

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.036

### ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРЕЦИЗИОНИЗМА КАК «МАШИННОГО ИСКУССТВА» В США: М. Л. ШАМБЕРГ И Ч. ШИЛЕР

*Авдеев В. А.*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена истории и условиям возникновения в США направления модернистской живописи, вдохновленного технической эстетикой. Прецизионизм объединял различных американских художников, сюжетами картин которых была урбанистика и атрибутика современного техногенного мира. В статье анализируется творчество М. Л. Шамберга, изображавшего машины и ставшего первым художником данного направления. Его картины передавали менталитет прагматичного пуританского американца. Ч. Шилер, будучи также автором множества промышленных фотографий, продолжил начинания Шамберга, фактически став создателем направления «прецизионизм».

**Ключевые слова:** прецизионизм, футуризм, М. Л. Шамберг, Ч. Шилер, машинная эстетика, промышленная фотография, «машинная живопись».

### THE EMERGENCE OF PRECISIONISM AS “MACHINE ART” IN THE UNITED STATES: M. L. SCHAMBERG AND CH. SCHEELER

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

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

The article is devoted to the history and conditions of the emergence in the United States of the direction of modernist painting, inspired by technical aesthetics. Precisionism united various American artists, whose subjects of paintings were urbanism and the attributes of the modern technogenic world. The article analyzes the work of M. L. Schamberg, who depicted machines, who

became the first artist in this direction. His paintings conveyed the mentality of a pragmatic Puritan American. Ch. Schieler, who was also the author of numerous industrial photographs, continued Schamberg's beginnings, in fact becoming the creator of the "precisionism" direction.

**Keywords:** precisionism, futurism, M. L. Shamberg, C. Schieler, machine aesthetics, industrial photography, "machine painting".

Впервые термин «прецизионизм» использовал в 1948 году американский искусствовед В. Борн, чтобы объяснить совокупность работ, созданных американскими художниками с начала 1920-х годов и далее и имевших определенные общие характеристики. По Борну, прецизионное художественное произведение характеризуется уменьшением количества деталей, акцентированием линейности и угловатости форм и структур, холодностью и отстраненностью манеры [1]. Характерная для передачи ощущения точности изображения манера зачастую создает впечатление абстракции, а холодная, объективная и бесстрастная стилистика — чувство безжизненности пейзажа. Силь, воплощающий идею рациональности и эффективности машинного века, как считается, знаменует собой истинно американский модернизм [2].

М. Л. Шамберг, потомок немецких евреев, тесно связанный с галереей «291» и одноименным журналом, был, вероятно, первым из американцев, который вслед за Ф. Пикабиа стал использовать технические схемы как основу для создания картин. Фактически «он был первым местным художником, который поднял машину до статуса основного предмета, сделав это смелым, бескомпромиссным способом» [1]. Вместе с Ч. Шилером (ставшим впоследствии одной из наиболее заметных фигур межвоенной американской живописи) Шамберг незадолго до переезда в Нью-Йорк провел некоторое время в глубинках Пенсильвании, изучая и рисуя местный быт и архитектуру. Многие из их работ, написанных в этот период, стали предвосхищением того, что позже назовут прецизионизмом.

Картины указанного периода, созданные Шамбергом и Шилером, ставшими не только коллегами, но и друзьями, однотипны и в то же время эклектичны. Очевидно, пытаясь модернизировать свое творчество с учетом европейских веяний, оба художника «все еще находились в плену консервативного, специфически американского способа видения» [1]. Так, на «Армори шоу», организаторы которого попытались представить посетителям основные неакадемические стили американской живописи, Шамберг выставил пять картин, выполненных явно под влиянием творчества А. Матисса.

В 1914 году Ч. Шилер, к тому времени серьезно увлекшийся фотографией, познакомился с А. Штайглицем, а всего через год М. Л. Шамберг резко

изменил свой стиль живописи: «от пейзажей и портретов к гайкам, болтам и шестеренкам» [1]. По мнению М. Сьери, свою роль в этом изменении сыграли факторы, связанные с промышленными достижениями; усиленный рост и развитие технологий и машин в первые два десятилетия XX века. Но гораздо большую роль в повороте Шамберга к «машинной живописи» сыграло его знакомство с авангардным течением Нью-Йорка, и, в частности, с Ф. Пикабиа и М. Дюшаном, принадлежавших кругу свободомыслящих деятелей искусства, вхожих в дом коллекционера У. Аренсберга.

Из двух скандальных французских модернистов, прославившихся на «Армори шоу», Дюшан был ближе к Шамбергу, чем Пикабиа. Здесь сыграла свою роль не столько скандальная популярность Дюшана, сколько его манеры и темперамент утонченного интеллектуала, увлекавшегося изобретением сложных визуальных и словесных каламбуров, отображавших его ироническое отношение к жизни, искусству и художникам. Важно и то, что к 1913 году Дюшан отказался от традиционной живописи, чтобы сосредоточиться на механических формах и техниках в рамках дадаистской выразительности.

Нельзя не принимать во внимание и влияние на Шамберга фотографического журнала «Камера уорк» (“Camera work”). Художник следил за публикациями в нем после вхождения в «круг Аренсберга». Еще в 1911 году в «Камера уорк» была помещена статья известного британского фотографа А. Л. Коберна, в которой он писал, что «фотокамера как машина особенно подходит для изображения реальности формирующегося индустриального общества, и что быстрота его процессов была созвучна темпу современной жизни» [1]. Сам А. Штайглиц часто сравнивал Нью-Йорк с машиной, и тот факт, что он неоднократно использовал свою камеру, чтобы запечатлеть промышленную деятельность, указывает на то, что индустриальная тема захватила воображение его коллег-художников.

В 1916–1917 годах Шамберг резко изменил своей кубистической манере и создал 14 работ, основной темой которых стали машины и части их механизмов. Нет однозначного ответа на вопрос, почему именно тогда Шамберг изменил направление своей живописи. М. Сьери отмечает, что, возможно, из-за поверхностного сходства с механоморфными образами Пикабиа и Дюшана искусство Шамберга зачастую рассматривалось просто как веха в изобретении европейских авангардистов и в значительной степени игнорировалось [1]. Но в работах Шамберга важно не столько историческое первенство, сколько эстетическая составляющая его работ.

Телефон — вероятно, самое узнаваемое устройство на одноименной картине Шамберга. Здесь еще прослеживается влияние кубистического прошлого художника. Опознать вспышку фотоаппарата на другой работе Шамберга сложно, так как здесь он предпочел сосредоточиться на невидимом

обычно внутреннем механизме устройства, а не на его корпусе. М. Сьери подчеркивает, что неверно считать картины Шамберга строго реалистичными изображениями шестеренок, шкивов, болтов и других составляющих механизма. Шамберга не интересовало, как эти части будут функционировать друг с другом. Его увлекала «именно красота промышленных продуктов, взятых сами по себе» [1].

На других работах Шамберга, как, например, на картине «Колодец», гораздо сложнее опознать тип изображенного технического устройства. Большое отверстие в основании объекта, шахта под ним, поднимающийся вертикальный стержень и неясного назначения механические детали наталкивают на мысль, что художник «изобретал» механизмы из частей, которые были ему известны, чтобы сделать «эстетически функциональную» (в отличие от реальной, механически функциональной) машину [1]. На картине «Машинная форма» изображенный объект ассоциируется с неким массивным металлическим устройством, часть которого художник оставляет за рамкой, скрывая его размеры и предназначение. Благодаря трехмерности объекта и динамической составляющей, образуемой массивной изогнутой деталью, уходящей за пределы картины, эта работа производит впечатление архитектурного эскиза.

По мнению М. Сьери, «машины» Шамберга сами по себе представляют мастерски собранные сочетания плоских геометрических форм, прямых и изогнутых линий и матовых цветов, изображенных с инженерной четкостью [1]. Работы художника — это фактически изобретенные им механические натюрморты, как, например, изощренная трехмерная «Механическая абстракция». На этой картине словно предстает «новое существо, рожденное из машинного века», созданное благодаря «машинному языку» художника и его особенному пониманию формы [1]. Как и в других работах Шамберга, представленный механизм не смог бы работать в реальности, но зато эта конструкция визуально увлекательна.

Проводя сравнение «Мельницы для шоколада» М. Дюшана и работ М. Л. Шамберга, М. Сьери отмечает, что картины обоих художников являются непосредственными изображениями статичных машин, лишенными явных признаков человеческого вмешательства в изображения и в контексте. Эти неоднозначные в визуальном плане объекты обладают, тем не менее, достаточной силой, чтобы полностью завладеть вниманием зрителя. Их мнимая безжизненность и неподвижность скрывает «сверхъестественное ощущение жизни», исходящей изнутри этого железа: «Это механические сущности, которые имеют непосредственное отношение к органическому» [1]. С типично американским прагматичным подходом Шамберг перенимает внешнюю форму машинной эстетики, не нагружая ее идеологическими изысканиями интеллектуала от искусства Дюшана.

Всё же М. Сьери считает, что Шамберг видел дальше формального изображения машины, воспринимал ее симультанный образ. Характер изображений на его работах говорит о том, что художник подошел вплотную к тому, что известный американский историк искусства граф А. Пауэлл назвал «новым американским мифом» или «машиной, как иконой» (цит. по: [1]). Работы Пикабия, более простые по содержанию, чем запутанные метафорические высказывания Дюшана, изобиловали сексуальным содержанием, воплотившимся в механоморфных формах и в сопутствующих подписях к ним. Но сексуальный контекст в работах Шамберга неразборчив или скрыт.

Без надписей композиции Пикабия, представленные им на выставке в 1915 году, мало отличаются от некоторых последующих «машинных работ» Шамберга, считает М. Сьери: «Используются те же самые точные чертежи, геометрия, симметрия, пространственная атрибутивность и смелые тональные контрасты. Машины обоих художников сосредоточены и изолированы на плоскости картины и обладают чувством мистики» [1]. Но искусство Шамберга отличает «именно безмолвная сила и красота индустриальных форм» [1]. Он обдуманно копирует лишь внешнее содержание работ двух европейских дадаистов, создавая новое направление в современном искусстве.

Признавая значимость влияния Пикабия на творчество Шамберга, М. Сьери допускает и обратное, говоря о том, что эстетизмом последних работ из серии «антропоморфных чертежей» европейский дадаист, возможно, обязан своему американскому ученику [1]. Подтверждая свой тезис об обратном влиянии творчества Шамберга, Сьери приводит в пример фотографии известного фотографа П. Стрэнда, члена модернистских объединений Нью-Йорка. На его работе «Устройство колеса» (1917), созданной через год после серии «машинных картин» Шамберга, участок передней части автомобиля вместе с частью колеса, крыла и фары воспринимается как формалистическое расположение геометрических фигур, а не как иллюстрация конкретного механического узла [1].

По мнению М. Сьери, «машинные картины» и рисунки Шамберга появляются как истинные предшественники увлеченности промышленным ландшафтом, начавшейся в Америке в 1920-х годах. Сравнительный анализ деятельности двух художников между 1916 и 1918 годом и творчества Шилера после преждевременной смерти Шамберга 13 октября 1918 года приводит к выводу, что работы последнего были одним из главных катализаторов искусства Шилера [1]. М. Сьери отмечает, что сходство со стилем Шамберга прослеживается уже на первых картинах Шилера, посвященных архитектуре мегаполиса, таких как «Чарч Стрит» (1921), на создание которой автора вдохновили образы из короткометражного фильма «Манхэтта» (1920), который он сделал вместе с известным фотографом П. Стрэндом.

После переезда в Нью-Йорк в 1919 году Шилер начал фотографировать небоскребы под острыми углами вниз, производя такое же резкое перспективное, пространственное сжатие и сильное структурирование света и тени, которая присутствует и в фотографических работах Шамберга того же периода. При этом работы Шилера были направлены «на архитектурные сюжеты, акцентируя лежащую в их основе геометрию и структуру с помощью резкого фокуса и контролируемого движения» [1].

Хотя Шамберг сосредоточивался на конкретных объектах, а Шилер предпочитал индустриальный пейзаж, оба художника бесстрастно относились к своим промышленным сюжетам, рассматривая их просто как явления американской действительности. В целом стиль, практикуемый обоими художниками, представлял собой смесь реализма и абстракции [1]. При этом работы Шилера определенно тяготели к реализму, изобилуя жесткими гранями, геометрией и точностью передачи. Тем не менее, считает М. Сьери, многие из машинных композиций Шамберга были продолжены в городских и промышленных сценах Шилера.

Для рождения стиля Ч. Шилера (который позже получит название «прецизионизм») первостепенное значение имели его собственные фотографии. Он создавал большую часть своих картин по конкретным фотографиям, иногда доводя сходство до такой степени, что было трудно сказать, в чем разница между ними [1]. Однако, как подчеркивает американский исследователь М. Роулинсон, картины Шилера — «это не точная фотографическая репрезентация городской сцены, а переработанная репрезентация» [2]. Описывая фотографическую практику Шилера, специалист по современному искусству С. Филлин-Йе отмечает, что, в отличие от фотографии как точной технологии, в основе точности Шилера лежит случайность, «и именно эта случайность позволяет получить ключевое представление об эстетике Шилера» (цит. по: [2]).

Между 1919 и 1926 годами художник создал работы, предметом которых стала новая городская среда. В этот период небоскребы Манхэттена и надземные железные дороги заменяют пенсильванские пейзажи и изображения домов и интерьеров в стиле Шейкер. Для В. Борна, автора термина «прецизионизм», картины, которые наиболее легко выражают принципы этого стиля, — это серия работ, созданных Шилером в начале 1930-х годов, происхождение которых можно проследить до заказанного набора изображений, сделанных художником на заводе Г. Форда в Ривер-Руж в 1927 году. По мнению М. Роулинсона, «прецизионизм Шилера является окончательно прецизионистским», когда присутствует неточность, сосуществующая «с прецизионистскими интерпретациями линии, перспективы и формальной абстракции» [2].

Эта «неточность» заметна уже в живописной серии «Нью-Йорк», основанной на фотографиях Шилера, а именно, в полотне «Небоскребы» (1922). Роулинсон, основываясь на утверждении Т. Адорно о том, что произведение искусства отличает прежде всего «его способность говорить нечто «большее», чем просто отражать систему запланированной и заранее сформированной культуры» [2], подчеркивает особенность принципа конструирования картин Шилера: «снятие орнамента и рационализация фотографического изображения через абстракцию архитектурных деталей» [2]. Таким образом, «неточный прецизионизм» Шилера является попыткой «гармонизировать неразрешимую диалектику многоперспективного кубизма и моноскопической перспективной фотографии посредством процесса абстракции и рационализации» [2]. Он подчеркивает иррациональность его картин, скрывающуюся за фасадом рациональности.

Собственно «машинный стиль», то есть сюжеты, изображающие машины, появились на полотнах Шилера после того, как в начале 1927 года он получил заказ от рекламной фирмы «Н. У. Айер энд Сон» на фотографирование завода Форда (Ford Motor Company) в Ривер-Руже в Детройте. Фотографии использовались для рекламы крупнейшего в то время промышленного комплекса в мире. В 1930 году художник вернулся к этим фотографическим изображениям и использовал их в качестве исходного материала для некоторых из своих самых известных картин. К ним относятся «Американский пейзаж» (1930) и «Классический пейзаж» (1931) [2]. Из-за этих картин, а также таких, как «Верхняя палуба» (1929), Шилера часто называют главным американским иллюстратором индустриализации 1920-х и 1930-х годов [3].

Сам Шилер, объясняя, почему он выбрал плоские, «безличные» и фотографически точные изображения фабрик и машин, признавался, что подавлял в своей работе свидетельства собственного физического присутствия: «моей целью было устранить свидетельства живописи как таковой и представить дизайн, дающий наименьшее доказательство средств достижения» (цит. по: [3]). Вершиной «машинного искусства» в его исполнении, вероятно, можно считать позднюю гиперреалистическую работу «Крутящая сила» (1939), изображающую систему привода колес паровоза; картину, сознательно игнорирующую облик целого объекта и концентрирующую внимание зрителя на наиболее ответственной и подвижной части Машины.

Судьбы двух ключевых фигур в истории становления революционного направления национального течения модернизма — М. Л. Шамберга и Ч. Шилера, — были совсем не похожи. Став первым американцем, изображавшим на своих картинах машины, Шамберг незадолго до своей преждевременной смерти в 1918 году успел вернуться к пейзажам и натюрмортам, попутно создав и один из первых образцов заокеанского дадаистского искусства — скульп-

птуру «Бог», выполненную из канализационной трубы. Ч. Шилера, наоборот, ждала насыщенная долгая жизнь, карьера и известность. Его городские пейзажи, своей геометричностью и лаконизмом напоминавшие абстракцию, стали первым опытом в появлении прецизионизма.

Переломным стал для Шилера 1927 год, когда он получил заказ от корпорации Форд на серию фотографий заводских построек. Картины, выполненные художником на основе этих фотографий стали классическим выражением прецизионизма, а сам мастер нашел свой собственный легко узнаваемый стиль — «портреты» промышленной архитектуры и механизмов, выполненные на грани гиперреализма.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Cieri M.* Morton Schamberg and the Machine Aesthetic in Early Twentieth Century American. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/38788167/Cieri\\_Morton\\_Schamberg\\_and\\_the\\_Machine\\_Aesthetic\\_in\\_Early\\_Twentieth\\_Century\\_American\\_Art\\_Text](https://www.academia.edu/38788167/Cieri_Morton_Schamberg_and_the_Machine_Aesthetic_in_Early_Twentieth_Century_American_Art_Text) (дата обращения: 28.12.2020).
2. *Rawlinson M.* Charles Sheeler's Imprecise Precisionism [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/25261453/Charles\\_Sheelers\\_Imprecise\\_Precisionism](https://www.academia.edu/25261453/Charles_Sheelers_Imprecise_Precisionism) (дата обращения: 28.12.2020).
3. *Reilly E. J.* Charles Sheeler: Painting the Pragmatic Personality [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/8477724/Charles\\_Sheeler\\_Painting\\_the\\_Pragmatic\\_Personality](https://www.academia.edu/8477724/Charles_Sheeler_Painting_the_Pragmatic_Personality) (дата обращения: 28.12.2020).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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