

выпуск 39 весна 2016



ТМ

теория **МОДЫ**

Одежда Тело Культура



Новое
Литературное
Обозрение



4 выпуска в год

ООО Редакция журнала
«Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
123104, Москва, Тверской бульвар, д.13, стр.1
Тел.: +7 495 229 91 03, факс: +7 495 229 91 03
E-mail: info@nlo.magazine.ru
fashiontheory.ru@gmail.com

Склад в Санкт-Петербурге:
СПб., Лиговский пр., д. 27/7
Тел./факс: +7 812 579 50 04
E-mail: nlo-spb@peterlink.ru

Маркетинг, PR и реклама: Ксения Трушина
Телефон: +7 495 229-91-08
E-mail: ksenia.nlobooks@gmail.com

Дизайн макета: Владимир Хащиревич
Верстка: Ирина Свиридова
Корректурa: Светлана Крючкова

Подписка на журнал производится
во всех отделениях связи
Стоимость подписки: 1000 рублей за год
Подписные агентства:
Роспечать (подписной индекс 20004),
«Пресса России» (подписной индекс 39714)

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-22712 от 23.12.05

FASHION THEORY

The Journal of Dress, Body & Culture

Editor Dr. Valerie Steele, The Museum at the Fashion Institute of Technology (New York)/
Главный редактор: Валери Стил, Музей Института технологии моды (Нью-Йорк)

© 2006 Berg. All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced or utilized in any form or by any means,
electronic or mechanical, including photocopying and recording, or by any information
storage or retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

© Новое литературное обозрение, Москва, 2015.

Любое воспроизведение опубликованных в журнале
материалов без письменного разрешения редакции запрещено.

Тираж 1000 экз.

Отпечатано в ОАО «Чебоксарская типография №1»

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

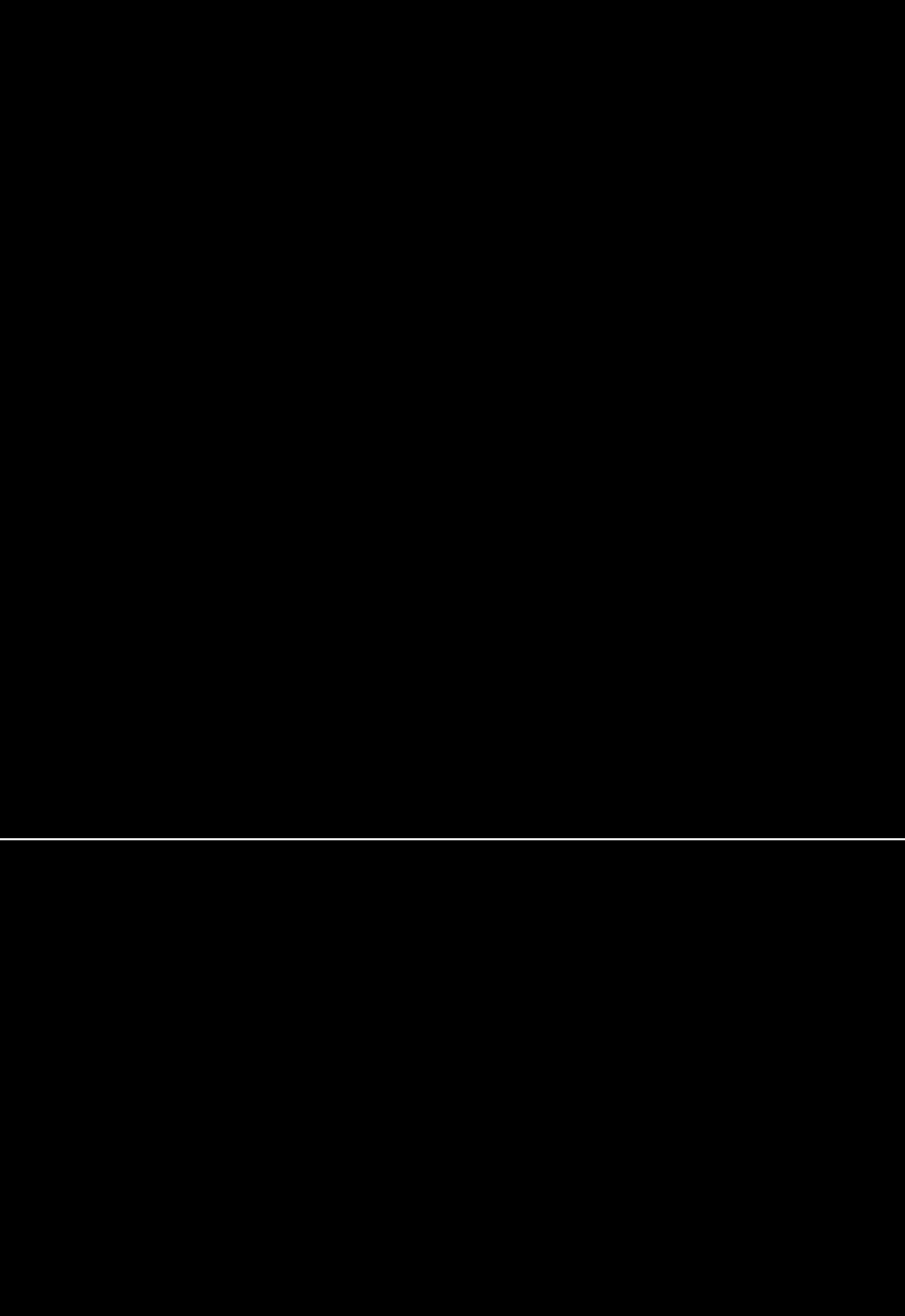
ТМ

теория**МОДЫ**

Одежда Тело Культура



Новое
Литературное
Обозрение



Международный журнал

ТМ теория**МОДЫ**

Весна (№ 39) 2016

Редакция

Шеф-редактор: Людмила Алябьева

Редакторы: Татьяна Григорьева

Сергей Петров

Журнал издается в рамках проекта

«Культура повседневности»

(издательский дом

«Новое литературное обозрение»)

Научная редколлегия

Андрей Бартенев, художник

Джурджа Бартлетт, Лондонский колледж моды

Кристофер Бруард, Эдинбургский колледж искусств

Ольга Вайнштейн, Российский государственный гуманитарный университет

Оксана Гавришина, Российский государственный гуманитарный университет

Кэролайн Эванс, Центральный колледж искусства и дизайна Сен-Мартинс (Лондон)

Ирина Крутикова, дизайнер, Международный фонд развития моды

Раиса Кирсанова, Государственный институт искусствознания

Валери Стил, Музей Института технологии моды (Нью-Йорк)

Анна Лебсак-Клейманс, Fashion Consulting Group

Юлия Демиденко, Музей истории Петербурга

Элизабет Уилсон, Лондонский колледж моды

Оксана Секачева, дизайнер, искусствовед



Новое
Литературное
Обозрение



Lovingly
Rose S.
Julius Menckmann

ТМ

Содержание

Письмо редактора — 8

Одежда — 11

Конструкции гендера

Ли Пэйн. *«Не брюки делают из человека пастора»:*
мода и гендерные стереотипы в контексте доктрин
американского ривайвализма конца XIX — начала XX века

Рикардо Сулуэта. *Плавающий гендер: трансатлантическое*
влияние на образ травести в американском немом кино

Масафуми Монден. *Размышления в комнате грез:*
«Девственницы-самоубийцы» и эстетика девичества

Ын Чжун Ран. *Голубой или розовый, вот в чем вопрос:*
гомофобия и ее влияние на гендерную символику цвета

Тело
**Части тела в истории моды:
Волосы. Часть шестая**

Эдмунд Р. Лич. *Магические волосы*

Аня Куренная. *Новая «старая гвардия синевласых»:
влияние знаменитостей на социальную историю
«неестественных» оттенков волос*

— 191

Культура
Мода и утопия

Флавия Лошальпо. *Одежды утопии: проекты футуристов
и конструктивистов начала 1920-х годов*

Наталия Курчанова. *Модели одежды В.Е. Татлина
как антимода*

Юлия Демиденко. *Новая одежда для нового мира.
Костюмы В.Е. Татлина на фоне эпохи*

Анат Хелман. *Костюм в кибуце 1950-х годов: утопия
равенства, антимода и ее трансформация*

— 191

Практика моды

«Мы хотим всех переодеть».
Интервью с Наталией Соломатиной (бренд Feodora)

— 281

Музейное дело

Мария Терехова. *Как сапоги Петра Великого Америку
открывали: Диана Вриланд и западный взгляд на русский
костюм в музее*

— 287

События

Уильям ДеГрегорио. *Архитектура женщины*

Габа Найманович. *Диалог двух традиций:
прошлое и будущее*

Мари Риджельс Мельхиор. *Мехом наружу*

— 309

Екатерина Шубная. *За витриной универмага*

Мария Терехова. *Туфель и зрелищ!*

Екатерина Шубная. *Тракторы по подолу
и веселенький ситчик*

Книги

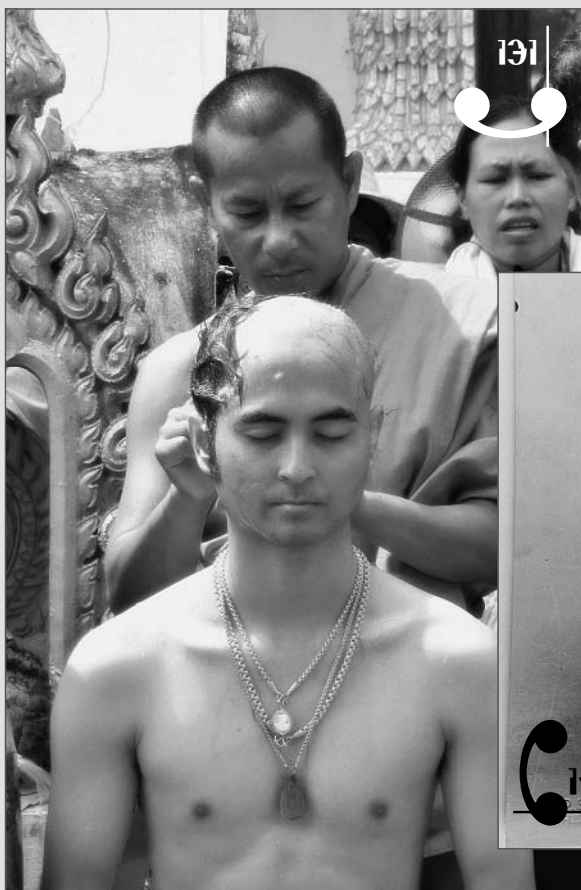
— 351

Ксения Гусарова. *Упоение бессмысленных потерь*

Екатерина Шубная. *Люди и манекены*

Summary

— 371



Содержание **ТМ»**

Дорогие читатели,

перед вами 39-й выпуск журнала «Теория моды: одежда, тело, культура».

В разделе «Одежда» мы продолжаем тему гендерных конструкций, а в разделе «Тело» в очередной раз останавливаемся на волосах и публикуем, в частности, эссе антрополога Эдмунда Лича «Магические волосы», посвященное анализу символики волос в культуре.

Раздел «Культура» посвящен утопическим проектам в области костюма, на которые были особенно богаты 1920-е годы, когда футуристы и конструктивисты всерьез увлеклись проектированием «универсальной и вневременной одежды». Любопытно, что задолго до реальных попыток воплотить социально-политические и костюмные фантазии в жизнь проектирование идеальной одежды для идеальных людей началось на страницах утопических романов. Так, в утопическом государстве Томаса Мора («Утопия», 1516) костюм служит материальным отражением социально-политического устройства, потому покроя одежды «остаётся одинаковым, неизменным и постоянным на все время, будучи вполне пристойным для взора, удобным для телодвижений и приспособленным к холоду и жаре». В этом предложении содержится не только краткое изложение основных принципов, которых будут придерживаться авторы литературных утопий, описывая одежду утопийцев, но и подспудная критика моды, изменчивой и капризной, провоцирующей расточительство и поощряющей тщеславие, против которой выступает суровый моралист Мор. Столетие спустя в «Городе Солнца» Томмазо Кампанеллы (1602) подхватывается идея единообразия и костюм выглядит еще более аскетичным: «мужчины и женщины у них носят почти одинаковую одежду, приспособленную к военному делу, только плащ у женщин ниже колен, а у мужчин доходит только до колен».

Очевидно, что, воображая внешний облик жителей утопического государства, авторы отталкивались от реального гардероба своих современников, который их не устраивал по целому ряду причин. К примеру, Л.-С. Мерсье в утопическом романе «Год две тысячи четыреста сороковой» (1770), описывая внешний вид парижанина из далекого будущего, особо отмечает черты, отличающие его костюм от дресс-кода, которого должен был придерживаться среднестатистический француз в XVIII веке: «Шляпа его была совсем не похожа на те неудобные треугольные шляпы унылого вида и цвета, которые носим мы. От них сохранилась только тулья, достаточно глубокая, чтобы держаться на голове, окаймленная чем-то вроде валика из той же ткани; будучи развернут, валик этот образовывал как бы козырек, предохраняющий лицо от солнца или дождя. Опрятно убранные волосы, лишь самую малость

присыпанные пудрой, чтобы виден был их естественный цвет, спускались на затылке небольшой косицей. Ни спесивой напомаженной пирамиды, ни безвкусных крыльев, лежащих по обе стороны лица и придающих ему какое-то растерянное выражение, ни неуклюжих буклей, которые не имеют ничего общего со свободно ниспадающими кудрями и придают человеку глупый, надутый и нелюбезный вид. Шею его не стягивала узенькая полоска муслина; ее окутывал шейный платок. <...>Рукава его одежды были в меру широки, так что руки свободно могли в них двигаться; тело было ловко охвачено подобием камзола, поверх которого накинута была широкая плащ, могущий в случае ненастья служить надежной защитой. Длинный шарф красиво окутывал его бедра, чтобы всему телу было одинаково тепло. На нем не было подвязок, которые перетягивают подколенки и затрудняют циркуляцию крови. Длинные чулки облегли его ноги до самого верха. На нем были удобные башмаки, напоминающие полусапожки».

И в Икарии Этьена Кабе («Путешествие в Икарию», 1840) «все имеют одинаковую одежду, а это исключает зависть и кокетство». Кроме того, «почти все платья, головные уборы и обувь эластичны, так что могут подойти нескольким лицам разного роста и объема». Идеальной оказывается не только сама одежда, но и способ ее производства и распределения, о чем подробно рассказывается на страницах романа.

Удобство, практичность, естественность, умеренность и единообразие — эти эпитеты кочуют из одного утопического романа в другой с незначительными дополнениями, они же оказываются основополагающими для художников, чьим проектам посвящены статьи Флавии Лошальпо, Наталии Курчановой и Юлии Демиденко, вошедшие в нашу «утопическую» подборку.

С наилучшими пожеланиями,

Людмила Алябьева,

шеф-редактор журнала

«Теория моды: одежда, тело, культура»

Наталия Курчанова —

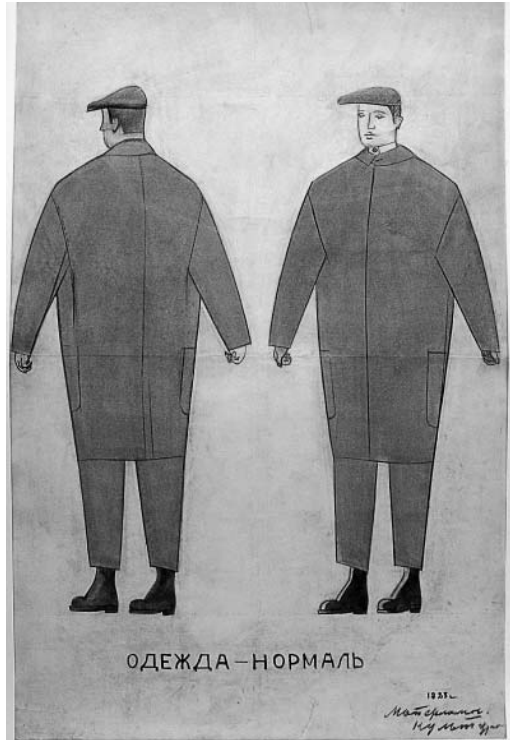
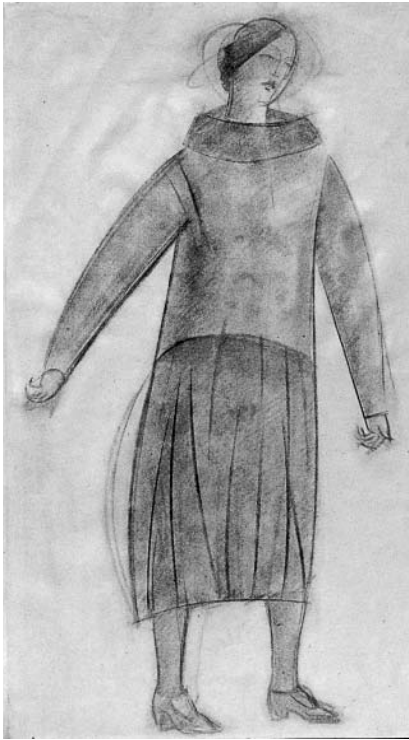
искусствовед, специалист по русскому авангарду, критик и куратор, живет в Нью-Йорке. Автор многочисленных статей по авангарду, опубликованных в таких антологиях, как «Беспредметность и абстракция» (Москва, 2011), «Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник» (Москва, 2010); публикуется в журналах October, RES, Experiment, Ligeia и др. В настоящее время работает над книгой о Владимире Татлине.

Модели одежды В.Е. Татлина как антимода

Красота — это определенная манера человека искать счастье.

Стендаль¹

Владимир Евграфович Татлин — художник, работавший во многих областях изобразительного искусства, таких как живопись, графика, скульптура, архитектура и театральная декорация, — также известен своими дизайнами вещей повседневного пользования, которые включали в себя моделирование одежды — платьев, пальто и костюмов (ил. 1, 2). В этой статье я рассматриваю его модели одежды как антимоду, аргументируя, что если модой является то, что Алисон Банкрофт назвала в своей книге «Мода и психоанализ» «инноваторским поверхностным украшением тела» (innovation in the surface decoration of the body) (Bancroft 2012: 2), то простые, лишённые какой-либо



ОДЕЖДА – НОРМАЛЬ

1923.
Модельеры:
В. Татлин**Ил. 1**

Владимир Татлин.
Эскиз модели
женской одежды.
1923. Б., уголь,
76,5x56 см.
Государственный
театральный
музей
им. Бахрушина,
Москва.

декоративности и немного мешковатые вещи Татлина являлись не модой, а чем-то моде противоположным, поскольку они облегли тело на манер скафандра, стремясь закрыть и обогреть его и как бы нарочито избегая того «украшения», о котором говорила Банкрофт. Разница между модой и антимодой становится ясной при поверхностном сравнении дизайнов Татлина и Любови Поповой или же Варвары Степановой (ил. 3, 4), занимавшихся моделированием одежды примерно в то же время. Оставляя в стороне гендерные определения татлинских балахонистых силуэтов как принадлежащих «мужественному» стилю в противоположность «женственным» приталенным линиям Поповой и Степановой, я бы хотела показать, что знаменитый призыв Татлина «ставить глаз на службу осязания» ответственен за возрождение такой эстетики, где стремление к физическим, осязаемым переживаниям не отвергало абстрактное мышление полностью, но установило ту систему, в которой зрение максимально овеществило осязание. Подобное стремление относится скорее к феноменологии, нежели к семиотике, — то есть оно выражает первоначальное желание человека найти для себя то место, где ему физически комфортно. Для Татлина как художника собственное тело человека является таким местом в первую

Ил. 2

Владимир Татлин.
Эскиз модели
мужской одежды.
1923. Б., уголь,
107x69,2 см.
Государственный
театральный
музей
им. Бахрушина,
Москва.



Ил. 3

Слева:
Любовь Попова.
Эскиз платья.
1923–1924.
Бумага, тушь.
Изображение
любезно
предоставлено
А.Д. Сара-
бьяновым.



Справа:
Любовь Попова.
Эскиз платья.
1924 (?).
Фото публикуется
с разрешения
А.Д. Сарабьянова

очередь; психологическая же атмосфера, которая создается языком — то есть отвлеченным, абстрактным мышлением, — для него вторична.

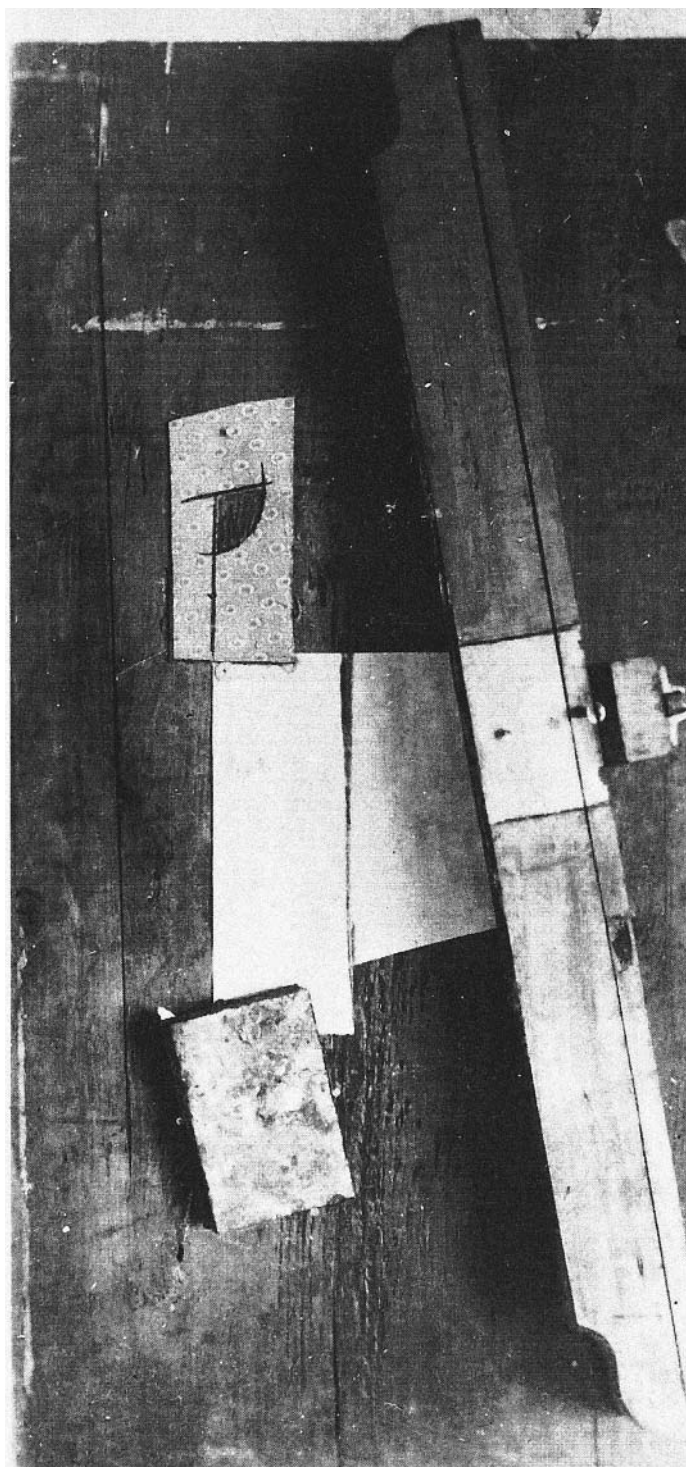
Аргумент, выдвинутый в этой статье, поддерживается тем наблюдением, что основополагающие критические и теоретические тексты о моде — такие, например, как «Художник современной жизни» (1863) Шарля Бодлера, определяющий понятие моды через понятие красоты посредством сравнения их с живописью, стилем и украшением, или же «Система моды» (1967) Ролана Барта, рассматривающая моду через линзу языка и знаковых систем, — не могут быть употреблены в анализе произведений Татлина без больших натяжек и искажений смысла. Дело не в том, что эти заслуженные и почитаемые мыслители не додумались до концепции красоты, развитой Татлиным, а в том, что она им была неинтересна. Стремясь отличить понятие современной красоты от его традиционного определения, Бодлер, например, сознательно предпочел тот ее аспект, который, по его мнению, заслуживал внимания

**Ил. 4**

Александр Родченко.
Фотография
Варвары
Степановой,
одетой в платье
ее собственного
дизайна. 1924.
Архив А. Родченко
и В. Степановой

в первую очередь, и отверг тот, который был его внимания недостоем. В «Художнике современной жизни» Бодлер писал:

«Это дает мне превосходную возможность установить рациональную и исторически основанную систему красоты в противоположность академической теории уникальной и абсолютной красоты. Я уверен, что понятие красоты всегда состоит из двух составных, хотя мы обычно концентрируем внимание только на одной, поскольку сложно заметить меняющийся фактор в нашем общем впечатлении... Красота состоит из вечного, неизменного элемента, характер которого очень сложно определить посредством логики, и постоянно меняющегося элемента, который зависит от обстоятельств и под которым мы можем подразумевать исторический период, его моды, мораль, эмоции. Без этого второго элемента, который мы можем сравнить с занятой, привлекательной,

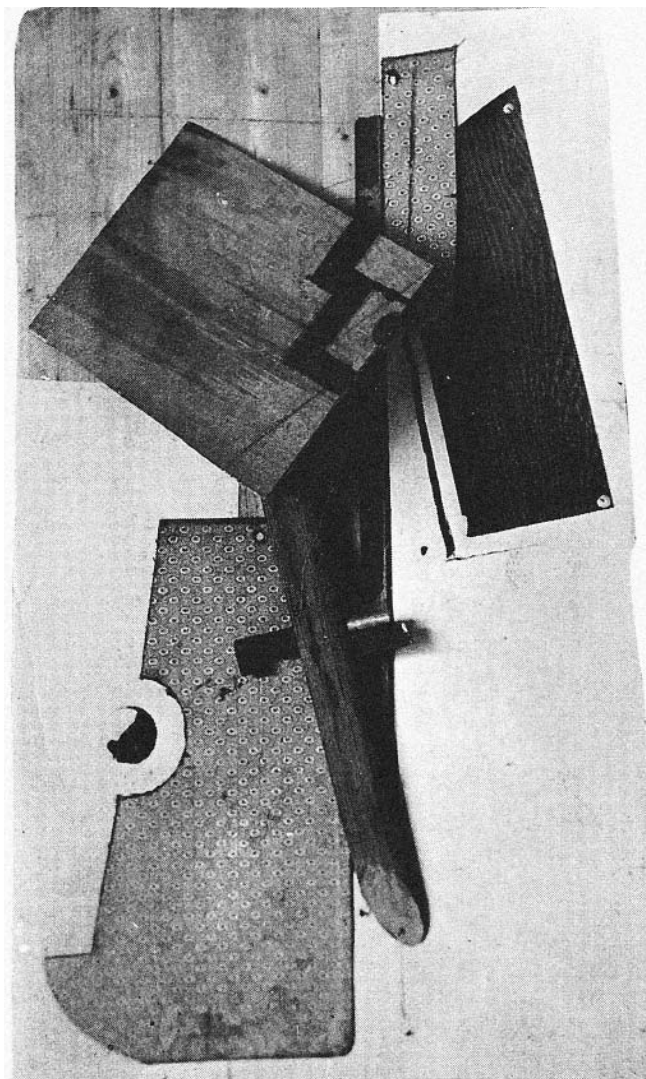


Ил. 5

Владимир Татлин.
Живописный
рельеф (Синтезо-
статичная
композиция).
1914. Дерево,
металл, обои,
штриховка
краской и др.
Местонахождение
неизвестно

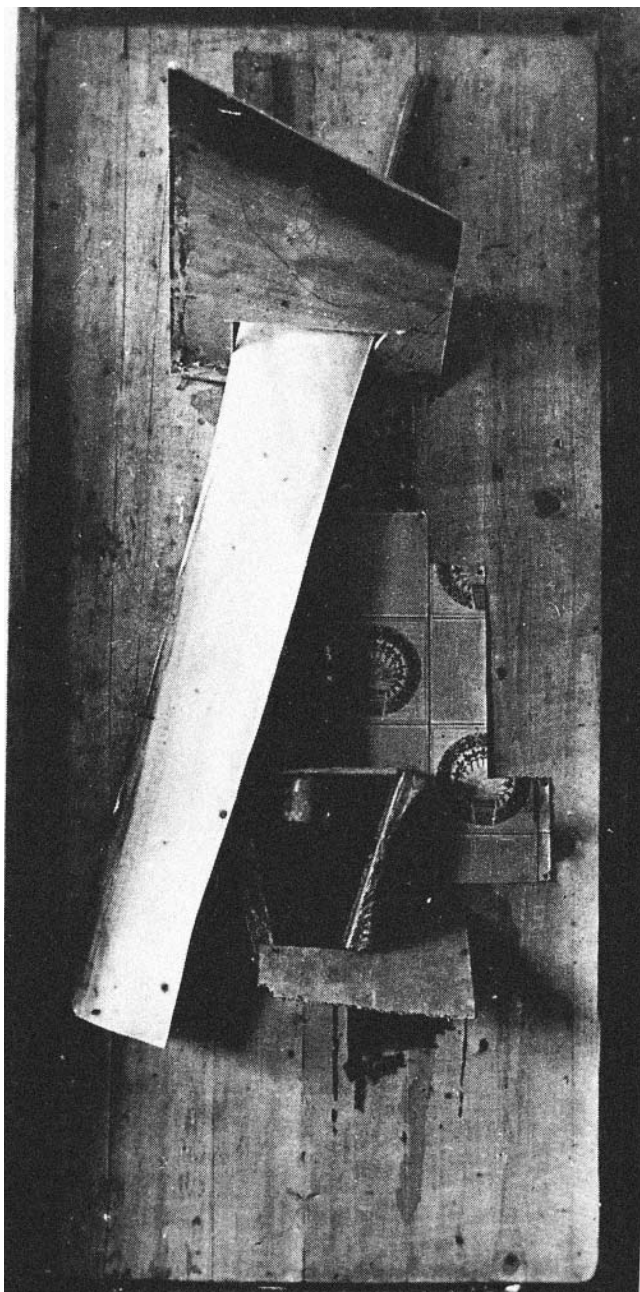
аппетитной корочкой на божественном пироге, мы не сможем переварить или даже оценить первый элемент, поскольку он останется вне доступа для человеческого понимания» (Baudelaire 1863: 5).

Если для Бодлера искусство и мода были «аппетитной корочкой на божественном пироге», то Татлин тяготел к первому фундаментальному и неизменному элементу красоты. Более подходящий искусствоведческий текст для анализа отношения Татлина к моде был написан немецким архитектором Готфридом Семпером. Современник Бодлера, Семпер обратил внимание на «вечный, неизменный фактор» в красоте — именно тот, который Бодлер решил игнорировать в пользу фактора относи-



Ил. 6
Владимир Татлин.
Живописный
рельеф (Синтезо-
статичная
композиция).
1914. Дерево,
б., ткань,
металл, краска.
Местонахождение
неизвестно

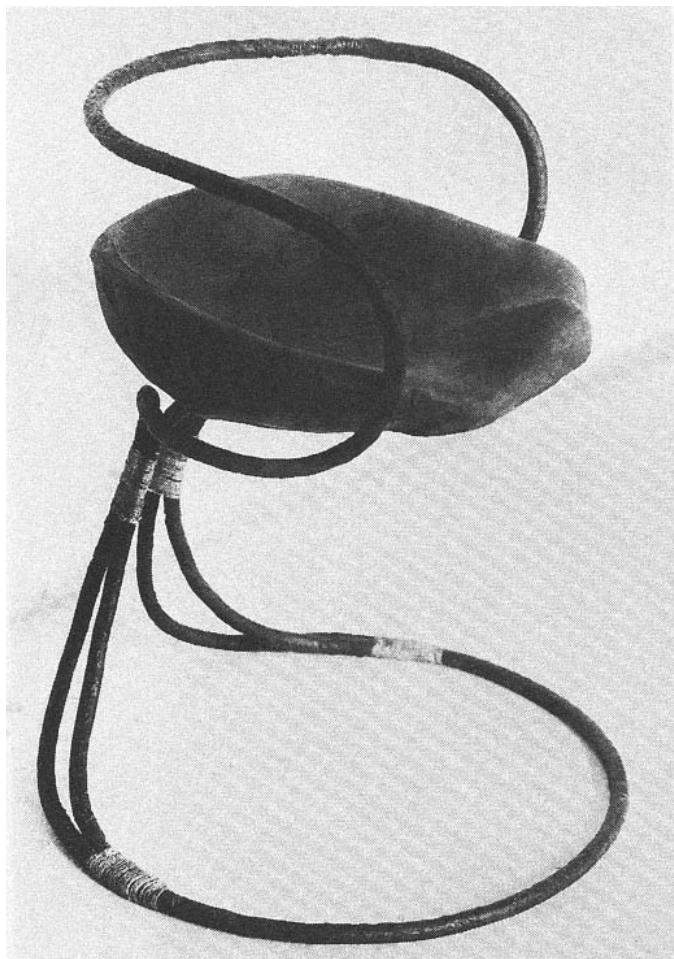
тельного и зависящего от обстоятельств. В главе, посвященной текстилю, в книге «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика», опубликованной к концу жизни архитектора и ставшей одной из его самых известных книг, Семпер сравнил архитектуру



Ил. 7
Владимир Татлин.
Живописный
рельеф (Синтезо-
статичная
композиция).
1914. Дерево,
металл, обои,
краска и др.

с одеждой по степени ее фигуративности и символической нагрузки (цит. по: McLeod 1994: 47). В этом же тексте он ввел понятие украшения, назвав его тем, что «прикрывает природу» самым необходимым и практичным способом, неподвластным капризам моды. То есть Семпер понимал архитектуру как своеобразную «одежду», в которой искусство и форма, эстетические и этические соображения не могли быть отделены друг от друга, поскольку представляли собой союз, своеобразный «закон природы»: тот стиль, который возник по необходимости, чтобы помочь человеку выжить, и который также стал основой искусства.

Тезис настоящей статьи состоит в том, что Татлин, подобно Семперу, считал искусство своеобразной моральной базой для поддержки человеческого тела и духа. Привязанность художника к моральному полюсу искусства была заметна еще в его ранних работах, но с полной силой она проявилась только в его теории «культуры материалов», первой манифестацией которой был его призыв 1913 года поставить «глаз под контроль осязания». Это воззвание было приведено в исполнение в следующем, 1914, году, когда художник представил пораженной публике свои синтезостатичные композиции и живописные рельефы, или контррельефы, ставшие, как известно, для него самым важным творческим достижением, тем редким «прорывом», который определяет все последующее творчество и судьбу художника (Strigalev 1984: 13–43). В мае 1914 года он устроил выставку этих произведений в своей мастерской на Остоженке (ил. 5–7). Выставка немедленно стала сенсацией. Не теряя времени, Татлин принял участие в нескольких других выставках: в течение примерно двух лет, с мая 1914 по март 1916 года, он показал свои новые трехмерные композиции на пяти экспозициях, включая «Трамвай В» и «0.10» в Петрограде и «Магазин» в Москве (Strigalev & Harten 1992: 400, 403–406). С момента появления контррельефов Татлин считал, что открыл совсем новую, пока еще не исследованную область в искусстве. Чтобы подчеркнуть свое отличие от обыкновенных художников, он стал называть себя «мастером», что привело некоторых исследователей к заключению, что подобная самоидентификация имела отношение к средневековому ремесленничеству, а не означала просто-напросто знание материалов и методов обращения с ними. В отличие от ремесленника, тем более средневекового, Татлин создавал вещи, глядя на них с точки зрения их постоянно эволюционирующей художественной сущности, а не для того, чтобы заработать на жизнь. На протяжении всей своей художественной жизни он обращал внимание на свойства материалов и технику выполнения работы. Логическим результатом его метода был не только переход от искусства к материалу, но и преобразование обыкновенных вещей в предметы искусства.



Ил. 8

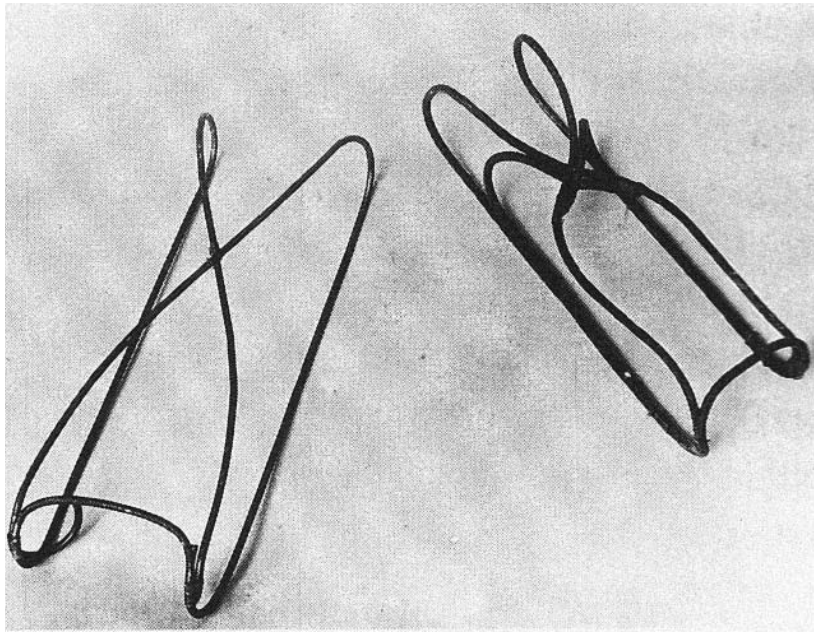
Фотография
консольного
стула из гнутого
бука, сделанного
студентом Татлина
Н.Н. Рогожиным
в 1927 году.
Местонахождение
неизвестно

Татлин начал проектировать предметы повседневного пользования, включая одежду, в 1922 году, через восемь лет после того, как сделал свои первые рельефы. В то время он возглавлял секцию материальной культуры в Музее художественной культуры (преобразованном в 1924 году в Государственный институт художественной культуры, ГИНХУК) в Петрограде. Там он руководил группой студентов, работавших над созданием предметов массового пользования, где его дизайны пальто, платьев, брюк и костюмов не были отдельной производственной линией, а составляли одно целое с разработкой других предметов общего пользования, таких как кухонные плиты, мебель, керамика и др. (ил. 8, 9). Первые дизайны такого рода были сделаны в мастерской Татлина в 1923–1925 годах; последние — на московском факультете Высшего художественно-технического института (Вхутеина)

Ил. 9

Фотография
детских санок,
выполненных
из проволоки.

Сделаны
в мастерской
Татлина
в 1927 году.
Местонахождение
неизвестно



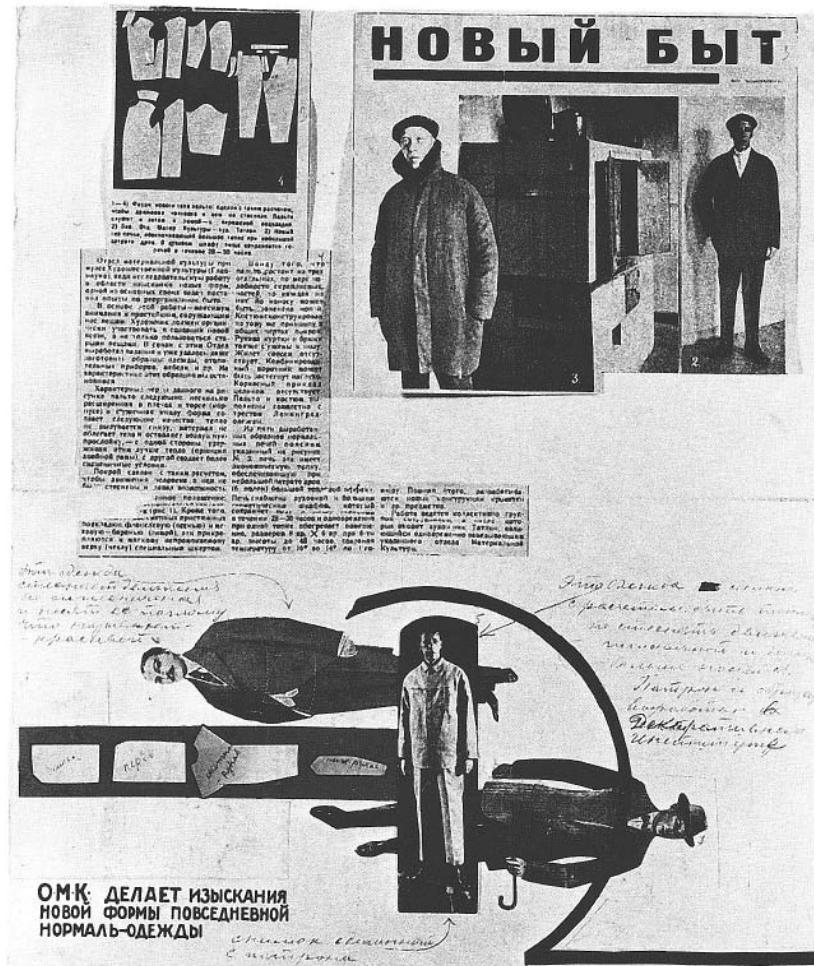
в 1928–1930 годах². Все эти предметы демонстрировались под лозунгом «культуры материалов», пропагандируемой Татлиным с 1914 года — то есть с того времени, когда он выставил рельефы в первый раз. Кроме демифологизации художественной работы, внимание Татлина к материалу, которое американский исследователь конструктивизма Мария Гаф называет «принципом материологической детерминации» (Gough 1999: 32–59), требовало самой точной рационализации и демистификации всего творческого процесса.

Татлинская одежда минимально смоделирована, не имеет украшений и не приталена (ил. 10). Она не льстит телосложению клиента, но вместо этого обеспечивает комфорт в движении, практичность и тепло. В статье «Новый быт» в журнале «Красная панорама» Татлин объяснил принципы построения мужского костюма и пальто следующим образом: «Характерные черты данного на рисунке пальто следующие: несколько расширенная в плечах и торсе (корпусе) и суженная книзу форма создает следующие качества: тепло не выдувается снизу, материал не облегает тела и оставляет воздушную прослойку — с одной стороны, удерживая этим тепло (принцип двойной рамы), с другой, создает более гигиеничные условия. Покрой сделан с таким расчетом, чтобы движения человека в нем не были стеснены и давал возможность [сохранять нормальное] положение... Кроме того, пальто имеет две сменных, пристяжных подкладки, фланельную (осенью) и меховую-ба-

ранью (зимой), эти прикрепляются к мягкому непромокаемому верху (чехлу) специальным шкертом.

Ввиду того, что пальто состоит из трех отдельных, по мере необходимости скрепляемых, частей, то каждая из них по износу может быть заменена новой. Костюм конструирован по тому же принципу в общих чертах покроя. Рукава куртки и брюки сужены книзу. Жилет совсем отсутствует. Комбинированный воротник может быть застегнут наглухо. Каркасный приклад целиком отсутствует. Пальто и костюм выполнены совместно с трестом Ленинградодежды» (Татлин 1924: 17).

Подобное описание костюма и пальто подчеркивает их практичность и комфортабельность. Поскольку в архивах сохранилась верстка статьи с пометками рукой Татлина на полях, мы можем предположить, что художник принимал участие в редактировании текста и в том, как



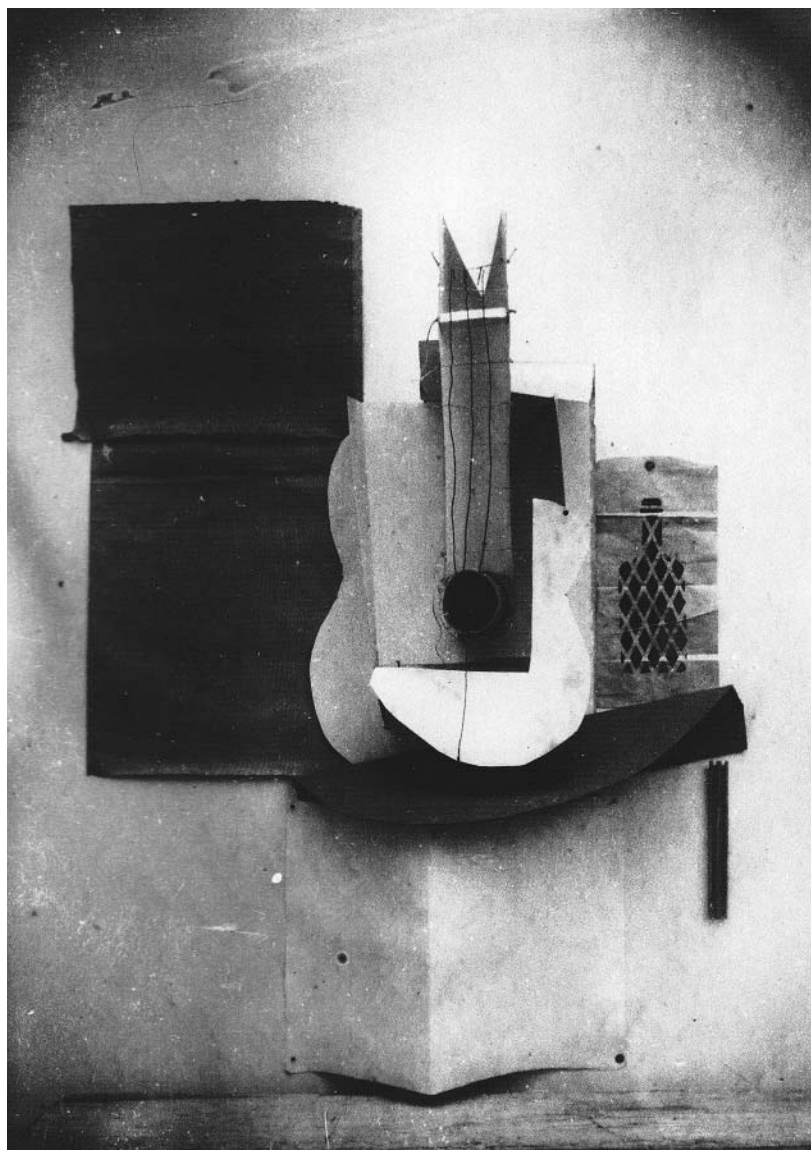
Ил. 10
Владимир Татлин.
«Изыскания
нормаль-
одежды». 1924.
Макет верстки.
Б., наклейки
(вырезки газетной
статьи «Новый
быт»; фотография
Татлина в
спроектированной
им одежде,
картинки из
модных журналов,
тушь, карандаш.
Российский
государственный
архив литературы
и искусства

его расположить на печатной странице по отношению к иллюстрациям. В заметках на полях Татлин сравнивает приталенную одежду, которая «стесняет движение, не гигиенична и носят ее только потому, что называют красивой», с радикально отличающейся от нее одеждой для «нового быта», сделанной «с расчетом быть теплой, не стеснять движения, гигиеничной, и должной долго носиться». Чтобы помочь любому желающему сшить себе подобный костюм, Татлин включил в публикацию выкройки и фотографии готовых изделий, которые он демонстрировал сам. Необходимо отметить, что ни один из дизайнов Татлина не был принят в производство; они были допущены только до стадии пошива пробной модели³.

Поскольку контррельефы являются своеобразной отправной точкой, от которой мы прослеживаем развитие идеи культуры материалов, приведшей художника к моделированию одежды, я бы хотела подробнее остановиться на процессе их возникновения. Многие исследователи творчества художника отметили необыкновенную важность влияния Пабло Пикассо на создание контррельефов (см.: Milner 1983: 81–83; Lodder 1983: 9–16; Lynton 2009: 35–43; Арская 1990: 49, статья Арской была также напечатана в книге под редакцией И. Бужинской (Бужинская 1991)). Хотя этот факт неоспорим, влияние Пикассо коснулось только косвенно татлинской теории культуры материалов. Различие между произведениями Пикассо, повлиявшими на Татлина, и самими работами художника, возникшими под их влиянием, концептуально сродни различию между модой и антимодой. В конце января 1914 года Татлин поехал в Европу как бандурист, сопровождающий русскую кустарную выставку, которая состоялась в феврале — марте в Берлине, а в апреле переехала в Париж (Стригалева 1989а: 39–44; Стригалева 1989б: 26–31; Крусанов 2010: т. 1, кн. 2, с. 222)⁴. По воспоминаниям современников, главной целью поездки Татлина было знакомство с Пикассо и посещение его студии (цит. по: Стригалева 1989а: 42). К концу своего путешествия Татлин добился этой цели. Существует множество точек зрения на то, как именно произошла эта встреча, но все мнения сходятся в одном. По воспоминаниям Веры Пестель, из Парижа Татлин приехал «с контррельефами в голове» (там же). Когда в конце марта он вернулся в Москву, то сразу же принялся за дело. Уже к маю он сделал достаточно работ для вышеупомянутой выставки «синтезостатических композиций» (Стригалева 1989б: 29).

Аналитическое сравнение скульптур Пикассо и контррельефов Татлина подтверждает мнение Пестель. Кроме коллажей, которые Пикассо начал делать в 1912 году, Татлин, по всей вероятности, видел многочисленные гитары, представляющие собой скульптурные ас-

самбляжи из разнообразных материалов — в основном бумаги, — которые были развешены на стенах Парижской студии французского мастера (ил. 11). Художник и искусствовед Борис Терновец вспоминал, как он посетил студию Пикассо в 1925 году и засвидетельствовал там следующее: «на полу лежат его работы из дерева и железа 1913–1914 годов, те работы, с которыми Татлин ознакомился при своих посещениях Пикассо в 1914 году: эти „натюрморты“, как их называл Пикассо, явились несомненными родоначальниками нашего конструктивизма»

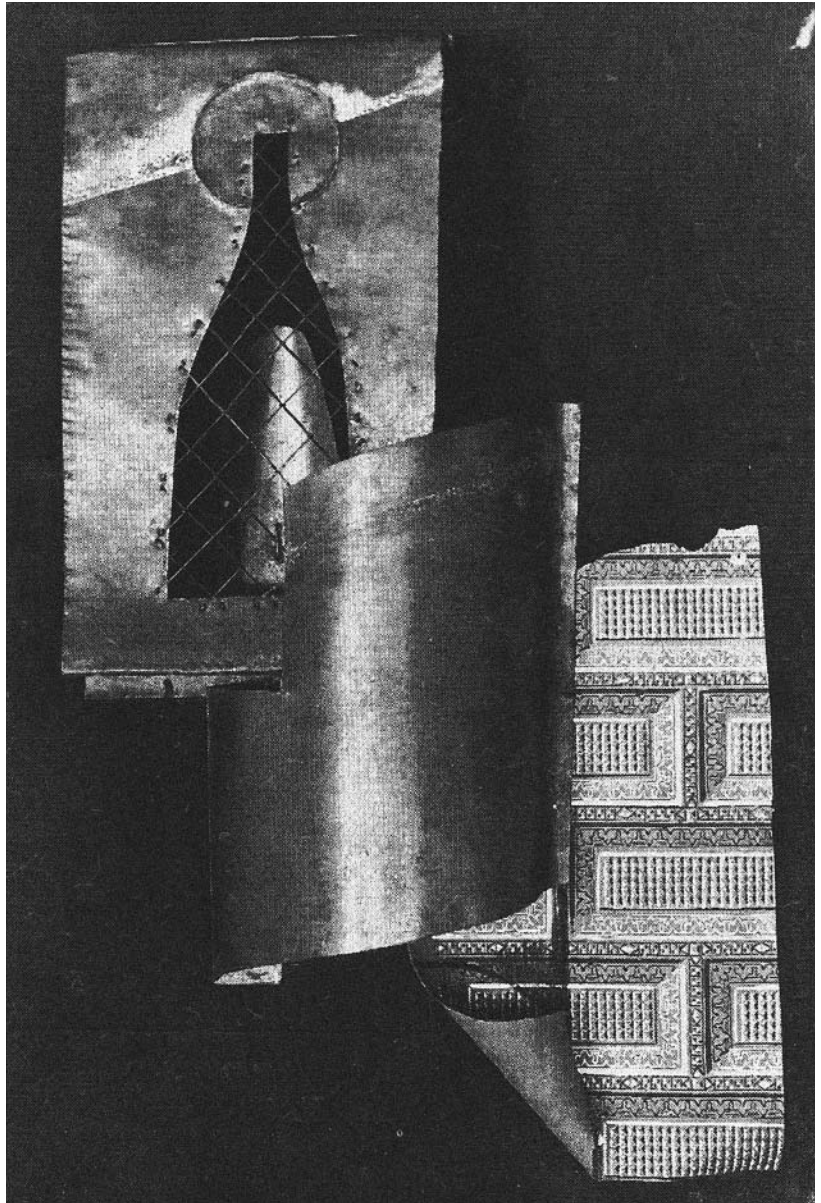


Ил. 11

Пабло Пикассо.
Натюрморт
с гитарой, сделан
до 15 ноября
1913. Картон,
бумага, веревка
и крашеная
проволока
в комбинации
с вырезанной
картонной
коробкой, бумагой
и деревом.
Фотография,
опубликованная
в *Les Soirées de
Paris*, no. 18
(15 ноября 1913)

(цит. по: Стригалева 1989б: 27). Гаф предполагает, что некоторые из этих скульптур Пикассо были сделаны из олова весной 1914 года (Gough 1999: 44–45). Американский искусствовед Маргит Роуэлл указала, что Пикассо сохранил все свои постройки, упомянутые Терновцом, и что он их никогда не выставлял и не фотографировал (Rowell 1978: 83–108).

Роуэлл была одним из первых исследователей, предложивших детальное и проницательное сравнение скульптур Пикассо и контррелье-



Ил. 12

Владимир Татлин.
Живописный
рельеф. 1914.
Дерево, картон,
проволока,
железо, бумага,
эмаль. Несохраненное
произведение

фов Татлина. При сравнении объемных строений двух художников она отметила, что, несмотря на внешнее «поверхностное» сходство, в отличие от Пикассо, Татлин использовал настоящие материалы, не замещая их символами (ил. 12). Цитируя художника и современника Татлина Ивана Пуни, Роуэлл указала, что в одной из своих синтезостатичных композиций, похожих на коллаж Пикассо, Татлин использовал настоящее стекло за сетью, использовав настоящую стеклянную бутылку, тогда как Пикассо указал на очертания бутылки, таким образом не в самом деле предлагая, а подсказывая зрителю ту форму, которая могла бы представить желаемый предмет в реальном трехмерном пространстве (Ibid.: 92–93). Недавние исследования творчества Пикассо указывают на то, что под влиянием иберийской скульптуры и африканского искусства Пикассо экспериментировал с репрезентацией как знаковой, символической системой, заменяя привычные предметно-изобразительные элементы на новые, незнакомые формы и располагая их в новых конфигурациях (Vois 1990: 65–97). В отличие от Пикассо, Татлин создал синтетические конструкции, которые оторвали взору зрителя реальные материалы и возможность с ними взаимодействовать. Английский искусствовед Норберт Линтон, сравнивая татлинские рельефы с трехмерными работами Пикассо, назвал их «серьезными, тяжелыми» [grave] и в то же время почему-то «наводящими на мысль об антиавторитарных действиях» (Lynton 2009: 37, 42). Несмотря на пронизательные наблюдения Роуэлл и Линтона, смысл новаторских произведений Татлина лучше всех, пожалуй, был передан современником художника и страстным его поклонником критиком Николаем Пуниным. В своих воспоминаниях Пунин писал, что работы художника — и в особенности его контррельефы — обеспечили «крепкое и простое» средство, при помощи которого художники могли бы «взять реальность мертвой хваткой», без забот о разных «измах»:

«[Н]е нового искали, — искали средств, чтобы овладеть реальностью, приемов, с помощью которых можно было бы взять реальность мертвой хваткой, не терзая и не терзаясь ею, ее конвульсиями и стонами, ее агонией на холсте. Художникам нужен был меткий глаз и тренированная рука, охотничий нюх, сноровка и повадка охотника; зверь был страшен: за промах, за рану никто не ждал и не хотел пощады. Во всем, что делалось тогда, во всех работах и поисках была суровость; люди были серьезны и честны. Мы все ненормально устали от приблизительности эстетизма и не меньше — от рысистых испытаний футуристических дерби; искали искусства крепкого и простого, в той мере простого, в какой оно могло быть в те переходные и потрясенные годы» (Пунин 1994: 8–12).

В связи с тем что формулировка Пунина о реальности, которую нужно «взять мертвой хваткой», очевидным образом отсылает к осязанию, я хочу обратиться к французскому философу-феноменологу Морису Мерло-Понти, который объяснил связь между зрением и осязанием, сравнивая их с действиями указания и хватания. Хватать — значит инициировать «конкретное движение». Подобное действие происходит интуитивно, по привычке или же посредством проприоцепции, то есть самоощущения в примитивном, физическом смысле — процессе ощущения своего тела. Например, когда нас кусает мошка, мы автоматически, не думая и даже не смотря на то, что мы делаем, хватаем укушенное место⁵. В отличие от хватания, действие указания всегда абстрактно, поскольку того предмета, на который мы указываем, мы зачастую не можем не только коснуться, но и увидеть, и представляем его только в своем воображении. Таким образом, зрение есть чувство, привязанное к так называемому «абстрактному движению», то есть «движению к возможному». Обычно мы способны совмещать чувства осязания и зрения для того, чтобы у нас создалось «определенное впечатление отношения тела к [желаемому] объекту» (Merleau-Ponty 2012: 106–109). Перцепторное восприятие, которым мы обладаем, является априорным, интуитивным, не зависящим от нашего непосредственного опыта. В подобном априорном восприятии наши чувства интегрированы, нераздельны. Когда мы это интуитивное восприятие пытаемся анализировать, мы улавливаем разницу в функциях разных наших чувств: «Впечатление, полученное посредством зрения... более объективно, чем ощущение, полученное посредством осязания. Осязательное ощущение... не отстает от тела; мы не можем его от нас оторвать настолько, чтобы оно превратилось в отдельный объект» (Ibid.: 330). Поэтому чувство осязания не может быть абстрагировано в такой степени, как чувство зрения. Поскольку оно приковано к телу, осязание тесно связано с другими чувствами, особенно со слухом. По мнению Мерло-Понти, зрение учит нас не только смотреть, но и видеть, чтобы адекватно оценить реальность. Это требует задействования мышления и ума, включающих в себя память, и предыдущих впечатлений и опыта. В противном случае мы воспринимаем окружающий мир таким образом, что «цвета расплываются... не имея возможности заполнить полагающуюся им форму».

С точки зрения феноменологии работы Татлина, включая его контррельефы и модели одежды, могут рассматриваться как максимальное приближение зрения к осязанию, когда, в зависимости от того, куда и как мы бросаем взгляд, мы видим «либо полностью осязательную [предметность] либо визуальную»⁶. Контррельефы Татлина существуют в пространстве, но самые ранние из них фронтальны, фиксированы

во времени и стационарны: вот почему художник называет их «синтезостатичными композициями». Статичность подразумевает движение, ориентацию в пространстве и также обращается к осязанию, которое является обязательным элементом синэстетического восприятия, необходимым для развития эмоционального отношения к миру. Движение и время суть «феноменальные компоненты осязания», потому что «для осязания движение тела является тем же, чем свет для зрения». В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти говорил, что для нас невозможно испытать, что такое осязание без понятия о движении (Ibid.: 329). Как правило, осязание будит в нас «множество намерений, направленных от тела как центра виртуального действия либо к самому телу, либо к другому объекту» (Ibid.: 111). Кроме ощущения времени, осязание также дает нам ощущение пространства, но не так, как зрение. Зрение способствует формированию объективного мышления тем, что оно помогает «порвать узы, соединяющие объект и воплощенный субъект, и оставляет за собой только ощутимые [и описуемые] качества [sensible qualities]...» Зрение является привилегированным чувством в объективном мышлении, поскольку предметы, им воспринимаемые, «кажутся автономными... они не напрямую связаны с нашим телом. Они представляют нам объекты, а не вводят нас в среду». Но на самом деле, предметы являются «конкретизацией определенной среды» (Ibid.: 334).

Таким образом, Мерло-Понти дает нам подробное описание того, как осязание ассоциируется со зрительным восприятием, что очень важно для того, чтобы понять произведения Татлина, начиная с контррельефов, и его концепции культуры материалов. И осязание, и зрение определяют объемность созданий Татлина, выраженную ими необходимость вместить в себя тело смотрящего. «Поскольку одно и то же тело смотрит и трогает, то, на что смотрят, и то, что трогают, принадлежит к одному и тому же миру. Мы почти никогда не замечаем того чуда, что каждое движение наших глаз — более того, каждое перемещение нашего тела — имеет свое место в обозримом нами мире, который мы с их же помощью классифицируем и исследуем. И наоборот, все, что мы видим, обусловлено определенным местом. Существуют переходы и пересечения того, что мы видим, с тем, что мы ощущаем, и наоборот. Как две карты одного и того же места, они правильно отображают ситуацию, но друг с другом не могут слиться в одну» (Merleau-Ponty 1968: 134)⁷. Работы Татлина важны не тем, что они поставили осязание в привилегированное положение по отношению к зрению, а, скорее, тем, что они открыли осязаемое взгляду, то есть выразили, по определению Мерло-Понти, «мускульный смысл» видимого мира, который дает нам возможность уловить смысл того, что мы видим, на основополагающем чувственном уровне⁸.

Обращаясь к Мерло-Понти еще раз, нужно добавить, что для Татлина искусство не было «конструкцией, искусственным построением его отношения к пространству и окружающему миру». На самом деле, оно было «нечленораздельным криком... который казался голосом света» (Johnson & Smith 1993: 142). Это описание подходит под большинство его произведений, включая контррельефы и моделирование одежды. Во время расцвета тоталитаризма и подавления индивидуальности подобное отношение к искусству не помогло его карьере. Уже в 1923 году он публично заявлял, что власть не поддерживает его начинаний (цит. по: Zhadova 1988: 137). В 1924 году, когда он возглавлял секцию материальной культуры в Музее художественной культуры (в том же году ставшем ГИНХУКом), Татлин встретил непреодолимые преграды при попытках создать мастерскую при Академии художеств. В 1925 году ему отказали в разрешении на поездку в Париж на Международную выставку современных декоративных и промышленных искусств для установления там модели памятника Третьему интернационалу. 1925-й был годом больших перемен для Татлина, поскольку тогда он ушел из Музея художественной культуры из-за конфликтов с его директором — Казимиром Малевичем. В тот же год художник переехал в Киев на два года, преподавал в Киевском художественном институте и стал работать с органическими формами, делая вещи, которые не только удовлетворяли требованию модернизма оставаться верными свойству материалов, из которых конструировалась работа, но и предназначались для использования как органические заместители или удлинители тел людей и животных. Татлин в статье «Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам» объясняет основу идеи органического слияния «человека и вещи», продолжающую логику революционной «культуры материалов» с добавочным элементом «органической формы (человека), для которой создается данная вещь, и, наконец, социальный момент — человек этот трудящийся и данной вещью будет пользоваться ведя трудовой образ жизни» (Татлин 1930: 9). Подобно Александру Родченко, который в своих письмах из Парижа, опубликованных в журнале «Новый Леф» в 1927 году, клеймил западную мораль и провозглашал советскую систему отношений между людьми и вещами более совершенной, Татлин пытался отличить советский «быт, строящийся на здоровых и естественных началах», и требующий вещи, «должествующей обслуживать нас в условиях общественного быта», и вещь, сделанную на капиталистическом Западе⁹. В отличие от Родченко, Татлин не присоединился к группе конструктивистов, несмотря на то что ключевые участники этой группы признали его своим родоначальником. Он никогда открыто не признавал родства между целями группы и своими

собственными. Вещи Татлина ничего не пропагандировали и никого не уничтожали, они просто выполняли свои обыкновенные, негламурные задачи, обеспечивая комфорт на уровне фундаментальных человеческих удобств и оставляя задачи агитации и борьбы за светлое будущее более идеологически направленным сотоварищам.

Литература

[Арская 1990] — Арская И. Идеи Вл. Маркова как один из источников концепции материальной культуры В. Татлина // Родник. 1990. № 8 (Arskaja I. Idei Vl. Markova kak odin iz istochnikov koncepcii material'noj kul'tury V. Tatlina // Rodnik. 1990. № 8).

[Бужинская 1991] — Бужинская И. Чтения Матвея: сборник докладов и материалов по истории латышского и русского авангардов. Рига, 1991 (Buzhinskaja I. Chtenija Matveja: sbornik dokladov i materialov po istorii latyshskogo i russkogo avangardov. Riga, 1991).

[Крусанов 2010] — Крусанов А. Русский авангард. М.: Новое литературное обозрение, 2010 (Krusanov A. Russkij avangard. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010).

[Пунин 1994] — Пунин Н. Квартира No. 5 // О Татлине, под ред. Пуниной И. и Ракитина В. М.: РА, 1994 (Punin N. Kvartira No. 5 // O Tatline, pod red. Puninoj I. i Rakitina V. M.: RA, 1994).

[Стригалева 1989a] — Стригалева А. О поездке Татлина в Берлин и Париж // Искусство. 1989. № 2 (Strigaleva A. O poezdke Tatlina v Berlin i Parizh // Iskusstvo. 1989. № 2).

[Стригалева 1989б] — Стригалева А. О поездке Татлина в Берлин и Париж // Искусство. 1989. № 3 (Strigaleva A. O poezdke Tatlina v Berlin i Parizh // Iskusstvo. 1989. № 3).

[Татлин 1924] — Татлин В. Новый быт // Красная панорама. 1924. 23(41). 4 декабря (Tatlin V. Novyj byt // Krasnaja panorama. 1924. 23(41). 4 dekabrja).

[Татлин 1930] — Татлин В. Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам // Рабис. 1930. № 15. 14 апреля (Tatlin V. Problema sootnoshenija cheloveka i veshhi. Objavim vojnu komodam i bufetam // Rabis. 1930. № 15. 14 aprelja).

[Bancroft 2012] — Bancroft A. Fashion and Psychoanalysis: Styling the Self. I.B. Tauris, 2012.

[Baudelaire 1863] — Baudelaire Ch. Le peintre de la vie moderne. 1863. baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf (по состоянию на 21.01.2016).

[Baudelaire 1964] — Baudelaire Ch. The Painter of Modern Life and Other Essays. London: Phaidon Press, 1964.

- [Bois 1990] — Bois Y.-A. Kahnweiler's Lesson // Painting as a Model. Cambridge, 1990.
- [Duque 2010] — Duque F. Aesthetics' Non-Recyclable Ground // RES: Anthropology and Aesthetics. 2010, 57/58 (Spring/Autumn).
- [Gough 1999] — Gough M. Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde // RES: Anthropology and Aesthetics. 1999. 36. Autumn.
- [Johnson & Smith 1993] — Eye and Mind // The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting. Johnson G.A., Smith M.B. (eds). Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1993.
- [Kiaer 1996] — Kiaer Ch. Rodchenko in Paris. 1996. October.
- [Lodder 1983] — Lodder Ch. Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983.
- [Lynton 2009] — Lynton N. Tatlin's Tower: Monument to Revolution. New Haven; London: Yale University Press, 2009.
- [Massumi 2002] — Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Duke University Press, 2002.
- [McLeod 1994] — McLeod M. Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity // Fausch D., Singley P., El-Khoury R., Efrat Z., eds. Architecture: in Fashion. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1994.
- [Merleau-Ponty 1968] — Merleau-Ponty M. The Intertwining — The Chasm // The Visible and the Invisible, ed. Lefort C. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- [Merleau-Ponty 2012] — Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. London; N.Y.: Routledge, 2012.
- [Milner 1983] — Milner J. Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde. New Haven: Yale University Press, 1983.
- [Rowell 1978] — Rowell M. Form/Faktura. 1978. October 7.
- [Strigalev 1984] — Strigalev A. From Painting to the Construction of Matter // Zhadova L. (ed.) Tatlin. N.Y.: Rizzoli, 1988.
- [Strigalev & Harten 1992] — Strigalev A., Harten J. Vladimir Tatlin: Retrospektive. Koeln: Dumont, 1992.
- [Zhadova 1988] — Zhadova L. Tatlin, the Organizer of Material into Objects // Zhadova L. (ed.). Tatlin. N.Y.: Rizzoli, 1988.

Примечания

1. «La beauté est l'expression d'une certaine manière habituelle de chercher le bonheur». Сноска в главе 110 в книге Стендаля «История живописи в Италии» (цит. по: Baudelaire 1964: 4).
2. С 1925 по 1927 г. Татлин жил в Киеве, работал «преподавателем по формально-технологическим дисциплинам» в Киевском художественном институте и оформлял спектакли Киевского детского театра.

3. В архиве Татлина в РГАЛИ есть документ, подтверждающий некоторый успех моделей Татлина, который позволил им дойти до стадии апробирования. Выписка из протокола № 4 «экспертной комиссии» экспериментально-технического бюро треста «Ленинградодежда», датированная 12 апреля 1924 г., констатирует, что «пальто есть модель одежды для нового быта (нормаль-одежда) художника В.Е. Татлина из группы материальной культуры. Комиссия постановила (параграф 11) утвердить развитие новых форм одежды для быта». РГАЛИ, фонд 2089, инв. 2, док. 21.
4. По старому стилю Татлин ездил в эту поездку с 14 февраля по 19 марта.
5. О проприоцепции см.: Massumi 2002: 57–62.
6. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти цитирует немецкого ученого Мариуса фон Сендена, который опроверг тезис епископа Беркли о том, что осязание связано с представлением о пространстве, в своей книге «Пространство и зрение: восприятие пространства и очертаний предметов до и после операции у людей с врожденной слепотой» (Лейпциг, 1932). Продолжая аргумент фон Сендена, Мерло-Понти утверждал, что осязание помогает нам ориентироваться во времени, а не в пространстве. Мерло-Понти был уверен не только в том, что слепым и зрячим людям доступно разное количество информации, но и в том, что структура этой информации не является идентичной. См.: Merleau-Ponty 2012: 106–109.
7. См. также: Johnson & Smith 1993: 127. Краткая библиография и анализ вопроса осязания по отношению к другим чувствам изложены в статье Феликса Дюка (Duque 2010: 5–15; особ. 5).
8. «Мускульный смысл» — это фраза Мерло-Понти, которой он пользовался для того, чтобы выразить способность живописи передать невидимые «аспекты бытия» через ее «обладание объемностью мира». См.: Johnson & Smith 1993: 127.
9. О негативном отношении Родченко к Западу см.: Kiaer 1996: 3–35.