынуждает к их неестественному использованию — войне. С точки зрения политики, фашизм, стремясь к сохранению имущественных отношений, не дает массам выразить себя исторически и пытается отвлечь их возможностью самовыражения через эстетизацию политической жизни, высшей точкой которой опять же является война. Большая и, на самом деле, жуткая цитата из Маринетти о красоте войны позволила Беньямину вывести на поверхность скрываемые фашизмом

мотивы: «*Fiat ars — pereat mundus*, — провозглашает фашизм и ожидает художественного удовлетворения преобразованных техникой чувств восприятия, как это открывает Маринетти, от войны» [1, с. 231]. В лице Маринетти *l'art pour l'art*, «искусство для искусства» приходит к логическому завершению: «его [человечества] самоотчуждение достигло той степени, которая позволяет переживать свое собственное уничтожение как эстетическое наслаждение высшего ранга» [1, с. 231]. Безусловно, некоторое преувеличение в этом *связывании* футуризма и фашизма придает мысли Беньямина особую красоту, хотя в строго научном смысле едва ли это рабочая теоретическая модель.

В свою очередь Клемент Гринберг в написанном спустя пару лет и также очень влиятельном эссе «Авангард и китч» предпринял по своему не менее красивое *отвязывание* фашизма от футуризма:

*Что касается Муссолини, то его случай — ярчайший пример disponibilit , т. е. готового ко всему реалиста. На протяжении многих лет он благоволил футуристам, строил железнодорожные вокзалы и государственное жилье в модернистском стиле. В пригородах Рима все еще можно увидеть более, чем где бы то ни было, жилых зданий, выстроенных в модернистском стиле. Возможно, фашизм хотел показать свою современность, чтобы скрыть свою реакционность, а может быть, он хотел соответствовать вкусам богатой элиты, которую он обслуживал. Однако как бы там ни было, но, по-видимому с опозданием, Муссолини понял, что целесообразнее ему потакать культурным вкусам итальянских масс, чем вкусам их господ. Массы необходимо снабжать объектами восхищения и удивления; господа могут и обойтись без таких объектов. Итак, мы видим Муссолини, провозглашающего «новый имперский стиль». Маринетти, Де Кирико и прочие выброшены во тьму внешнюю (прямой шрифт мой. — Е. Л.), а новый железнодорожный вокзал в Риме будет построен уже не в модернистском стиле. То, что Муссолини пришел к этому с таким запозданием, снова показывает сравнительную нерешительность, с которой итальянский фашизм осуществляет свою собственную политику [8, с. 58].*

Интересно, что Гринберг, как и Беньямин, видел в политике Муссолини потакание массам, только у него это не эстетизация политической жизни, а новый имперский стиль как объект восхищения и удивле-

ния. По Гринбергу, китч выполняет при фашизме ту же функцию, что и, по Беньямину, — война, но если у Беньямина футуризм артикулировал то, что скрывает фашизм, то у Гринберга футуризм «выброшен во тьму внешнюю». При этом — выброшен как авангард в пользу китча, тогда как у Беньямина он представлял логичное завершение *l'art pour l'art*, то есть ни тот ни другой не видели в футуризме авангарда в современном, условно по Петеру Бюргеру, понимании.

Это *разъединение* футуризма и фашизма позже и атаковал М. А. Лифшиц как «ходячие схемы, внушающие массе читателей идею несовместимости фашизма с искусством так называемого авангарда» [17, с. 165]. Гринбергианская обтекаемая формулировка «благоволил футуристам» у него дана как безусловный факт: «футуризм занял официальное, именно официальное положение в итальянском искусстве послевоенного времени» [17, с. 167]; «именно при фашистском *Stato forte*, сильном государстве, футуристическое братство из богемной шайки реакционных бунтарей превратилось в солидное общество мэтров, с которыми нужно было разговаривать стоя» [17, с. 169]. Кроме того, что «футуристическое направление авангарда пользовалось при Муссолини полной благожелательностью всеильного государства» [17, с. 180], Лифшиц приписывал «явно авангардистский характер» [17, с. 171] самой доктрине фашизма, поскольку она содержит ссылки на предшественников фашизма, вроде Сореля и синдикалистов. Эта полемически крепкая *связка* была призвана доказать внутреннее сродство футуризма и в целом модернизма с фашизмом и защитить подлинный реализм от модернистской «ориентации на классические формы». Такой тип *связывания* модернизма и фашизма (искусства и политики), как ни странно, напоминает соединение-*связывание* авангардного проекта с тоталитарным сверхпроектом в *Gesamtkunstwerk Stalin* Бориса Гройса [9].

В свою очередь Голомшток видел в связке художественного авангарда и тоталитарной политики в Италии и в России другую, хотя и общую логику: в силу своей революционной природы авангард попадает в эпицентр социального взрыва, воспевая его великие свершения, но оказывается выброшен за борт их победоносным ходом — почти одновременно советский и итальянский авангард потерпели фиаско в своей претензии стать официальным искусством коммунизма и фашизма. Однако эта модель слишком упрощает и даже искажает более сложную картину, которую я попыталась описать.

С одной стороны, необходимо признать, что футуризм и шире — авангард содержат в себе какие-то предугадывания фашизма и шире — тоталитаризма. Однако смысл предпринятого здесь анализа состоит в том, чтобы показать, что черты футуризма в фашизме — не те черты, что привели последний к власти. То есть эстетические черты не являются политически значимыми в смысле политики как таковой (хотя в эстетике, безусловно, есть собственная политика). «Мегамашина» фашизма, включающая законы, институты, доктрину, на мой взгляд, не может интерпретироваться ни как плод, выросший из семян футуризма, ни как набравший полный ход футуристский гоночный автомобиль.

Футуризм и фашизм — это важный сюжет сам по себе, однако часто он служит поводом для разговора о чем-то другом, когда наспех доказанная истина, что фашизм вытекает из футуризма или что футуризм и фашизм по сути одно и то же, позволяет распространить анафему фашизма на авангардное искусство, как это делал М. А. Лифшиц, или на попытки авангарда снять автономию буржуазной публичной сферы, как это делают авторы «Искусства с 1900 года» [37]. Но если футуризм, как утверждает, опровергает «традиционные представления о *врожденном родстве* (курсив мой. — Е. Л.) авангарда если не с марксистскими, то, во всяком случае, с прогрессистскими, левыми политическими взглядами» [37, с. 90], на мой взгляд, это — хороший повод при случае разобрать и проанализировать такие представления.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятая выше историческая реконструкция, а также критика источников, идеологических и методологических установок, позволяет представить связь футуризма и фашизма в 1910–1930-е годы значительно более нюансировано, отойдя от простых схем и плакатных отождествлений, а также развеять ряд старых и новых мифов в этой связи (в частности, Маринетти не был ни министром культуры при Муссолини, ни автором «Манифеста фашизма»).

В интеллектуальном плане Маринетти едва ли повлияла на формирование взглядов Муссолини, хотя его (Маринетти) собственная политическая программа, слишком художественная, чтобы быть политически эффективной, имела определенное влияние на революционном этапе фашизма.

Эстетизация политической жизни в процессе зарождения и становления итальянского фашизма не была политически значимой, поскольку она не сыграла существенной роли в приходе фашизма к власти и его оформлении в определенную идеологическую, организационную и институциональную структуру.

Маринетти приложил огромные усилия к тому, чтобы в период фашистского режима представить футуризм его органическим продолжением в культуре, и его агитация существенно повлияла на репутацию футуризма в историографии, однако это был сознательно конструируемый миф.

В пору культурной полифонии и относительного либерализма 1920-х годов футуризм не вписывался в преобладающие формы фашистской культуры, оставаясь одним из маргинальных вариантов культурного выражения фашизма. Однако в середине 1930-х футуризму, ценой некоторого камуфляжа, удалось сначала стать международной витриной фашизма и быть принятым внутри страны, что вкупе с изменением самого характера футуристского искусства позволяет выделить «третий футуризм» в отдельный от «второго футуризма» феномен. И хотя он представлял собой выхолощенный авангард, он сумел передать новаторский творческий импульс следующему поколению итальянских модернистов.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости <1935–1938>/Пер. С. Ромашко // Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения/Сост.: И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.
2. Битва у Триполи (26 октября 1911 г.), пережитая и воспетая Ф. Т. Маринетти/Пер. В. Шершеневича. М.: АО «Универсальная библиотека», 1915.
3. Бобринская Е. «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. №1–2. С. 194–215.
4. Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000.
5. Вяземцева А. «На вершине мира...» // Архи.ру. 20 февраля 2009. URL: <https://archi.ru/world/14868/na-vershine-mira> (дата обращения: 21.10.2024).

6. *Вяземцева А.* Искусство тоталитарной Италии. М.: РИП-холдинг, 2018.
7. *Голомшиток И. Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
8. *Гринберг К.* Авангард и китч/Пер. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. № 60. С. 49–58.
9. *Гройс Б.* Стиль Сталин // *Гройс Б.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 11–112.
10. *Дженциле Э.* Политические религии. Между демократией и тоталитаризмом. СПб.: Владимир Даль, 2021.
11. *Дженциле Э.* Фашизм: история и истолкование/Пер. с ит. А. Шурбелёва. СПб.: Владимир Даль, 2022.
12. *Дудаков-Кашуро К.* Сакральное искусство футуристов и проблема реактуализации религиозной веры в западноевропейском художественном контексте // «На крайнем пределе веков»: Первая мировая война и культура. Сб. статей/Ред.-сост. Е. А. Бобринская, Е. С. Вязова. М.: ГИИ, 2017. С. 222–237.
13. Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лифшиц и советские шестидесятые/Под ред. А. Извекова. М.: МСИ «Гараж», 2018.
14. *Лазарева Е.* «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. 2010. № 1–2. С. 530–548.
15. *Лазарева Е.* Футуризм как традиция в итальянском и русском искусстве // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы/Ред.-сост. А. В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская. М.: ГИИ, 2016. С. 240–258.
16. *Лазарева Е.* Футуристский стиль: экстравагантность и униформа // Искусствознание. 2022. № 1. С. 278–303.
17. *Лифшиц М.* Искусство и фашизм в Италии <1973> // *Лифшиц М.* Почему я не модернист? М.: Искусство XXI век, 2009. С. 164–200.
18. *Маринетти Ф. Т. и др.* Программа футуристской политики/Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 42–43.
19. *Маринетти Ф. Т. и Ф.* Манифест футуристского сакрального искусства/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 213–217.
20. *Маринетти Ф. Т.* Дополнение к техническому манифесту футуристской литературы/Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футу-

- ризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 256–262.
21. *Маринетти Ф. Т.* Итальянский Триполи/Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 40–41.
22. *Маринетти Ф. Т.* К царству фантазии. Футуристский манифест/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 261–265.
23. *Маринетти Ф. Т.* Каждому человеку каждый день — новое дело! Неравенство и артократия/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 181–185.
24. *Маринетти Ф. Т.* Манифест футуристской политической партии/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 69–74.
25. *Маринетти Ф. Т.* Наши общие враги/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 18–20.
26. *Маринетти Ф. Т.* Необходимость и красота насилия/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 21–39.
27. *Маринетти Ф. Т.* Новая религия-мораль скорости/Пер. с фр. О. Брошниковской // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 61–68.
28. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма/Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиографии. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 25–31.
29. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуристской политики к всеобщим выборам 1909 года/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский

футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиография. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 17.

30. *Маринетти Ф. Т.* По ту сторону коммунизма/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиография. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 75–90.

31. *Маринетти Ф. Т.* Художественные права, защищаемые футуристами. Манифест фашистскому правительству/Пер. Е. Лазаревой // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиография. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 2. С. 91–96.

32. *Моисеев Д. С.* Политическая философия итальянского фашизма. Становление и развитие доктрины. Москва — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019.

33. *Молер А.* Фашизм как «стиль»/Пер. с фр. Е. Кикодзе // Художественный журнал. 1996. № 11. С. 6–11.

34. *Преццолони Д.* Фашизм и футуризм // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма/Введение, сост., пер. с ит. и коммент. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2013. С. 146–153.

35. *Руссоло Л.* Искусство шумов: футуристский манифест/Пер. М. Энгельгардта // Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. В 2 т./Сост., предисл., вступл. к разд., коммент., кр. свед. об авторах и библиография. Е. Лазаревой. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 263–273.

36. *Сапрыкина Е. Ю.* Футуризм и авангардная культура Италии // Авангард в культуре XX века (1910–1930 гг.). Теория. История. Поэтика/Отв. ред. Ю. Н. Гирин. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 360–412.

37. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. и др.* Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem press, 2015.

38. *Штернхель З., Шнайдер М., Ашерри М.* Рождение фашистской идеологии. СПб.: Владимир Даль, 2022.

39. After Boccioni: Futurist Painting and Documents from 1915 to 1919/M. D. Gambillo, C. Bruni, eds. Rome: La Medusa, 1961.

40. *Antliff M.* Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909–1939. Durham: Duke University Press, 2007.

41. *Bartsch I.* Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus. Berlin: Freie Universität, 1977.

42. *Berghaus G.* Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Providence and Oxford: Berghahn Books, 1996.

43. *Bowler A.* Politics as Art: Italian Futurism and Fascism // Theory and Society. 1991. Vol. 20. No. 6. December. Pp. 763–794.

44. *Calvesi M.* Il Futurismo. 3 vol. Milano: Fratelli Fabbri, 1967.

45. *Carli M.* L'Ardito-Futurista. Manifesto // Vittorio Veneto, giornale politica futurista. 1919. A. 1. No. 1. Pp. 4–11. Novembre. URL: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10651011> (дата обращения: 11.10.2024).

46. *Carli M.* L'equivoco intellettuale del fascismo // L'Impero. 15 dicembre 1926. Repr.: Aa. Vv. Arte fascista: Elementi per la battaglia artistica. Turin: Edizioni Sindacati Artistici, 1927. Pp. 50–51.

47. *Carriero R.* Il Futurismo. Milano: Edizioni del Milione, 1961.

48. *Cioli M.* Il fascismo e la “sua” arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento. Florence: Olschki, 2011.

49. *Crispolti E., Hinz B., Birolli Z.* Arte e fascismo in Italia e in Germania. Milano: Feltrinelli, 1974.

50. *Croce B.* Il Futurismo e il Fascismo giudicati da Benedetto Croce. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1924 // Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944/A cura di Luciano Caruso. Firenze: S.P.E.S., 1990. F. 364.

51. *D'Orsi A.* Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione? Roma: Salerno, 2009.

52. *De Felice R.* Ideology // Futurism & Futurisms/Ed. by P. Hulten. Milano: Bompiani, 1986. Pp. 488–492.

53. *De Felice R.* Mussolini. 4 vol. Torino, 1965–1997. Mussolini il rivoluzionario, 1883–1920 (vol. I); Mussolini il fascista, La conquista del potere, 1921–1925 (vol. II. 1); Mussolini il fascista, L'organizzazione dello Stato fascista, 1925–1929 (vol. II. 2); Mussolini il duce, Gli anni del consenso, 1929–1936 (vol. III. 1); Mussolini il duce, Lo stato totalitario, 1936–1940 (vol. III. 2); Mussolini l'alleato, 1940–1945, L'Italia in guerra, 1940–1943, Dalla guerra “breve” alla guerra lunga (vol. IV. 1); Mussolini l'alleato, 1940–1945, L'Italia in guerra, 1940–1943, Crisi e agonia del regime (vol. IV. 2); Mussolini l'alleato, 1940–1945, La guerra civile, 1943–1945 (vol. IV. 3).

54. *Dogliani P., Gorgolini L.* Un partito di giovani. La gioventù internazionale e la nascita del Partito comunista d'Italia (1915–1926). Firenze: Le Monnier, 2021.

55. *Erjavec A.* The Politics of Futurism // Handbook of International Futurism/Ed. by G. Berghaus. Berlin: De Gruyter, 2019. Pp. 28–46.

56. *Falkenhausen S. von*. Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943. Frankfurt am Main: Haag + Herchen Verlag, 1979.
57. *Fillia, Curtioni, Caligaris*. Arte sacra meccanica // La fiamma. Torino. 1926. 2 maggio. URL: <https://www.futurismo.org/arte-sacra-meccanica/> (дата обращения: 23.10.2024).
58. Futurismo e fascismo/A cura di A. Schiavo. Roma: Volpe, 1981.
59. Futurismo, cultura e politica/A cura di R. De Felice. Torino: Fondazione G. Agnelli, 1988.
60. *Gentile E.* Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista. Roma – Bari: Laterza, 1993.
61. *Gentile E.* Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi. Roma – Bari: Laterza, 2001.
62. *Gentile E.* Mussolini e la Voce. Firenze: Sansoni Editore, 1976.
63. *Gentile G.* Manifesto degli intellettuali del fascismo agli intellettuali di tutte le nazioni // Il Popolo d'Italia. 1925. 21 aprile.
64. *Griffin R.* The Nature of Fascism. London: Pinter, 1991.
65. Il Futurismo. Il Novecentismo/A cura di E. Falqui. Turin: Edizione Radio Italiana, 1953.
66. *Joll J.* Intellectuals in Politics. Three Biographical Essays: Léon Blum, Walther Rathenau, F. T. Marinetti. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960.
67. La Battaglia di Tripoli (26 ottobre 1911) vissuta e cantata da F. T. Marinetti/Trad. da D. Cinti. Milano: Edizioni futuriste di “Poesia”, 1912.
68. *Lista G.* L'eredità del futurismo // Futurismo, 1909–2009. Velocità+arte+azione/A cura di Gi. Lista ed A. Masoero. Milano: Skira, 2009. Pp. 273–291.
69. *Ludwig E.* Colloqui con Mussolini. Milano: Mondadori, 1932.
70. *Marinetti F. T., Carli M., Settimelli E.* The Italian Empire (to Benito Mussolini – head of the New Italy) // Futurism: An anthology/Ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven & London: Yale University Press, 2009. Pp. 273–275.
71. *Marinetti F. T.* Democrazia futurista: dinamismo politico. Milano: Facchi, 1919.
72. *Marinetti F. T.* Destruction: Poèmes lyriques. Paris: L. Vanier, 1904.
73. *Marinetti F. T.* Estetica futurista della Guerra // Stile Futurista. Torino. 1935. Vol. II. No. 13–14. Novembre. P. 9.
74. *Marinetti F. T.* Futurismo e Fascismo. Foligno: Campitelli, 1924.
75. *Marinetti F. T.* La Conquête des Étoiles: Poème Épique. Paris: Editions de La Plume, 1902.

76. *Marinetti F. T.* Le Roi Bombance. Paris: Société du Mercure de France, 1905.
77. *Marinetti F. T.* Taccuini, 1915–1921/A cura di A. Bertoni. Bologna: Il Mulino, 1987.
78. *Marinetti F. T.* Zang Tumb Tumb. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà. Milano: Edizioni futuriste di “Poesia”, 1914.
79. *Nazzaro G. B.* Futurismo e politica. Napoli: JN Editore, 1987.
80. *Oppi F.* Umberto Boccioni e l'Esposizione d'Arte Libera del 1911. URL: <https://www.umanitaria.it/storia/i-protagonisti/boccioni-e-l-esposizione-d-arte-libera-del-1911> (дата обращения: 19.10.2024).
81. *Payne S. G.* A History of Fascism, 1914–1945. Madison: University of Wisconsin Press, 1995.
82. *Perfetti F.* Futurismo e fascismo, una lunga storia // Futurismo, 1909–1944/A cura di E. Crispolti. Milano: Edizione G. Mazzotta, 2001. Pp. 33–51.
83. *Perfetti F.* Futurismo e politica. Firenze: Le Lettere, 2009.
84. *Poggi C.* Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism. New Haven: Yale University Press, 2008.
85. *Prezzolini G.* Fascismo e Futurismo // Il Secolo. Milano. 1923. 3 Luglio.
86. Primo manifesto-appello del Fascio rivoluzionario d'azione internazionalista (5 ottobre 1914). URL: <http://www.larchivio.com/xoom/fasciointernazionalista.htm> (дата обращения: 11.10.2024).
87. *Reichardt S.* Camicie nere, camicie brune. Bologna: Il Mulino, 2009.
88. *Salaris C.* Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo. Firenze: La Nuova Italia, 1992.
89. *Taylor C. J.* Futurism: Politics, Painting and Performance. Ann Arbor: UMI Research Press, 1979.
90. *Tisdall C., Bozzolla A.* Futurism and Fascism // *Tisdall C., Bozzolla A.* Futurism. London: Thames and Hudson, 1977. Pp. 200–209.