Д.Ю. ИВАНОВ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 9yurdan9@mail.ru

D.Y. IVANOV
Postgraduate student of the of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 9yurdan9@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_4_3_167_174

В. ТАТЛИН И К. МАЛЕВИЧ, ВЫСТАВКА «0.10»: ВЛИЯНИЕ НА ИСКУССТВО КОЛЛАЖА И ИСКУССТВО СОВРЕМЕННИКОВ И ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

V. TATLIN AND K. MALEVICH, EXHIBITION «0.10»: INFLUENCE ON THE ART OF COLLAGE AND THE ART OF CONTEMPORARIES AND FOLLOWERS

В статье рассматривается уникальный случай межличностного и творческого взаимодействия между двумя выдающимися деятелями русского авангарда начала XX века — Казимиром Малевичем и Владимиром Татлиным. Особое внимание уделяется их участию в знаменитой «Последней футуристической выставке «0.10», которая стала символом радикального скачка в русском искусстве и ознаменовала начало новой эпохи. Автор статьи анализирует, что, несмотря на личную антипатию и различия в подходе к созданию художественного произведения, оба художника были объединены общей целью — поиском «абсолютного» реализма, свободного от иллюзионистских условностей и полагающегося на беспредметность и отказ от образных систем и приемов прошлого. Автор текста исследует вклад каждого художника в изобразительное искусство, включая супрематические полотна Малевича и контррельефы Татлина.

The article examines a unique case of interpersonal and creative interaction between two outstanding figures of the Russian avant-garde

of the early 20th century — Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin. Particular attention is paid to their participation in the famous «Last Futurist Exhibition «0.10», which became a symbol of a radical leap in Russian art and marked the beginning of a new era. The author of the article analyzes how, despite personal antipathy and differences in their approach to creating a work of art, both artists were united by a common goal — the search for «absolute» realism, free from illusionistic conventions and relying on non-objectivity and the rejection of figurative systems and techniques of the past. The author of the text examines the contribution of each of the artists to the visual arts, including Malevich's Suprematist canvases and Tatlin's counter-reliefs.

Ключевые слова: Татлин, Малевич, контррельеф, супрематизм, авангард, футуризм, «0.10».
Keywords: Tatlin, Malevich, counter-relief, suprematism, avant-garde, futurism, «0.10».

Несмотря на расхожее мнение о том, что межфракционной полемике и межличностному конфликту есть место среди большинства деятелей авангарда, их нечасто можно наблюдать в такой четкой форме, как между Казимиром Малевичем и Владимиром Татлиным. Их взаимный антагонизм во многом задал структуру «Последней футуристической выставки картин «0.10» (1915–1916 гг., Санкт-Петербург), перед открытием которой художники не раз вступали в открытый конфликт. Однако в противовес личной антипатии и различий в подходе к созданию художественного произведения их объединяла общая цель: оба художника искали реализм «абсолютный», свободный от иллюзионистских условностей, полагающийся на беспредметность, не тронутый образными системами и приемами прошлого.

«Последняя футуристическая выставка картин «0.10», соединившая в одном экспозиционном пространстве супрематические полотна Малевича и контррельефы Татлина, обеспечила русскому искусству резкий радикальный скачок. Она должна была стать последней футуристической выставкой, концом западноевропейского господства в русском авангарде и началом новой эпохи. Самыми яркими фигурами выставки стали Татлин и Малевич, первый из которых представил шесть рельефов (пять 1914 г. и один 1915 г.), добившись невероятного резонанса и «вызвав недоумение и поток насмешек» [1].

Рис. 1. Татлин В. Е. Контррельеф. Дерево, кожа, металл. 62×53 см. 1913 г., ГТГ

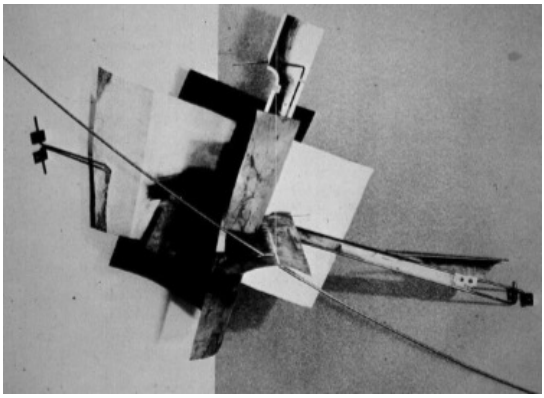

Рис. 2. Татлин В. Е. Угловой контррельеф. 1914 г., не сохранился

Владимир Татлин участвовал в выставке «0.10» со своими знаменитыми живописными рельефами, контррельефами и угловыми контррельефами, некоторые из которых он ранее демонстрировал на «Первой футуристической выставке картин «Трамвай В» (1915 г., Санкт-Петербург). Один из живописных рельефов сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее, а угловой контррельеф — в Государственном Русском музее.

Татлин после поездки в Париж начал работать с нестандартными для изобразительного искусства материалами, его первым рельефом стала бутылка в кубистском стиле. К 1914 году в мастерской художника собралось уже достаточно работ для подготовки выставки. В буклете к «Последней футуристической выставке картин «0.10» Татлин называет экспозицию «Первая выставка живописных рельефов», описывая свои работы лишь как перечень использованных материалов — «дерево, металл, мастика, картон, грунтовка, смола» с нанесёнными поверх «мастикой, глянцевыми красками, частичками пыли и т. д.» [2]. В отличие от «Бутылки» и ее кубистических аналогов, эти рельефы были в основном абстрактными, с акцентом на свойства их физических элементов, игнорирующими предмет изображения. Подобная концентрация на материалах, для которых в русской критической литературе появляется термин «фактура», изначально означавший характер поверхности произведения, достигла апогея в контррельефах, представленных Татлиным на выставке «0.10» (ил. 1–2).

Малевичу не удалось затмить скандальный успех Татлина своими не столь новаторскими семнадцатью картинами 1911–1914 гг., среди которых были такие «алогичные» работы, как «Англичанин в Москве» или «Дама у афишного столба».

Рис. 3. Работы Малевича К. С. в экспозиции «Последней футуристической выставки «0.10»

Антагонизм между художниками усилился после выставки «Трамвай V», где рельефы Татлина привлекли большое внимание. Сам автор называл свои работы контррельефами и располагал их на стенах без фонов или рам; это были чистые формы, раскрывающие природу материала. Таким образом, художник объединял кубистические конструкции с русской иконописной традицией, принципам которой он пытался следовать. Татлин писал: «Если бы не иконы, я так и думал бы только о каплях воды, губках, тряпках и акварели» [3]. На выставке «0.10» Татлин представил свои угловые контррельефы, расположив их в красных углах, как это было принято вешать по русской православной традиции иконы.

В одном особенно крупном угловом контррельефе конструкция из металлических и деревянных форм была укреплена на шести натянутых по диагонали веревках или проводах, перекликавшихся с матросской молодостью художника Татлина и струнами его любимой бандуры. Несмотря на то, что контррельефы представляли собой выдающееся новшество в скульптуре и уникальное сочетание элегантности и динамизма, на выставке «0.10» они прошли практически незамеченными, в отличие от произведений Малевича и его соратников (ил. 3).

Исключением стала большая статья Сергея Исакова, который являлся центральной фигурой группы художников и критиков «Квартира № 5» и издателем «Нового журнала для всех». Исаков полагал, что Татлин указывает выход «из разочаровывающей тупиковой современности», открывая законы материалов, «переводя в плоскость красоты» и достигая своеобразного превосходства над материей, которое поможет «сбросить постыдное ярмо

машины» [4]. Безусловно, приятным для Татлина было стихотворение Хлебникова о нем, автограф которого художник бережно хранил. После посещения выставки «0.10» поэт написал о «паутинном доле снастей» Татлина и о том, как «неслыханны и вещи жестяные кистью вещи» [5].

Рис. 4. Малевич К. С. Частичное затмение. Холст, бумага (коллаж), масло, графитный карандаш. 62,5×49,3 см. 1914 г., ГРМ

В сравнении с существованием в творческом пути Татлина целого пласта, связанного с экспериментами в контексте коллажного мышления через создание контррельефов, нужно отметить практически полное отсутствие интереса к получению опыта работы с коллажем у Малевича. Беспредметность реальности существовала для него на сто процентов в живописи. В видении художника всегда присутствовала специфическая, основанная на недоверии к сырой реальности метафизика данного жанра. Его характерным отличием был вызов отстранения от материальности. Поэтому абстрактные работы Малевича именно написаны, где краски и текст выступают на равных. Не менее интересно, что путь его эволюции на пути отказа от живописи завершается на тексте, как на примере чистого умозрения.

Едва ли не единственным произведением художника, где присутствуют наклейки, является его алогическое «Частичное затмение с Моной Лизой» (ил. 4). Здесь использовались реальное печатное объявление о передаче квартиры в Москве и фрагменты кружева в создании обрамления репродукции Леонардо да Винчи. По поводу этой работы В.С. Турчина писал: «… в обращении к легендарному образу Малевич создал прецедент, положив начало традиции включения Джоконды в структуру изобразительного искусства XX века, к чему обращались чуть позже М. Дюшан, Э. Уорход, Ф. Леже» [6].

Таким образом, супрематическое направление в живописи в целом можно назвать нейтральным к коллажным принципам. Сосредоточенность на высших точках выразительности цвета в большей степени была для художников вдохновением на работу с краской — цветопись здесь была важнее разработки фактуры, а идея формы важнее ее демонстрации в реальном материале. Однако даже при том, что после выставки «0.10» в середине десятых годов ряд художников прервали движение в русле сезан-

низма-татлинизма и увлеклись супрематизмом, такие художники, как Л. Попова, Н. Удальцова, и даже последовательница Малевича О. Розанова не были удовлетворены работой исключительно традиционными материалами живописи. Они активно применяли коллаж в своих, казалось бы, достаточно супрематических работах. Подобные опыты уводили их от привычной траектории супрематизма. Например, для Л. Поповой так открылась дорога к конструктивизму в контексте производственного искусства.

Очевидно, что обращение к коллажу в контексте художественного мышления художников того времени было продиктовано и поисками конструктивной цельности произведений, где разнофактурные фрагменты не обладали большим значением со смысловой стороны.

Если вернуться к более раннему периоду, взаимовлияния русского и европейского искусства начала XX века, то можно говорить о том, что известной в широких кругах стала поездка В. Татлина в 1913 году в Париж, а именно его визит в мастерскую П. Пикассо. В то время в городе было крупное и деятельное сообщество художников из России, среди его других участников были, например, скульпторы Липшиц, Баранов-Россине, Архипенко и Цадкин, поэтому Татлин за время пребывания в городе мог увидеть примеры работ скульптуры кубистов. В Париже художник также взаимодействовал с Удальцовой и Поповой, вместе с которыми он работал в московской «Башне» [7].

По возвращении в Москву В. Татлин начал работу над найденными материалами и создал свой первый рельеф — бутылку в стиле кубистов, а к весне 1914 года создал рельефы в количестве, позволяющем организовать в своей мастерской их первую выставку. Затем была уже упомянутая выставка «0.10».

С началом 1920-х годов центром притяжения для большинства передовых художников, спешно покидавших Россию, стал Берлин. В Германии останавливались Иван Пуни и Ксения Богуславская, которые в 1930-х годах окончательно эмигрировали в Париж. В феврале 1921 года в галерее «Штурм» прошла выставка работ Пуни, давшая немцам понимание происходившего в России с момента ее обособления в начале Первой мировой войны. Понадобился еще год ожидания, чтобы русский авангард предстал перед европейскими зрителями достаточно широко и полно. Это произошло, когда ИЗО Наркомпроса привез обширную выставку в галерею Ван Димена в Берлине. С того момента актуальное русское искусство перестало на Западе ассоциироваться исключительно с Шагалом и

Кандинским. Хотя уже в 1920 году распространению идей способствовали работы Константина Уманского: книга «Новое искусство в России. 1914–1919» и статья о Татлине в первом номере журнала Der Ararat [8]. Именно из книги К. Уманского берлинские дадаисты узнали о «машинном искусстве Татлина», безоговорочно приняв его в качестве собственного революционного лозунга. Не вникая глубоко в природу творчества Татлина, берлинские дадаисты заочно приобщили художника к созданию «коллажа злости и отвращения» на Первой международной Дада-ярмарке.

Для упомянутого коллажа, как и для преобладающего количества коллажей дадаистов, характерен мотив стремления к овладению реальностью. Он мог передаваться через включение в произведение изображений актуальных для 1920-х годов транспортных средств, сложных измерительных инструментов, как в коллаже Р. Хаусманна «Татлин в своем доме». Эту тенденцию можно воспринимать как провозглашение ухода от метафизических настроений раннего русского авангарда к механической реальности. Следует отметить, что большинство коллажей дадаистов гораздо ближе к творчеству конструктивистов, чем к более раннему опыту работы с коллажем в России на примере бубнововалетцев и кубофутуристов.

Подводя итог этого небольшого обзора, можно подтвердить, что Владимир Татлин и Казимир Малевич являлись самыми влиятельными фигурами в истории русского авангарда, а их творчество оставило неизгладимый след в искусстве XX века.

Татлин был одним из основателей конструктивизма и известен своими новаторскими работами в области дизайна и архитектуры. Его проекты были революционными для своего времени и оказали значительное влияние на развитие не только современного изобразительного искусства, но и архитектуры. Татлин также экспериментировал с материалами и формами, создавая уникальные произведения искусства, которые продолжают вдохновлять современных дизайнеров и архитекторов.

Малевич, в свою очередь, является основоположником супрематизма — направления, которое оказало огромное влияние на абстрактное искусство. Его знаменитая картина «Чёрный квадрат» стала символом авангардного искусства и вызвала широкий резонанс в художественных кругах. Малевич также разработал теорию цвета и формы, которая продолжает изучаться и обсуждаться в контексте современного искусства.

Оба художника смогли найти свои подходы к работе с абстракцией в построении композиции и интерпретации предшествующего русскому

авангарду мирового опыта изобразительного искусства. Не менее важны они как фигуры, задававшие тон и повлиявшие на современную арт-сцену России и мира. Оба художника прошли свой особый путь в актуальных на момент их работы реалиях, они до сих пор вызывают неподдельный интерес у художников и исследователей. Буквально сейчас, в наши дни, мы продолжаем встретить оммажи на их наиболее знаковые работы, как, например, переработка образов «Памятника III Интернационала» и «Архитектона» у тандема Игоря Макаревича и Елены Елагиной, несомненно, указывает нам на не утратившую свой вес величину их фигур.

Таким образом, вклад Татлина и Малевича в изобразительное искусство невозможно переоценить. Их новаторские идеи и эксперименты с формами и материалами не только определили развитие авангардного искусства в России, но и оказали значительное влияние на мировую художественную культуру.

Примечания:

1. *Исаков С.К.* К контр-рельефам Татлина // Новый журнал для всех. – 1915. – № 12. Цит. по: Tatlin. P. 334.

2. Tatlin, quoted in A. Abramavo, «Tatlin» Rassegna Sovietica, July-September 1966. P. 138.

3. Эту цитату приписывает Татлину Бертольд Любеткин в книге Lodder C. Russian Constructivism. New Heaven: Yale University Press, 1983. P. 12.

4. *Исаков С.К.* К контр-рельефам Татлина // Новый журнал для всех. – 1915. – № 12. Цит. по: Tatlin. P. 333–335.

5. *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. – М., 2006. – С. 374.

6. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. – М., 1993. – С. 148.

7. Благодаря Поповой Татлин имел возможность посетить и выставку Боччони в «Ла Боэси».

8. *Umanskij K.* Neue Kunst in Russland. 1914–1919. Potsdam: Kiepenheuer; B Minchen: Goltz, 1920. Когда в 1927 году Альфред Г. Барр-младший посетил Россию, ему пришлось полагаться на эту книгу, а также на брошюру: Lozowick L. Modern Russian Art. New York: Museum of Modern Art/Societe Anonyme, 1925. См.: Barr, Jr. A. H. Russian Diary 1927–1928 // October. Fall 1978. P. 17. Книга Уманского оставалась лучшим источником по теме до тех пор, пока сам Барр не рассказал о русском авангарде в каталоге выставки «Кубизм и абстрактное искусство» (1936). О статье Уманского в январском номере журнала Der Ararat за 1920 год см.: Benson T. O. Raoul Hausmann and Berlin Dada. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987. P. 187.