

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.072

### ДЖ. СТЕЛЛА – РОДОНАЧАЛЬНИК АМЕРИКАНСКОЙ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ И ИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

*Авдеев В. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

В статье рассматривается связь между двумя крупнейшими национальными модернистскими художественными течениями первой половины XX века: итальянским футуризмом и американским прецизионизмом на примере сходства идей и художественных средств выражения образов техногенного окружающего мира: автомобилей, механизмов, заводов, или, иначе говоря, образа Машины. Образ этот захватил в то время по всему миру воображение деятелей искусств — от поэтов до художников, но наиболее яркие художественные проявления этого воодушевления оставили живописцы Италии и США.

**Ключевые слова:** футуризм, прецизионизм, машинное искусство, индустриальная живопись, урбанистическая живопись.

### J. STELLA – THE FOUNDER OF AMERICAN URBAN AND INDUSTRIAL PAINTING

*Avdeyev V. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Institute of modern art, 27 A, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

This article proposes to consider the connection between the two largest national modernist artistic movements of the first half of the twentieth century: Italian futurism and American precisionism, using the example of the similarity of ideas and artistic means of expressing images of the technogenic surrounding world: cars, mechanisms, factories, or, in other words, the image of the Machine. This image captured at that time the imagination of artists — from poets to artists — all over the world, but the brightest artistic manifestations of this

enthusiasm were left by the painters of Italy and the USA.

**Keywords:** futurism, precisionism, machine art, industrial painting, urban painting.

Увлечение темой техники в живописи, связанное непосредственно с образами скорости и энергии, захватившими воображение свидетелей машинного переворота рубежа XIX–XX веков, начинается вместе с появлением на художественной сцене итальянского футуризма. Но футуризм, несмотря на бунтарский дух и эпатаж, наследовал технические наработки предшественников — импрессионизма и особенно дивизионизма. Могли ли эти приемы, использованные художниками XIX века (пусть и значительно преобразованные и развитые У. Бочонни и его соратниками), призванные отобразить реальность предмета расщеплением, дисперсией цвета и формы, выразить сущность машины, этого стального капотируемого порождения индустриальной цивилизации, воплощающего мощь и скорость?

Машина — произведение не столько фантазии и воображения, сколько технического расчета и прикладной чертежной графики. В истории создания машин долгое время отсутствовало представление об эстетизме технических форм. Машинам придавался облик архитектурных сооружений, или же внешняя «неказистость» их прикладного предназначения скрывалась элементами декора и другими аналогичными способами. Переломным моментом в технике и одновременно точкой рождения технического дизайна как нового художественного направления стали работы выдающихся инженеров эпохи Промышленной революции, таких как Г. Модсли. Детали его станков «изготавливались серийно и поэтому имели геометризованный рисунок», а сама «тектоника станка такова, что в целом он воспринимается точно уравновешенным» [1].

Геометризованный рисунок, точность, четкость, уравновешенность — всё это признаки современного технического дизайна. Впервые эти элементы художественной передачи эмоционального содержания машинного сюжета были раскрыты в американском прецизионизме. Но истоки этого выдающегося художественного явления первой половины XX века лежали в идеях футуризма. Одним из основополагающих сюжетов американского прецизионизма становится визуализация четких геометрических форм, а главными героями являются индустриальные достижения цивилизации, такие как мосты, небоскребы, фабрики. Сама же механистическая эстетика прецизионизма обнаруживает множество общих черт с итальянским футуризмом. Цель данного исследования — проследить эту связь и преемственность.

### *Машинный пафос итальянского футуризма*

Восхищение машиной в искусстве как явлением прочно увязывается с итальянским футуризмом — направлением, возникшим в начале 1910-х годов. Говоря о предпосылках и причинах, приведших к созданию художественного направления футуризма, авторитетная немецкая исследовательница К. Баумгарт акцентирует внимание на увлечении художниками темой будущего и научно-популярной фантастикой. Мечты о будущем будоражили художественное воображение второй половины XIX века. К. Баумгарт приводит в качестве доказательства «Современные песни» (1855) — сборник стихов французского журналиста М. Дюкана, в котором впервые были воспеты научные открытия [2, s. 124].

Появление автомобиля, первой настоящей машины, доступной не инженеру и строителю, а обывателю, еще больше изменило отношение к миру эстетики технических средств. Еще в 1907 году итальянский публицист и будущий основной автор издания «Автомобили и спорт» М. Морассо опубликовал произведение «Новое оружие: машина», а через два года — «Новый механический облик мира». В отличие от К. Маркса и Т. Карлейля, рассматривавших влияние машин на человеческий мир исключительно с экономической или социальной точки зрения, Морассо заявил о процессах эстетической и этической трансформации, которые несет появление новой техники. По мнению Марио Босинку, в его произведениях машина предстает в качестве главного героя мифа о скорости, где «современные герои», мчась на своих болидах, бросают вызов смерти и, таким образом, достигают эпической красоты и великодушия» [3]. Кроме того, считает К. Баумгарт, он впервые заговорил о необходимости ввести в художественную сферу образы из стремительно меняющегося техногенного мира [2, s. 126]. Но, будучи писателем и специалистом по техническому устройству автомобилей, Морассо ничего не говорит о необходимости использования специфических приемов изображения машин.

Было бы странным, если бы члены футуристического объединения, вооруженные художественными приемами дивизионизма и идейным наследием П. Сезанна, вдохновленные словами Ф. Т. Маринетти о красоте гоночной машины и прекрасном звуке рёва ее двигателя, также и строками, воспевавшими «пение и яркий пыл ночных арсеналов и верфей, пронизывающий свет электрических лун, электрические станции, жадно испускающие змей из дымоходов труб» [4], не попытались изобразить на своих картинах автомобиль и электрический свет — самые современные на тот момент изобретения, вошедшие в мир. Очевидно, именно такие сюжеты должны были бы появиться в первую очередь на картинах футуристов.

Тема автомобиля среди футуристов была полнее всего раскрыта Дж. Балла, самым опытным художником из миланского кружка, бывшего к тому же на-

ставником У. Боччони и Дж. Северини. Кисти Балла принадлежат несколько экспериментаторских работ на грани абстракции, в названии которых присутствует слово «автомобиль»: «Скорость оборота машины» (1910), «Мчащийся автомобиль» (1912) и «Скорость автомобиля» (1913). Но самым, пожалуй, известным футуристическим изображением такого рода является «Динамизм автомобиля» (1912) Л. Руссоло, изображающий заостренный силуэт, рассеченный плоскостями, — «прообраз машины-мечты из 1960-х годов» [5, с. 52]. Впрочем, в этой работе Руссоло, скорее композиционно и технически, скопировал свою более раннюю работу «Восстание» (1911), фактически заменив центральный социально-политический элемент бунта схематическим изображением чего-то технического и стремительного.

Самое известное произведение на тему электрического света — картина всё того же Дж. Балла «Уличный свет» (1909). На полотне высотой почти в человеческий рост, представляющем собой своего рода иллюстрацию к знаменитому манифесту Маринетти «Убьем лунный свет» (1909), Балла попытался передать силу и неистовость электрического света, на фоне которого блекнет мерцание луны. Вместе с другими работами итальянских футуристов эта картина Балла была представлена в каталоге к выставке в Париже в 1912 году. Здесь европейские поэты, писатели и живописцы, объединившиеся вокруг поэта Г. Аполлинера, вдохновленные кубизмом П. Пикассо и Ж. Брака, наконец, смогли познакомиться и с творчеством последователей Ф. Т. Маринетти и У. Боччони. Стиль картины «Уличный свет», созданной на начальном этапе футуристической живописи, продолжал дивизионистские поиски Дж. Балла, У. Боччони и Дж. Северини, технически не отличаясь от их более ранних работ, далеких от тем современности.

Одержимость образами того, что знаменовало новый техногенный мир, — автомобилями, электрическим светом, заводами, автострадами, равно как и вызванными ими эмоциональными переживаниями жизненной силы, энергии, скорости, — недолго увлекала первых футуристов. К. Баумгарт пишет, что, представляя жизнь как объект изображения, в первую очередь, как выражение идей скорости, динамики и *élan vital*, футуристы стремились создать «Стиль движения». Порыв, который У. Боччони после первого посещения скандального выступления Ф. Т. Маринетти выразил словами «...и в живописи нужно придумать что-то похожее» (цит. по: [6, с. 15]), футуристы пытались выразить через геометризм форм. Но попытки изображения скорости, энергии, ритма и взаимодействия предметов вскоре сменились просто современными сюжетами, а место техники на картинах заняли «состояния души» [2, с. 142].

Итальянские футуристы были скорее адептами «модернолатрии» (т. е. в принципе всего нового), чем истинными поклонниками машин. Для иде-

олога художников-футуристов У. Боччони все проявления современности, без различения на техногенные и социальные явления («клоуны, акробаты, цирки, огромные яркие рекламы, игры, ритмы варьете, жесткие ритмы фабрик, шум, свистки поездов, неразбериха вокзалов, страх, скорость, точность, вой сирен, рычание моторов») [2, с. 126], были равнозначны. Неудача первых футуристов в создании живописи машин можно объяснить не только запутанностью понимания проявлений современности и сменой фокуса интереса в направлении психологизма.

*Интерпретация идеологии итальянского футуризма  
в произведениях Дж. Стелла*

Живопись, так же, как и изобразительное искусство в целом, возникла и существует, чтобы отражать увиденную реальность. Когда какое-либо явление реальности усложняется, разрастается, вторгается в жизнь, меняя прежний уклад вещей, осмысление происходящего, преодоление возникающих противоречий, получение объяснений требует поиска новой формы художественного выражения. Иными словами, сильные эмоции, вызванные вторжением нового, поражающего, вдохновляющего, неизбежно вызывают метафорическое переосмысление, выражающееся в создании нового искусства. Это не удалось Боччони и его товарищам, имевшим в багаже приемы уходящего XIX века. Самым значительным достижением футуристов стало использование «силовых линий», подробно описанных Боччони в сопроводительном тексте к каталогу парижской выставки, а также применение эффекта взаимопроникновения планов, призванное передать одновременность разных пространственных и временных положений объекта.

Новый взгляд на способ изображения картины техногенного мира продемонстрировал Дж. Стелла, американец итальянского происхождения, познакомившийся с работами футуристов на всё той же выставке в 1912 году в Париже. Эта судьбоносная встреча перевернула художественный мир Стелла, и, вернувшись в Америку, он «был в восторге от того, что Америка так богата новыми мотивами, которые должны быть переведены в новое искусство» [7]. Американская исследовательница Р. Майз, изучая историю появления удивительных картин Дж. Стелла, изображающих ночной город, освещенный электрическим светом, рассуждала о роли искусственного освещения в перемене картины мира рубежа XIX–XX веков и в изменениях, произошедших в умах людей, в том числе художников-модернистов, приводя слова Маринетти, сравнивавшего прошлое с «эпохой масляной лампадки» [7].

На первой американской выставке модернистского искусства Армори шоу (Armory Show), состоявшейся через год после парижского выступления футуристов, Стелла выставил несколько картин, изображающих, в том числе, ноч-

ной город. Одна из них, «Луна-парк», явилась этюдом к грандиозной работе «Битва огней, Кони-Айленд, Марди-Гра», законченному осенью 1913 года и представлявшему собой огромное мозаичное полотно, наполненное буйством игры огней и светотени [8]. Футуристическое влияние в «Битве огней» несомненно: Стелла так комбинирует изображение лучей света, теней, прямых и кривых линий, освещенных элементов конструкций парка развлечений, что, кажется, применяет на практике теоретические выкладки Боччони о «линиях силы». С другой стороны, на этом полотне американского итальянца впервые в практике художников модернистов появляются технические архитектурные объекты, изображенные в футуристической манере.

Как пишет в своей работе Р. Майз, «Стелла принял машинный век и специальные эффекты светотехники, не только сделав электрические технологии центральной темой... но и перенимая ее цвета и линии как часть своего визуального словаря» [7]. Таким образом, «полихроматические световые лучи Стеллы», по мнению исследовательницы, являются «направленными «футуристическими силовыми линиями» [7]. Кроме того, она признает, что именно восхищение Машиной как архетипом нового индустриального мира двигало вдохновение художника при создании этой удивительной работы. По сравнению с картиной Дж. Балла «Уличный свет», «Битва огней, Кони-Айленд, Марди-Гра» Стелла действительно кажется явлением, отражающим гораздо более неистовый и индустриализованный мир. Но футуристическое наследие несет здесь и ретроградный оттенок: технически работа Стелла еще во многом наследует приемы, примененные Дж. Северини (с которым он больше всего сблизился в Париже) в его картине «Танец пан-пан в Монико» (1912). Обе работы отличаются мозаичностью, коллажностью цветных фрагментов, которые вместе призваны передать картину пестроты и движения, подобно декоративному ковру или своеобразному витражу. Но картина Стелла изображает не столько освещенное пространство, сколько конфликт тьмы и электрического света, отчего «Битва огней» производит драматического впечатление, будучи заряжена каким-то магическим магнетизмом. Кроме того, героями картины Стелла становятся не люди и не социальные или политические события, а технические устройства и приспособления, хотя это всего лишь аттракционы, карусели и опорные конструкции, подсвеченные разноцветными огнями. Изображая их, Стелла вынужден был использовать прямые линии и геометрические фигуры. Несмотря на впечатление хаотической игры ярких бликов и светотени, машины развлечений уже выстраиваются в подобие боччониевских «линий силы». Интересно, что практически в то же самое время, когда Дж. Стелла создавал свои первые картины, посвященные буйству ночных огней американских городов, Дж. Балла начинал работу над абстрактными полотнами, в которых дивизионистская техника уступила место стре-

мительным линиям и плоскостям, искривленным завиткам и контрастным цветовым решениям. Первая попытка Стелла изобразить ночной мир развлечений в картине «Луна-парк» имеет гораздо больше сходства с рассмотренной ранней футуристической работой Балла «Уличный свет».

В написанной в то же самое время картине «Радиальная радужная интерпретация» («Призматическая вибрация») (1913–1914) Дж. Балла окончательно отходит от наследия постимпрессионизма Ж. Сера и П. Синьяка. Изображая абстрактную архитектурно-световую композицию, явно отсылающую к впечатлениям городского электрического ночного освещения, Балла использует плоскостную технику с характерным градиентом, что роднит эту работу с поздними произведениями технического дизайна [9, р. 28]. Несомненно, огромный опыт Дж. Балла не только в изобразительном искусстве, но и в фотографии, привел к тому, что его «живопись всегда отличалась научным объективизмом, и его прежде всего интересовали физика движения и аналитические формулы движения» [10, с. 17]. По мнению авторитетнейшего отечественного исследователя футуризма Е. Бобринской, в этих работах «линия становится основным композиционным и выразительным средством, с помощью которого Балла строит синтетические структуры, передающие ощущения динамизма» [10, с. 25].

Необходимо сказать, что Балла изначально имел свое собственное видение развития футуризма, отличное от видения Боччони. Так, например, в 1912 году Дж. Балла разрабатывает «чисто геометрическую систему цвета в серии «Толкование радужных переливов» [5, с. 62], придя в итоге к «одной из ранних версий абстрактной живописи» [5, с. 25]. Такие его работы, как «Да здравствует Италия» (1915) и «Флаги на алтаре отечества» (1915), обладают наиболее яркой линейной динамикой, можно сказать, своеобразной машинной эстетикой скорости и объема. В послевоенных картинах Балла мы видим использование «линий силы», придающих «импульсы движениям, которые переплетаются, никак не конфликтуя между собой», из-за чего даже работы, где «особенно заметен формальный поиск, оставляют впечатление реальности» [6, с. 38]. Кроме того, работы Балла к концу первого этапа футуризма стали нести черты чертежа и технического рисунка (в частности, он вводит градиент), хотя и приближаются всё больше к абстракционизму и декоративности.

Насколько на урбанистические картины Дж. Стелла оказали влияние художественные поиски Дж. Балла, сложно сказать. Начиная с «Битвы огней», сюжет линий, освещенных контуров ночного города, прорезающих тьму, становится центральным в творчестве «первого американского футуриста». Таким образом, Стелла вводит линейность и стремительность в арсенал художественных приемов американской модернистской живописи. Несомненно, что для Стелла яркие линии, составлявшие геометрический рисунок его

урбанистических картин, были выражением «силовых линий» футуризма, стиля, изменившего его отношение к живописи. У. Боччони после размышления над художественным выражением футуристических идей определил роль света в футуристической эстетике в своей книге «Футуристическая живопись и скульптура» (1913): «...часто свет, будь то луч солнца или электрическая лампа, пересекает окружающую среду с преобладающей пластической направленной силой. В футуристической живописи этот поток света рассматривается как направление формы, которое можно нарисовать, существует как форма и имеет осязаемую ценность любого другого объекта» [7].

Очевидно, что изображение лучей света во тьме было сюжетом как нельзя более подходящим для реализации представлений о «линиях силы» — прямых линиях, расходящихся от зрительного центра картины, изображающих потоки энергии и втягивающих внимание зрителя в суть разворачивающейся на полотне драмы. В то же время пример дивизионистских работ раннего футуристического периода Балла и Северини, приводимый Р. Майз как образец применения «линий силы», трудно принять. Прямые расходящиеся линии там отсутствуют, весь сюжет передается дивизионистскими штрихами («Уличный свет») или мозаичными фрагментами («Пан-пан в Монико»). На картине же Боччони «Смех» (1911), где, как пишет Майз, «светящиеся лучи играют центральную композиционную роль» [7], мы действительно видим подобие лучей то ли Солнца, то ли электрического света. Но направлены они не от центра картины, соответственно, никак не участвуя в усилении эмоционального воздействия.

Несомненно, «линии силы» — это не просто лучи света, присутствующие на картине. Но в то же время это прием, позволяющий выстроить структуру изображения подобно техническому рисунку или чертежу. Графическая четкость, стремительность и линейность — черты футуристической живописи, впервые примененные в работах Дж. Балла и Дж. Стелла, отличавшие их картины от модернистских творений современников. Но чтобы появилась «машинная живопись», сюжетом картины должна была стать Машина. При этом импрессионистские или постимпрессионистские (дивизионистские) приемы (подобные тем, что применяли Боччони, Северини и др.) не подходили для выражения строгости и четкости машинных форм. Впервые изобразить машины языком машинных форм попытались те, кто позже станут основателями движения Дада — М. Дюшан и Ф. Пикабия, принесшие в Америку вместе со своими картинами и новые положения европейского модернизма, не увиденные Дж. Стелла в творчестве итальянских футуристов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кочегаров Б. Е.* Промышленный дизайн [Электронный ресурс]. URL: <http://window.edu.ru/resource/634/36634/files/dvgtu01.pdf>. (дата обращения: 12.11.2020).
2. *Baumgarth Chr.* Geschichte des Futurismus. GmbH: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Yamburg, 1966. 366 s.
3. *Bosincu M.* Rivoluzione industriale, nazionalista ed antropologica nella scrittura mitopoietica nietzschiana di Mario Morasso [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/30961388/\\_Rivoluzione\\_industriale\\_nazionalista\\_ed\\_antropologica\\_nella\\_scrittura\\_mitopoietica\\_nietzschiana\\_di\\_Mario\\_Morasso\\_in\\_Sémata\\_Ciencias\\_Sociais\\_e\\_Humanidades\\_vol\\_28\\_2016\\_pp\\_149\\_166](https://www.academia.edu/30961388/_Rivoluzione_industriale_nazionalista_ed_antropologica_nella_scrittura_mitopoietica_nietzschiana_di_Mario_Morasso_in_Sémata_Ciencias_Sociais_e_Humanidades_vol_28_2016_pp_149_166) (дата обращения: 12.11.2020).
4. *Marinetti F. T.* Fondazione e manifesto del futurismo. Manifesti futuristi [Электронный ресурс]. URL: <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/1.txt> (дата обращения: 12.11.2020).
5. *Мартин С.* Футуризм. М.: TASHEN, 2010. 96 с.
6. Футуризм – радикальная революция Италия – Россия. М.: Игра слов, 2008. 304 с.
7. *Mize R.* Violent Blaze [Электронный ресурс]. URL: <https://wp.nyu.edu/lapis/ramey-mize-violent-blaze-joseph-stella/> (дата обращения: 12.11.2020).
8. Hoakley. February 1, 2019. The Eclectic Light Company blog. A Weekend with Joseph Stella 1, to 1918 [Электронный ресурс]. URL: <https://eclecticlight.co/2019/02/01/a-weekend-with-joseph-stella-1-to-1918/> (дата обращения: 12.11.2020).
9. *Solomon R.* Italian futurism, 1909-1944: Reconstruction the Universe. New York: Guggenheim Museum, 2014. 352 p.
10. *Бобринская Е. А.* Футуризм. М.: Галарт, 2000. 192 с.

#### REFERENCES

1. *Kochegarov B. E.* Promy`shlenny`j dizajn [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://window.edu.ru/resource/634/36634/files/dvgtu01.pdf>. (data obrashheniya: 12.11.2020).
2. *Baumgarth Chr.* Geschichte des Futurismus. GmbH: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Yamburg, 1966. 366 s.
3. *Bosincu M.* Rivoluzione industriale, nazionalista ed antropologica nella scrittura mitopoietica nietzschiana di Mario Morasso [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www.academia.edu/30961388/\\_Rivoluzione\\_industriale\\_nazionalista\\_ed\\_antropologica\\_nella\\_scrittura\\_mitopoietica\\_nietzschiana\\_di\\_Mario\\_Morasso\\_in\\_Sémata\\_Ciencias\\_Sociais\\_e\\_Humanidades\\_vol\\_28\\_2016\\_pp\\_149\\_166](https://www.academia.edu/30961388/_Rivoluzione_industriale_nazionalista_ed_antropologica_nella_scrittura_mitopoietica_nietzschiana_di_Mario_Morasso_in_Sémata_Ciencias_Sociais_e_Humanidades_vol_28_2016_pp_149_166) (data obrashheniya: 12.11.2020).
4. *Marinetti F. T.* Fondazione e manifesto del futurismo. Manifesti futuristi [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/1.txt> (data obrashheniya: 12.11.2020).
5. *Martin S.* Futurizm. M.: TASHEN, 2010. 96 s.

6. Futurizm – radikal`naya revolyuciya Italiya – Rossiya. M.: Igra slov, 2008. 304 s.
7. Mize R. Violent Blaze [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://wp.nyu.edu/lapis/ramey-mize-violent-blaze-joseph-stella/> (data obrashheniya: 12.11.2020).
8. Hoakley. February 1, 2019. The Eclectic Light Company blog. A Weekend with Joseph Stella 1, to 1918 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://eclecticlight.co/2019/02/01/a-weekend-with-joseph-stella-1-to-1918/> (data obrashheniya: 12.11.2020).
9. *Solomon R.* Italian futurism, 1909-1944: Reconstruction the Universe. New York: Guggenheim Museum, 2014. 352 p.
10. *Bobrinskaya E. A.* Futurizm. M.: Galart, 2000. 192 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Авдеев В. А. — аспирант; 2theweapon@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Avdeyev V. A. — Postgraduate Student; 2theweapon@mail.ru