

А.А. Стригалёв

ВЛА

ДИМИР

ТАТЛИА

Анатолий Стригалёв

Владимир Татлин

«Ад Маргинем Пресс»

2026

УДК 7.038.1
ББК 85.103(2)6

Стригалёв А. А.

Владимир Татлин / А. А. Стригалёв — «Ад Маргинем Пресс»,
2026

ISBN 978-5-908105-00-2

Анатолий Анатольевич Стригалёв (1924–2015) — выдающийся историк искусства, ведущий исследователь русского авангарда, автор ряда монографий и организатор международных выставок. Искусствоведческая наука обязана Стригалёву множеством открытий, теорий, датировок и находок, но среди широкого круга его интересов особо выделялся Владимир Евграфович Татлин (1885–1953) — лидер художественного авангарда и родоначальник конструктивизма. Из обширного корпуса статей Стригалёва о Татлине для настоящего издания были отобраны тексты, посвященные различным аспектам жизни и творчества художника: подробный обзор его произведений, воображаемая экскурсия по знаменитой футуристической выставке «0,10», описание поездки в Берлин и Париж, анализ влияния Пикассо на стиль Татлина и др., формирующие полное представление как о деятельности Владимира Евграфовича, так и о ключевых трудах его главного биографа. Издание выпущено совместно со студией дизайна ABCdesign.

УДК 7.038.1
ББК 85.103(2)6

ISBN 978-5-908105-00-2

© Стригалёв А. А., 2026
© Ад Маргинем Пресс, 2026

Содержание

Предисловие	6
Ретроспективная выставка Владимира Татлина	9
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Анатолий Стригалёв

Владимир Татлин

© А. А. Стригалёв, наследники (Д. П. Шорников), 2026

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

Предисловие

Анатолий Анатольевич Стригалёв начинал свои исследования, когда об авангарде было известно почти ничего, а забыто – почти всё: произведения томились в запасниках, а их авторы, живые и мертвые, находились под вечным формалистическим проклятьем. Искусствоведческая наука обязана ему множеством открытий, теорий, догадок, датировок, находок, часто – с незакрепленным авторством: когда публикации были редкими и долгими, невозможно было фиксировать каждую новость. Трудно писать о Стригалёве «один из». Хотя рядом и вместе были коллеги, исследователи, кураторы выставок (пусть их так и не называли), он был единственным. Высокий, худой, модный и стильный, выглядел так молодо, что в министерстве ругались: «Юноша, и еще в этих вельветовых штанах». И удивлялись ответу – и не юноша, и воевал до Будапешта¹. Страстный и точный, великолепный и невыносимый, невероятно эрудированный, дотошный и упрямый, Стригалёв, казалось, знал о своих героях (и не только о них) всё, радуясь всякой новой информации, бесконечно уточняя, анализируя, вступая в жесткие споры. Компромиссы были возможны только там, где дело не касалось его героев, и они никогда не подразумевали сомнений – в их достижениях и их правде. Готов был бесконечно спорить с коллегами, возвращаясь к вопросам принципиальным, не проясненным до конца. Но иногда казалось, что участвует он и в давно прошедших дискуссиях так, будто участники их давным-давно не покинули нас. И в давних конфликтах Татлина с Малевичем и Ларионовым всегда оставался на стороне Татлина и уверен был в его правоте.

Анатолий Анатольевич Стригалёв родился в 1924 году в Ленинграде «в семье студентов»². Из-за болезни отца в 1931-м семья переехала на родину отца – в Кострому, затем южнее – в Киев, оттуда – в Москву. С благодарностью вспоминал большую дружную семью, в которой его окружили любовью и заботой после смерти отца от туберкулеза в 1935-м. Но были и жуткие воспоминания – в детской памяти зафиксировались страшные образы голодающих на станциях, вспоминал он соседей-провокаторов, расспрашивавших мальчика о разговорах взрослых на коммунальной кухне на Малой Никитской, и свое раннее понимание опасности этих разговоров, рассказанного анекдота.

После начала войны, школьником еще, работал на «строительстве оборонительных сооружений, занимался в лыжном батальоне (с отрывом от производства) и курсах Всевобуча. В 1942 году закончил курс средней школы на подготовительном факультете Московского института химического машиностроения. В августе 1942 года был призван в Красную армию. Занимался в учебном дивизионе; с зимы 1943 года до конца войны был на фронте в качестве начальника электрической зарядной станции зенитной батареи (воинское звание – старший сержант) <...>. В 1944–1945 годах с частями Советской армии был в Румынии, Югославии, Венгрии»³. Закончил войну в Венгрии, в Будапеште. Медаль «За победу над Германией» оставалась в характеристиках, не носил ее даже на обязательных празднованиях 9 мая – с семьей, родными, друзьями и упоминал только в стихах: «медаль... профиль Сталина никогда на грудь на надевал». Немного говорил о войне – о тяжести пушек, которые тащили по горам буквально на себе. О начинавшемся интересе к архитектуре и о единственной книге, которую привез – нашел ее в развалинах, на улице, бесхозную.

Демобилизовавшись в феврале 1946-го, в марте поступил на подготовительный факультет Архитектурного института. После завершения учебы в 1952 году стал аспирантом НИИ истории и теории Академии архитектуры, интересовался изразцами, цветом в архитектуре –

¹ Рассказано Светланой Джафаровой.

² Стригалёв А.А. Неоконченная краткая автобиография.

³ Там же.

современной и средневековой, проблемой части и целого. Но диссертацию о древнерусской архитектурной керамике «О роли архитектурных деталей в композиции зданий (Прогрессивные традиции русской архитектуры XVI–XVII веков и некоторые творческие вопросы советской архитектурной практики)» не защитил – «в связи с изменением направленности архитектуры и тематики Института». И одной из множества реорганизаций, в результате которых – не меняя фактического места работы – с 1956-го трудился уже в НИИ теории, истории архитектуры и строительной техники, затем – в НИИ теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. Сначала – архитектором, потом старшим и главным архитектором. Участвовал в нескольких конкурсных проектах – фасадов детских садов, памятников, вместе с группой архитекторов проектировал «Красные дома» на улице Строителей.

Известный уже исследователь, автор статей об архитектуре, взаимодействии искусств, монументальной пропаганде, Стригалёв в 1970-м оставил архитектуру, чтобы стать научным сотрудником в том же институте, с 1977 года работал зав. сектором истории советской архитектуры до 1985-го, когда начал трудиться в секторе социалистических стран (Восточной Европы) в Институте искусствознания. Работа в НИИ подразумевала участие в общих трудах, сборниках, множество написанных текстов на самые разные темы – была опубликована книга «Нижний Тагил», главы об архитектуре Латинской Америки конца XIX – начала XX века, Германии для «Всеобщей истории архитектуры», писал для книг «Архитектура Запада» и «Основы теории советской архитектуры». В 1975 году первым публиковал тексты Мельникова и Татлина в томе «Мастера советской архитектуры об архитектуре».

Образование и архитектурная практика сформировали его стиль, далекий от принятой в советском искусствознании риторики. Стригалёв строил свои тексты из кирпичиков фактов и наблюдений, последовательно соединяя их, выявляя различные состояния стилей – футуризма, супрематизма, конструктивизма, их совпадения и расхождения, проявления в отдельных произведениях, выставочной истории. Его охватывал азарт первооткрывателя – того, кто первым увидел, узнал, опознал, но он никогда не преодолевал рациональное знание, цепочку доказательств. В его устойчивых системах всегда оставалось место для дискуссии, уважения к чужим сомнениям, чужому знанию и новым фактам.

Многолетней и важной темой исследований стал план монументальной пропаганды, агитационное искусство – работы художников в первые послереволюционные годы. Тема тем более важная, что способствовала преодолению идеологической анафемы авангарда, легализации художников и их произведений. В 1985 году Стригалёв защитил диссертацию на тему: «Ленинский план монументальной пропаганды и проблемы становления советской архитектуры». Через несколько лет участвовал в формировании выставки «Москва – Париж», а затем и переделке специально для московской версии выставки разделов агитационного искусства и дизайна, писал тексты для них. Но не ограничивался этими разделами. Для выставки, которую делали в очень сложных условиях, под постоянным надзором и при сильной поддержке-противодействии-контроле самого высокого начальства, начали доставать и изучать произведения из региональных музеев. Тайный авангард стал явным только на время выставки. Но возникший интерес позволял показывать произведения авангардистов за границей. Названия выставок «Искусство и революция», прошедших в Японии, Венгрии, Вене, становились защитой от формалистических подозрений. В следующие десятилетия Стригалёв вместе со Светланой Джафаровой участвовал в исследовании коллекций региональных музеев, уточнении дат и имен авторов, возвращении к свету произведений, десятилетиями скрытых в запасниках, расширении представления об авангарде, его авторах. Был одним из кураторов и автором текстов в самом полном представлении отечественного конструктивизма «Art Into Life: Russian Constructivism 1914–1932» (University of Washington's Henry Art Gallery, Walker Art Center, Миннеаполис) и самой масштабной выставки русского авангарда «Великая Утопия» (Ширн

Кунстхалле, Франкфурт-на-Майне; Музей Стеделийк, Амстердам; Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк; Третьяковская галерея, Москва (1992–1993)).

У Стригалёва было множество героев – много лет он занимался исследованиями, публикацией текстов, работ Константина Мельникова, Якова Чернихова, Алексея Щусева, конструктивистов, писал о Пиросманишвили и открытии его творчестве, о городе Солнца и отношениях Гросса с конструктивизмом, о выставках начала века. Не ограничиваясь авангардом, собирал истории о путешественниках: важна была не только история, но и история истории – кто когда и каким образом узнал, зарисовал, зафиксировал. Интересовался топографией авангарда – в Москве, Париже, Берлине.

Но главным его героем был Владимир Татлин. Стригалёв начал исследовать его творчество в начале 1960-х. В 1966 году организовал вечер Татлина и небольшую выставку в Доме архитектора – несколько произведений живописи и графики, в основном из частных собраний Г.Д. Костаки, С.Д. Лебедевой и фондов Музея архитектуры. В 1977 году при его участии состоялась выставка Татлина в Доме литераторов, ее каталог и вечер, посвященный памяти художника. Фактически – первая ретроспектива художника. В ее рамках воссоздана Башня – по воспоминаниям Тевеля Шапиро, участника «Творческого коллектива», который в 1919 году в Петрограде строил «Памятник III Интернационалу». Также в экспозиции впервые за десятилетия был собран и показан «Летатлин». За несколько лет написал несколько важнейших статей, посвященных всем аспектам жизни и творчества Татлина. О том, как согласовывалось и не согласовывалось всё посвященное Татлину, написал в тексте «Университеты художника Татлина».

Для огромного тома «Татлин» под редакцией Ларисы Жадовой издательства Corvina Press (1984 – издание на венгерском, 1988 – на английском), с пометкой «для распространения только в соцстранах» в томе на английском языке, он писал главную статью «От живописи к конструкции», сделал (совместно с Л. Жадовой) комментарии к документам, текстам Татлина. Большим и очень тяжелым трудом, созданным в очень короткое время, почти подвигом, стала выставка в Дюссельдорфе и ее каталог: практически резоне – самое полное собрание работ с обширными комментариями, анализом их выставочной истории и публикаций. Подобные работы невозможно делать к сроку и по поводу, но Стригалёв привык видеть и использовать возможность, преодолевая временные ограничения и собственные силы. Не преуменьшая своей роли, Стригалёв умел и любил работать в команде (видимо, сказывалось архитектурное начало), понимал важность коллективных исследований, ценил работу коллег – выставке предшествовал семинар в Кёльне в 1993 году и завершал ее еще один – в Третьяковской галерее. В следующие годы Стригалёв работал над новыми выставками Татлина – в Париже, в Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (несостоявшейся), и в Барселоне, в Музее Пикассо (1995). И как всегда – увлекал его не только Татлин. Среди поздних крупных работ – статья «Пройдемся по выставке 0,10» (2001), расшифровка каталога легендарной выставки, и текст «О выставочной деятельности петербургского общества художников „Союз молодежи“» (2005). До последних дней много времени и сил отнимала работа в Институте искусствознания. Книга о Татлине, над которой постоянно работал, думал, так и не состоялась – в значительной степени из-за стремления автора к совершенству.

Его многочисленные статьи (за исключением разве что вступительной к «Ретроспективе Татлина» в Дюссельдорфе) остались большей частью в различных сборниках, не очень сейчас доступных. Для этой книги выбрали только тексты о Татлине, посвященные различным аспектам его жизни и творчества, так чтобы представить полноценно и художника, и многолетние труды его биографа.

Фаина Балаховская

Ретроспективная выставка Владимира Татлина

Владимир Евграфович Татлин принадлежит к числу признанных отцов художественного авангарда – тех, чье творчество в начале XX века обозначало поворот к современному искусству и наметило одну из его главных линий.

Основами своего искусства Татлин провозгласил «материал, объем и конструкцию» и стал в 1913–1914 годах одним из зачинателей абстракционизма – его особого направления, оформившегося под именем «конструктивизм».

Татлин предложил новые пути синтеза методов и средств живописи, скульптуры и архитектуры, сначала монтируя объемные формы на плоскости традиционной прямоугольной «картины» («живописные рельефы», 1914), затем вынеся их в реальное пространство («контр-рельефы⁴ повышенного типа», 1915), в итоге создав комплексные произведения новой проектной архитектуры (проект «Памятника III Интернационала», или Башня Татлина, 1919–1920) и сценографию (постановка спектакля «Зангези», 1923).

Ассимилируя идею коллажа, он объявил, что «ставит глаз под контроль осязания», и вообще едва ли не первым стал использовать дерево, металлы, стекло, картон, проволоку, веревки и т. д. в качестве «живописных» материалов.

Татлин был художником совершенно уникального диапазона, особенно для своего времени. Он отвергал иерархическое деление искусства на низшие и высшие виды, считая самые разные сферы жизни и жизнедеятельности открытыми для приложения творческого труда художника. Сам он работал в области станковой живописи и графики, абстрактного искусства, архитектуры, сценографии и режиссуры, дизайна, искусства книги, оформления выставок и праздников и т. д.; и всюду его подход к привычному отличался новизной; он генерировал оригинальные идеи, которые оказали длительное и многообразное воздействие на множество художников, на искусство XX века в целом.

Искусство Татлина всегда воспринималось трудно, либо отрицалось, либо встречалось скандалами. В то же время признание его в качестве художественного лидера сложилось и укрепилось очень рано. Даже когда он в 1930–1950-х годах был насильно вытолкнут на периферию художественной жизни, его профессиональный и человеческий авторитет в глазах многих художников и интеллигентов разных профессий не поколебался.

Судьба художника и его наследия сложилась парадоксально: за Татлиным, бесспорно, сохраняется место одного из главных пионеров авангарда, но это место как бы «заочное», поскольку его работы совсем мало присутствуют в современной художественной жизни.

Произведений Татлина вообще относительно немного, и они большей частью сосредоточены в четырех-пяти государственных собраниях России, почти отсутствуют в западных музеях и коллекциях. Но главное, что, по трагичному стечению обстоятельств, большинство наиболее своеобразных произведений, составляющих самую специфическую часть личного вклада Татлина в искусство XX века, утрачено: нам неизвестен цикл работ 1913–1914 годов, которые автор считал началом своего аналитического искусства; пропали почти все живописные рельефы и контр-рельефы 1914–1916 годов; погибли три разные версии наиболее знаменитого произведения – модели «Памятника III Интернационала» (1919–1920, 1925) и два из трех летательных аппаратов «Летатлин» (1929–1932)...

Что же говорить о «мелких» потерях? Проектные материалы по Башне и «Летатлину», большое число театральных макетов, дизайнерские и учебные работы 1920–1930-х годов большей частью известны только по случайным журнальным репродукциям.

⁴ Здесь и далее термин Татлина «контр-рельеф» дается с сохранением авторской орфографии.

С другой стороны, количественно значительное число поздних произведений (1935–1953), главным образом сценографических и отчасти станковых, почти незнакомо современному зрителю и в этом смысле как бы тоже не существует. Суждения, что это произведения художника, умершего за двадцать лет до своей физической смерти, пожалуй, излишне поспешны и категоричны, не учитывают контекстов развития ни русского, ни мирового искусства в те годы.

А без произведений Татлина (в том числе и поздних) лакуны в истории искусства XX века неизбежны.

Потребность увидеть его работы воочию столь велика, что привела к повторяющимся попыткам воссоздать модель Башни, некоторые рельефы, театральный макет, костюмы, бутафорию, модели посуды, одежды, стула, оформленную Татлиным книгу и даже фантастический летательный аппарат «Летатлин»⁵.

Художественный рынок чувствует дефицит работ одного из столпов мирового авангарда. Настоячиво ищутся работы затерявшиеся или ранее неизвестные. Татлину приписываются чужие произведения – из современных ему кругов русского авангарда, что делается весьма некомпетентно⁶. Фигурируют также вполне сознательные подделки.

Произведения Татлина редки, разнородны и не слишком доступны, и это создает значительные трудности в их анализе и решении атрибуционных вопросов. Опыт в этой области очень невелик, а скудость фактической и аналитической информации способствует распространению противоречивых легенд о Татлине и его работах.

Доля вины в несчастливой судьбе наследия лежит на самом художнике, но и она обусловлена не столько его человеческими качествами, сколько внешними причинами.

Трагичная судьба произведений Татлина, как и его личная судьба, были predeterminedены устойчивым и категоричным отрицанием его «формалистического» искусства, в чем объединились многочисленные и разные силы: официальные круги, от либерального А.В. Луначарского до тех функционеров, которые даже в конце 1985 года (!) добились отмены юбилейного вечера к столетию со дня рождения Татлина; подавляющее большинство художников, относивших себя к реалистам, и почти вся художественная критика, включая наиболее талантливых и компетентных критиков (А. Эфрос, Я. Тугендхольд, Н. Радлов и др.); следящая за искусством общественность; все они не просто отрицали, но считали искусство Татлина вредным и опасным, требующим запрета.

Борьба с ним началась статьями 1915 года (и даже мая 1914-го), продолжилась в многочисленных отрицательных рецензиях на Башню и две книги Пунина о Татлине (1920-ой и следующие годы) и набрала угрожающую силу к переломным для советского искусства 1932–1933 годам (сразу после единственной официальной прижизненной выставки Татлина).

С этого времени и до конца жизни Татлин однозначно расценивается как нарицательная фигура, являющаяся живым олицетворением формализма, реликтом формалистического прошлого предреволюционной и революционной русской культуры, в лучшем случае – как странный чужак.

Старого Татлина наказали официальным забвением, а когда его изредка вспоминали, ему случалось узнавать, что в прошлом он был виновником «послереволюционного формализма в архитектуре», а его новые сценографические работы имеют «антинародный характер» и могут радовать только театральных критиков из числа «безродных космополитов»⁷. Слухи о нем

⁵ За неимением места только перечислим ряд реконструкций Башни: Швеция (1968), Англия (1971), Россия (1975, 1980 – Т.М. Шапиро, сотрудник Татлина; 1987, 1990, 1993 – Д.Н. Димаков, его реконструкция представлена на нашей выставке: кат. R 402), Франция (1979), США (1980, 1983). Реконструкции серии контр-рельефов делает начиная с 1960-х годов М. Чок (семь объектов, некоторые в нескольких версиях), с 1986 – Д.Н. Димаков (два объекта; см. кат.: R 355).

⁶ См., например: Kunst und Antiquitäten. 1987. Nr. V.S. 199 «Матрос (автопортрет)».

⁷ М.Н. Цапенко. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952; ЦГАЛИ, ф. 2422, оп. 1, ед. хр. 174, л. 95–

были элементарно невежественны: одни авторы упоминали про «„черный квадрат“ Татлина», другие утверждали, что Татлин умер в эмиграции ⁸.

Деятельность Татлина постоянно встречала сопротивление: не было проекта, который ему дали бы довести до конца, сценографии, которую бы не урезали и не исказили в постановке; ни разу не имелось потребных дизайнеру производственных условий; единственную режиссерскую постановку непонятно почему отменяли, переносили, не дали ни отрепетировать, ни доработать после первых спектаклей; летным испытаниям «Летатлина» придали решающее значение, но испытаний не провели и аппарат сломали; оригиналы иллюстраций к книгам пропадали в издательствах; просьбы о творческих командировках в США и Францию отклонялись по экономическим мотивам.

Его модели Башни, три «Летатлина», контр-рельефы, по размерам, материалам, требованию к условиям хранения не рассчитанные на мастерскую, закономерно попали в музеи, но почти все были потеряны в музеях! ⁹

Всё вместе – это не бесконечные фатальные беды неудачника по рождению, а цепь единоподчиненных акций, сознательно проводившихся и поощрявшихся теми, кому было непонятно искусство Татлина.

Что же касается пропаганды своего искусства Татлиным, то надо отметить, что он почти всегда сдержанно относился к участию в обычных художественных выставках. Собственное творчество осознавалось и организовывалось им как ряд последовательных экспериментов, содержание и значение которых не может быть достаточно осмыслено в обстановке выставочного салона. При ссылках на свои работы художник оперировал очень немногими и всегда одними и теми же примерами, которые не только представляли сами себя или были, на взгляд автора, лучшими среди его работ определенного рода, но служили стойкими знаками авторских классификаций собственного творчества.

Остальное сохранялось в секрете. Татлин, в силу некоторых черт своего характера и из-за объективных потребностей самозащиты, был гипертрофированно мнительным, подозрительным, таинственным. Он разрывался между противоречивыми стремлениями показать свои работы и спрятать их от посторонних глаз. Всю жизнь бедствовал материально, он очень неохотно продавал произведения, большая часть сделанного на холсте и бумаге так и не вышла из стен мастерской.

Татлин предпочитал показывать работы в своем присутствии и поэтому любил оформлять такой показ как творческий вечер, доклад, лекцию, особенно как тематическую выставку.

Но за сорок с лишним лет он устроил только три свои выставки, каждый раз с актуальной для него монотематической концепцией, представленной немногими экспонатами. Первая состоялась в мастерской художника 10–14 мая 1914 года, там демонстрировалось несколько живописных рельефов с задачей утвердить приоритет на новый тип произведения и «запатентовать» его выставочным сезоном 1913–1914 годов. На второй, 8–30 ноября 1920 года, была экспонирована модель «Памятника III Интернационала». Также и эта выставка происходила не в публичном выставочном здании, а в помещении учебной «Мастерской материала, объема и конструкций», которой руководил Татлин. Третья и главная, его персональная «Выставка работ заслуженного деятеля искусств В.Е. Татлина», которая была открыта 15–30 мая 1932 года в одном из самых престижных выставочных помещений Москвы – в Музее изящных искусств,

97; *Борцаговский А.* Исповедь «баловня судьбы» // *Театр.* 1990. № 8.

⁸ *Соколов-Скала П.* Ответ на анкету // *Искусство в массы.* 1930. № 10–11. С. 15; *Симонов К.* Об одном странном открытии // *Литературная газета.* 24 мая 1978.

⁹ В ГТГ утрачена модель Башни 1920 года (кат. 402), контр-рельеф, ранее находившийся в МХК (кат. 342 или 355?); рисунок «Поднимающий спички» (кат. 54) в 1950-х годах получил индекс работ, намеченных к списанию «в архив». В ГРМ утрачена модель Башни 1925 года (кат. 507) и, возможно, контр-рельеф (355 по кат.); при расформировании МХК в ГРМ не поступила картина «Рыбаки» (кат. 116). В авиационных организациях исчезли два «Летатлина» (кат. 575, 576; см. комментарий в кат. 577).

фактически была посвящена «Летатлину». Добавим, что после 1916 года (когда Татлин организовал футуристическую выставку «Магазин») он вообще выставлял свои работы очень редко, а новую станковую живопись и графику – никогда. И последствия оказались неблагоприятными для Татлина: отсутствие художника в выставочных залах и каталогах выставок неизбежно способствует его забвению, непониманию, недооценке.



Владимир Татлин. Фотография. Москва, 1911.

Посмертная выставочная судьба Татлина также оказалась трудной. Его мини-выставки прошли в Москве в 1962 и 1966 годах ¹⁰, первая широкая, но не обладавшая подлинниками ретроспектива была устроена в Швеции в 1968 году ¹¹. Выставка, организованная в 1977 году в московском Доме литераторов, до сих пор оставалась единственной, где Татлин был представлен многими подлинными произведениями разных периодов и жанров, большим числом документов. Она имела ощутимый резонанс ¹².

Предлагаемая теперь вниманию зрителей ретроспектива Татлина впервые демонстрирует его произведения с возможной в наше время полнотой: она более чем в три раза превосходит количеством экспонатов выставку 1977 года и сопровождается впервые составленным списком его существующих и утраченных работ. Цель столь полной экспозиции – дать наконец возможность увидеть остающееся окутанным легендами искусство Татлина зрителям и специалистам и способствовать тем самым появлению обоснованных суждений о его месте в истории искусства XX века.

Цель настоящей статьи (вынужденно краткой) – сориентировать зрителя в большом и многообразном материале.

Живопись и графика

Под «художником» в начале века разумели прежде всего живописца. Татлин за какие-нибудь шесть-семь лет (1908–1914) превратился в одного из ведущих живописцев русского авангарда, а затем оборвал занятия станковой живописью, решив, что «картина» перестала быть актуальной для переживавшегося времени ¹³.

Татлин дебютировал пейзажами и натюрмортами, близкими импрессионизму в его русском, хронологически запоздалом, но содержавшем элементы новой стилистики варианте. Ранние работы Татлина лиричны, «нервны», остры по пространственной и цветовой композиции в отличие от очень распространенных тогда «этюдов с натуры». Необходимость в те же годы завершать формальное образование в Пензенском художественном училище наложила отпечаток на другие полотна, близкие по времени, но менее личностные, иногда с реминисценциями сходившего со сцены стиля модерн. Они самые импозантные у Татлина и, кажется, были бы желанными на любой серьезной русской выставке живописи около 1910 года. Не с ними ли – вне каталога – участвовал Татлин в третьем салоне «Золотого руна»?

В 1908 или 1909 году Татлин познакомился с М.Ф. Ларионовым – тогдашним лидером складывавшегося в ту пору русского авангарда; Ларионов был всего на несколько лет старше его, но уже имел богатый опыт живописи и огромный авторитет в молодежной среде. Вскоре

¹⁰ См. «Список выставок» 60, 63, 64. Выставка 60 (трехдневная) была организована Н.И. Харджиевым, использовавшим факт сотрудничества Татлина и Малевича с Маяковским в качестве повода для показа их работ в Библиотеке-музее В.В. Маяковского (экспонировались главным образом эскизы к спектаклям «Комик XVII столетия» и «Дело»). В 1966 году однодневные выставки-вечера 63 (22 апреля) и 64 (27 декабря) имели поводом восьмидесятилетний юбилей Татлина. Первую из них организовал А.А. Стригалёв (экспонировались произведения из собраний Г.Д. Костаки, С.Д. Лебедевой, из ГНИМА – теперь в ГРМ; издания и документы), сведениями о второй не располагаем.

¹¹ См.: «Список выставок», 75. Организаторы выставки П. Хультен и Т. Андерсен. При вынужденной замене подлинников фоторепродукциями и реконструкциями (Башня, несколько контр-рельефов и др.) выставка очень полно показала Татлина-авангардиста; ее каталог сохраняет значение авторитетного источника информации, а экспозиционный опыт послужил прецедентом для всех дальнейших показов утраченных произведений Татлина.

¹² См. «Список выставок», 87. Организована Л.А. Жадовой; устройство выставки оказалось возможным только благодаря исключительному авторитету писателя К.М. Симонова (мужа Жадовой) в официальных кругах. Выставка стала поводом для заказа венгерским издательством «Корвина» монографии о Татлине Л.А. Жадовой, которая организовала авторский коллектив (Л. А. Жадова, В.И. Костин, Д.В. Сарабьянов, А.А. Стригалёв, Ф.Я. Сыркина, А.Е. Парнис). См. «Избранную библиографию».

¹³ *Пушин Н.* Революция и искусство (глава из книги) // Искусство Ленинграда. 1989. № 5. С. 11–12.

Татлин становится знаменитым участником ларионовского кружка, его отношения с Ларионовым переходят в доверительную дружбу.



Владимир Татлин. Композиция с фигурами рыбаков [не сохранилась]. 1912. Фотография. 1910-е

С рубежа 1910-х годов увлечением русских авангардистов становится примитивизм – направление, синтезировавшее черты живописи фовизма и экспрессионизма и элементы разнообразных «примитивных» художественных систем. Примитивистская тенденция концептуально поддерживалась кружком Ларионова в качестве национальной версии современного искусства. Тяга к примитивизму подкреплялась пристрастием авангардистов к изображению сниженных сюжетов, типажей, «низких» бытовых предметов, что являлось откликом на реалии жизни, их визуальную антиэстетичность и дисгармонию. Татлин был увлечен наблюдениями за средой, в которой вращался: бытом и обликом заполнявших приморскую Одессу матросов, рыбаков, торговцев, люмпенов.

Экспрессивность и синтетизм, всегда являющиеся компонентами примитивизма XX века, решительно вошли в полотна и графику Татлина. У него сложился совершенно индивидуальный художественный почерк. Еще на импрессионистской стадии Татлин оценил значение в живописи рисунка, штриха, беглого, но точно обозначенного контура (красочного или оставленного светлым холстом, как фон бумаги в акварели), формирующих структуру живописного пространства, в которое вписывается изображаемый мотив. Характеристики, силуэты, движения фигур даны предельно синтетично, детали обобщены. Деформация, явно свидетельствующая о знакомстве автора с новейшей западноевропейской живописью, использована очень сдержанно, как средство заострения образных характеристик в первую очередь.

Отличительной особенностью Татлина, по сравнению с другими художниками русского авангарда, была его ограниченная связь с древней русской художественной традицией, закрепленной в иконах и фресках. Близкая ему по ряду причин, эта традиция дополнительно утвердилась в его художественном самосознании благодаря талантливому художнику и пензенскому педагогу, знатоку русского искусства А.Ф. Афанасьеву¹⁴.

Вероятно, именно внедренность в древнерусскую традицию делала Татлина маловосприимчивым к формальному языку новейшего искусства. Уже он успел стать одним из авангардных лидеров, уже от него обязательно ждали какого-то собственного вклада в новейшее искусство, уже его товарищи давно стали футуристами, кубистами, лучистами, а он всё продолжал писать и рисовать на свой лад: своеобразный синтетизм с коррекцией на современность.

Думается, на этом этапе на него сильно воздействовали докубистические работы Пикассо, находившиеся в галерее С.И. Щукина («Любительница абсента», «Странствующие гимнасты», «Портрет поэта Сабартеса»), и Матисс, другой любимый художник этого коллекционера. Интерес Татлина к искусству Сезанна, Матисса, Пикассо, кубистов был постоянен и интенсивен, но в первую очередь имел характер глубинного переживания, внутреннего постижения и осмысления.

В искусстве Татлина начала 1910-х годов ощущается цельность, волевая уверенность. Его эволюция за пять-шесть лет была молниеносной, но всегда сознательной, контролируемой внутренним ощущением того, что ему нужно, и поэтому его стилистически разные циклы представлены малым числом работ.

Во второй половине 1912 года Татлин пишет небольшую группу полотен, в которых (казалось бы, несколько запоздало) практически проверяет для себя живописную систему Сезанна.

¹⁴ Подробнее вопрос рассмотрен мною в статье «Значение традиций древнерусского и народного искусства в творчестве Татлина» в кн.: Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Köln, 1993. S. 368–372. В личном архиве Татлина (теперь в ГЦТМ) сохранились маленькие копии на кальках с репродукций русских и византийских фресок в книгах конца XIX века. Этот явно подсобный и не авторский в принципе материал характерен тем не менее для Татлина; поэтому предполагалось учесть его в каталоге. И.Н. Дуксина, исследовавшая проблему, считает, что копии сделаны несколькими людьми, среди которых, по ее мнению, могло и не быть Татлина.

Вероятно, этот художник уже был им «обдуман», но случился житейский повод, вернувший его к Сезанну.

Весной 1912 года, после наиболее знаменитой из выставок ларионовского кружка «Ослиный хвост» (где Татлин выставил пятьдесят две работы – больше, чем когда-либо, и превзошел числом произведений всех экспонентов, кроме Н. Гончаровой), внезапно нарушилась дружба с М. Ларионовым, к концу года произошел очень тяжелый для Татлина разрыв. Наивный и мнительный, он испугался, что с отходом от Ларионова он вообще окажется в изоляции. Этот психологический кризис был, возможно, самым сильным в жизни Татлина, отразился на складе характера.

Татлин был подавлен, но выходил из кризиса мужественно. В середине 1912 года он организовал собственную мастерскую (в доме 37 по улице Остоженка) и собрал молодых друзей-художников: братьев Весниных, А. Моргунова, В. Ходасевич, Н. Роговина; позднее трех последних сменили Л. Попова, А. Грищенко, Н. Удальцова, иногда появлялся К. Малевич. Началась полоса интенсивной работы над обнаженной натурой (наверно, оскорбленный Татлин хотел «показать этому Ларионову!») и композиционных исканий.

Направленность его искусства не изменилась (разве только ушла внутренняя веселость, сменившаяся иронией), но Татлин почувствовал необходимость «тактики». Потеряв кружок Ларионова, он укрепляет контакты с петербургским обществом «Союз молодежи» и группой поэтов «Гилея», договаривается с рядом обществ («Бубновый валет», «Мир искусства», вновь созданное «Свободное творчество») об участии в их выставках. В связи со своим коротким тактическим сближением с «московскими сезаннистами» из «Бубнового валаета» Татлину и захотелось сделать «сезаннистские» натюрморты.

В 1913 году наступала очередь кубизма – явно назрело время, когда он должен был выразить свое отношение к этой господствовавшей в авангарде художественной системе. Вернувшись из Парижа, Л. Попова и Н. Удальцова, adeптки кубизма, организовали в мастерской на Остоженке кубистический кружок; А. Веснин, как дипломированный архитектор, блестяще владевший навыками стилизации, писал кубистическую натурщицу; в это же время, по свидетельству А. Веснина, в мастерскую приходил рисовать К. Малевич.

Н.И. Харджиев рассказал о кубистическом рисунке Татлина, на котором Малевич сделал надпись: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К.М.»; Малевич будто бы говорил, что, сделав первый контр-рельеф, Татлин известил его, что перестал быть его учеником¹⁵. Могло ли происходить такое обучение? Например, в мастерской у Татлина рисовали обнаженного мальчика. Удалось подобрать четыре рисунка, почти наверняка сделанных в одно и то же время, когда мальчик лежал, опершись на левый локоть, на полу, а, расположившись вокруг него по часовой стрелке, рисовали его К. Малевич, Л. Попова, А. Веснин, В. Татлин.

Замечательный сюжет! Малевич набрасывает эскиз двух кубистических композиций, где ракурс лежащей фигуры задает расчленение пространства, сверху он пишет слово «натурщик»; Попова изображает брутальную, кубизированную граненую фигуру; у Веснина – «живой», но не останавливающий внимания набросок¹⁶. А Татлин? Он, кажется, и не знает ничего ни о кубизме вообще, ни о кубизме в рисунках соседей: его мальчик оторчески худ и непропорционален, растянут по диагонали листа в гибком и цельном, как у кошки, обобщенно показанном движении.

¹⁵ Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 88.

¹⁶ См. рисунок Малевича в кн.: Osteuropäische Avantgarde aus der Sammlung des Museum Bochum und privaten Sammlungen. Bochum, 1988. Nr. 88. Слово «натурщик» при этом прочитано как «натурщица» и добавлено «Манекен», что предполагает рисунок, изображающий уже как бы «авизированную» фигурку-манекен, используемую художниками (что, конечно, неверно); датируется 1910–1911 годами (наша дата 1913). Рисунок Поповой: Russische Avangardekunst. Die Sammlung George Costakis / hrsg. von A. Zander Rudenstine. Köln, 1982, 768 (ок. 1913–1914). Рисунок Веснина в ГНИМА: Р 1 8728/3.

В результате внимательного рассмотрения альбомов с рисунками натурщиц и натурщиков (в фонде Татлина в ЦГАЛИ) неожиданно обнаружилось, что в альбомах (которые назовем «первый» и «второй») повторяются рисунки, сделанные одновременно с одной постановки и, значит, двумя разными авторами. Дальнейшее исследование этой и других коллекций привело к выводу, что большинство рисунков во втором альбоме принадлежит не Татлину, а Александру Веснину (и что вообще веснинские рисунки часто принимаются за татлинские). А главное (!) – это почти все *кубистические рисунки*, числившиеся до сих пор примерами «татлинского кубизма».

Анализ двух «самых кубистических» рисунков из первого альбома – сидящая женщина (л. 21) и женский портрет в прямоугольной рамке (л. 32) – заставил сделать вывод, что первый из них следует приписать Л. Поповой, а второй, вероятно, Удальцовой¹⁷. Таким образом, состав произведений, на базе которых можно рассуждать на тему «Татлин и кубизм», серьезно сокращается и качественно меняется.

Как известно, единственная монография о художнике, вышедшая в 1921 году, называлась демонстративно «Татлин (против кубизма)». Современная наука обсуждает вопрос, в какой степени автор монографии Н. Пунин мог быть прав и насколько адекватны были представления Пунина и самого Татлина о кубизме.

¹⁷ Как татлинские опубликованы следующие рисунки: А. Веснина: *Russische Avantgardekunst...* 1105, 1107 (?); *Rowell M., Zander Rudenstine A. Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection.* New York, 1981. fig. 8; *Milner J. Vladimir Tallin and the Russian Avant-Garde.* New Haven and London, 1983; 33, 37, 34 (?); *Tatlin / hrsg. von L.A. Shadowa. Weingarten, 1987; 51, 53–55, 58, 60; Неизвестный авангард. М., 1992; 267, 272; каталог «В.Е. Татлин» (М., 1977): 32/70 об., 32/74 (см. специальный раздел данного каталога между 228–229); Поповой: начиная с каталога «В.Е. Татлин» (31/21, с курьезной аннотацией «Мужчина в летах», во многих изданиях (примечательно, что этот рисунок привлекался для сравнений с работами Поповой: *Russische Avantgardekunst ... 772; Ljubow Popowa 1889–1924 / hrsg. von M. Dabrowski. München, 1991); Удальцовой (?): Неизвестный авангард, 273, 266 (?). Сравнение рисунков показывает также, что заявление Малевича (заочно и постфактум) о его уроках Татлину – только легенда.**



Владимир Татлин. Портрет художника (Автопортрет). 1912. Холст, масло. 106×88,8 см

Кубизм, что тоже общеизвестно, оказался одним из решающих импульсов для русского авангарда: он стал важной предпосылкой русского кубофутуризма, «татлинизма» (с его контррельефами), супрематизма, повлиял на ряд других направлений. При этом в большинстве случаев кубизм был воспринят главным образом как камертон новой стилистики, вне своей философии и системности. Россия не дала «хороших» эпигонов подлинного кубизма: Татлин, Малевич, Розанова, Попова, Экстер, Клюн, Родченко и другие ведущие художники русского авангарда, ассимилировавшие – каждый на свой лад – какие-то идеи и черты кубизма, сознательно устремляли волю на поиск *своеобразных* пластических решений.

На протяжении 1912–1913 годов нарастает напряженный интерес Татлина к творчеству Пикассо. А его собственный «кубизм», представленный «Портретом художника», боль-

шими «Натурщицами», рядом рисунков, остается относительно, по строгим меркам внешним, почти проблематичным.



Владимир Татлин. Поднимающий спички. Начало 1910-х. Бумага на картоне, тушь, кисть. 26×18 см

Приходится предположить, что пластический язык подлинного кубизма (в частности, передача по преимуществу прямыми линиями) оставался субъективно далеким Татлину; а то, как художник изображал пространство, вообще не соответствует пространственным идеям кубизма.

Татлина (на доабстрактной стадии) привлекают у Пикассо прежде всего уникальная смелость и радикальность, антиэстетическая свобода интерпретаций действительности, эксперименты с материалами в коллажах с реальным пространством (в объемных «натюрмортах», публиковавшихся в 1913 году в *Soirées de Paris*). Структурность кубизма, вероятно, представляла для Татлина импонирующую, хотя и вполне условную параллель иконописной структурности.

Собственный путь Татлина проникнут сквозной тенденцией к обобщению, к синтезу, приданию форме знаковости – сначала ассоциативной, затем самоценной. Синтез ранее всего обозначился в обобщенных силуэтах фигур, как правило пребывающих у Татлина в сдержанном, почти внутреннем движении (что очень близко иконописной традиции). Он выискивает контуры, которые упрощенно, но точно очерчивают и конструируют замыкаемую ими форму, а внешний очерк тех же контуров намечает потребное фигуре пространство («Поднимающий спички», «Путник», большинство «Рыбаков», рисунков живой модели, вроде уже упоминавшегося «Лежащего мальчика»). В более сложных композициях пространство расчленяется и структурируется ритмически сопоставленными дугообразными линиями: оно становится многоплановым, оставаясь плоскостным. Выисканные «пятно» и массы фигуры укрепляются и детализируются в объеме, движении, распределении тени и света широко положенными кривыми линиями, оттушеванными от темного к светлому и наоборот, – прямое подражание приемам иконописи. Полнее всего эти приемы реализованы в «Натурщице» 1913 года (из ГТГ), которую автор считал программной работой и поэтому назвал «Композицией из обнаженной натуры».

Пунин утверждал, что «влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо»¹⁸. Это и справедливо, и односторонне. Татлинская живопись синтезирует принципы иконописи и новейшего авангарда. В обоих случаях Татлин не цитирует образцов, а перерабатывает их на свой лад. Так, в «Натурщице» из ГТГ можно различить не столько прямые аналогии, сколько следы «диалогов» автора с совсем разными произведениями Пикассо, такими как «Танец с покрывалами» (1907), «Сидящая женщина», «Дриада», «Дама с веером» (все 1908); в «Натурщице» из ГРМ – такого же непрямого характера отклики на живопись Матисса – на картины из московского собрания С.И. Щукина («Игра в шары», 1908; «Музыка» и «Танец», 1910).

Следом, к концу 1913 года, Татлин делает произведения, известные теперь только по невнятным слухам, но явно качественно новые: коллаж на тему картины Рембрандта, какую-то «Кобзу» и «Композиционный анализ» (о нем рецензент сказал только вскользь, что это «кубы маслом <...> просто бесплодное, хотя и безобидное баловство»)¹⁹, кубофутуристическую композицию на тему неизвестной «Мадонны» (ее идентифицируют с «Композиционным анализом», что совсем не бесспорно)²⁰ и немногочисленные кубофутуристические же рисунки.

Эти работы послужили ему переходом к абстрактному искусству, и Татлин решительно прекращает занятия живописью.

Живопись надолго приобрела для Татлина только служебное значение (некоторые театральные декорации делались как серьезные «картины» с 1913-го до начала 1950-х годов) и мелькнула кратким эпизодом в 1916 году, когда он создал абстрактный живописный аналог своих контр-рельефов («Доска № 1»), вернув их из реального пространства в плоскость холста.

¹⁸ Пунин Н. Обзор новейших течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1. С. 18.

¹⁹ Essem (С. Маковский). Выставки и художественные дела // Аполлон. 1913. № 9. С. 66.

²⁰ См.: Shadowa L. «Kompositionsanalyse» oder neue Synthese? // Tatlin; комментарий в кат. 235–238.

Таким жестом Татлин продемонстрировал связь только что возникшего супрематизма со своими контр-рельефами 1914–1915 годов, а кроме того, предугадал принципиальную перспективность синтеза «татлинизма» (будущего конструктивизма) и супрематизма.

Ведь весь так называемый супрематизм 1916–1920 годов – в работах Розановой, Экстер, Поповой, Удальцовой, Клюна, Пуни и др. – на самом деле был синтезом исканий Малевича и Татлина ²¹, а спустя некоторое время наступила вторая фаза такого синтеза – у Лисицкого, Родченко, Клуциса и др.

«Уйдя из живописи» на многие годы, Татлин вернулся к ней только через двадцать лет. Естественно, это была совсем другая живопись, с другими задачами: интимная, подчеркнута скромная, делавшаяся «для себя»: натюрморты (цветы), пейзажи, портреты. Поэтому априорное суждение, что поздняя живопись Татлина неосознанно или добровольно стремилась угодить новой конъюнктуре, а из-за этого потеряла художественную ценность, неправильны. В тридцатые и последующие годы Татлин делал современную этому времени живопись, как это он понимал. Он снова продолжает односторонний «диалог» с искусством близких по времени художников, сначала примеривается к «французской школе», затем обретает индивидуальную манеру, серьезную и изысканную, без погони за какими-либо эффектами.

В какие-то годы (примерно в 1939–1942?) ощутимо воздействие того типа пейзажа, в котором господствует поверхностно натурное видение, распространившееся в советской живописи. Но в целом возобладали медитативное отношение к природе, тяга к обобщению, при которых произведения складывались как единство экзистенции художника и самостоятельной экзистенции изображаемого предмета. Таковы его поздние натюрморты «Лук», «Мясо», «Белый кувшин и картофель» и др. Еще большей внутренней значительностью и своеобразной монументальностью обладают недатированные, как представляется – наиболее поздние, «Красные цветы», «Череп на раскрытой книге», некоторые пейзажи.

«Поздний Татлин» использовал индивидуальную живописную технику: он любил писать на старых досках (иногда – на старых иконах), оклеивая их холстом и грунтуя тонкими слоями гипсового «левкаса», писал лессировками, большей частью совсем без белил; очень тонкому живописному слою он придавал физическую трехмерность нюансной рельефностью отдельных мазков и рисованием по свежей живописи черенком кисти. Поздние рисунки (портреты, фигуры) имеют сходство с одновременной живописью, отмечены искренностью при полной внешней неприязательности ²². Лучшие рисунки «позднего Татлина» составили большую серию портретов тех, с кем он общался. А несколько иллюстраций, заказанных ему в 1939–1940 годах с требованием обязательного соответствия практике социалистического реализма, – единичные примеры вынужденного подчинения внешнему идеологическому нажиму. Наверное, такой нажим был особенно досаден Татлину, когда пришлось рисовать портрет обожаемого им Хлебникова для чудом выжившего тома не издававшихся ранее произведений поэта.

Живописные рельефы, материальные подборы, контр-рельефы и Башня

Для Татлина характерно, что его главные формальные идеи и главные произведения вызревали постепенно, иногда очень долго, складывались в его сознании почти без предварительного эскизирования, затем осуществлялись практически – в обстановке секретности или обрывочной, интригующей полуинформации, а появляясь – производили впечатление взрыва.

²¹ Например, «Живописная архитектура с тремя полосами» Л. Поповой (1916, собр. Е.Б. Муриной и Д.В. Сарабьянова), непосредственно переходящая к ее супрематическим «архитектоникам», представляет своего рода «натюрморт» на тему висящего «Углового контр-рельефа» Татлина (кат. 352).

²² Что касается позднего периода, то тут также возникла проблема разделения рисунков, сделанных Татлиным, и чужих, но хранящихся под его именем (см. об этом комментарий к кат. 1171).

Выставка нескольких абстрактных работ из дерева, картона, металла и пр., устроенная в мастерской Татлина в мае 1914 года, по своему значению и последствиям, действительно, означала самый настоящий взрыв в искусстве.

Новизна выставленных произведений – сенсационная, провоцирующая – была тройкой (что, между прочим, отразилось в поисках автором соответствующей терминологии).

Во-первых, новые композиции, оставаясь в чем-то сходными с обычными картинами, были скомбинированы из разных, совершенно чуждых традиционной живописи материалов – с учетом цветовых, фактурных, графических особенностей их поверхностей, иногда с дополнительной подкраской, с добавлением мазков или штрихов кистью. В дело шли и фрагменты уже как-то оформленных ранее предметов: мебели, утвари, «куски настоящих обоев <...> жестянки из-под табаку и даже вполне настоящие: трубка, блюдечко и стальная пила»²³. Коллажности композиций соответствовало одно из их типологических названий, употреблявшихся Татлиным: «подборы материалов» («материальные подборы»).

Во-вторых, новые работы Татлина ничего не изображали, а представляли собой самодостаточные беспредметные произведения, положившие начало одному из самых ранних направлений абстрактного искусства.

Среди выставленных в мае 1914 года композиций по крайней мере одна еще имела название.

Рецензенты писали: «Позвольте представить одну его «картину»: обломок нестроганной доски. К ней сверху и внизу в наклонном положении прилажены две закопченные дощечки. Внизу приделана небольшая деревянная трубочка. Картина называется «Ночная чайная». И далее: «Здесь из куска грязных обоев, из прокопченных дощечек создается то настроение серого и грязного кошмара, какое, действительно, живет в ночных чайных». Другая композиция с изобразительным элементом – «Бутылка» (выставлена в декабре 1914 года). Но интересно, что Татлин пробовал переворачивать свою «Бутылку» «вверх дном» и тем самым показывать принципиальную равноценность «верха» и «низа», то есть главенство абстрактного, а не ассоциативно-изобразительного начала в этих композициях²⁴. Подчеркивая их универсальный характер, Татлин перешел к групповым типологическим названиям: «Живописный рельеф, а-л. Работы 1915 года», «Рельефы 1913–1914 годов».

Какое-то время (с конца 1914 года) Татлин предпочитал всем другим терминам «живописный рельеф», указывавший на третью новаторскую особенность этих произведений – их реальную трехмерность.

Сегодня, когда наша память загружена огромной информацией о том, что произошло с тех пор в искусстве, очень трудно представить себе подлинный контекст и атмосферу русского авангарда к моменту предъявления Татлиным своих «живописных рельефов». Уже невозможно верно оценить истинную меру сенсационности и шока, когда в качестве картин художник (талант и мастерство которого были признаны) захотел скомпоновать, а затем показать произведения, не имевшие никаких прецедентов.

Было в принципе невиданным, чтобы искусство (в лице Татлина) отказывалось от привычных функций – изображать, украшать, интерпретировать, поучать и т. д. – и, более того, не пошло и уже известными публике новаторскими путями трансформации действительности или даже абстрактной живописи («оправданной» ассоциативной параллельностью с музыкальным искусством, например), а предлагало сосредоточить внимание и восприятие на композициях из «ничего не говорящих» кусков дерева, металла, картона и т. д., которые не преобразались

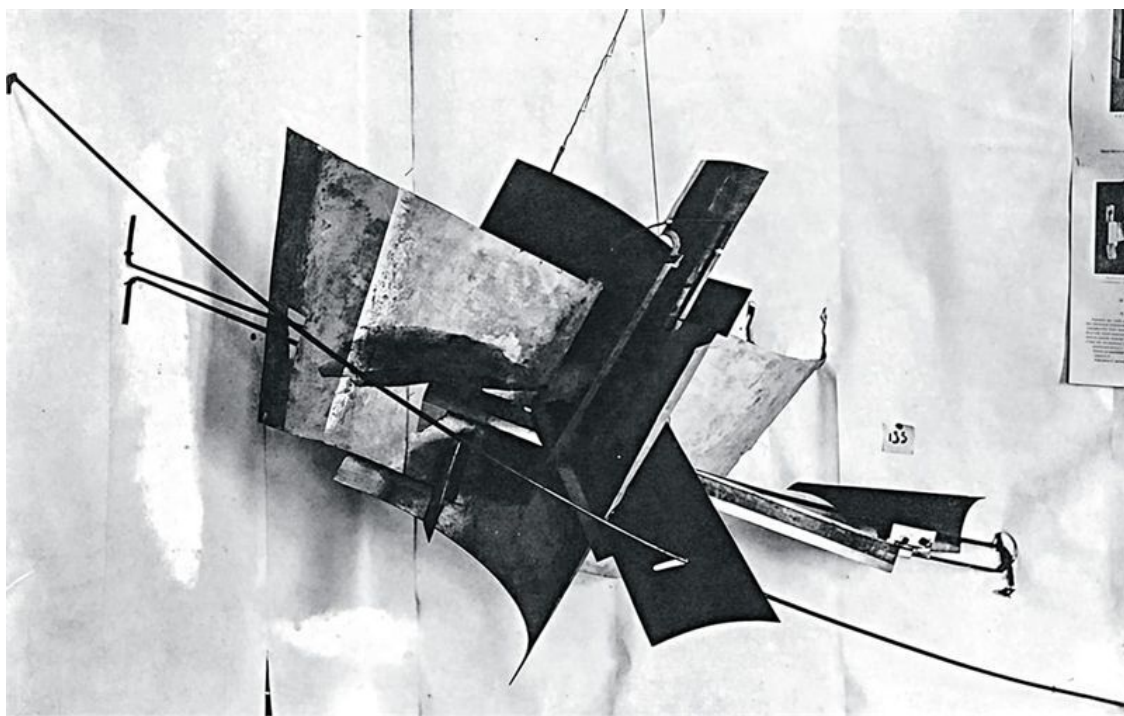
²³ А.К. У В. И. Татлина // Утро России; Янко-Музыкант (псевдоним). Зри, трюк // Московский листок. Обе газеты — 15 мая 1914.

²⁴ Фотография в ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 3623, л. 2.

привычно в изящную, до мельчайших деталей отделанную полезную вещь или «безделушку», а представляли в своей безобразной антиэстетичной наготе.

Татлин посягнул на принципиальный прорыв границ искусства. Он давал понять, что объектом искусства и его материалом может быть всё. Переоценить немедленное значение и бесконечные последствия этой акции Татлина невозможно.

Живописные рельефы, сделанные на протяжении апреля – ноября 1914 года, обозначили начало нового (и творчески самостоятельного) этапа в развитии всего русского авангарда. Но формообразовательная активность самого Татлина еще только набирала силу. Его новый «Рельеф 1915 года», еще сохраняя в качестве основы плоскую прямоугольную форму, приспособленную к повеске на стену, резко выходит из нее в реальное пространство. В сфере композиции вовлекаются простые, но функционально конструктивные взаимосвязи элементов (в живописных рельефах требовалось просто скрепить фрагменты между собой), а отдельные детали обрели кинетичность в пределах статического целого. Конструктивные особенности исключали здесь равноценность «верха» и «низа». Значение этих пространственных новаций Татлин считал принципиальным, выделяя «Рельеф 1915 года» между группами живописных рельефов 1913–14 и «контр-рельефами» 1914–15, что соответствовало трем действительным этапам в этом разделе творчества Татлина: в апреле – ноябре 1914-го; в январе – марте 1915-го; в апреле – декабре 1915 годов ²⁵.



Владимир Татлин. Угловой контррельеф повышенного типа на выставке «0,10». 1915. Материал контррельефа (предположительно): листовая жечь, алюминий, масло, левкас, проволока, крепежные детали. Фотография. Январь 1916. Стекло, черно-белый негатив

Новизна произведений, созданных на третьем этапе, оказалась феноменальной даже на фоне предшествовавших работ: скульптурно-живописные композиции Татлина эмансипировались, отделились от какой-либо «подставки» или подобия картинной плоскости и самосто-

²⁵ Ранние живописные рельефы должны датироваться не 1913–1914, а 1914 годом; рельеф с металлическим треугольником («Рельеф 1915 года», кат. 348) не 1914, а 1915 годом; первые угловые контр-рельефы (кат. 352, 355) – не 1914–1915, а 1915 годом (тем более неверны датировки 1914-м и даже 1913 годом сходных работ у И. Пуни, И. Клона и др.: они появились не ранее начала 1915 года).

ятельно *повисли* в пространстве, поддерживаемые гибким, поддающимся под тяжестью креплением (трос, проволока, тонкий металлический прут). Идея подбора материалов (включая возможность их дополнительной живописной обработки) продолжала быть одной из главных, а конструктивность из простой служебной потребности (как в «Рельефе 1915 года») стала одним из объектов формообразовательной мысли художника. Конкретные конструктивные взаимосвязи элементов стало нужным «изобретать» на композиционном и предметном уровне. Крайне существенно, что это были совсем особые конструкции-композиции (что оставалось непонятным или неинтересным для участников известной дискуссии 1921 года в Инхуке), то есть объекты, выдвигавшие в ряду других задач какие-то свои конструктивные потребности и тут же дававшие их конкретное осмысление-решение, введенное в композицию ее интегральным составляющим. Существенен и конкретный характер потребовавшихся Татлину конструкций: они не только работают на «Напряжение», «Натяжение» и наглядно это выражают, но, кроме того, в чем-то жизнеподобны: податливы, чутки, изменяются при каждой переналадке, а в процессе работы «утомляются»: провисают, разбалансируются (общая черта ряда произведений Татлина).

На каждом из этапов в течение 1914–1915 годов композиции были столь новы, что их трудно было даже просто как-то обозначать, различать и т. д. Татлин в итоге не очень удачно с этим справился. Последнюю группу произведений он назвал «угловыми» и «центровыми контр-рельефами», «угловыми рельефами повышенного типа»²⁶. Однако художники и критики не стали вдаваться в нюансы авторской классификации, а взяли общим названием всех специфических произведений Татлина только термин «контр-рельеф», и сам художник принял такое словоупотребление.

В «контр-рельефах» весь предшествующий художественный опыт Татлина (включая и его специфический интерес к кубизму) и импульс от искусства Пикассо сконцентрировались и объединились.

Однократная встреча с Пикассо в последних числах марта 1914 года (по европейскому календарю – в начале апреля) имела значение огромного, но в первую очередь эмоционально-психологического толчка (для Татлина характер личных контактов, например, с Афанасьевым, Ларионовым, Хлебниковым, Малевичем, Луниным, А. Весниным и другими всегда был очень важен).

К абстрактному искусству Татлин двигался как к предельному синтетизму, к знаковости, к пластическим формулам: от «арифметики» изображения действительности он перешел к «алгебре» абстрактных форм, что уже само по себе переводило искусство из средства изображения жизни в потенциальное средство ее конструирования.

«Контр-рельефы» не ставили никаких утилитарных задач. Но во всех их разновидностях присутствует волевой авторский импульс. В этих композициях нет случайного, самопроизвольного. Отчетливо ощущаются серьезность автора, наличие у него позитивной и конструктивной формотворческой установки (особенность, унаследованная советским конструктивизмом и противоположная дадаизму, одно время заинтересовавшему Татлина).

У Татлина сложился набор излюбленных форм: парусообразная, полуцилиндрическая или полуконическая скорлупа, длинные стержни и их различные комбинации, решетки, гибкие линии «тросов», их пучки, сетки, консольные формы.

С 1915 года одновременно с работой над «контр-рельефами» идет у Татлина цикл сценографии к «Летучему голландцу», что составляет два параллельных ряда, в которых сходные

²⁶ «Контр-рельеф», по Татлину, не углубленный рельеф, как это иногда себе представляют. Традиционная классификация по степени высоты (барельеф и горельеф) как бы продолжена у Татлина «сверхвысоким» контр-рельефом, в соответствии с возможным использованием приставки «контр» как знака усиления: контрабас, контроктава и субконтроктава, контратака. С.К. Исаков считал (или знал от Татлина), что термин возник по образцу слова «контратака» (К «контррельефам» Татлина // Новый журнал для всех. 1915. № 12. С. 50).

мотивы синхронно прорабатываются и интерпретируются на изобразительном и абстрактном уровнях. Этот опыт получит развитие в Башне Татлина – колоссальном «контр-рельефе» чуть ли не полукилометровой высоты, в будущих сценографических проектах и макетах – «контр-рельефах», формирующих сценическое пространство.

Татлинская Башня – проект «Памятника III Интернационала» – одно из ключевых произведений искусства XX века. И одно из самых популярных, хотя знакомо почти только по картинкам. Башня – продукт сразу двух революций: социальной, дважды потрясшей Россию в 1917 году, и революции в искусстве начала XX века; сам автор справедливо утверждал: «То, что произошло в 17-м году в социальном отношении, то проведено в нашем изобразительном деле в 1914 году, когда были положены в основу „материал, объем и конструкция“»²⁷.

Татлин был одним из тех, кто совершил революцию в искусстве. Социальная революция воспринималась им, как и большинством людей, сторонников или противников революции, в качестве закономерного результата долго созревавшей и необратимой ситуации. Он принял революцию позитивно, как новую в истории эпоху, в которой приходится жить, но которую, кроме того, надо делать. Такую конструктивную и в принципе оптимистичную установку неверно отождествлять с желанием получить долю власти в новом обществе и использовать ее для безответственных социальных экспериментов, как это легко утверждают иногда в наши дни. Революция «ангажировала» огромную часть населения и в том числе большую часть интеллигенции, вовлекла ее в личное и коллективное участие в создании будущего своей страны, но это не означало слепого и послушного принятия того курса в революции, который выдвинули, а затем всё более жестоко проводили большевики.

Татлин в 1917 и 1918 годах поглощен общественной деятельностью. Он один из главных лидеров футуристов и, как едва ли не все они, сторонник автономии искусства, его отделения от государства, а в социальном плане близок к анархизму.

Татлин мало интересовался политикой, но в принципе неспособен был к конформизму, и он никогда не являлся администратором. Он всегда стоял на позициях благоприятствования развитию искусства и его творческой независимости от власти. Деятельность Татлина, иногда весьма активная и практически-результативная, проходила в общественно-профессиональных рамках. Его «председательства» (в иерархическом отношении кажущиеся более высокими, чем «должности» Шагала, Малевича, Альтмана, Родченко, Дымшиц-Толстой и др.) были следствием его личного авторитета у художников: председатель «Молодой федерации» Профсоюза художников после Февральской революции, Московской коллегии ИЗО в 1918-м – начале 1919 года, «Объединения новых течений» (общественной и полуэфемерной организации) в Петрограде начала двадцатых годов.

²⁷ Татлин В.Е. Наша предстоящая работа // Бюллетень VIII Чрезвычайного Съезда Советов. 1 янв. 1921. Вып. 13 (в оглавлении статья обозначена фамилией Татлина; подписи его помощников под текстом не означают их соавторства).



Владимир Татлин. Модель «Памятника III Интернационалу» в мозаичной мастерской Академии художеств. Фотография. Ноябрь 1920. Стекло, черно-белый негатив

Взгляды на искусство подлинных административных руководителей советской культуры, начиная с Луначарского, ни разу не совпали с татлинскими, и ни одна сторона не сделала в этом смысле шага навстречу другой.

А задача строить будущее и создавать искусство будущего – объективная потребность эпохи, как полагали авангардисты, считая себя, по выражению Татлина, «инициативными единицами».

Таков психологический фон и контекст появления проекта «Памятника III Интернационала».

Башня – произведение без аналогов, как и контр-рельефы, оказавшееся не очередным шагом, а гигантским скачком. Она расковала сознание художников (и архитекторов!), придала ему неограниченный масштаб, подтвердила значение творческой фантазии для современного искусства.

Русские авангардисты постепенно отделились от Татлина, но в истории авангарда рубеж до и после Башни – один из главнейших и многое объясняющих. Мимо Башни не прошел никто.

Она выдержала испытание временем, хотя удостоилась печальной судьбы. Физически утраченная, Башня остается фактом современного искусства: с начала шестидесятых годов к ней возродился острый интерес, который реализовался в попытках воссоздать модель Башни.

Принципиально ценной стороной нашей ретроспективы Татлина является, во-первых, возможность показать все три категории контр-рельефов. К периоду живописных рельефов относится недавно открытый и входящий в художественную жизнь «Голубой контр-рельеф» из частного собрания в Германии. Категория пространственных контр-рельефов, сохраняющих связь с картинной плоскостью, представлена хорошо известным контр-рельефом из ГТГ. Висящий «Угловой контр-рельеф», десятки лет хранившийся в ГРМ размонтированным, теперь собран и в процессе монтажа опознан как авторское повторение работы 1915 года, сделанное на десять лет позднее.

Во-вторых, выставка показывает такую реконструированную модель «Памятника III Интернационала», которая – об этом можно сказать с полной уверенностью – по приближению к оригиналу значительно превосходит все предшествующие работы этого рода.

Дизайн и «Летатлин»

Печь, пальто, проекты чашки, стула и тому подобные работы Татлина непоправимо разочаровали эстетов, явно показали им, что Татлин не художник. А долгая возня с самодеятельным летательным аппаратом разочаровала техников: Татлин, конечно, не инженер, а наивный любитель, увлеченный странным хобби. Сторонники Татлина всемерно подчеркивают, что он «мастер», «мастерской», знаток и ценитель хороших материалов, инструментов, технических приемов, то есть укрепляют за ним уважаемый, но всегда второстепенный в России имидж. А в новом искусствоведении многие, экстраполируя эмпирические факты в сферу обобщений, называют Татлина утилитаристом, прагматистом, техницистом, рационалистом; вообще считают его материалистом в самом элементарном смысле.

Всё это тоже легенды, только антитатлинские (вполне намеренно внес сюда свой вклад Малевич: он при каждой возможности методично развенчивал татлинское искусство, сводил его к частному случаю внутри авангардного движения). У легенд свои механизмы действия – на основе фразы Пунина о шуточном «разделе» Татлиным и Малевичем «земли и неба» да из давнишней классификации Б. Арватова («материализм – идеализм») ²⁸

²⁸ Пушин Н.Н. Квартира № 5. Первая публикация в кн.: Панорама искусств 4. М., 1981. С. 157–158. Арватов Б. Две группировки // Зрелища. 1922. № 8. С. 9.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.