



Мастерская
Казимира Малевича
в Витебске

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Т.В. Котович

#UNOVIS100:
**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ
СИСТЕМА МАЛЕВИЧА**

Монография

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2022

УДК 7.036(476.5):7.038.14:75
ББК 85.143(2Рос=Рус)6-8+85.143(4Беи-4Вит)6,4
К73

Серия основана в 2020 году

Одобрено научно-техническим советом учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 4 от 14.03.2022

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова», доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

декан факультета гуманитаристики и языковых коммуникаций ВГУ имени П.М. Машерова, доктор педагогических наук, профессор *С.В. Николаенко*; ведущий научный сотрудник лаборатории гуманитарного образования НМУ «Национальный институт образования» Министерства образования Республики Беларусь, главный редактор научно-методического журнала «Мастацтва і школа», кандидат педагогических наук, доцент *С.И. Колбышева*

Котович, Т.В.

К73 #UNOVIS100: Педагогическая система Малевича : монография / Т.В. Котович. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 208 с. – (Витебские конспекты).
ISBN 978-985-517-894-2.

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории изобразительного искусства, историков, культурологов, студентов гуманитарных вузов.

Исследование является шестой книгой из серии «Витебские конспекты», посвящённой истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году.

Первая книга, первый конспект из серии представлял собой книгу/каталог выставки «Направление движения». Вторая книга «Пангеометрия города» посвящена геометрии пространства и времени Витебска 1920-х годов, описанию мест УНОВИСа и его истории в Витебске. Третья книга – о возвращении брошюры Казимира Малевича «Бог не скинут», изданной в Витебске в 1922 году, в коллекцию Музея истории ВНХУ и о смыслах малевичского философского труда. Четвёртая книга – «УНОВИС = Школа Малевича» представляет собой историю творческого объединения от приезда Казимира Малевича в Витебск в октябре 1919 года до последнего упоминания УНОВИСа в 1928 году (в связи с предполагаемым и несостоявшимся объединением Малевича и учеников с Обэриутами). Пятая книга – «Комитет по борьбе с безработицей» посвящена истории Белых казарм в Витебске, деятельности Комитета и его лидеров, а также первой художественной акции УНОВИСа – оформлению празднования 2-летия Комитета.

В данном издании автор исследует особенности и технологии системы преподавания в ВНХУ в мастерской Казимира Малевича, анализирует свойства его педагогической практики на основе Теории прибавочного элемента.

УДК 7.036(476.5):7.038.14:75
ББК 85.143(2Рос=Рус)6-8+85.143(4Беи-4Вит)6,4

ISBN 978-985-517-894-2

© Котович Т.В., 2022
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. КОНТЕКСТ	8
1.1. Единая трудовая школа	8
1.2. Художественное образование	12
1.3. ВНХУ	24
ГЛАВА 2. ШКОЛА МАЛЕВИЧА – ШКОЛА НОВОГО ИСКУССТВА. ПРИНЦИПЫ. МЕТОДЫ. ФОРМЫ. ПРИЁМЫ. СРЕДСТВА	24
2.1. Принципы	24
2.2. Методы	31
2.3. Приёмы	101
2.4. Формы	111
2.5. Средства	118
ГЛАВА 3. КОНТЕКСТ: СИСТЕМЫ ХУДОЖНИКОВ АВАНГАРДА	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	206

ВВЕДЕНИЕ

«Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное»
[Малевич Казимир. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 167].

«Малевич, мыслящий категориями глобальных концепций...»
[Ракитин В. О русском авангарде / Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине: в 2 т. Т. 1. М., 2019. С. 104].

«Дорогой друг (я думаю, что так это есть), мы прожили в Витебске очень хорошее, очень значительное и очень многовременное время. Теперь я это особо остро вижу»
[Лисицкий – Малевичу из Берлина в Витебск. 25 февраля 1922 года. Казимир Малевич: собр. соч. Т. 4. М., 2003. С. 294].

Педагогическая система Малевича представляет для нас комбинированную и многоуровневую модель, возникшую в пространстве модернистского искусства, необходимости новой программы его изучения, исследования и преподавания. Целью данного исследования является вербализация и визуальные элементы системы Малевича. Задачами – выявление контекстов школы Малевича, внешних и внутренних; рассмотрение элементов малевической системы, персоналий; параллельных систем изучения искусства и его преподавания.

Наше исследование базируется на классических трудах Д. Сарабьянова [*Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998*], А. Шатских [*Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства. М., 2001*], И. Карасик [*Карасик И.Н. «По радиусу основы» / В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. СПб., 2000. С. 7–11*], Т. Горячевой [*Горячева Т.В. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи. М., 2015*], Г. Демосфеновой [*Малевич Казимир. Собр. соч. в пяти томах. Т. 2 / составление, предисловие, комментарии Г.Л. Демосфеновой. М., 1998. С. 7–22*], на работах В. Ракитина и С. Хан-Магомедова, на трудах Казимира Малевича и его соратников (ссылки следуют по тексту монографии).



ГЛАВА 1. КОНТЕКСТ

1.1. ЕДИНАЯ ТРУДОВАЯ ШКОЛА

Название *Школа* для всех общеобразовательных учебных заведений в России стало распространяться после Октябрьской революции. Уже через несколько дней после изменения власти в стране появилось воззвание «О народном просвещении», в котором Анатолий Луначарский, возглавивший Комиссию по просвещению, провозглашал первоочередной задачей новой власти борьбу против невежества и мрака путём создания сети школ, отвечающих требованиям современной на тот момент педагогики. Уже в ноябре 1917 года Наркомат просвещения принял постановление «О реформе средней школы», что и стало началом нового образовательного проекта. Декретом Совнаркома РСФСР от 11 декабря 1917 года в ведение Народного Комиссариата Просвещения РСФСР были переданы все учебные заведения. Положение «О единой трудовой школе РСФСР» вышло в начале 1918 года, и название «Единая трудовая школа» стало официальным. Образование провозглашалось бесплатным и обязательным. Исключались технологии (как сейчас называют способы в достижении результата) телесных наказаний и поощрений, отменялись экзамены.

Из программы обучения исключался Закон божий: в феврале 1918 года, когда был принят декрет «О свободе совести, церковных и религиозных обществах», школа была отделена от церкви и было запрещено преподавание религиозных вероучений. Летом того же года вышел документ «Об организации дела народного образования в РСФСР», где были определены главные понятия нового дела, и Наркомат народного просвещения становился главным центром всей образовательной программы. Все прежние структуры были ликвидированы, а с ними и частные учебные заведения тоже, были отменены прежние ограничения в образовании по религиозному, гендерному, сословному или же национальному признаку. Преподавание древних языков также было отменено. А осенью по декрету «О введении новой орфографии» было изменено правописание.

Образование стало делом государственной важности, и во главе дела стали Анатолий Луначарский, Надежда Крупская, Владимир Бонч-Бруевич и другие.

Н. Крупская настаивала на марксизме как основе научной педагогики, подчёркивала первоочередность патриотизма и интернационализма в деле воспитания, видела роль учителя не только как предметника, но и как воспитателя инициативного и самостоятельного ученика. Она была сторонницей радикального изменения школы на идеологических основах.

Главной заботой А. Луначарского также стало внедрение идеологических установок в школьное образование, он настаивал на идее формирования личности в интересах общества.

Образование он рассматривал как инструмент по строительству новой социально-политической системы, функции школы представлялись ему как политическое влияние на массы. Однако одной из его эксклюзивных программ была связь образования с воспитанием эстетическим.

Исходя из разработок в декрете «Основные принципы единой трудовой школы», в Положении о единой трудовой школе и Декларации о единой трудовой школе, вводилась двухступенчатая система обучения (5 и 4 года). Эти документы содержали также рекомендации по продолжительности учебного года и предметному наполнению программ.

Новая Единая школа объединила все начальные и средние школы, ремесленные училища, низшие и средние технические, сельскохозяйственные и экономические школы и училища. Технологии этого проекта как приёмы обучения и способы его были аналогичны современным кейс-технологиям, где пласт полученных знаний применялся на практике, в производстве.

В 1920-м году началась ликвидация неграмотности, по декрету 1919 года «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР» все граждане от 8 до 50 лет, не знавшие грамоты, были обязаны научиться читать письменный и печатный тексты и числа, писать, разбираться в схемах, а также овладеть представлениями о хозяйственной и государственной жизни. Это была политическая акция, как и вся образовательная политика в России, и она определялась стратегическими задачами партии.

В единой трудовой школе работали, вели занятия или читали доклады многие витебские ученики Казимира Малевича.

Л. Хидекель преподавал изобразительное искусство в 42-й школе 1 ступени с марта 1921 года [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 33. Л. 21], Н. Коган была назначена инструктором изобразительного искусства 1-й Губшколы-интерната с сентября 1921 года [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 33. Л. 143об].

В 5-й советской трудовой школе 2-й ступени (быв. Женск. Дух. училище на Духовской наб., 15 [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 24. Л. 44об]) читала доклад о новом искусстве Л. Кляцкина, иллюстрируя сообщение репродукциями работ Ван Гога, Сезанна, кубистическими работами, используя рисунки мелом на доске. Многие из членов УНОВИСа учились в этой школе вместе с Кляцкиной (Г. Авидон, А. Гируцкая, Т. Григорович). На докладе/уроке присутствовали и принимали участие в дискуссии Л. Лисицкий, Н. Коган, О. Бернштейн.

◆ *«На опытном рисунке было показано:*

- 1) *Строение контрастных форм по вертикальной оси;*
- 2) *Строение контрастных элементов живописи;*
- 3) *Победа над пространством посредством материала;*

4) *Элемент динамизма в кубистическом построении» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 95–96].*

5-я советская трудовая школа просила сделать эти выступления регулярными, по субботам.

Послереволюционный этап средней школы был временем поиска и эксперимента, который исследователи считают экстремальным и не самым удачным. К концу 1920-х годов вся эта система уже была ориентирована на получение профессионального образования и была мно-

гоуровневой. Он завершился к 1930-му году, когда в школьную систему были возвращены план урока, классы, форма, система обучения преподавателей. Однако школа осталась по-прежнему идеологическим элементом государственной структуры.

В просвещении 1920-х годов, в проекте А. Макаренко, основанном на единении коллектива, в педагогической системе В. Сухомлинского (признание личности ученика высшей ценностью) были заложены основы дальнейшего развития методик коллективного действия и взаимодействия учителей и учеников (коммуны, отряды, дружины, пресс-центры 1960-х гг.), а также новаторские практики педагогики сотрудничества (1980-е гг.). Главным пафосом такого направления в образовании представлялась идея творческой трансформации личности, движение к духовной высоте. Эти проекты носили кратковременный характер в практике, вскоре становились предметом только академического интереса, однако вновь и вновь реинкарнировались и превращались из утопии в реальность. Такие периоды школьного образования совпадали с изменениями в социальной среде, с периодами социальной свободы, «оттепели» и перестройки. Именно в эти времена отрабатывались педагогические технологии (в этом и состоял академический интерес), сегодня рассматривающийся как наиболее актуальные:

- стремление к самообразованию; получение знаний из разных источников; осмысленный выбор жизненного пути (информационно-коммуникативные технологии);
- систематизация информации; формирование собственной позиции; включение новых знаний в уже сформированную позицию (технология развития критического мышления);
- проектная технология, предложенная в начале 20 в. и апробированная в 1920-е гг., запрещенная в 1930-е гг. Это – умение решать проблемы на практике. Эта технология требует широты знаний, умения накапливать и трансформировать накопленные знания, а также свободы мышления, высокой контактности и умения работать в команде;
- кейс-технологии в определенной мере соотносятся с проектными;
- технологии творческих мастерских, в 1920-е гг. реально воплощенные в художественном образовании;
- модульное обучение развивает самостоятельность в работе с индивидуальной программой. Подобная технология также применялась в художественном образовании.

1.2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Новые методики были введены и в систему художественного образования. Одна из них – это так называемое комплексное обучение, предполагавшее использование самых разных средств развития навыков изобразительного искусства у учеников.

Сразу после революции Академия художеств была упразднена и вместо неё были учреждены Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ).

Государственные высшие свободные мастерские – это новое наименование вошло в историю как первый этап развития школы художественного образования.

Осенью 1918 года по решению Наркомата просвещения учебные заведения такого типа – Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ) появились и в других городах России. С их помощью был совершен отход от методов академического образования и введена система организации индивидуальных мастерских с правом каждого мастера набирать учеников и с правом каждого учащегося выбирать себе руководителя и его мастерскую.

В том же году на базе Строгановского художественно-промышленного училища (в Москве) были открыты Первые СГХМ, а на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества – Вторые СГХМ как центры формирования новой системы образования и становления нового художественного стиля. В ноябре 1920 года объединившись, они образовали ВХУТЕМАС, Высшие художественно-технические мастерские, отличительной особенностью образования в которых стало взаимодействие разных видов искусства на основе художественно-технического комплекса.

В соответствии с установками Наркомата просвещения в Свободных мастерских были представлены разные художественные течения, техники и методы, но особо настаивали на распространении идей авангарда, охватывая ими провинциальные российские города. Этап появления свободных мастерских представляется ключевым в создании принципиально нового образовательного художественного проекта.

А главным событием созидания этого общероссийского художественного образовательного пространства стала Первая Всероссийская конференция учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских, проходившая в начале июня 1920 года в Москве, и последовавшее затем преобразование всей системы из индивидуальных мастерских в высшие учебные заведения с факультетами и программами обучения. Была принята и Резолюция о Единой школе.

♦ 6 июня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» опубликовали сообщение о поездке учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек во главе со своими руководителями в Москву [«Известия...». 1920. № 123. 6 июня. С. 4].

♦ Конференция проходила со 1 по 10 июня. Иван Ключ (И.В. Ключков), один из сподвижников Малевича, предложил свой аналитический проект «Об основных элементах искусства живописи». На конференции с докладом выступал и В. Кандинский, обнародовав тему «Основные элементы живописи». Научные подходы художников представляли собой программы свойств живописных материалов, методов и приемов. Грамматикой, или как это формулировал Ключ, «граммой» живописи занимались, начиная с 1910-х гг. разные мастера. Малевич отработывал свой подход в Витебске в своей школе.

Любая педагогика в области искусства (изобразительного, театрального, киноискусства, операторского творчества, хореографии, а также и в невизуальных видах) всегда оставалась и остаётся авторской по своей природе.

Исследователи обычно настаивают на том, что обучение, выстроенное на академических принципах, является более фундаментальным и долговечным в перспективе, чем декларативное, авангардное и прерывающееся, по их мнению, обычно уже во втором поколении учеников.



Витебский вокзал. УНОВИС. Июнь 1920



Л. Лисицкий и К. Малевич в Москве. Июнь 1920

Однако, обсуждая недолгое развитие авангарда в России, стоит учитывать обстоятельства исторические и социальные, оказавшие огромное влияние на трансформацию направлений, методов и принципов общего обучения и художественного образования особенно. Декларации авангарда, авторские программы мастеров авангарда в начале 1930-х годов вообще были запрещены, так что ни второе и ни третье поколения учеников не смогли проявиться в полной мере в условиях тоталитарного искусства.

Мастерские как ключевой узел в образовательном послереволюционном пространстве аналогичны сегодняшним актуальным педагогическим технологиям. Точнее сформулировать положение таким образом: современные педтехнологии соответствуют выработанным и апробированным в 1920-е годы формам и приёмам творческой педагогической практики. Так, к примеру, современная технология мастерских в общеобразовательной школе считается одним из наиболее эффективных способов обучения, так как в ней главным являются воспитание, взаимоотношение и взаимодействие без жёсткой программы. Основой образования в подобных мастерских становится проектный метод, позволяющий развиваться не только ученику, но и самому педагогу. Мастер создает такую атмосферу, где ученик не просто постигает уроки ремесла, но и раскрывается как творец. Здесь процесс выстраивается таким образом,



Николай Суетин. Эскиз оформления вагона при поездке в Москву. 1920 год

что мастер предоставляет нужный материал, даёт задания, а ученик работает самостоятельно и как активный участник деятельности, умеющий планировать и анализировать своё задание и его результат. Технологии мастерских рассматриваются сегодня как путь развития интеллекта и как возможность опыта работы в группе.

Исследователи, авторы педагогических программ, сами учителя акцентируют значение личности ученика и развитие её как цель образовательного процесса. В таком контексте развитие личности осознаётся как умение ориентироваться в пространстве знаний, умение добывать новое знание, умение постигать мир, делать выводы из собственных действий и явлений окружающего социума, находить решение проблем, справляться с ранее неизвестными вызовами. Каждый урок в таком понимании школы – это расширение горизонтов познания и творчества.

◆ По представлению и опыту практиков, «иногда педагог-мастер использует в своей работе элементы нескольких технологий, применяет оригинальные методические приемы. В этом случае следует говорить об «авторской» технологии данного педагога. Каждый педагог – творец технологии, даже если имеет дело с заимствованиями. Создание технологии невозможно без творчества. Для педагога, научившегося работать на технологическом уровне, всегда будет главным ориентиром познавательный процесс в его развивающемся состоянии» [Букова Г. Современные педагогические технологии в образовательном процессе // <https://urok.1sept.ru/articles/678635>].

1.3. ВНХУ

Витебское народное художественное училище, ВНХУ было создано осенью 1918 и открыто в конце января 1919 года. В Докладной записке Марк Шагал заявлял, что ВНХУ является назревшей потребностью, ибо в провинции художественных училищ нет, а для реализации дремлющих в народе талантов совершенно необходимо создать нужные условия для развития. Задачами училища Шагал полагал введение подлинного образования, как он писал, «вне всяких примесей академичности и рутины». Еще «невинному в своих вкусах провинциальному народному люду» дать развитие художественных наклонностей: «дать возможность здесь же на месте подхватить и направить по истинному пути случайное и редкое выдающееся дарование начинающего из народа», и для этого появилась возможность создать «исключительно революционное и подлинное художественное гнездо в провинции». В ВНХУ принимали всех бесплатно. Тем не менее академическая мастерская в структуре училища присутствовала, ее вёл учитель Шагала – Юрий Пэн.

В течение своей истории училище постоянно меняло свой статус и свою структуру. Первые пять лет деятельности это были следующие формации:

- Витебское народное художественное училище отдела народного образования Витебского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1918–1920). ВНХУ;
- в мае 1920-го меняет статус на Витебские государственные свободные художественные мастерские отдела народного образования (1920–1921) ВГСХМ;
- а затем с мая 1921-го – это Высшие государственные художественные технические мастерские, которые в июне 1921-го года принимает в своё ведомство Художественный подотдел Витгубпрофобра. ВГХТМ;
- с января 1922-го года – это Витебский Художественный практический институт Главного управления профтехобразования (Главпрофобра) НКП РСФСР (1922 – 1.09.1923) ВХПИ. [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 310. Л. 45].

Витебское народное художественное училище стало первым государственным учебным заведением художественного профиля на территории современной Беларуси. Как отмечается в комментариях к документам Малевича в двухтомнике «Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика», «Наряду с официальными названиями существовало разговорное, не встречающееся в документах, – Витебская народная художественная школа» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 437].

Первым директором училища наркомат просвещения назначил Мстислава Добужинского 20 октября 1918-го года [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 1].

Руководителями классов в училище, наряду с М. Шагалом и М. Добужинским, были скульптор Ян Тильберг, художники Иван Пуни и Ксения Богуславская, Юрий Пэн, график и историк искусства Александр Ромм.

С марта 1919-го г. после отъезда М. Добужинского директором учебного заведения был Янис Тильберг, а затем М. Шагал (до марта 1920 г.), которого на этом посту сменила Вера Ермолаева с 6 июня 1920 г. [ГАВм. Ф. 837. Оп.1. Д. 58. Л. 51] (до 1922 г.), а после ее отъезда в Петроград – Иван Гаврис, которого В. Ермолаева 26 мая 1921 года назначала своим заместителем (до 1923 г.).

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

художника Марка Шагала

О художественном училище

Народное художественное училище в Витебске для нужд всего западного края является назревшей потребностью; тем более, что наше революционное время обязывает нас вообще с особенной силой ваяться за подлинное развитие и воспитание дремавших до сих пор знания и талантов народа.

Художественных же училищ в России, кроме столичных городов в настоящее время почти нет, особенно после того, как мы оказались отрезанными от Вильны, Одессы, Киева и др. отдельных городов, где таковые училища фактически существовали. Нет возможности начинающему бедному из народа ехать учиться в большие города и столицы. Вследствие этого и вследствие причин материального характера многие народные дарования глохнут совершенно.

Этого не должно быть в настоящее время, раз сам народ является своим собственным хозяином.

Задачи и права училища.

Главная задача народного художественного училища следующая:

1/ Положить в основу этого училища подлинное художественное и революционное направление в области искусства вне всяких примесей академичности и рутинности. Таким образом дать общедоступную возможность еще неизвестному в своих вкусах провинциальному народному ядру — развивать свои художественные наклонности вообще. В частности же

2/ дать возможность здесь же на месте подхватить и направить по истинному пути случайное и редкое выдавшееся дарование начинающего из народа, очень часто вследствие отсутствия подходящих условий воспитания погибавшее вовсе.

Одним словом, отказываясь брать в пример другие до сих пор существовавшие училища в других отдельных городах России с их губительной изощренностью и рутинностью, умершими естественной смертью вместе с царизмом создадим исключительно революционное и подлинное художественное гнездо в провинции художественное училище в Витебске для нужд и особенно беднейшего классов города и всего западного края.

С весны 1919 г. в ВХУ работали В. Ермолаева, Нина Коган, Лазарь Лисицкий (Эль Лисицкий).



- | | |
|---------------------------------|--------------------|
| 1. И. Байтин | 17. Ф. Белостоякая |
| 2. Л. Юдин | 18. Е. Магарил |
| 3. Л. Зевин | 19. Е. Кабицер |
| 4. О. Беринштейн | 20. Б. Цейтлин |
| 5. И. Туржанский | 21. Л. Зуперман |
| 6. Д. Якерсон, | 22. Г. Носков (?) |
| 7. Ю. Пэн | 23. Т. Меерсон |
| 8. М. Шагал | 24. Хабас |
| 9. К. Малевич | 25. М. Носков (?) |
| 10. В. Ермолаева | 26. А. Гируцкая |
| 11. Р. И. Розенфельд (служащая) | 27. Д. Морачев |
| 12. Итинин (бухгалтер) | 28. Е. Минин |
| 13. И. Гаврис | 29. Х. Каган |
| 14. М. Кунин | 30. Э. Волхонский |
| 15. С. Ревинсон | 31. Л. Хидекель |
| 16. Р. Бескин | |

Слева на стене картины М. Кунина

Фото ВХУ. 1920

Казимир Малевич работал и жил здесь с октября 1919 до лета 1922 г., разработал авторскую программу, по которой строилось обучение в училище. Витебский период жизни и деятельности К. Малевича признан значимым в его педагогической деятельности. А Витебск становится в это время образовательным, научным и художественным центром с высоким уровнем, как столичные аналогичные сообщества.

Для истории Витебска **ключевым** моментом малевичского периода является **создание школы**. Витебские мастерские очень быстро были завоеваны Малевичем, подчинены его авторитету и сделались почти целиком уновисовскими. И результат такого действия – это реорганизация Витебских высших государственных технических художественных мастерских на заседании коллегии Губпрофобра 29 октября 1921 года, в протоколе которого было отмечено, что теперь это будут совершенно самостоятельные школы: одна левого направления, другая – академическая и «средняя», «чтобы дать возможность нормально развиваться всем существующим в школе направлениям» [Гавт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 291. Л. 14]. Годом раньше уехал Шагал: «В тот год Марк Шагал вынужден был оставить “свой Витебск” под натиском членов Уновиса – утвердителей нового искусства. Лучшие ученики оставляли его. <...> От Шагала уходили, но это не было предательством: он был слишком личен, чтобы стать школой. А время требовало новых решительных перемен. Искусство как реальность хотело войти в мир, чтобы переделать его» [Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине / сост. Е. Ракитина и А. Сарабьянов: в 2 т. Т. 1. М., 2019. С. 70].

В истории это будут разные и несоотносимые традиции. Некоторые исследователи и одну, и другую, и третью станут называть единым термином, который ими воспринимается как некая целокупность. Но из фактов их сосуществования и конкуренции очевидно, что УНОВИС Малевича – это принципиально отличная ветвь витебской художественной истории, противостоящая всем другим. Так, изначально, в программе Единой аудитории живописи коллектива УНОВИСа заявлялось, что «нужно строго разделить направления училища» и «воспитывать особенную группу людей» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 92].

Малевичская школа УНОВИСа – не просто ядро Витебской художественной школы, а и есть сама Витебская школа. Либо всё остальное – Витебская школа, но без и вне Малевичской. Сошлёмся на свидетельство Нины Коган в письме к Митуричу в конце апреля 1921 года: «<...> вчера было у нас Заседание Педагогического Совета совместно с Секцией ИЗО и Заведующим Отделом Народного образования. Воспользовавшись отсутствием Казимира Севериновича (при нем не смели) и преподнесли нам такую программу школы, что волосы дыбом стали: 1) Старый гобелен для росписи 2) методика рисования старой школы 3) венец всему – агитационный плакат. Ничего больше “им” говорить не нужно. Мы начали протестовать, они грозить силой Губпрофобра отнять помещение. Тут кажется все ясно» [Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. С. 126].

Член УНОВИСа Моисей Кунин подчеркивал:

♦ «“Уновис” первый выбросил знамя организации партии, которой нужно создать армию для реализации всех форм нового искусства. “Старому – кладбище, новому – жизнь”, – сказал Малевич, и действительно: довольно пустых ни на чем не построенных эстетических картинок, они чужды пролетариату и они не нужны ему. Это принадлеж-

ность старого буржуазного ушедшего мира, довольно романтики, сентиментализма, индивидуализма, всего, от чего несет психологией сытого, ожиревшего класса – выходите на путь творчества новых форм, новых построений, новых сооружений, а реализовать все требования может только организованная, сплоченная партия “Уновис”, ставящая во главу угла ниспровержение старого мира искусств и создание нового мира, сооружений, новых построений новой культуры, культуры для всех, в соответствии с новой формой коммуны» [Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / авт.-сост. А. Сарабьянов. М., 1992. С. 271].

Но он же через некоторое время ушел из мастерской Малевича, отрекшись публично от программы Малевича, заявив в начале 1921 года, что их преподаватель в штампованном виде дал им представление о кубизме, футуризме и супрематизме:

♦ «Малевич в своих записках о супрематизме говорит, что в кубизме живописная культура достигла наивысшего своего выявления и что супрематизм должен создать новое живописное тело, а дальше говорит, что супрематизм нельзя отнести к живописному искусству, а к утилитарной технике <... > Были лишь бесконечные видоизменения геометрических фигур на плоскости. Малевичем было сделано до 40 работ, и весь супрематизм был исчерпан. Дальше идти некуда, разве видоизменять эти плоскости на холсте».

В статье, помещенной в журнале «Искусство» М. Кунин говорил о том, что украшенный к празднику город с квадратами, кругами и треугольниками, выглядел нелепо и дико.

♦ «Малевич видит, что на земле ему делать нечего, и пускается в поднебесье, декретируется им завоевание пространства. <... > Теория завоевания пространства путем сопоставления супрематических плоскостей потерпела полное крушение, и “Уновис” спустился снова на землю, ухватившись за архитектуру. <... > Так мечтал Малевич, от одного к другому увлекая за собой десятки молодых неопытных душ. <... > Мы хотим подлинной живописной культуры, нам опротивели круги, квадраты, треугольники и бессмысленные слова о сооружениях движущихся вокзалов в пространстве и т.д. <... >» [«Искусство». 1921. № 2–3. С. 15–16].

Не всем ученикам, однако «опротивели круги, квадраты, треугольники», не все разочаровались в проектах новых сооружений и не все решили, что всё сказанное Малевичем представляется бессмыслицей и что движущиеся в пространстве вокзалы, дома и аппараты являются пустой фантазией. «Вы будете старыми, когда меня поймут», – говорил Малевич своим ученикам. «Нас поймут через сто лет», – вторили они. Архитектура мегаполисов конца 20 и начала 21 в. подтверждает это предвидение. Проекты культовых архитекторов современности используют найденное и предложенное в малевичские времена и развивают эти предложения с введением новых актуальных прибавочных элементов на основе супрематизма.

Необходимо обозначить еще один аспект понятия школы. В работе «Стиль и индивидуальность в русской живописи конца XIX – начала XX века» Д. Сарабьянов отмечал, что школа соотносится с определенной художественной системой, предлагаемой яркой индивидуально-

стью: «Самым значительным таким завоевателем был Малевич, который не раз на протяжении одного десятилетия создавал школу» [Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 193]. Речь идет о возникновении «школы-стиля». Новаторский стиль Малевича Д. Сарабьянов сопрягает с созданием общности, так как «наиболее яркие фигуры оказываются в непосредственной стилиевой близости к самому Малевичу <...>. <...> что ясно свидетельствует об определенной установке школы и ее руководителя» [Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 194].

◆ «Открыватель создает школу, которая закрепляет стиль в современной художественной ситуации, хотя и не рождает мастеров, способных встать вровень с открывателем [Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 195].

Д. Сарабьянов обращает внимание на то, что подобную же школу/стиль с авторитетом учителя и коллективными работами создали и П. Филонов, и М. Матюшин. Исследователь, вводя понятие школы/стиля, повторяет, что сама ситуация искусства 1910–1920-х гг. позволяет дать наиболее широкое понятие школы. Этому утверждению способствует и сам крайний вариант авангардизма, а также утверждение канона для общности учеников и последователей:

◆ «Стиль и индивидуальность в антиномическом союзе соединились в единое целое, символизирующее одновременно и крайний вариант авангардного стилиобразования, и идею полного отрицания индивидуального открытия» [Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 197].

Опыт педагогической деятельности Малевича наглядно демонстрирует и сезанновский принцип «индивидуальной школы», который соотносит живописные задачи напрямую со способностью видения, ощущения.

Рассматриваемые способы обучения/формирования/продвижения соответствовали в разные социальные периоды 20 в. формам управления, экономического и социального. Сразу после Первой мировой войны установился порядок, характеризующийся авторитетом лидера и успешностью технологических процессов. Подобный способ определяем Клаусом Швабом, президентом Всемирного экономического форума в Давосе, как Модель 1.0. Управление 1.0 оказалось и сегодня наиболее распространенным стилем. Системную модель 2.0 К. Шваб определяет как финансовый глобализм, а модель 3.0 как антикризисную с краткосрочными ориентирами. Послепандемическую ситуацию, т.е. Модель 4.0 экономист видит как принципиально новое мировое пространство: «Модель управления 4.0» должна заменить узкое видение и подходы сверху вниз, которые доминировали в прошлом. В центре любой новой системы управления – государственной или корпоративной – должна быть первичность общества и природы» [Шваб Клаус. Деградация глобального менеджмента, или Мир накануне новой модели управления 4.0/ <https://nezavisim.tv/opinion/15541.html?fbclid=IwAR2aWtqsnMNg6ZhWFon-quwnpjfrBgOxKv2Uog4bzVjUVA3BnVvIEb8tyE>]. Новая модель предполагает установку на долгосрочные стратегии, на действие в команде, а также акцентирует стейкхолдеров (участников команды, акторов проекта, и всех заинтересованных в работе системы).

Соотношение образовательной программы и программы экономической было подчеркнуто еще в декларациях УНОВИСа: «создавая метод новых направлений искусства, мы вый-

дем к определенной программе, отвечающей или наполняющей движение современности. Каждая поступь экономической жизни является потому, что в глубине нового осознания лежит новая форма жизни построения».

Управленческие технологии Модели 4.0 (с вовлечением во взаимодействие, со стремлением постоянного улучшения всей системы, с центральной позицией – совместным творчеством и обратными связями) аналогичны педагогическим технологиям учителей-новаторов 1920-х, 1960-х, 1980-х гг. в истории советского образования, а также современным актуальным образовательным технологиям.

В этом же контексте проявляются и все элементы деятельности школы Малевича.

√ УНОВИС представляет собой корпорацию со своей четкой программой, основанную на коллективистской идее внутреннего равноправия; с высоким уровнем вдохновения и напряжения; с высоким уровнем способностей учеников и обязательно с фигурой харизматичного лидера, авторитарного педагога. Малевич был с учениками строг, не фамильярен и не снисходителен. Он всегда оставался для них сверхчеловеком, идеалом и идолом (Юдин: «на экзамен, как на дыбу». Чашник: «передай Малевичу, что я умер художником нового искусства»). Он был авторитетом еще и как член художнического круга первой четверти 20 века. Коллективистская идея сопрягалась с авторитарной: даже, передавая часть учеников, например, Фальку, Малевич оставался настойчивым лидером в собственной мастерской, как, впрочем, и Фальк в своей.

В докладе К. Малевича об организации Совета утверждения новых форм искусства при Витебском Губоно утверждалось, что формообразованием современной жизни руководят экономически-политические вопросы, и государство через систему плана развития «ставит всех его членов на коллективный путь творчества» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 100]. Такое же положение, по мнению комиссии по выработке проекта Художественного совета (Ермолаева, Лисицкий, Малевич, Коган), должно быть проведено и в искусстве:

◆ «Таковыми экономическими системами новой организации форм в чистом искусстве и прикладном вышли кубизм, футуризм и супрематизм. Это новые экономические коллективы искусств современности. <... > Каждая эпоха экономического развития человеческой жизни сопутствовалась и соответствующим искусством. <... > путь развития искусства будет базироваться не на слове “нравится” или “красиво”, а на системе экономической необходимости движения» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 101].

Эту позицию подтверждал Устав государственной артели – предшественницы УНОВИСа, в общих положениях которой значилось, что путь творчества соотносим с общей государственной системой, и членами артели могут стать только стоящие на «точке коллективного развития системы искусств и введении ее в экономическое совершенство жизни» [Малевич о себе... Т. 1. С. 437]. Малевич утверждал, что новые формы искусства вызваны социальными переменами, что они должны соответствовать современному изменившемуся состоянию дел экономических и политических. Но это была декларация: на самом деле, он прорывался за всякие харчевые границы и за предел сущего.

В витебской школе УНОВИСа очевидна интеллектуальная настойчивость и интеллектуальная активность участников.

- Экспансия художественных идей за пределы круга, расширение сети объединений, подбных УНОВИСу, было главной целью движения витебской школы; власть рассматривалась как власть идеи, и организация нового мира требовала мощного напряжения и наступательности.

- Малевичский образовательный проект – это звено в истории советских просветительских новаций.

- Школа УНОВИСа входила в состав нового уровня художественного образования, художественной практики и художественных проектов, созданного «осью» нового времени: Буахауз – УНОВИС – ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН.. Каждый из проектов определял выход в среду, поглощение среды новым искусством, формирование новой среды, исследование формообразования.

Система обучения действовала как организация Свободных художественных мастерских, и это общее название объединяло такие мастерские в профессиональное единство, в общероссийскую сеть доступного высшего образования, что позволило Казимиру Малевичу именно на основе мастерских создать свою сеть российских УНОВИСов. В Витебске, как и в других российских городах, такая система – Единая аудитория живописи – была элементом Единой трудовой школы, где вели преподавание ученики и учителя ВХУ.

Программа Единой аудитории живописи была принята в начале февраля 1920 года как новаторская программа обучения:

В прокламации «Мы хотим» были опубликованы тезисы Единой живописной аудитории как провозглашение плана, системы и организации для образования «единой армии искусства нового», как единую аудиторию сооружений: единство живописи, архитектуры и скульптуры. Система обучения от кубизма к футуризму и супрематизму представляла собой разрушение старого мира вещей – к «супрематическому утилитарному и динамичности духовного мира вещей». На место картины приходило новое понятие – проект. И проект мыслился и виделся как живое существо в неограниченности пространства живописи/архитектуры/скульптуры как совокупности.

Единая аудитория живописи – это программа УНОВИСа в Витебских свободных государственных мастерских.

Общим направлением мастерской УНОВИСа была объявлена живописно-цветовая мирореализация, систематизация и конструкция современной живописи, равновесие формовых сооружений в живописи. Первый отдел представлял собой знакомство с системой и конструкцией сооружения на холсте и в пространстве. Во втором исследовались сезаннизм и теория кубизма, особое внимание уделялось построению и сдвигу конструкции. В третьем разделе изучали футуризм как учение о скорости. Четвертый – это философия супрематизма, где одним из главных пунктов было прописано единство коллектива: «Коллектив как путь к единству». Отдельным разделом программы были обозначены декоративные мастерские: театр, динамизм и статика, стенопись и плоскость, а также декоративная композиция [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 93].

Изданный в начале 1919 года план АХО НКП (самостоятельный Архитектурно-художественный отдел Наркомпросвещения должен был создать новую художественно-строительную культуру) – план Единой трудовой архитектурной школы – акцентировал мастерскую как главную структурную единицу во всеобщей школьной реформе. Мастерские во ВХУТЕМАСе, в УНОВИСе существовали открыто и автономно, каждая с собственной позицией и программой.

Главным отличием УНОВИСа являлись теоретическая и философская составляющие в целой области исследований, и перспективой для дальнейшей деятельности УНОВИСа стал ГИНХУК как научный исследовательский институт проблем формообразования в искусстве, что определило разницу с ВХУТЕМАСом как центром «производственного искусства».

Как отмечает Л. Жадова, «УНОВИС мыслился не только как педагогическое учреждение, но и как научно-исследовательский институт, и как универсальное художественное бюро-мастерская, занимающееся практическими работами» [Жадова Л.А. К.С. Малевич – цветопись, объемостроение. Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 34–35].

В приложении к Программе Единой аудитории живописи коллектива УНОВИСа Витебских свободных Государственных мастерских было специально отмечено, что принципиальным в системе образования является метод. Причем это касается не только изучения направлений современного искусства в школе, но и подготовки зрителя в восприятии нового искусства. Для утверждения метода предполагалось разделить школу на две школы: 1) училище; 2) институт. Художественно-практическим институтом ВНХУ стало в 1921 году. УНОВИС как научно-исследовательский институт реализовался в философской научно-исследовательской экспедиции как: 1) кубистическо-футуристической ; 2) супрематической.

ГЛАВА 2. ШКОЛА МАЛЕВИЧА – ШКОЛА НОВОГО ИСКУССТВА. ПРИНЦИПЫ. МЕТОДЫ. ФОРМЫ. ПРИЁМЫ. СРЕДСТВА

«Те, кто путешествует очень медленно, могут добиться гораздо большего прогресса, если они всегда будут придерживаться прямой дороги, чем те, кто спешит, сбиваясь с истинного пути»

Рене Декарт

«Момент времени и анатомия вещей стали важнее их сути и смысла»

К. Малевич

«В Витебске обстановка была цеховая, они ежедневно общались в школе, он их учил»

[Харджиев Н. Архив Харджиева. М., 2018. С. 30]

2.1. ПРИНЦИПЫ

Малевичское художественное предложение сопрягалось с его научными контентами и с его педагогическим методом. Все три слагаемые (художественная репрезентация Малевича, его научная теория и педагогическая практика мастера) были основаны на принципах исследования систем, что рифмуется с современными подходами общей теории систем, в особенности на: 1) структурировании; 2) абстракции, доведенной до математической точности; 3) формализации; 4) идентификации; 5) системности.

1.

Начальным, исходным положением малевичской научно-учебно-методическо-исследовательской лаборатории является **структурирование** всего корпуса произведений современного искусства на основе выделения, вычленения современного искусства из всей совокупной истории изобразительного творчества и нахождения главной позиции, основания/базы для подобного выделения/вычленения.

Для юных витебских учеников и подмастерьев это было открытием и путешествием в совершенно новую область знаний и художественной практики, отличной от академической живописи, с иными законами и ощущением (термин Малевича). Последовательница Малевича и преподаватель подготовительного курса Нина Коган повторяла, что основа малевического преподавания в школе, ядро его педагогики – это мысль о том, что «искусство живописи не является подражанием чему бы то ни было из окружающего нас, но исходить должно из творческого начала в самом человеке и таким образом конструировать новую вещь» [Коган Н. *Начала живописной абстракции. О методе К.С. Малевича, применяемом в начальной кубистической мастерской абстракции / УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступит. статья и комментарии Т. Горячевой.* – М., 2003. С. 82–83].

◆ «И действительно, начиная с позднего Сезанна, мы уже можем все произведения сезаннистов, кубистов, футуристов и супрематистов называть новым искусством, новым мастерством, ибо ни один мастер изобразительного искусства (т.е. воспроизводящий натуру и события – Т.К.) не может быть мастером передачи восприятий живописного ощущения “как такового”, без сюжета предметной формы» [Малевич Казимир. *Собр. соч в пяти томах. Т. 2. М. 1998. С. 143, далее СС...*].

Сам Малевич позднее писал, что основанием его школы является теория, в которой произведение рассматривается и анализируется как синтез отношений: не отражения действительности, а создания нового вида действительности, современного и прогрессивного. За исходную точку Малевич принимал аксиому, что «все художественные произведения исходят из действия подсознательного (подчёркнуто нами – Т.К.) центра», и произведение есть результат поведения субъекта, который так или иначе преломляет все явления через себя, через свой мозг, через свою «призму».

Ощущение → Преломление → Деформация → Конструирование нового

Причиной любой деформации Малевич полагал ощущение, которое возникает из отношения к предмету. Целью его художественной практики являлось освоение разных способов деформации, т.е. изменения структуры предмета во имя выявления в нем его живописных элементов, во имя выявления состояния предмета или явления, и таким образом, создание нового, исключительно нового произведения.

И действительно, нет и не может быть никакого единого, раз и навсегда закрепленного отношения к предмету изображения, из чего исходит понимание, что никакая система изображения не является исключительной и преимущественной. В разное историческое время использовали:

- художественное черчение (передача пространства в древнеегипетской живописи),
- аксонометрию (считающуюся «королевой» всех перспективных систем),
- обратную перспективу (в иконописи),
- линейную перспективу, воздушную перспективу (ренессансные открытия) и т.д. до
- синтеза разных подходов.

Всё это было инспирировано только зрительным восприятием, переданным на холсте, и в основе каждого произведения всегда находилось только субъективное пространство художника.

И всякий подход диктовался изменениями в художественном творчестве, объясняемыми трансформацией субъективного пространства, определяемыми разными задачами, что и вызывало к жизни разные направления в искусстве. Художественные изменения, задачи и направления обуславливались модификациями в осознании сакрального, природы и места человека в мире – т.е. мировоззренческими причинами. Менялись или смещались эти ментальные комплексы, связи и узлы в картине мира, что влекло преобразование художественных систем, ломку структуры произведения и новые инверсии формы.

Система направлений нового искусства, обобщенных понятием *конструирования* произведения как принципиально иного способа, нежели *отражение* в предыдущие эпохи, создания картины представляла собой модернистский конгломерат, европейский феномен первой четверти 20 в., основанный на идее самоценности произведения и его структуры, на расчленении системы на элементы.

В общей теории систем эти концепции воплотились в новых вариантах (функциональные, уровневые, циклические, процессуальные и пр. признаки). Для Малевича сам принцип структурообразования стал направляющим для предложенной им системы координат в науке и педагогике: его индивидуальный подход был основан на избранном им способе группировки однородных и извлечении различающихся между собой произведений нового, модернистского искусства. Полученные Малевичем структуры были организованы им в устойчивые блоки, которые сам он и его последователи рассматривали как структурные модели. Именно они были положены в основание методологии обучения в Витебске.

Объективный метод обучения искусству и объективный метод анализа искусства для Малевича аналогичны анатомическому исследованию причин строения тела, обстоятельств и среды, образующей ту или иную форму, а также аналогичны медицинскому исследованию элементов, которые изменяют организм, его сущность и покой. Способом исследования Малевич полагает сравнительную аналогию, при помощи которой можно определить и сгруппировать явления по отношению к той или иной норме: «<...> норма старых живописных форм в натуре; соотношения эти в другом порядке новых живописных норм будут не нормальны» [С. Т. 2. С. 59].

И на уровне реальности модернистского искусства сравнению подлежали «призмы», способы видения, при которых возникают новые образы.

◆ «Общество боялось гибели искусства, вернее гибели предметов в искусстве, как гибели богов. <...> оно боялось за определенную норму соотношений, боялось за утерю своего зрения, которое привыкло рассматривать цветное бытие в виде облаков, далей, видов, деревень <...>» [С. Т. 2. С. 82].

◆ «Мы теперь под термином “живопись” понимаем сочетание художником цветов, то есть смешение их, создающее цветовую массу, которой покрывается форма натуры. В другом случае из этой массы формируется какое-то ощущение, и в третьем случае – беспредметная живописная “как таковость”. Важно для нас то, хорошо ли вытканы цветочные элементы, создающие новую живописную структурную картину, и,

во-вторых, насколько сильно выражено то или иное ощущение» [СС. Т. 2. С. 142]. Внимание сосредоточено на структуре произведения, контрасте элементов и на ощущении.

◆ *«Итак, движение, образующее формы во всевозможных видах, линиях, плоскостях, объемах, пятнах и звуках, в состояниях статических и динамических, разделяющихся на цветовые оттенки, окраски, структуры, фактуры, конструкцию и систему» [СС. Т. 2. С. 56].*

Серию 22 таблиц-графиков (17 из этой серии находятся в Стеделек Музеум в Амстердаме, 5 – в Музее современного искусства в Нью-Йорке), созданную в 1927 году на основе педагогической практики в Витебске и научных экспериментов в Ленинграде, Малевич озаглавил **«Исследование живописной культуры как формы поведения художника»**, в котором он изложил основные структурные принципы.

В своем труде Малевич обосновал новые образы на платформе сравнения форм построения картины: «живописное произведение есть результат отношений между субъектом и объектом, которое при удачном соотношении вступает в форму произведения импрессионистического, дивизионистического, сезаннизма, кубизма и т.д., и благодаря этому наступает конфликтное разрешение, образующее новое направление искусства» [СС. Т. 2. С. 72]. Структурный анализ позволил определить: 1) графическое состояние произведения, 2) сформулировать закон соотношения прямой и кривой, а также 3) закон окрашивания поверхности.

К научным выводам и формулировкам Малевича привела и его педагогическая практика/эксперимент, его образовательная программа. Мастер основывался на сравнении контрастов прямых и кривых в разных культурах с целью: 1) выявить целостность каждой культуры и 2) вычленив формулу каждой культуры. Это – основа методологии Малевича. Он не раз подчеркивал, что именно в Витебске он начал эксперимент по исследованию действий прибавочных элементов в своих учениках [СС. Т. 2. С. 85].

Анализ направлений в модернистском искусстве, представленный в таблицах, концентрируется в исходном малевичском принципе – художественном ощущении, из которого происходит художественный результат – «художественное поведение» как комплекс формы, линий, композиции, цвета.

Структурный анализ – это составление картограмм, в которых предстает вся культура произведения. Сравнительный анализ (Малевич подчеркивает метод сравнительной аналогии для своих изысканий [СС. Т. 2. С. 57] – сопоставление картограмм с целью определения и формулировки законов линейных и цветовых строений создания произведений целой эпохи. Совокупность этих двух принципов позволяет Малевичу задать лабораторную программу исследования чистоты формы на холсте.

◆ *«В течение нескольких лет я делал опыты над живописцами, находящимися под воздействием той или иной культуры прибавочного элемента живописи и получил результат в положительном смысле» [СС. Т. 2. С. 85].*

Серия из 22 таблиц была одной из целой сети таблиц и представляет собой несколько информационно-аналитических блоков, сгруппированных по тематике.

Схемы 9 – 16 расширявают систему художественных ощущений:

Среда и её явления являются триггерами, затем мышление художника пропускает их сквозь свою «призму», особое видение среды. Один и тот же объект или явление, проходя сквозь разные «призмы», обретает разные формы. Так, в работах Сезанна самым главным является только его почерк, его видение объектов, но не сами объекты. Объект здесь оказывается только поводом для высказывания. Само высказывание является чистой живописью, и в этом его ценность.

Малевич представил классификацию изобразительного искусства: в одном классе располагается искусство отображающее, иллюстрирующее; в другом – независимое. Цвет и его восприятие соотносится с таким же способом типологии: в одном типе цвет подчеркивает изображаемое и усиливает сюжет, в другом типе – цвет обретает самостоятельность и подчинен собственным нормам воплощения.

С трансформацией живописного восприятия искусство поэтапно приходит к собственному смыслу и выявляет этот смысл, акцентирует самоценность, избавляется от служебной функции.

Анализ произведений искусства (1–8): в этой части серии таблиц рассматривается «форма поведения художника», 1) исходящая и устанавливающаяся из его восприятия и 2) определяющая всю структуру произведения.

Геометрический анализ серии полотен позволил Малевичу вычленить наиболее характерную, базовую для всей исследуемой группы картин формулу.

Малевич определил её понятием Прибавочный элемент (ПЭ, «арифмометр чувств»).

2.

Если воспользоваться параметрами теории систем, то можно сопоставить **принцип идентификации** (отождествления) с параметрами Теории прибавочного элемента. Идентификация определяет тождественность всей системы и ее элемента, а также выявляет факторы воздействия на всю систему.

ПЭ дает представление, ключ к 1) анализу восприятия, 2) к трансформации ощущения и отношения к объектам и явлениям.

ПЭ выражает состояние, характеризует весь комплекс художественного творчества, и он же способен видоизменять установившийся порядок.

♦ «<...> может развиться и создать новые формы, победив или изменив предыдущую норму, создав собой новое обстоятельство» [С. Т. 2. С. 56].

Теория Прибавочного элемента является ядром малевичского структурирования. Всякая художественная система согласована в своей статике и динамике, и всякий живописец устанавливает их гармонию. Если в нее вмешивается новый прибавочный элемент, следует деформация, которая развивается и образует новую форму.

В блоке 1–8 Малевич, пользуясь сравнительным анализом, соразмерял эти нормы. Например, по отношению к норме Рембрандта ненормальным будет кубизм. Определить это возможно по прибавочному элементу.

♦ «<...> у общества возникает вопрос о сохранении нормы установившегося эстетического порядка, и оно помышляет об изоляции одержимых новой нормой живопис-

цев. Отсюда все то, что не соответствует нормальному установлению большинства, болезненно для меньшинства. Новое искусство большинством ученого и неученого общества и критики признано болезненным, а со стороны новых искусств, обратно, – большинством это признано не нормальным» [С. Т. 2. С. 58–59].

Норма старых живописцев состоит в натуральной передаче явлений природы, а в модернистской живописи они меняются: акцент делается не на отражении явлений, а на – живописном построении исключительно: «у живописца есть в холсте живопись, холст состоит из отношений живописных, а в обществе холст состоит из отношений глаза, носа, уха» [С. Т. 2, С. 59–60]. Подобная возможность исключительно живописных построений, такой результат творчества не есть нечто ненормальное, наоборот, развитие модернистских направлений искусства определяется самой логикой развития форм материи: «речь идет только о видениях, о “что”, которое исчезает при другом строении тела или искажаются в новые образы, не нарушая “ничто” материи» [С. Т. 2. С. 60].

◆ «В области искусства роль прибавочного элемента велика как обстоятельство воздействия, которое способно изменить сознание живописца» [С. Т. 2. С. 65].

◆ «Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна поведение живописца будет другое, чем в серповидной кубизма или прямой супрематизма» [С. Т. 2. С. 66].

Все представления о явлениях и объектах создают новую форму, как только в произведение внедряется, к примеру, волокнистая, которая преобразует пейзаж: форма и цвет произведения продиктованы новым прибавочным элементом. В сравнении с сезанновской волокнистой, становится очевидным, как, например, серповидная кубизма создает уже совершенно иной облик картины: из трехмерности полотно преобразуется в шестимерность, из пятнообразной и тягучей – в геометрическую форму.

С помощью этого сравнительного анализа Малевич формулирует закон трансформации структуры, а также закон о цвете и тоне.

Побудители → воздействие на восприятие → ПЭ



поведение художника, создающее форму

3.

Системный **принцип формализации** в применении к малевичскому анализу мы можем рассматривать в двух смыслах: 1) это – способ создания самого произведения, в котором отображение реальности происходит на формальном уровне, т.е. интерес перемещается на саму структуру создаваемого; 2) это – исследование структур с использованием моделирования на основе прибавочного элемента как инструмента анализа.

Серия таблиц может предстать как результат формализации, т.е. в виде семиотической модели реальности, и способов отображения реальности в произведении. Малевич анализирует возможности трансформаций, а также исследует алгоритм изменений на основе исследования холста как следа энергии художника.

Так, изучая преобразование предмета в картинах Пикассо и Брака, Малевич обнаруживает целую цепь ассоциаций, которые приводят к новым видам предмета и, наконец, к полному исчезновению предмета.

Алгоритм превращений он обозначает как конфликт художника с предметом и его различные способы разрешения его в самом произведении: 1) импрессионистском; 2) сезаннистском; 3) кубистическом и т.д., приводящие к появлению новых направлений в искусстве.

Инструментом анализа является прибавочный элемент, взаимодействие прямой и кривой в пределе их контраста. Каждое направление в искусстве вырабатывает свою собственную культуру подобного взаимодействия:

◆ *«В каждом поле зрения живописного строения мы видим график нервного раздражения живописца в самых разнообразных линейных, искривленных, волнистых, прямых состояниях, которые распадаются на отдельные части, фрагментируются, образуют отдельные колонии, которые в свою очередь свяжутся в одну общую систему разнообразных видов и особенностей самого строения тела, пятнообразного, расплывчатого, туманного, прозрачного, стекловидного, проницаемого или непроницаемого»* [С. Т. 2. С. 78].

Малевич группировал прибавочные элементы разных направлений, составлял картограммы, выводил систему контрастов прямых/кривых, а также систему взаимодействия линейного строения полотна с цветовым. Целью было выведение чистой культуры, что можно было определить только с помощью прибавочного элемента, т.к. именно он является основным показателем особенности строения той или иной культуры:

◆ *«При исследовании сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма мне удалось установить три типа прибавочных элементов – особых знаков, под которыми и нужно разуметь ту или иную систему, норму или живописную культуру»* [С. Т. 2. С. 84].

4.

Обычно **принцип системности** предполагает связь/сигналы системы как объекта с внешним окружением как более сложной системой. В витебской школе Малевича интересовала одна сторона – внутренняя организация рассматриваемого/изучаемого/транслируемого им модернистского художественного конгломерата: синтез и взаимодействие элементов, параметров и эффективность художника в создании подобного синтеза.

Основой этого подхода для Малевича была обособленность/отграниченность произведения, восприятие его как отдельной структуры и сама возможность разложить её на элементы в поиске адекватности художественного заявления художественному результату. Малевичская методология предполагала исключительно точное следование/исполнение задания в параметрах отдельной структуры.

◆ «Таковая теория является основанием школы, обосновывающей свои новые формы строения живописных изменений, ставшие в различие со всеми остальными нормами человеческой деятельности» [СС. Т. 2. С. 68].

◆ «Преодо мной открылась возможность производить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные притяжения нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске Институт, который дал возможность вести работу полным ходом» [СС. Т. 2. С. 85].

Задачей преподавателя Малевич полагал абсолютно точное определение процентного отношения типов прибавочных элементов в полотне: так, эклектики составляют холст из неполных норм и привнесения в работу постороннего элемента. Из этого определения Малевич сделал вывод: 1) о возможности установить в учениках правильной его наклонности; 2) поставить верный диагноз; 3) установить прием обучения для каждого, 4) выбрать серию приемов для внедрения метода ПЭ.

2.2. МЕТОДЫ

В своей статье «Методы» Малевич излагал тезис о том, что для поиска и оформления метода необходим исследовательский институт и школа. Институт, по его мнению, слагался из лабораторий анализа и исследования, в которых происходило препарирование предмета, выяснения законов и причин изменения видов предметов. Школа – это классы, отделения, факультеты, где преподавание подчиняется определенному методу, изложенному институтом [СС. Т. 5. М., 2004. С. 244]. В самой малевичской практике исследовательское направление происходило в синтезе с преподаванием, исходило из педагогических усилий и заключений.

Следует определить всю совокупность методов Малевича в витебской школе, т.е. всю систему его преподавания и целостной организации педагогического процесса.

1.

Технология/метод мастерской, где мастер организует процесс обучения по собственной программе, предоставляет комплекс представлений и перспектив, а также дает основы ремесла и профессиональную подготовку. Малевич раскрывал творческий потенциал учеников, провоцировал их интеллектуальное развитие, включал в решение общих задач школы в качестве акторов.

Метод мастерской Малевич сопрягал с методом творческого объединения, и первый же актом подобной технологии стало оформление празднования Комитета по борьбе с безработицей.

Мастерская формировала сплоченность учеников, их общность, их ответственность друг за друга, взаимопомощь (они практически жили коммуной, и в Ленинграде поддерживали друг друга). Здесь определялись их коммуникативные качества и способности самостоятельно вычленять цели и план урока (они работали в витебских школах и на старших курсах преподавали в Витебском институте), опыт групповой деятельности стал для них основой построения УНОВИСа. Единство, необходимое для достижения целей, – «единый неразрывный коллектив образа человеческого “существа”, воплотив в себя все “я” личного» [Альманах Уновис. № 1]. Коллективное творчество определялось и внутренними условиями – солидарностью представлений о художественном каноне, о заданности параметров произведения, о совместном надындивидуальном строительстве оформленного окружающего мира. Индивидуальной оставалась только детализация части в общем проекте.

Позже Иван Червинка, ученик Малевича отмечал: «Мы застрельщики, мы та сила, которую наши последователи должны разлить и охватить Мировой масштаб нашей песчинки – земли. <...> Уновис, объединенный крепкой спайкой, одной мыслью, одним порывом, дабы вернее достичь того абсолютного супрематического закона, к которому мы стремимся, – и чтоб философия наша была бы не только философия, а из нея превратилась претворилась бы в новый закон – жизни» [В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. СПб., 2000. С. 146, далее – «В круге Малевича...»].

Или в своих дневниках Лев Юдин признается: «Нам теперь необходимо объединение. Эх, какая группа из нас может выйти. <...> Все вместе победим. По одиночке вряд ли» [Юдин Лев. «Сказать – своё... Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / сост., автор вступит статей и коммент. И.Н. Карасик. М., 2017. С. 65. Далее Лев Юдин. «Сказать – своё...»].

Пять лет спустя Червинка вспоминал: «Вся наша спаянная группа – “Уновиса”; горение в работе; недостатки; подчас и нужда; борьба за идею; наши экскурсии и выставки. <...> И все-таки несмотря на все трудности того времени как было легко и хорошо в нашей тесной компании; и те бодрые и веселые возвращения домой из института, после работы над полотном иногда в совершенно нетопленных мастерских прокуренных спасительной махоркой и вот опять-таки прежде чем разойтись по домам, несмотря иногда на позднее время мы еще подолгу простаивали на Елагском виадуке, обсуждая разнообразные волнующие нас вопросы <...>» [«В круге Малевича...». С. 147].

В современных педагогических технологиях мастерских рассматривается взаимосвязь с проблемным видом технологий. Имеется ввиду, что педагог создает условия для понимания проблемы и указывает на пути ее решения, а ученики размышляют над вариантами достижения результата. Также отмечается, что проблемой могут выступать и сами задания.

Мастерская Малевича решала и проблему новой социализации, не имеющей аналога в дореволюционном Витебске. Работа учеников практиковалась внутри школы и за ее пределами, одно и то же задание оценивалось и корректировалось всей группой, у педагога появлялась возможность корректировать задания для разных групп.

Мастерская подвигала учеников к саморефлексии, они вели дневники и фиксировали задания, движение в собственном развитии, вели анализ происходящего в школе и в обучении и мировидении.

2.

Метод проектов рассматривается сегодня как наиболее эффективная технология работы над проблемой с целью и стимуляции интереса к педагогическому предложению, и умения применять знания на практике. Этот метод появился в начале 20 века в разработках С. Шацкого, но к началу 1930-х годов от него отказались.

В педагогической практике Малевича этот метод давал высокие результаты коллективного творчества и собственных исследовательских начинаний учеников.

Первым проектным заданием в школе Малевича являлось оформление празднования годовщины Комитета по борьбе с безработицей: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею» [«Уновис и его общественное творчество» / Альманах УНОВИС. № 1. 1920].



Оформление Комитета по борьбе с безработицей. Декабрь 1919. Канатная улица в Витебске

Ученики Малевича исполняли эскизы, вместе со швеями Комитета, создавая матерчатую продукцию (знамёна, занавесы и декорации). Одновременно происходил учебный процесс. «При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим», такого же рода передача происходила и у художников. В конце декабря 1919 года Нина Коган сообщила: «Супрематизм уже показан в Витебске на годовщине одн<ой> рабочей организа-

ции – Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрематическими> формами. Все было удачно; да еще первые супрематическ<ие> знамена были сделаны и показаны на улице» [Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 89].



Фотомонтаж Г. Орловского

Мастерская предполагала еще и проектное образование: это было связано с украшением города к праздникам. Первомайское украшение 1920 года было описано С. Эйзенштейном и стало своеобразной метафорой школы Малевича, всего его витебского периода и метафорой малевической проектной технологии.

♦ *«Странный провинциальный город.*

Как многие города Западного края из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники.

Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича.

“Площади – наши палитры” – звучит со стен.

Но наш воинский эшелон стоит в Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше.

Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе...

<...> Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города» [Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. С. 306].

7 ноября 1920 года власти отказались от уновисовских проектов оформления города. Так же, как в мае 1919 отказывались от шагаловского художественного предложения. Однако следует заметить – и это подчеркивает В. Ракитин – участие уновистов в агитационных художественных акциях стало проверкой универсальности принципов нового искусства, и эту проверку оно выдержало [Ракитин В. Тексты. Т. 1. С. 142].

В комментариях к изданию «Лев Юдин. «Сказать – своё» И. Карасик замечает, что интересен проект марта 1921 года – серия архитектуровидных работ, аналогичных Проунами Лисицкого: «проект превращался в особый, концептуальный “жанр” уновисского творчества, направленный на художественное преобразование предметно-пространственной среды» [Юдин Лев. «Сказать – своё...». С. 398].

Одним из важных направлений проектной деятельности учеников Малевича были их публикации: статьи в Альманахах УНОВИСа № 1 и № 2, в Листке Творкома, в журнале «Путь УНОВИСа», а также в журнале Чашника и Хидекеля «АЭРО».



ИСПРОВЕРЖЕНИЕ СТАРОГО МИРА ИСКУССТВА
"ДА БУДЕТ ВЫЧЕРЧЕНО НА ВАШИХ
ЛАДОНЯХ"



"УНОВИС"

СОДЕРЖАНИЕ:

1. ПАРТИЙНОСТЬ В ИСКУССТВЕ. М. КУНИН.
2. УНОВИС В МАСТЕРСКИХ. Л. ХИДЕКЕЛЬ.
3. АРХИТЕКТУРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ. И. ЧАШНИК.
4. О НАТЮР-МОРТЕ. Л. ЮДИН.

II^{ое} издан. Вит. творкома "Уновис"

ВИТЕБСК 1921 г. ЯНВАРЬ.
БУХАРИНСКАЯ № 10.

ПУТЬ УНОВИСА

ВИТЕБСК; ЯНУАРИЙ 1924; №1.

ИЗДАНИЕ
ЦЕНТРАЛЬНОГО
ТВОРКОМА
УНОВИСА.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЗЕЛЕНЫЙ СЕМАФОР!

О ПАРТИИ В ИСКУССТВЕ.

Один из главных вопросов сегодняшних дней есть вопрос о создании современной культуры, построения культурного парника, в котором смогло бы расти поколение современности, как разультат современного мировоззрения. Задача такого парника не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом. Парник культуры должен быть построен так, чтобы выростающая из него сила знания смогла бы стать образцом и совершенством времени нашей новой эпохи. Меня будут убеждать о том, что при создании такого парника не должно быть партийного влияния, партийности, де, может быть только в жизни политическо-экономической, что должно занять известную часть государства, те парника, все же остальные его области должны быть беспартийными, в особенности искусство — при чем здесь партийность? Очевидно как бы мы не обходили вопрос партийности его обойти нельзя не только в физическом политическом вопросе, но и в чисто научном, — партия и наука это разное, мне скажут, изучение чего бы то ни было и не связано партийей; я скажу дальше, что все материальное как гранит, дерево, цемент и т.д., ничего не имеет общего с партией; все еще скажут мне, что какое дело и значение партийности имеет, когда дело о знании. Надо поставить вопрос так о культуре, чтобы партийность не имела места, таково мнение большинства. Искусстводелатели совсем другое мнение физическделатели — партийность прежде всего, партийный человек — человек голубой, — такая parola, что же зависит оттого в какой партии он состоит. Быть же во всей другой области беспартийным — быть беспартийным? На самом деле, что есть партия? Мне кажется, что всякий человек стремящийся установить известную вещь, ну уже партийный, не партийным может быть только тот, который обладает таким устройством своего мозга, думая, что, никогда не имеет своего суждения. Мне приходится странно уже рассуждать о вопросе о партии, нам кажется, что когда политически есть партия, то какой либо изобретатель уже не партийный, но я полагаю, что партийный, не только тот, кто записался в партию, но и всякий «замысливающий свою истину, какою бы эта истина не была, и в каком масштабе, но не важно, она хочет установить свое, всякий умный и научившийся человек открывает то, в большинстве случаев, чему в науках прошлого не научились и что является фактом нового изу-

чения. Что такое партийный человек? Это тоже умный и научившийся прежде существование экономически положений и создал то, что ни в какой науке не существовало; и тот и другой два научные деятеля, кот. тем или иным способом проводят свою науку в жизнь; как тот так и другой одинаково терпит неудачу, ни тому ни другому господство и общество не доверит, и им приходится действовать за свой риск и страх. Что касается ученых они больше увлечены своей научной работой, оставляют свои научные открытия на волю судьбы, и приходит волна подхватывает его открытие и утверждает в жизнь. Я уверен что если бы во времена четырнадцатого века изобретатель предложил свой телефон — его бы сожгли, и изобретение не легло до нашего времени. То же весь запад поступил бы так с изобретателями нашего политико-экономического аппарата. Парк изобрел учение, ему не верили, но уже сейчас наша современность утверждает его, и то утверждение сам он не смог сделать пока не образовалась партия. И уже партия делает новые научные выводы из опыта утверждающиеся в жизни или делающие новую жизнь. Но что партия несет в себе? Несет ли она только один харч или же в ней кроется еще что-то? На мой взгляд партия несет с собою известное мировоззрение получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. И если какая нибудь не партия известной истины утверждает себя в жизни, то тем самым утверждает свое партийное мировоззрение приступает к его реализации и образует мировоззрение, таким образом все возникающие мировоззрения есть партийные установления, и все материалы, наука, все знания будут средствами введения в жизнь партийного мировоззрения. В этом весь смысл всех партий, которые за последние в новую партию материальное стоит только обматывать внимание и увидеть, что вот так, конечно мне может изобразить партийные люди, что мы должны быть партийными, а все остальное, скажем искусство, должно быть беспартийно, но если оно будет партийно то же может быть следствием партии, и потому, партия и потому, чтобы построить так аппараты искусства чтобы оно было полезным средством для построения новой культуры нового гармоничного. В этом выводе еще бесконечно кроется смысл агитации, тактике партийного искусства, хотя часто упоминается политика, в искусстве. Такое возмещение в порядке вещей, что кто же и какое государство или партия не заботилась об искусстве. Но вопрос другой, выходит ли что-



Обложка и титульный лист журнала «АЭТО». Витебск, 1920

3.

Кейс-технологии в современной педагогике предполагают умение ученика анализировать на основе полученного пласта знаний и применение их на практике. Такие методы плотно соотносятся с проектной деятельностью учащихся. В малевичской мастерской видами реальных проектов были театральные показы/вечера, росписи стен и трибун, создание вывесок и афиш, отделки щитов на трамваях, полиграфические проекты, коллективные выставки.

Совместные выставки были еще и демонстрацией метода образования, внедрения его последовательности на пути от кубизма к супрематизму.



Фото витебского трамвая с оформлением по эскизу. 1920



Эскиз оформления трамвая. Альманах УНОВИС № 1. 1920



Афиша выставки УНОВИСа. ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 2. Л. 42

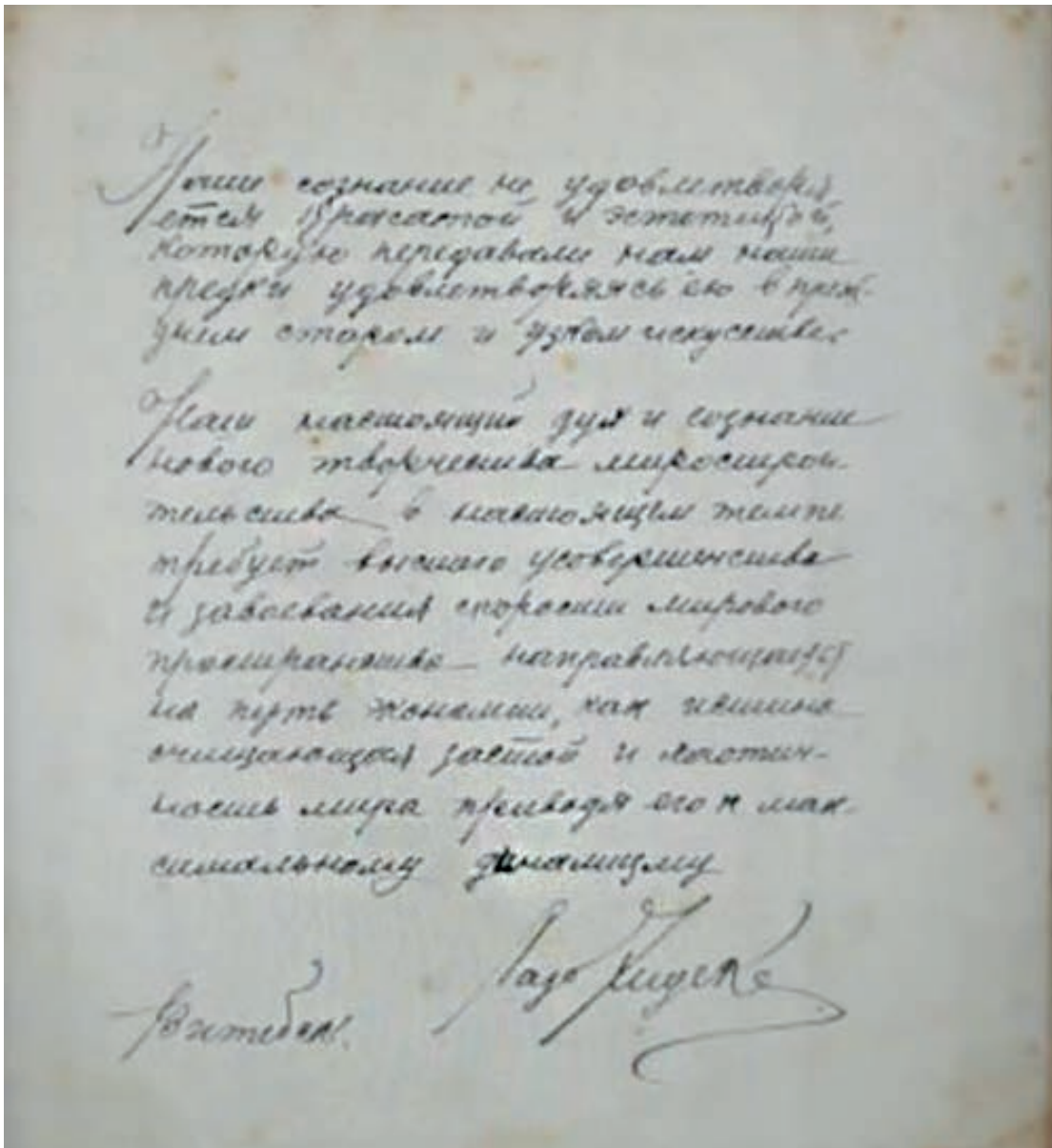
4.

Методы развития аналитического мышления, используемые Малевичем, были связаны с другим комплексом и были: 1) основой его приёмов; 2) результатом всей деятельности в Витебске; 3) способом организации деятельности учеников.

На этих методах были основаны: 1) опытное рисование; 2) уроки, проводимые уновистами в школах города; 3) учебно-мозговые штурмы при проведении совместных проектов; 4) эссе; 5) перекрестные дискуссии.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

Во вступительном материале в журнале «АЭРО» Л. Хидекель пишет: «Наше сознание не удовлетворяется красотой и эстетикой, которую передавали нам наши предки, удовлетворяясь ею в прежнем старом и узком искусстве. Наш настоящий дух и сознание нового творчества миростроительства в настоящем темпе требует высшего усовершенствования и завоевания скорости мирового пространства, направляющегося на путь экономии, как истина, очищающая застой и хаотичность мира, приводя его к максимальному динамизму».



Страница журнала «АЭРО» из собрания семьи Хидекелей

5.

Классический метод лекции/урока/истолкования/показа.

Программа единой аудитории живописи в ВХУ начиналась как предложение из четырех разделов. Первый из них был подготовительным: ознакомительный, дающий представление об абстракции, цвете, форме, объеме и композиции. Затем изучали кубизм; законы футуризма; систему супрематизма.

Программа была выработана и предложена Малевичем ещё в Москве. В середине сентября 1919 года он отправил её в Совет 2-х ГСХМ (Гос. своб. худ. мастерские) как его план на 1919/1920 уч. год, который включал работу живописной и скульптурной мастерских с общим для обеих направлением: кубизм, футуризм, супрематизм как новый реализм живописного мировоззрения. Как подчеркивает Т. Горячева, несмотря на «свою ставшую легендой авторитарность, Малевич вовсе не преследовал цели обязательно сразу превратить учеников в супрематистов» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступит. статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 84]. Изучение кубизма стало основой педагогической практики Малевича. Предложение было принципиальным, сложным, современным:

- 1-е отделение:

1-я группа: абстракция вещей, познание живописных и скульптурных объемов, плоскости, прямой, кривой (подготовительный путь к кубизму).

2-е отделение: Кубизм

2-я группа:

1. Сезанн и его живописное мировоззрение.

2. Теория кубизма и система построения форм.

3. Фактурное живописное построение.

4. Пространство и форма.

5. Построение натуры по системе кубизма.

6. Построение элементов – объема, плоскости, прямой, кривой по живописному и начертательному движению по системе кубизма.

7. Кубизм и природа, статика и движение.

8. Симметрия живописная цветовых элементов, вес формы и конструкции.

2-е отделение: а) Скульптура

Сооружение форм по системе кубизма.

3-е отделение Футуризм

3-я группа:

1. Ван-Гог как динамик и его мировоззрение.

2. Футуризм и природа, город и деревня, элементы города и деревни как вещи, влияющие на ход построения динамического момента.

3. Теория футуризма.

4. Академизм и футуризм.

5. Живописная и динамическая фактура.

6. Построение формальных элементов вещи по системе футуризма.

4-е отделение: Супрематизм

4-я группа:

1. Теория супрематизма.
2. Динамическая, живописная и цветовая фактура.
3. Динамическое построение форм.
4. Форма, пространство и время.
5. Цвет как двумерное искусство. Цвет и город.
6. Цвет и город.
7. Построение форм по системе супрематизма

[«Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. 4. С. 433–434. Далее «Малевич о себе...»].

В заявлении от 1 января 1921 года о назначении Малевичу персональной ставки (а ставки в мастерских были ниже прожиточного уровня и академического пайка не было) Ермолаева подчёркивала, что он ведёт специальный выработанный им самим курс теории и практики нового искусства и практические занятия сразу в трёх мастерских. Он – единственный исследователь по вопросам нового искусства, и «своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских» [ГАВМ. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 91].

Малевич пишет заявление в Педагогический Совет о программе занятий на ближайшее время: задания подмастерьям Юдину, Носковым, Векслеру, Кунину и Циперсону он назначал расписание для обсуждения и корректуры 1 курса, а также для обсуждения работ в Мастерских сезанновской системы и футуристической системы, которые он вёл по вечерам [Малевич о себе... Т. 1. С. 448].

Обращая внимание учеников на проблему формы, Малевич указывал на то, что каждая система нового искусства имеет отличительную структуру, фактуру и принцип, свои соотношения формы и цвета. Соотношение цвета и формы представляло особый интерес педагога: «Цвет и форма в физике могут рассматриваться как отдельные элементы, но не могут рассматриваться как два разных элемента в художественном творчестве, посредством которых определяется ощущение, ибо цвет и форма являются результатом того или иного единого ощущения» [СС. Т. 2. С. 260].

- Живописные ощущения в чистом виде присутствуют у Сезанна, и у Пикассо и Брака в первой стадии кубизма. Речь идет о живописи как таковой, а не о воспроизведении натуры.

- Начиная с третьей стадии кубизма цветовая живопись отпадает, и на первый план выдвигается контраст, а цвет делается элементом контраста.

- Цвет и форма в футуризме являются разными энергичными элементами, они передают динамичность и движение.

- «Кроме того, сезаннизм оставил нам изумрудные гаммы, как импрессионизм – голубые, как кубизм – коричневые, серые, охристые, которые ранее нигде не были разработаны» [СС. Т. 2. С. 278].

- Чем сильнее в работе живописное ощущение, тем быстрее исчезают всякие признаки предмета.
- Супрематизм рассматривается не как результат единственного ощущения, а как ряд ощущений, как определенная система ощущений: динамика, контраст, пространство).

Чрезвычайно важным в этом смысле в педагогике Малевича является сочетание двух подходов: формальный метод и метод ощущения. Он настаивает на том, что форму мы постигаем разумом, подвергаем ее анализу, но этого недостаточно: формы меняются как одежда, а ощущение – едино. Суть в том, что форма выражает духовную силу, энергию ощущений: «форма, цвет и дух – явления разного состояния энергии» [С. Т. 2. С. 267]. Для постижения мира одного формального подхода мало, за ним следует более глубокая основа – ощущение художника.

А.

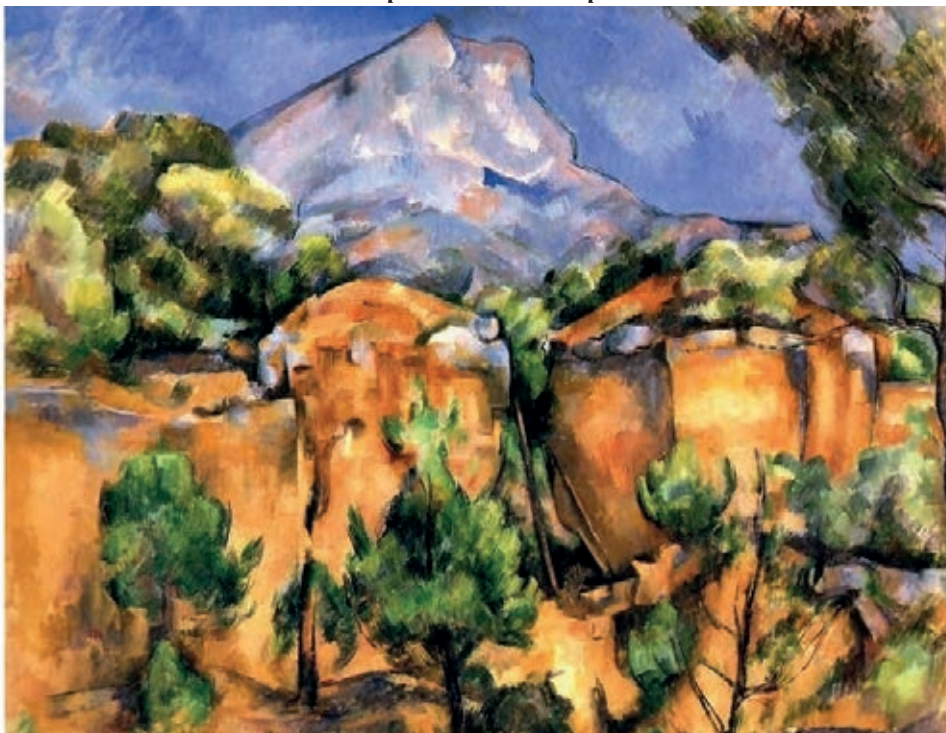
Малевич **начинал обучение в своей школе с сезаннизма**, искусства, в котором отсутствует изобразительность, которое нацелено на то, «хорошо ли вытканы цветочные элементы, создающие новую живописную структурную картину, и, во-вторых, насколько сильно выражено то или иное ощущение» [С. Т. 2. С. 142].

В новом искусстве над сюжетом, бытом и предметом доминирует сама живопись как таковая; Малевич обозначал эту особенность – «как таковость». И дело тут не просто в фактуре, структуре и контрасте как в формальной стороне произведения, а – и это главное, хотя Малевич иногда говорил об этом со словом «во-вторых» – живые ощущения художника, что Малевич определял как **содержание** картины.

Поль Сезанн следовал собственному зрительному восприятию, увеличивал дальний план картины, повышал горизонт, преувеличивал вертикали, решая этим самым свои художественные задачи. Пейзаж Сезанна – это аналитическое искусство, своеобразная комбинаторика геометрических форм (куб, шар, конус и пр.), равновесная и упорядоченная. Многие исследователи и на рубеже 19–20 вв. и сегодня указывают на сезанновское намеренное искажение перспективы ради желания изобразить предмет сразу с нескольких ракурсов ради выявления его истинной сущности. В то же самое время другие аналитики, к примеру Б. Раушенбах в исследовании «Геометрия картины и зрительное восприятие» математически доказывает, что Сезанн, «ничего не знавший о перцептивной системе перспективе, тем не менее строго (не только качественно, но, что может показаться удивительным, и количественно) следует ее правилам» [Раушенбах Б. *Геометрия картины и зрительное восприятие*. М., 1994. С. 53]. При этом геометрическая выверенность работы приближала ее к скульптуре или к архитектуре и не только за счет форм, но и с помощью цветовых локальных областей разного масштаба, выстроенных в четком ритме. Картина *вырастала*, надвигая одну форму на другую или вдвигая их друг в друга – а точнее, нанизывая их, местами делая это изображение тягучим и вязким, но с четкими контурами. Кроме того, при всей внешней статичности изображения, у Сезанна очевидной является **динамика** движения в картине. И динамика движения от изображения вязкого – к кристаллической поверхности холста, к настоящему доминированию геометрии.



П. Сезанн. Гора святой Виктории. 1887



П. Сезанн. Вид горы святой Виктории из карьера Бибемю. 1897



П. Сезанн. Гора святой Виктории. 1905–1906

Современные исследователи творчества Поля Сезанна рассматривают различные аспекты его художественного мышления, и, как указывает искусствовед К. Светляков, одной из таких моделей современного анализа является сопоставление/синхронизация методов живописи и философии:

♦ «Отождествление художественного акта с актом мышления (в последние десятилетия достаточно распространённое в стратегиях искусствоведческого исследования, когда предпринимаются попытки параллельных исследований метода живописца и метода философа) приводит к тому, что исследователи оказываются в состоянии выстроить модели восприятия мастера (его отношения к натуре и материалу живописи), но не могут спроецировать эти модели на непосредственный живописный опыт, и они распадаются на антитезы "абстрактного-конкретного" и их производных: сознательного и бессознательного; объекта восприятия и "объективированных" построений в картине и т.д. На вопрос о предмете и методах живописной реализации Сезанна все отвечают по-разному, и ответы чаще всего зависят от интересов зрителя, нежели от задач художника» [Светляков К. Проблема живописной реализации Поля Сезанна и традиция русского сезаннизма первой половины XX века/ Диссертация кандидатская. 17.00. 04. 2002.].

А в исследованиях самого К. Малевича начала 20 в. подобная синхронизация была наиболее значимой и вообще являлась исходным пунктом анализа деятельности художника. Равно, как и определение ощущения в качестве отношения художника к предмету. Кстати, Г. Бём также концентрируется на проблемах восприятия и стремлении Сезанна очистить восприятие от всяческих имеющихся предварительных договоренностей ради объективации собственного ощущения, того ощущения, что свойственно только этому мастеру. Идея Прибавочного элемента как природного стимулятора творчества и оптического навигатора художника соотносится с декларируемой Г. Бёмом проблемой восприятия.

Искусствовед К. Светляков так подчеркивает это соотношение: «Если воспользоваться понятием Малевича и говорить о живописных системах, то "система Сезанна" – первая в истории европейского искусства система, базирующаяся преимущественно не на формальной идее (в рамках канона и стиля, диктующих выполнение конкретных функционально-изобразительных задач и содержащих в себе определённую "форму видения" с потенциалом индивидуальной реализации), а на непосредственном зрительном опыте и саморефлексии живописца».

- Преподавание начинается с сезаннизма, так как, по определению Малевича, это первый живописец, у которого «как таковость» живописи превалирует: «Сезанн впервые нам дал определенные границы живописной материи, которые до него были весьма смутными» [С. Т. 2. С. 278].

На основе сезанновских открытий в начале 20 в. развились направления, которые выходили на 1) цветовую и орнаментальную систему в фовизме, а также 2) на пространственную конструкцию в кубизме и на 3) сплетающиеся мазки экспрессионизма.

- С Сезанна Малевич производил классификацию нового искусства и описание всех его направлений.

Под именем Прибавочного элемента Малевич определял целостную культуру художнического действия, т.е. взаимоотношение прямых и кривых. Кривая волокнисто-образная Сезанна определяет его поведение как живописца: «<...> нарисованный строй кривых и прямых и окраска поверхности их <...> преобразовалась бы в пятна, а прямые линии исчезали бы совсем; они обратились бы в неопределенные по очертанию волокна расплывчатой формы. <...> наступает новый реализм вещей, но вещей живописных, форма и цвет которых диктуются волоконнообразным прибавочным элементом» [С. Т. 2. С. 66–67].

- ◆ «Едва ли не все работы Сезанна есть не что иное, как покрытые живописной массой полотна, которые мы должны воспринимать не как передачу иллюзии каких бы то ни было деревьев, домов, людей, а как новое реальное живописное содержание, представленное на полотне. Таким образом, подобная живопись – это не выражение живописи какого-то дерева, но самостоятельное новое реальное тело, которое воздействует на нас непосредственно. Такое содержание полотна мы можем назвать постоянной, неизменной реальностью» [С. Т. 2. С. 149].

В сезаннизме всё живописное тело образовано и проявлено с помощью пятен и волокнистых линий. Сравнивая искусство Сезанна с творческим подходом импрессионистов, Малевич подчеркивал, что световые ощущения у него минимальны, а сине-голубовато-изумрудный оттенок только напоминает воздушную градацию, а на самом деле, является сугубо живописным элементом, связующим живописность всех других элементов, а воздушное значение импрессионистов для Сезанна уже значения не имеет. Не световая перспектива, а исключительно живописный элемент представлял интерес для Сезанна, из чего и следует его «структурная плоскость живописной ткани».

Характеризуя особенности сезаннизма, Казимир Малевич отмечал его чисто живописное восприятие вне анатомической и воздушной изобразительности: «мы будем восхищены тканью живописной структуры, сотканной сильным ощущением живописи» [СС. Т. 2. С. 147]. Вместо деревьев и травинки, вместо линии горизонта и пр. всю картину переполняют массы цвета, целые области тонов, перекрывающих друг друга и друга на друга наслаивающихся. Картина из краеведения/краевидения превращается в иную реальность, живописную, созданную по законам живописной материи: «Сезанн брал у предмета живописный элемент, который являлся только элементом для сочетания с другими живописными элементами других предметов» [СС. Т. 2. С. 152]. Сезанн уничтожил ощущение пространственности и воздушной перспективы: его предметы лежат в одной плоскости и воздействуют только силой самой живописи.

Казимир Малевич подчеркивал, что живописец сезанновской культуры стремится за город, в провинцию: «Но огромное преимущество сезаннист оказывает пригородным, уездным городам и губернским» [СС. Т. 2. С. 97]. Сезаннисты, по мнению Малевича, окрестянивают город, останавливают его динамику, превращают его в парк, «а массы покойные, рыхлые, но не упругие, металлические» [СС. Т. 2. С. 98]. И здесь снова акцент сделан на важности среды, «питомника», объема сознания и скорости движения этого сознания. «Если бы дать власть сезаннистам, то металло-динамический город превратился бы в пригород с рощами, обрывами, прудами, изредка небольшими каменными кирпичными домами особой конструкции и окраски; никакой власти моторов и машин не было бы в этом живописном парке» [СС. Т. 2. С. 98]. Среда оказывает влияние на динамику прибавочного элемента, на его развитие, на его существование в художнике вообще. Для сезанновского ПЭ не подходит центр и губительным оказывается индустриальный город: «Группа “сезаннистов” должна иметь академию за столицей как культура живописная» [СС. Т. 2. С. 99].

Летом 1921 года преподавать в ВХУ приезжает Роберт Фальк, он руководит мастерской и пленером.

Так, в своих дневниках Л. Юдин помечал (11 августа 1921): «Я не имею своего, потому шатаюсь. <...> Фальк. Последнее гораздо сильнее. Мил образ художника, хочется этюд писать. Сезанн по обыкновению подействовал, но в соединении с Фальком гораздо сильнее, потому что Сезанн раньше, возбуждая живописное чувство, не мог прийти на помощь, когда начинал сам работать. Живописное чувство: не имея под собой опоры, не зная, чего добиваться, пропало. Чувствовалась бесплодность работы. Фальк дает дорогу. Его сила влияет» [Малевич о себе... Т. 2. С. 219].

♦ «В истории отечественной художественной культуры были периоды, когда влияние Роберта Рафаиловича Фалька выступало как неоспоримый факт, его присутствие

(и после смерти) становилось стимулом живописного прогресса, своеобразным катализатором творческого движения. В 20-е годы Фальк оказал сильное воздействие на ту часть молодежи, которая предпочла беспредметному авангардную традицию “живописно-предметного психологизма”, формировавшуюся веками – от Рембрандта до Сезанна. <... > Фальк преподавал разные уроки: мастерства, максимального использования живописно-пластических средств ради выражения смысла образа, высокой гуманности самого смысла» [Сарабьянов Д. Поэтика Фалька / Д. Сарабьянов. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 246].

◆ Д. Сарабьянов указывает на особенности живописи Р. Фалька: его ритмические модули – это напряженная изогнутая линия и острый угол. «Художник избегает прямых линий – доминируют треугольники крыш, кривые стволы деревьев, стрелка паруса, задающая тон всей композиции. Но игра форм происходит вокруг центра холста, который сам по себе не является ни сюжетным, ни пластическим средоточием события. Круговое движение сохраняет энергию внутри картины» [С. 250]. Работа этих модулей касается работы Фалька «Пейзаж с парусом» (1912). Пейзажные принципы художник испытывал и в натюрмортах.



Р. Фальк. Пейзаж с парусом. 1912.
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева

- Непрерывность цвета, движение цвета, фактурный ритм превращаются в мощное цветное напряжение, трансформирующееся в пластический психологизм. Из материи, из массы красочного слоя у Фалька вырастает пластический объем – это формула его творчества.

- Д. Сарабьянов определял поэтику Фалька как живописно-пластическую метафору, просвечивающую все элементы формы как зависимость живописи от сущности бытия [С. 261].

- «Фальк активнее других обращался к национальному культурному наследию и экспериментировал с кубизмом, но в его случае опыты с трансформацией форм можно охарактеризовать как «лирический кубизм». Сам художник писал: “Я стремился сдвигами форм концентрировать эмоциональную выразительность”» [<https://vtbrussia.ru/culture/gtg/udivitelnyy-robot-falk>].



Р. Фальк Витебск. 1921. ГМИИ



Слева Р. Фальк. Справа от него: внизу Л. Зевин, рядом с Фальком – С. Ривинсон, выше него – А. Волхонский. В центре снимка – Р. Идельсон. Справа от нее – Д. Морачев, между ними внизу – И. Бескин, между ними вверху – М. Кунин и Ф. Рабкина. Витебск. 1921

В Витебске Р. Фальк пробыл недолго, и ученики его мастерской уехали за ним в Москву. Малевичского ученика Л. Зевина отмечают особо как приверженца фальковской педагогической практики и как его ассистента по мастерской во ВХУТЕМАСе.

В дневниковых записях лета 1921 года Лев Юдин отмечал: «Малевич подходит к Сезанну конструктивно. У него главное вес. Это привело нас ко многим ошибкам. Ради веса многим жертвовали. <...> У Фалька подчеркивание одной задачи – целого. Легче и яснее переход к кубизму – живописный. У К.С. (Казимир Малевич – Т.К.) – конструктивный. <...> Вдруг сильно почувствовал живопись. Эстетизм чистой воды и марки. Я эстет. Теперь должен был бы смотреть Сезанна» [Юдин Лев. «Сказать своё...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. Сост., автор вступит. ст. и коммент. И.Н. Карасик. М., 2017. С. 59].

В. Ермолаева известна как руководитель кубистической мастерской в ВХУ, однако арсенал ее выразительных средств и ее художественного интереса широк: это изучение сезаннизма, исследование цвета в современном искусстве в лаборатории ГИНХУКа, анализ спектров и схем/графиков вместе с Малевичем, поиск оснований для сравнения свойств и различий живописных-цветовых-световых окрашенных плоскостей и, конечно, соположения восприятия цвета во взаимодействии с другими органами чувств. «Портрет неизвестной» – работа сезаннистская с элементами кубизма и переходом в кубистический прибавочный элемент.

Близка по качеству работа Л. Хидекеля «На задворках Витебска», в которой очевидно приближение к кубистическому мышлению, однако тёплой, яркой, с выраженной волокнистой сезаннизма.



*Ермолаева. Портрет неизвестной. 1915 г.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева*



Л. Хидекель. На задворках Витебска. 1919

Б.

Мастерская кубизма была основной в школе, и через неё проходили все ученики.

Предмет для кубиста всегда оставался базой, именно в предмете для кубиста сосредоточены все материалы для выражения ощущения художника: «Кубисты первыми должны поставить памятник предмету за то, что в нем заключены великие сокровища, за то, что в нем лежит великое содержание разнообразных материалов, которых еще никто и никогда не видел» [Сс. Т. 2. С. 172]. Чувство художника, создающего картину в системе кубизма, вызваны предметом, явлением и т.д. Но тут же Малевич подчеркивал, что он имеет ввиду предмет как пластическую и живописную его реальность, ибо никакой другой реальности предмета в картине нет.

Принято различать стадии кубизма в следующем порядке: 1) сезанновидный; 2) аналитический; 3) синтетический. Первая стадия сохраняет связь с композиционно-пространственной структурой Сезанна. Вторая – это дробление предмета на грани. Третья – соединение частей в единое целое как в организм.

- Малевич и его коллеги по кубистической мастерской настаивали на иной системе и различали пять стадий кубизма: «Нужно припомнить какую-нибудь работу кубистической системы, чтобы сразу увидеть разницу между первой, второй и пятой стадиями кубизма, но если мы вспомним третью стадию, то слишком уж большой разницы не увидим. Впрочем, нас поражает пятая стадия кубизма своей неожиданностью» [СС. Т. 2. С. 171].

- Именно серповидная формирует кубистическую работу: «<...> эта линия идет от первой стадии, которую мы назвали из-за ее формирования “геометровидной”, и включает пятую стадию» [СС. Т. 2. С. 176].



П. Пикассо. Дама с веером. 1909. ГМИИ

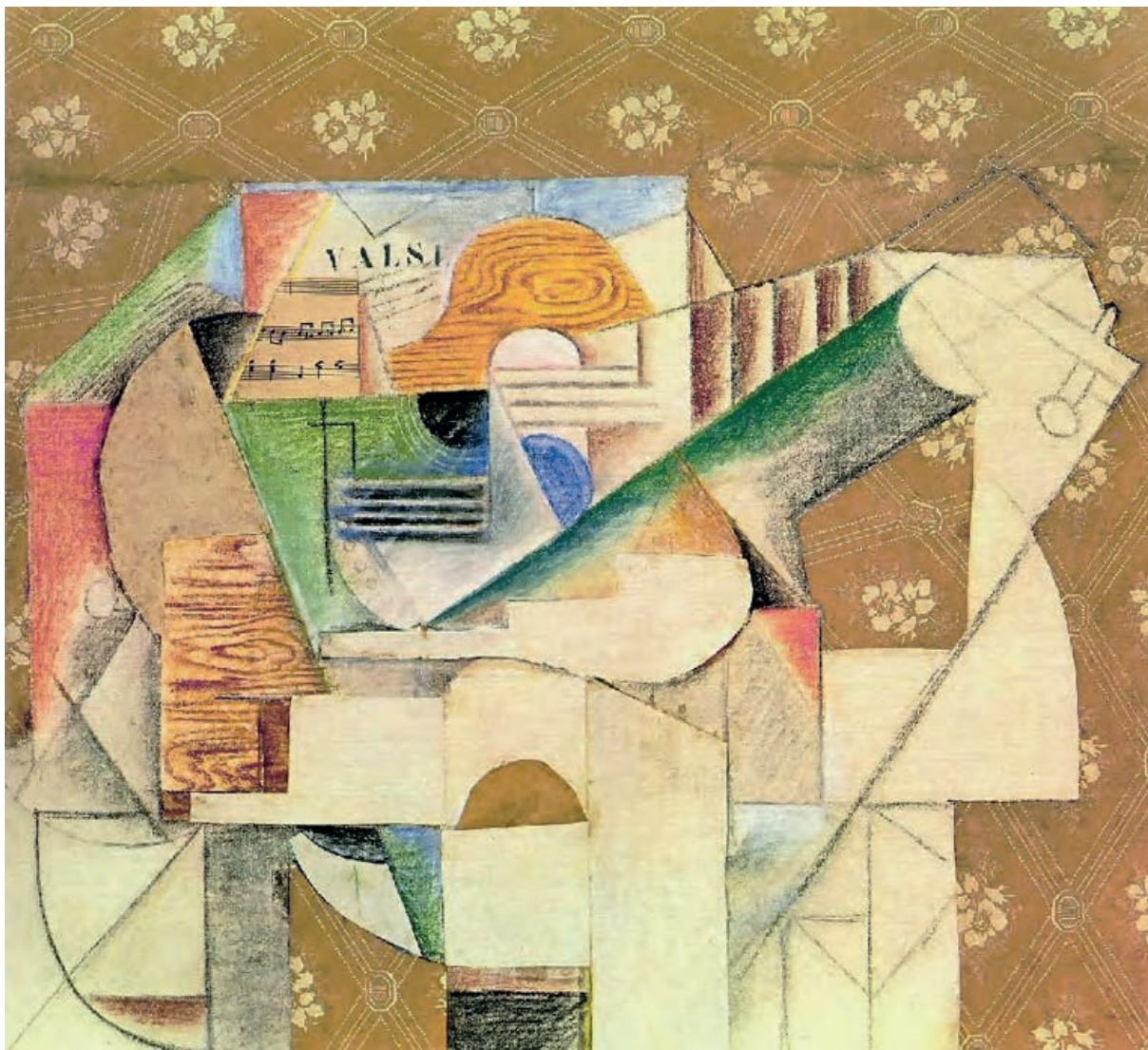
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

• Итак, серповидная работает как магистральный прибавочный элемент на всех стадиях кубизма. Но на каждой следующей стадии вводятся всё новые формирующие элементы: плоскость, наклейки, изменение цвета на тонопись. Малевич подчеркивал, что формула кубизма после второй стадии делается бессильной в формировании живописного ощущения [С. Т. 2. С. 201]. Из подробного исследования действия этой формулы он сделал вывод и о границах живописных ощущений.



П. Пикассо. Испанский натюрморт. 1912. Musee d'Art Moderne, Villeneuve D'Ascq

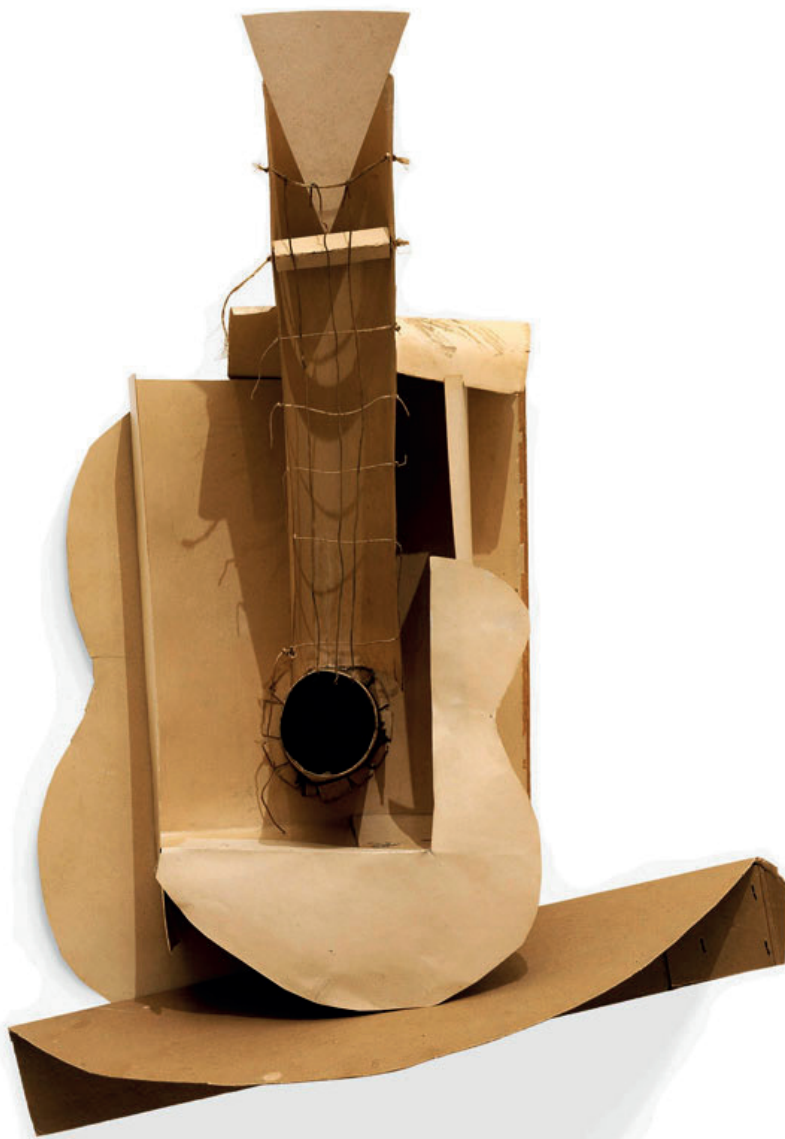
• На третьей стадии в картину вводят натуральные фактуры: бумага, стекло, медь и пр. Следует отметить, что подбором фактур все еще руководит восприятие живописное, живописная изначальная установка. Необходимый контраст достигается построением фактур, но вся целостность удерживается именно живописью.



П. Пикассо. Гитара и ноты. 1912–1917. Частная коллекция

На третьей стадии кубизма Малевич обнаруживает момент распада системы: одно направление до пятой стадии идет по линии – живопись-тон-цвет; второе направление – по линии конструкции в реальное пространство.

- На четвертой стадии (то самое второе направление, трансформирующееся из третьей стадии) происходит пространственное вырастание живописных натуральных элементов (определение Малевича). Фактуры вводятся в плоскость картины и начинают развиваться из нее в реальное пространство и вырастают в определенную конструкцию. Эта стадию кубизма уже приближается к скульптуре с той разницей, что кубистическое произведение строится на живописном восприятии. Сегодня мы назвали бы такое произведение вариантом объектного искусства. Четвертая стадия кубизма послужила основой для конструктивизма и функционализма.



П. Пикассо. Конструкция. 1913. Нью-Йорк. МоМА

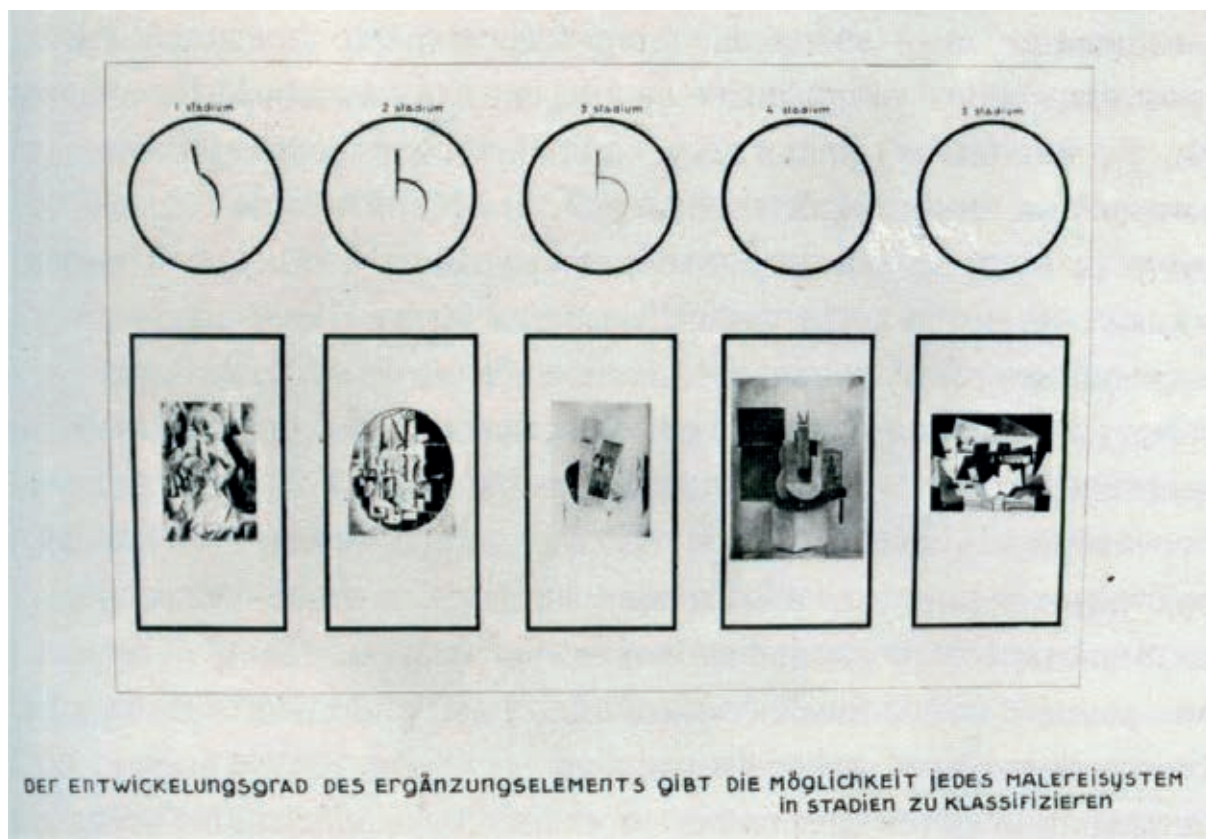
• На пятой стадии серповидная сохраняется только в действии кубистического закона контрастов, но, трансформируясь, она меняет отношение к предмету. Глубокий серп (объем), соединенный с прямой (плоскость) – серповидная ранних стадий – подчеркивает контраст объема и плоскости, в то время как в пятой стадии серп меняет форму и почти сливается с прямой (плоскость видоизменяется по масштабам и тону).



П. Пикассо. Три музыканта. 1921. Художественный музей Филадельфии, США

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

На последней, 5-й стадии кубисты подходили к беспредметности, т.е. устремлялись к супрематизму. Малевич определял этот фазовый переход, выделяя формулу кубо-супрематизма как 1) плоскость и её сдвиги + 2) серповидная как контраст [С. Т. 2. С. 207].



В таблицах Малевича. Таблица № 5. изображает 5 стадий кубизма.

Руководителем кубистической мастерской в ВХУ была **Вера Ермолаева**, прошедшая школу кубизма в Париже и исследовавшая принципы футуризма.

В апреле 1920 года Вера Ермолаева написала статью «Об изучении кубизма» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступит. статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 83–85], которую можно рассматривать как план преподавания кубизма в ее мастерской в Витебске. Она характеризует метод кубизма как 1) смешение краски при выявлении фактур, 2) цвет как установление контрастов, 3) фактура как повод для «октав» живописи, 4) глубины и выдвижение рельефов, 5) подражание фактуре с помощью краски, 6) выход за пределы плоскости.

В. Ермолаева обозначила вехи движения от изобразительности в живописи к выявлению чистой живописи через этапы: 1) импрессионизм как «водovorот кристаллизации» во впечат-

лени от предмета; 2) сезаннизм как укрепление формы предмета и установлении контраста в качестве действенного начала и доведении «живописного мешания краски до самоцели»; 3) динамичность живописной фактуры у Ван Гога.

В. Ермолаева определила задачи метода преподавания кубизма, следуя малевичскому пониманию, и движение изображения на холсте, что было связано с познанием **четырёх элементов форм**:

1) объем, 2) плоскость, 3) прямая, 4) кривая.

Распадаясь, эти четыре элемента приходят к точке.

- Точка рассматривается как неделимое начало.
- Разворачиваясь, точка образует линию.
- Движение линии образует плоскость.
- Движение плоскости образует объем.

Параллельно происходит познание через глаз, постижение цвета и динамики предмета:

- Весомость, строение, скрытая действенность.

Для решения картины В. Ермолаева дает понятие оси поверхности, которая определяет и делает возможным контраст по разные стороны от самой оси. Выделяя основные формы контраста, В. Ермолаева разграничивает следующие:

- Объем к плоскости
- Прямая к объему
- Кривая к плоскости
- Контраст масштабов
- Контраст пропорций

Разнообразие этих форм, тем не менее, не противоречит тому, что контраст всегда и везде остается постоянным принципом построения произведения. А ось является основным показателем, знаменателем различия форм контрастов, напряжению контрастов: «При простейшем сопоставлении достаточно взять одну из сторон симметричных форм во избежание повторений и комбинировать различные формы на принципе контраста по обе стороны оси». И если вся композиция рюмки, чайника или самовара не разваливается, то качество построения будет обладать остротой и неожиданностью.

Основание композиции находится в нижней части холста, а сама композиция развивается в центре. Вторая ось формирует ширину холста, а третья – его глубину. Если в изобразительном произведении глубина решается иллюзией планов, то в кубизме строится конструкция предмета со всех сторон, а также его действия и строения.

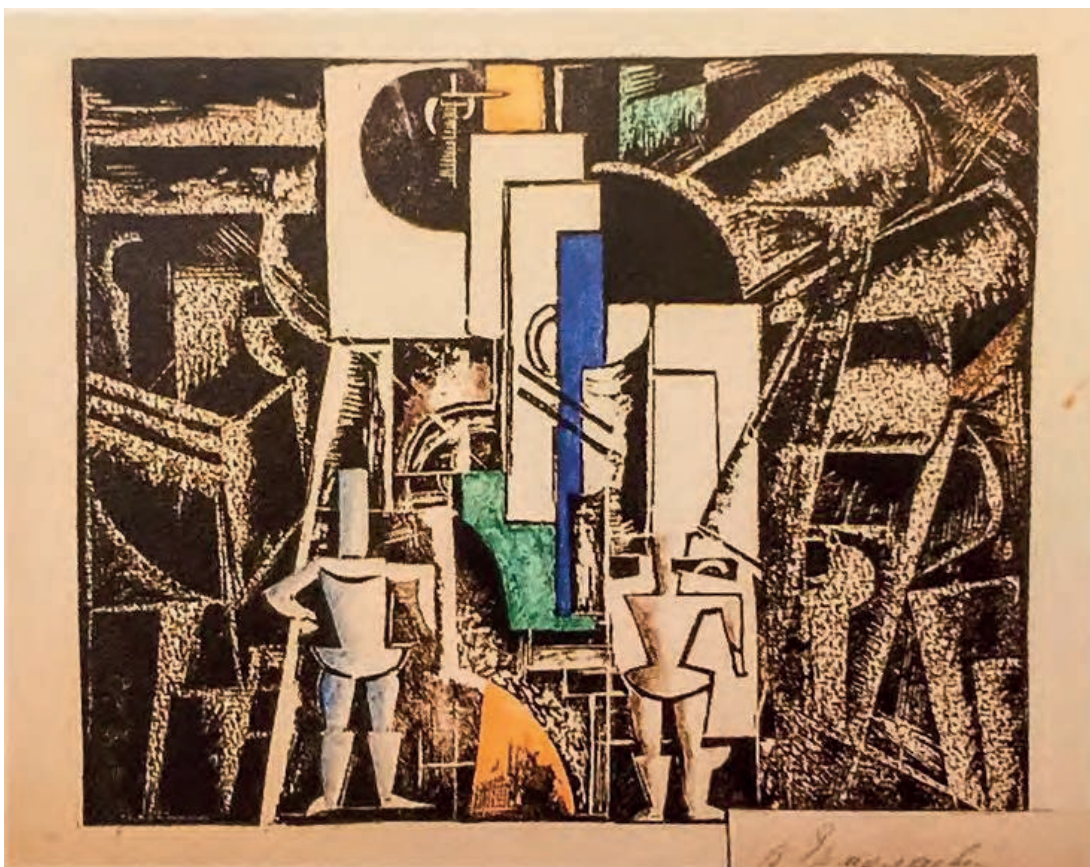
В Ермолаева рассматривает три периода кубистического построения:

- выявление свойств предмета;
- использование свойств предмета как повода для построения;
- использование форм и элементов уже без всякой опоры на предмет.

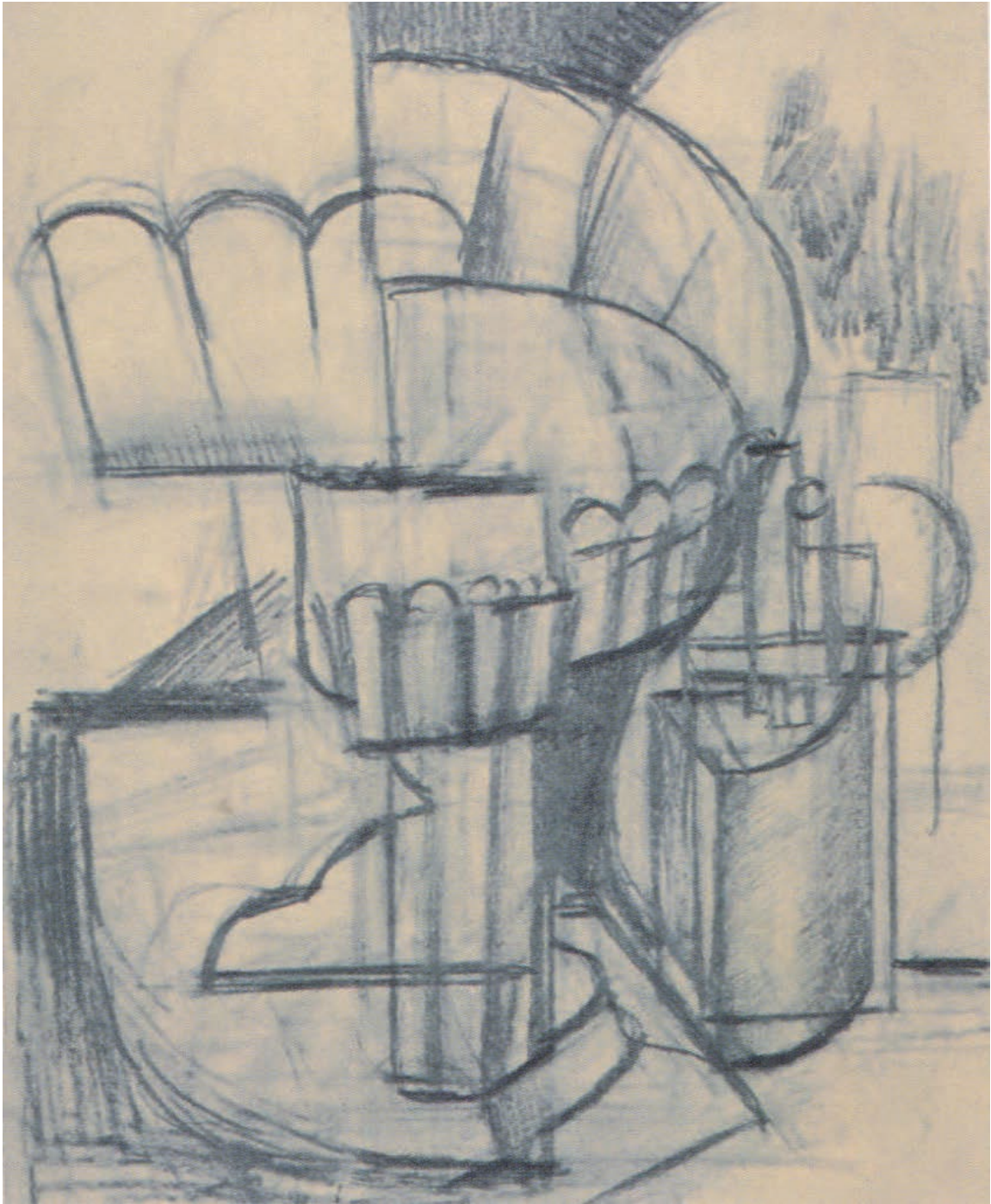
Так, когда В. Ермолаева приводит пример натюрморта скрипки, она обращает внимание на последовательность его исполнения: 1) смещение ее строения, 2) повторение ее форм, 3) сопоставление форм, которые возникают при всестороннем рассмотрении скрипки, 4) введение совершенно чуждых форм для обострения контраста, 5) рассечение строения, 6) взгляд в щель, раскрывающуюся при рассечении, 7) выявление строения внутри, 8) уловление динамики от силы рассечения (стекловидная поверхность иная, нежели слоистая деревянная), 9) сопоставление размеров форм как усиление контраста, 10) совмещение плоских и объемных форм и линий по оси глубины, что выстраивает всю конструкцию в ее движении на зрителя, 11) введение фрагментов дерева, стекла или ткани.

На втором периоде сохраняются еще отдельные намеки на скрипку, однако здесь целью художника становится исключительно живописное восприятие целого.

На третьем периоде форма скрипки исчезает, оставляя лишь контрасты фактуры, размеров и пр. Это только ряд живописных противопоставлений материалов. Целью этого этапа является запас форм, возможности операций с формами (построение, сопоставление, усложнение, комбинирование и т.д.) – творчество как созидание бесконечного числа форм.



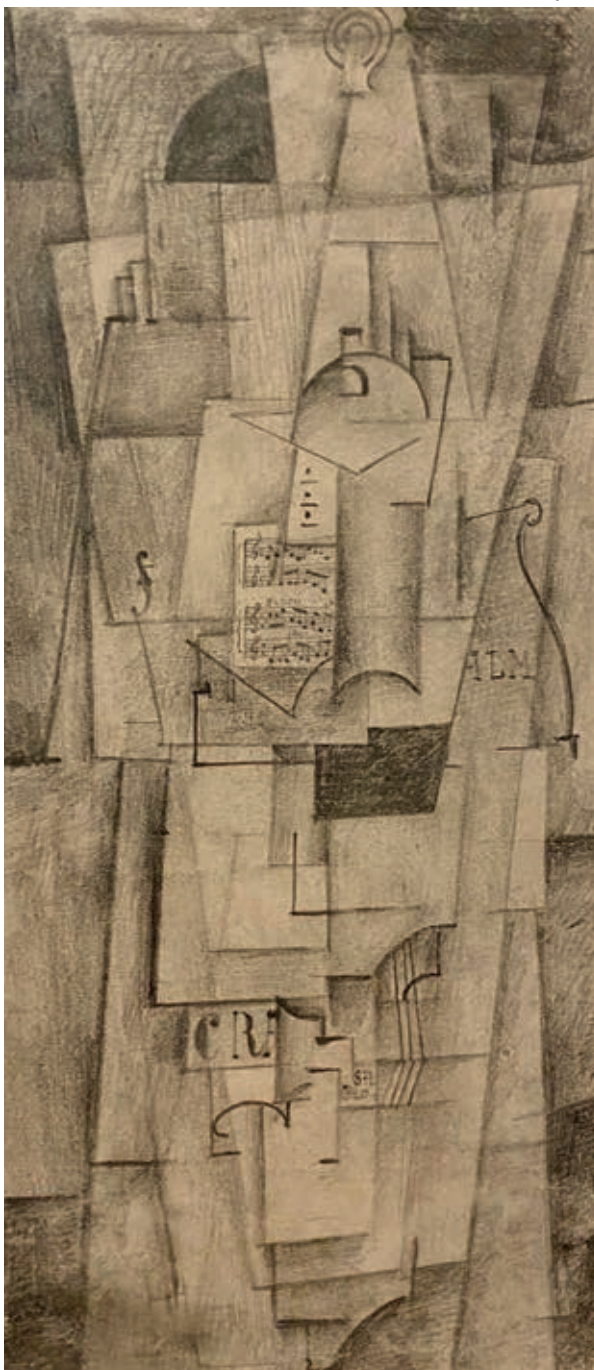
Эскиз декорации к «Победе над Солнцем» 1920



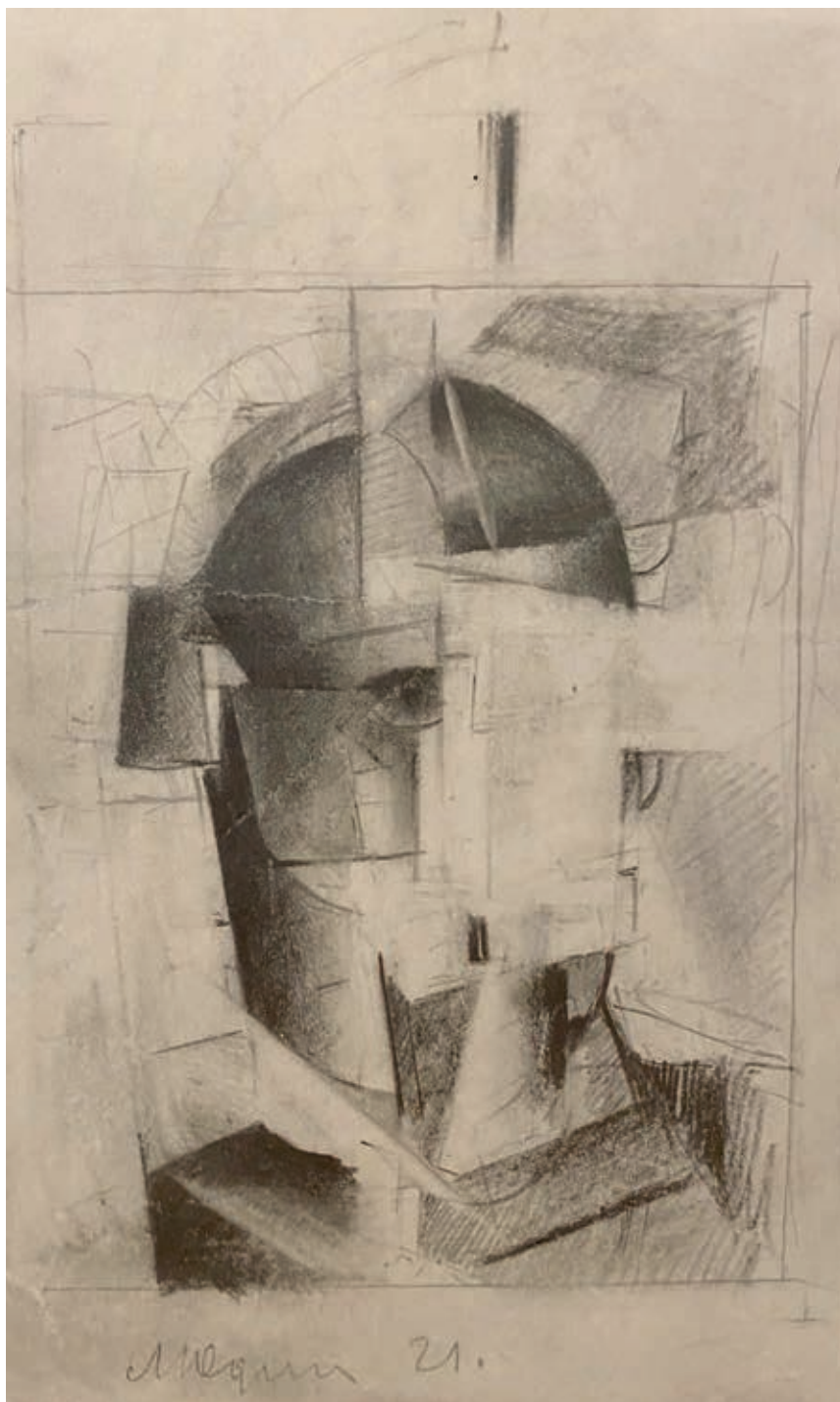
В. Ермолаева. Натюрморт с чашей и бутылкой. Кубистическая композиция. Середина 1920-х гг.

На подготовительном курсе у **Нины Коган** акцентировались именно эти, изначальные элементы кубизма – линии, прямая, кривая, плоскость и объем. А также элементы цвета-фактуры – поверхности гладкая, шероховатая, матовая, блестящая, занозистая. «Мы не копируем предмет, но разлагаем его на элементы и вкладываем их в один живописный организм, делаем композицию» [УНОВИС № 1. Приложение к факсимильному изданию. Публикация, подготовка текстов, вступит. статья и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 82]. Композиция – это организация элементов, нахождение связей между элементами, соположение элементов, построение их, нахождение контрастов и определение характера и особенностей формы. «Должно развиваться ощущение внутреннего темпа, ритма, ощущение равновесия постройки, прочности постройки для того, чтобы познать свое ощущение уже изнутри, а не извне, противоположно внешним впечатлениям, падавшим на художника при копировании вещей». Внутреннее движение создается сложением элементов – линиями, плоскостями, объемами. Связующим звеном являются ритм и фактура. Форма определяется степенью напряженности внутреннего ритма, содержание которого и становится содержанием картины.

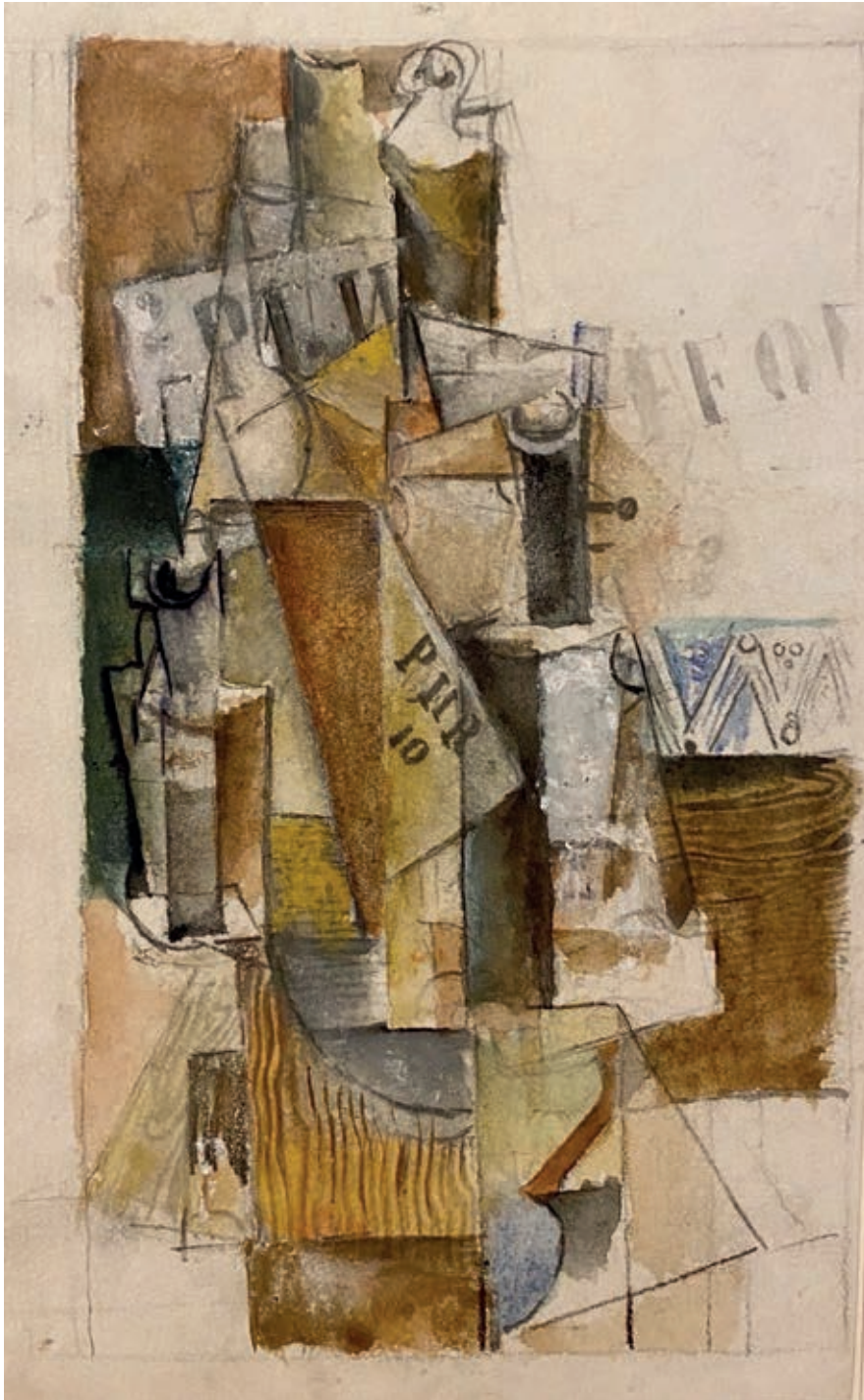
Одним из лучших учеников, исповедующих кубизм в институте, был **Лев Юдин**. Его кубистические витебские системы выстроены на внимании к деталям, на понимании ритма, на осознании и умении удержать целостность всей композиции. Ирина Карасик отмечает мозаичную россыпь разномасштабных элементов с их жесткой привязанностью друг к другу и скрепами: «Юдин демонстрирует виртуозное владение кубистическим инструментарием» [Карасик Ирина. Вступительная статья в Каталоге «Лев Юдин: «сказать – свое...». СПб., 2020. С. 7]. Юдин дает ясную конструкцию благодаря владению: 1) разворотам структуры; 2) четкими границами элементов; 3) наплывающими плоскостями; 4) композиционным единством.



Л. Юдин. Композиция. 1921



Л. Юдин. Голова. 1921



Л. Юдин. Композиция. 1921

Основанием преподавания в ВХУ является труд **Казимира Малевича** «О новых системах в искусстве. Установление А», где излагаются принципы внутреннего движения, ощущения и предельной экономии средств, новой красоты: «последние течения в искусстве – кубизм, футуризм, супрематизм – основаны на этом действе» [С. Т. 1. С. 155]. В центре рассуждения находится новая сложность современного искусства, в которой Малевич видит сознательное приведение к научным геометрическим средствам и – главное – создание системы новых построений, осознания интуитивных движений.

♦ *«Интуиция толкает волю к творческому началу. А чтобы выйти к нему, необходимо отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки, а заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф»* [С. Т. 1. С. 163]

От Сезанна, заложившего геометризм форм, начинается движение к кубизму Брака, Пикассо, Леже, Глеза, и к алогизму:

- Контраст
- Прямые горизонтальные стремятся к центру вертикали
- Кривые контрастируют с плоскостью или объемом
- Объем контрастирует с плоскостью
- Небольшие сдвиги форм
- Указание на геометрические фигуры как на организационные живописные построения.

Кубисты перенимают эту сезанновскую схему, но начинают свой путь от другого:

- от трактовки предмета с разных ракурсов: шестимерность, десятимерность и N-мерность. Малевич приравнивает этот метод к чертежу с планами, разрезами, проекциями.

Далее движение в кубизме приводит к:

- отказу от предмета как такового. Малевич подчеркивает метод распыления, разложения предмета на составные части и контраст частей. Элементы становятся материалом для новой постройки произведения в первой стадии кубизма: абстракция и простота объемов.

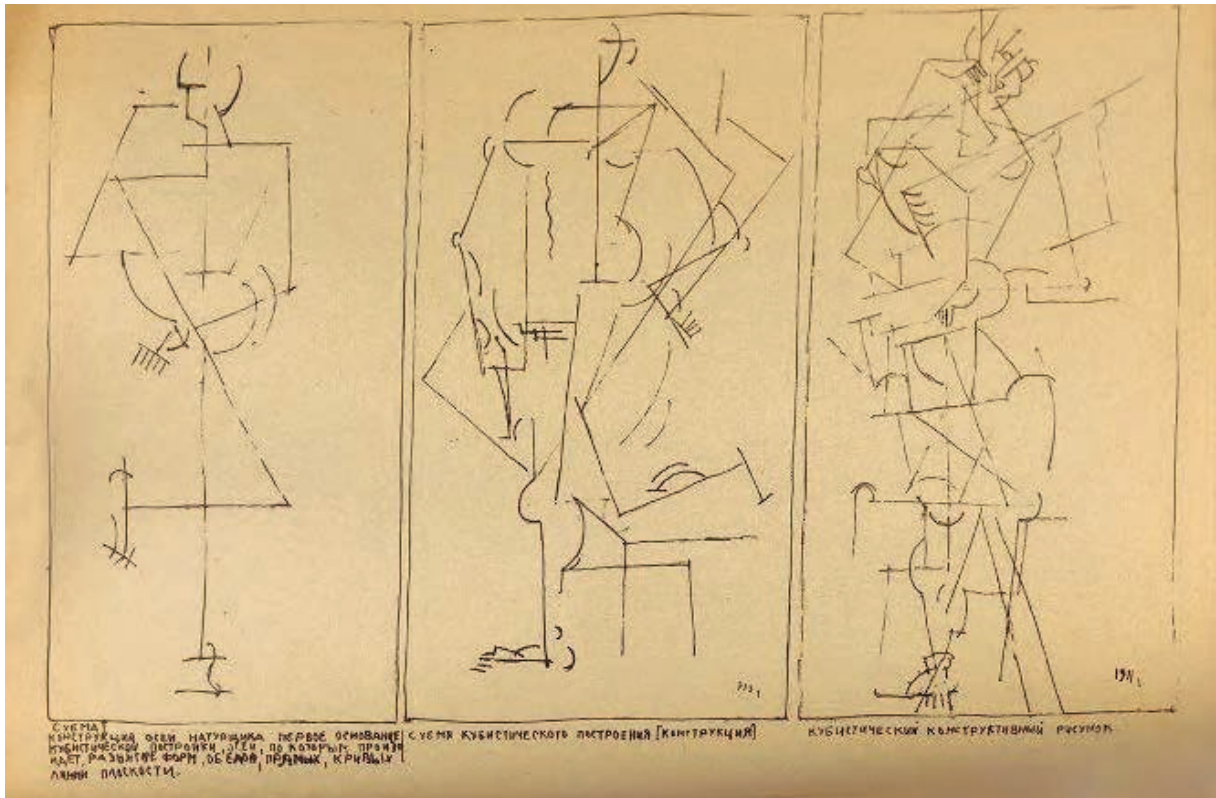
- На второй стадии – конструирование одновременных элементов в новое единство.

- На третьей стадии – построение тела из синтеза прямых, кривых рельефа, цвета, фактуры, плоскости и материалов. И главное в синтезе – видимая статика + динамическое нарастание форм.

Главной осью конструкции в кубистическом произведении Малевич определяет соотношение прямой и кривой. К прямой примыкают другие прямые, образуя угол и кривую. На этих осях строятся новые живописные фактуры.

- На четвертой стадии – конструирование единства между элементами живописных форм и фактур с их ритмом.

Малевич подчеркивает и доказывает, что кубисты *впервые стали строить произведение по аналогии с природой*: природа состоит из множества элементов и живопись кубизма также; в природе организм вырастает из отдельных единиц и в кубизме отдельные единицы слагаются в нужную организацию; в природе организм имеет свое назначение, функцию и в кубизме целью является новая функция: динамика и симметрия. И если предыдущие изобразительные системы шли путем подражания прямого или под видом разнообразных стилизаций, то кубизм впервые приводит к непосредственному единству с природой, действию по ее законам.



К. Малевич. Движение кубистического построения от соотношения прямых и кривых к кубистической конструкции и к кубистическому конструктивному рисунку. Здесь очевидно замечание Малевича о разности подходов в сезаннизме, например, и в кубизме: сущность сезаннизма – тяжесть, весомость, а в кубизме – легкость.

Напряжение конструкции создается разнообразными формами, а не повторяемостью одних и тех же, а экономия выражена в геометрии объемов, соотношении прямых и кривых, что видно на схеме Малевича: «эпизодами и трофеями жизни пусть займутся фотографы, художникам же необходимо создавать новые и новые формы и бежать вместе с мировыми изобретениями» [Сс. Т. 1. С. 168].

Принципиально важным Малевич считает всю систему построений и закон их конструктивного взаимоотношения, что совокупляется в системе преподавания с законом распределения живописных границ:

- смешанные цветовые фактуры;
- единый цвет;
- матовость, блеск, шероховатость, слоистость, прозрачность, узорчатость и пр.

Взаимодействие конструкции с живописными формами строится по закону контраста.

♦ «Лишь немногие художники смотрели на живопись как на самоцельное действие. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек как таковых, для них они живописные поверхности и потому им не важно, будут ли они схожи, будет ли выражена вода

или штукатурка дома, или живописная поверхность неба будет написана над крышей дома или же сбоку. Растет только живопись, и ее передают, пересаживают на холст в новую стройную систему» [С. Т. 1, С. 175].

♦ «Сезанн и Пикассо, Моне выбирали живописное как жемчужные раковины. Не собор им нужен, а живопись, а откуда и с чего она взята, нам не важно, как не важно, с какой раковины выбраны жемчуга» [С. Т. 1. С. 176].

Принципы кубизма, сформулированные И. Клуном [Художник И.В. Клюб. Кубизм как живописный метод/ Розановский центр / https://rozanova.net/second_page.pl?id=577&catid=14] на основе методов Малевича:

1. Сезанновидный работает развернутой перспективой, которая далеко отстоящую часть разворачивает ан-фас.
2. А следующий этап синтетический сдвигает изображение и дает возможность уловить и невидимую часть предмета.
3. Затем вводится в действие еще один принцип кубизма: сумма объемных форм, созданная плоскостями.
4. Глубина создается фрагментами предметов и поверхностей, взаимодействующих по закону противоположности. Для этой цели используются буквы, надписи и наклейки, выступающие перед изображением. Добавочным элементом являются и прозрачные плоскости.
5. Фрагменты предметов изображаются в одном плане, а часть формы уходит в другой план, что увязывается в единое целое.
6. Четвертое измерение, создающееся сдвигом формы, – возможность увидеть невидимые элементы. Оно связано с понятием времени.
7. Расчленение предмета и уничтожение статического равновесия. Синтетический кубизм.
8. Передача нескольких моментов движения расчлененных предметов. Кинетический кубизм.
9. Исключается повторяемость форм.
10. Выявление формы и объемов с помощью цвета. Живописный метод основан на контрасте. Исключен рефлекс, сопоставляются контрастирующие красный-зеленый, синий-желтый, красный-черный, лиловы-оранжевый и т.д., сильно разбеленные.
11. Исключается светотень. С помощью разбела возникает эффект освещения с разных ракурсов.
12. Введение фактур по принципу контраста, а также контрастные соположения живописных и натуральных фактур.
13. Постройка картины из форм, линий, фактур и материалов, но не изображение предмета. Исключение этюдности, наброска.
14. Построение при помощи сдвига, перехода в другой план, встреч плоскостей, диссонансов объемов, прямых линий под углом – динамичный, напряженный контраст/сдвиг, накал ощущения беспокойства.
15. Построение на основе объемных соотношений, конструктивной асимметрии, цветового и фактурного диссонанса.

16. Высвобождение энергии диссонанса. Композиция завершена и закончена, если выявлены все возможные диссонансы предмета.

17. **Ось построения** – одновременность разных моментов предмета при конструктивном ритме элементов в единстве пластической сущности.

18. Прибавочный элемент кубизма в оси построения:

Футуризм, кубо-футуризм вызывают представление о движении.

Как подчеркивает Д. Сарабьянов, в первой половине 1910-х годов «кубофутуризм» занял в авангардной живописи законное место. Исследователь настаивает на том, что впервые этот термин употребил Малевич в ноябре 1913 года и позднее использовал его в своих брошюрах.



Серповидная кубизма



Малевич. Уборка ржи. 1912. Городской музей Стеделек. Амстердам

◆ «В “Уборке ржи” начинает ощущаться кубофутуристическое предчувствие. Однородные формы цилиндрических фигур крестьян и стогов-цилиндров на первом плане составляют устойчивую композиционную схему; в верхней части картины они получают самостоятельный импульс движения, выходят из-под контроля кубистической уравновешенности и становятся носителями безотчетного и необузданного ритма, готового разрушить первородную статику. Здесь начинается лишь самое первоначальное отклонение от “чистокровного” французского кубизма, в котором присутствует та же гомогенность живописной материи, но отсутствует присущий картине Малевича контраст крупных и мелких форм. Он-то и намечает диалог кубистической статики и футуристической динамики» [Сарабьянов Д. Казимир Малевич и кубофутуризм / Д. Сарабьянов. Русская живопись. Пробуждение памяти. М. 1998. С. 360–361].



Малевич. Дама на остановке трамвая. 1913. Стеделик музей. Амстердам

Основным признаком кубофутуризма Д. Сарабьянов выводит неслиянность статики и динамики, они «как бы сожигаются», и это обстоятельство свидетельствовало бы о механическом союзе, однако «футуристическая энергия реализуется в “мелькании” форм – неких воплощений материи, а кубистическая структура – в обретении достаточно однородных элементов, способных составить любую конструкцию <...>. В органическом союзе этой структуры и энергии “мелькания” заключены новизна кубофутуризма и одновременно – предвестие супрематической концепции» [С. 363].

Малевич четко разделяет направления: в футуризме главное – вихревое кружение, от которого структура произведения развевается и создает новую динамичную и эластичную форму, а у кубофутуризма глыбы твердой массы кристаллической структуры все еще сохраняются [СС. Т. 2. С. 220]. Кубистический контраст и серповидная формула даже при наличии динамического развития остаются главными показателями кубофутуристического произведения.

Важнейшей отличительной особенностью кубофутуризма становится русский алогизм.

Работы Малевича 1913–1914 гг. Д. Сарабьянов обозначает как второй этап кубофутуризма, ориентированный на аналитическую стадию кубизма: «пространство и время коренным образом преобразуются, распадаются, приобретая дискретность, фрагментируются, как бы находя друг друга в каждом конкретном фрагменте» [Сарабьянов Д. С. 365]. Смещается вертикальная ось, детали даются контуром, как в картине Малевича «Дама на остановке трамвая», материал освобождается от места и времени вообще. Наблюдатель помещен как бы внутрь картины, и восприятие идет в разных направлениях и измерениях: «В малевичском кубофутуризме выдвигается программа многосложного, разностороннего видения» [Сарабьянов Д. С. 368].

В.

Изучение футуризма было сосредоточено на освоении динамического движения, особого движения, движение предметов с наибольшим динамическим содержанием. В труде «О новых системах в искусстве» Малевич подчеркивал, что путь к динамическому футуризму обозначил и определил Ван Гог, который увидел живые движущиеся элементы, устремленность каждой формы и ее динамическую силу, увидел единое общее движение, преодоление пространства и его глубину: «он спешил в расстрепанных иглообразных живописных фактурах выразить движение динамизма; в каждом ростке проходил ток, и его форма соприкасалась с мировым единством» [СС. Т. 1. С. 176]. Так, из логики Малевича возникает предположение, что благодаря интуиции и подсознательному импульсу Сезанн развивал тяжесть слоистых поверхностей, а Ван Гог устремлял фактуру за предмет в динамизм; сезаннизм развился в кубизм, а Ван Гог – в футуристический динамизм. Кроме того, и в последней стадии кубизма возникает, по мнению Малевича, динамика, что находит свое развитие уже в футуризме. Но если кубизм зависит от строения тела, то футуризм – от динамики. Малевич называет его высшей динамической станцией.

♦ «Вокзалы, паровозы, моторы, пароходы, заводские трубы, фабрики, заводы, электричество, рекорды спорта, бои, войны революций – все это естественно для футуриста, но он выявляет не вид вещей, а их функцию, их динамику» [СС. Т. 2. С. 216].

◆ «Футуризм выяснил положение места изобретателя движущегося мира. Человек образует собой центр, кругом которого происходит движение <... > происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу» [С. Т. 1. С. 180].

Именно динамизм выделен Малевичем в качестве прибавочного элемента футуризма, позволяющего трансформировать статику в динамическое восприятие, т.е. движение форм и развертывание явлений во времени. Футуризм, по мнению Малевича, является последним этапом предметного выражения, но главное в нем – динамическое содержание, а не предмет.

Малевич в своем исследовании форм нового искусства находит и другие прибавочные элементы (например, у Фернана Леже: объем-плоскость-прямая: .



Так, в ходе анализа футуристических работ он обнаруживает промежуточный этап между кубизмом и футуризмом, т.е. этап кубо-футуризма, в котором серповидная формирует произведение, однако художник стремится с ее помощью создать некое динамическое ощущение в работе.

Динамическое ощущение передает ту степень напряжения объекта, которая способна разорвать его границы. Одним из приемов построения в системе футуризма является вихревая структура. Другие способы это: 1) кипящая масса, похожая на котел; 2) сопротивление более сильному движению, как против силы ветра; 3) стихийное движение в природе, или движение автомобиля, или движение света; 4) силовые проникновения (кинетический способ как стадия кинетического футуризма).

Все они необходимы для выражения динамического ощущения как такового.

◆ «Они стремятся растворить себя в этом мире ощущений, они уравнивают человека с каждой частичкой каждой клетки материи и во всех явлениях отыскивают одно и то же содержание, то есть настроение двух материальных клеточек, телец, и оба они устанавливают во всех движениях этих частичек причину одного и того же настроения, одинакового состояния сил» [С. Т. 2. С. 235].

Динамическое ощущение как таковое для футуризма (суть футуризма) аналогично живописному ощущению как таковому в сезаннизме и в кубизме (суть сезаннизма и кубизма).

В преподавании футуризма Малевич указывал на **ось построения** картины: это – человек, вокруг которого движется рой механизмов, и ему необходимо передать силу этого движения, «переходя к мировому динамизму, передавая общее состояние вращения» [С. Т. 1. С. 180]. Футурист строит свое ощущение сразу со всех сторон, находясь внутри него:

- Линии по радиусу от наблюдателя, находящегося в центре.
- **Ось построения** – зритель
- В каждом движении линий идет сразу несколько направлений: вдаль, вблизи центра, по прямым и по пересекающимся.
- Ракурс с угла.
- Приведение хаотической динамики к статическому равновесию.
- Контраст движения.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

- Сумма движущихся изображений и наложение их.
- Напряжение движения.
- Энергия силы движения.
- Если кубизм – искусство распыляющее, то футуризм – чисто энергийная сила движения.
- Интенсивные и стремительные цветовые решения.



У. Боччони. Динамизм человеческого тела 1913. Частная коллекция



Дж. Балла. Скорость (Абстрактное движение). 1913



Дж. Балла. Полет ласточки. 1912-1913



Л. Руссолю. Динамизм машины. 1913

Малевич, соотнося футуризм с супрематизмом, говорил об объединяющей их динамической составляющей, но при разности форм проявления. В то же время, он указывал на существенные различия двух направлений: футурист пользуется явлениями природы и предметов для передачи динамического ощущения в нарастающем хаосе, а супрематист гармонично строит абстрактные элементы особой формы и от предмета отказывается.

Вместе с тем, кубофутуристический период в творчестве Малевича приближал его к супрематизму. Д. Сарабьянов в этом смысле подчеркивал, что само появление наблюдателя, помещенного как бы в главную центральную позицию в картине, говорило о принципиальной новизне: «Представленная картина включает в себя не только предмет изображения, но и процесс восприятия мира, увиденного и постигнутого в разных измерениях <... >, как бы оправдывая таким образом фрагментарность и сложность композиции, ее несоответствие какой-то извне увиденной реальной сцене» [Сарабьянов Д. Казимир Малевич и кубофутуризм / Д. Сарабьянов. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 368].

Ось построения в кубофутуризме преобразует и наблюдателя, дает ему возможность ощутить и осознать невидимое: рассеянный предмет, восприятие рассеянности и сам воспринимающий наблюдатель сливаются. И следующий этап, т.е. супрематизм предполагает уже умозрительное воплощение, «будто он сам воплощен в этих формах живописи и одновременно превращен в самостоятельный объект», который уже отделился от всякой реальности.

Д. Сарабьянов отмечал еще несколько важных черт общего и различного в кубофутуризме и супрематизме:

- в первом – статическое начало управляет динамикой, во втором – динамика и статика существуют как потенциальные внутренние силы;
- незначительны геометрические плоскости – в первом, но значительно увеличены и совсем вытесняют предметы – во втором.

Г.

Изучение супрематизма. В супрематизме же все предметы и все явления природы значения не имеют, здесь существенно только чувство как таковое, вне зависимости оттого, чем оно вызвано: «<...> Искусство пришло к самому себе – к чистому выражению ощущения, сбросив с себя навязанные ему другие ощущения религиозных и социальных идей» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 119]. Как определял его Малевич, это – пустыня, где нет сознания, нет подсознания, нет представления о пространстве. Только пронизывающие пустыню волны беспредметного ощущения.

Первой супрематической формой стала черная плоскость на белом, т.е. черный квадрат, из которого выдвинулось множество форм на белом же. Малевич писал, что супрематические фигуры существуют в пространстве и передают его бесконечность без тяготения, без связи с земной поверхностью.

Беспредметное искусство – это духовное ощущение.

Малевич полагал, что над супрематической формой могут работать разные художники и они могут разнообразить формы, не нарушая супрематический канон. И именно такая установка позволяет понять, почему супрематические работы учеников Малевича и их художнический почерк столь разнообразны.

Малевич пристально наблюдал за тем, каким образом происходила качественная реорганизация структуры произведения у его учеников и на каком этапе возникали фазовые переходы в их обучении/движении. Изолируя учеников на определенной фазе, подводя их к границе фазы, вводя переходные новые параметры, он следил за тем, как протекала реорганизация структуры их работы во времени, возможно ли движение к новой или наблюдается регрессия и торможение. Он выделял зоны неустойчивости из-за противоречий у ученика при смене форм.

Характеризуя супрематизм, Малевич подчеркивал, что в нем присутствует не только проявление живописного мироощущения, а – главное – структура из динамичных, статичных и «магнитных» элементов. От других направлений супрематизм отличает еще и то, что в нем важную роль играет именно форма:

- ♦ «<...> уничтожить все содержание разных идеологий, а также всю вещественность быта, строй которых возник на враждебных живописи основах» [СС. Т. 2. С. 131].

Обучая учеников супрематизму, Малевич определял две стадии: 1) динамическое ощущение; 2) супрематический контраст.

- На первой стадии не имеет значения цвет: плоскость и линия (в динамическом напряжении) выражены черно/белым.
- На второй стадии акцентируется масштаб формы, величины элементов и их соотношения. Цвет и форма здесь связаны через пространство.

Дальнейшее развитие супрематизма Малевич видел в образовании синтетической формы искусства. Движение к таковой он предполагал в том числе и через архитектоны, в которых видел прежде всего специфически архитектурные формы, а не живописные или скульптурные. Однако скульптуру Малевич увязывал с формами архитектуры. А через фактуру, беспредметность и колористическое решение Малевич увязывал все три вида в единое целое.

В. Ракин, обобщая роль и концептуальный объем супрематизма, характеризовал его как: 1) новую плоскостную структуру и новое отношение к цвету; 2) выход во все другие искусства (новый прикладной стиль); 3) идеи нового пространственного искусства (теоретическая архитектура, существующая и как реальный проект и как космический объект); 4) влияние на полиграфию 1920-х гг. [Ракин В. О русском авангарде / В. Ракин. Тексты. Тексты о Ракине. М., 2019. Т. 1. С. 101].

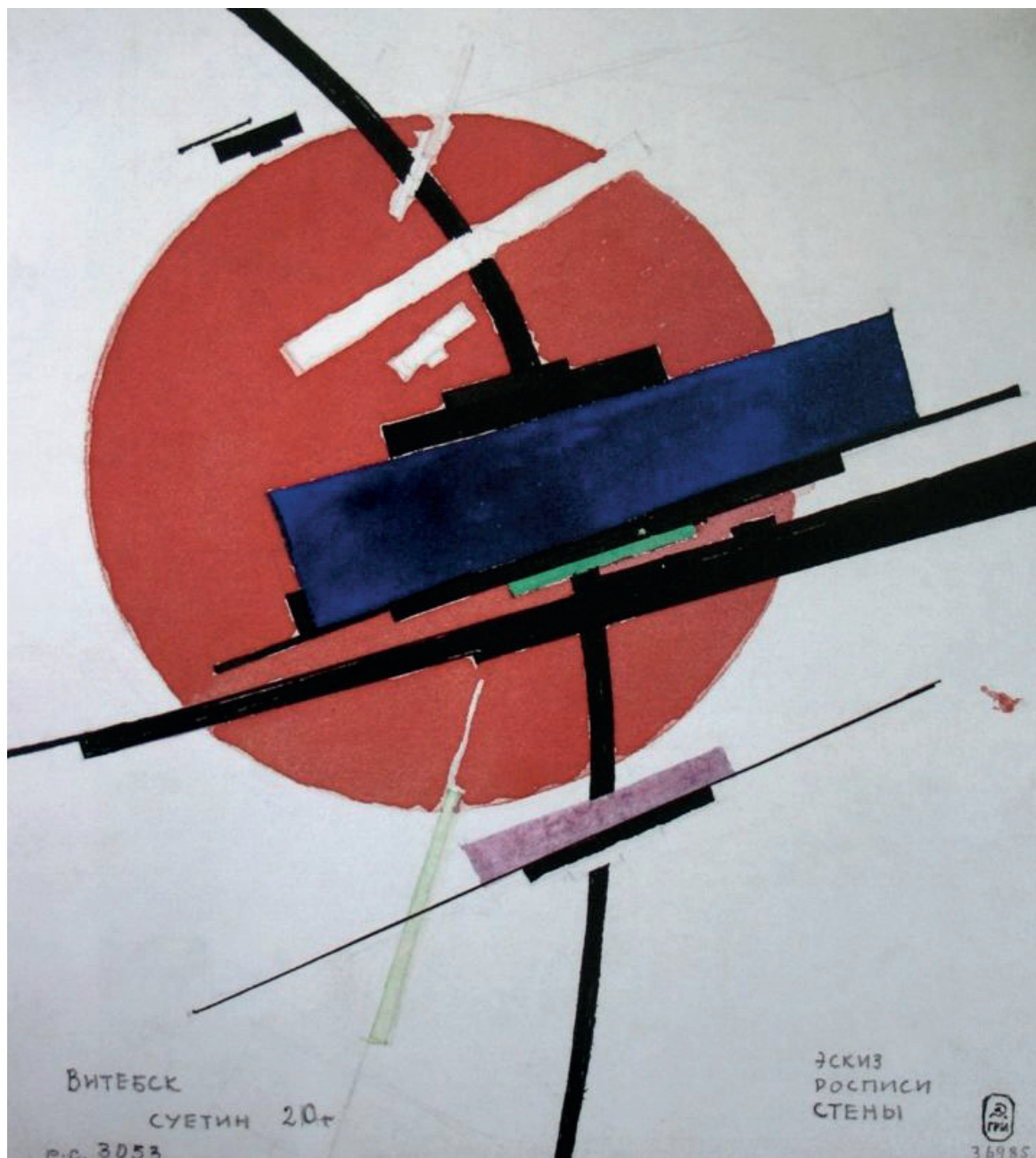
Цитируя И. Чашника, В. Ракин подчеркивал, что супрематизм – не некое заоблачное явление, а источник жизни, и в супрематическом классе у Малевича ученики понимали, что не картины, а именно проекты станут «живыми существами» [СС. Т. 2. С. 143], а Н. Суетин воспринял его и как духовную медитацию.

В своей уновисской анкете марта 1921 года И. Чашник записывал:

♦ «К новым системам можно причислить учения о статике Сезанна и кубизм, учение о движении, футуризм и учение о динамике, супрематизм. К познанию и учению одной из наук всей системы как подсобным материалам является известный образец или образцы достижения того или иного ученого в данном проходящем периоде. <... > Так к живописному началу и учению о статике определяем известные труды Сезанна, Дерена, Брака, Пикассо, Метценже и др<угих>, в учение о движении – Боччиони, Карра, [нрзб] и т.д., в учение о динамике труды ученого К. Малевича. В настоящем моем развитии в системе, вышедшей к науке о динамике, для меня являются образцом работы К. Малевича по установлению супрематических форм в конструкционных земных динамических состояниях, приближение к материальности как отношение и приведение к реальной утилитарности» [цит. по: Ракин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 111].

Для Н. Суетина движение в супрематизм было проникновением в самую суть формы, и именно в его супрематических произведениях наиболее очевидно ощущение и понимание формы как: 1) энергии, 2) знака, 3) потенциальности, 4) времени. Он сразу же осознал форму как фиксацию знака, самоценного и самодостаточного проявления внешнего. Однако здесь же очевидна спружиненная энергетическая суть знака как его внутренняя сторона. Для работ Суетина это взаимодействие наиболее характерно. Более того, для него всё более важным

становилось осознание ритмического порядка формы как снаряда, разрывающего пространство холста и свивающего это пространство. Так из всех этих соотношений возникала проблема, над которой Суетин долго размышлял: единство композиции vs время.



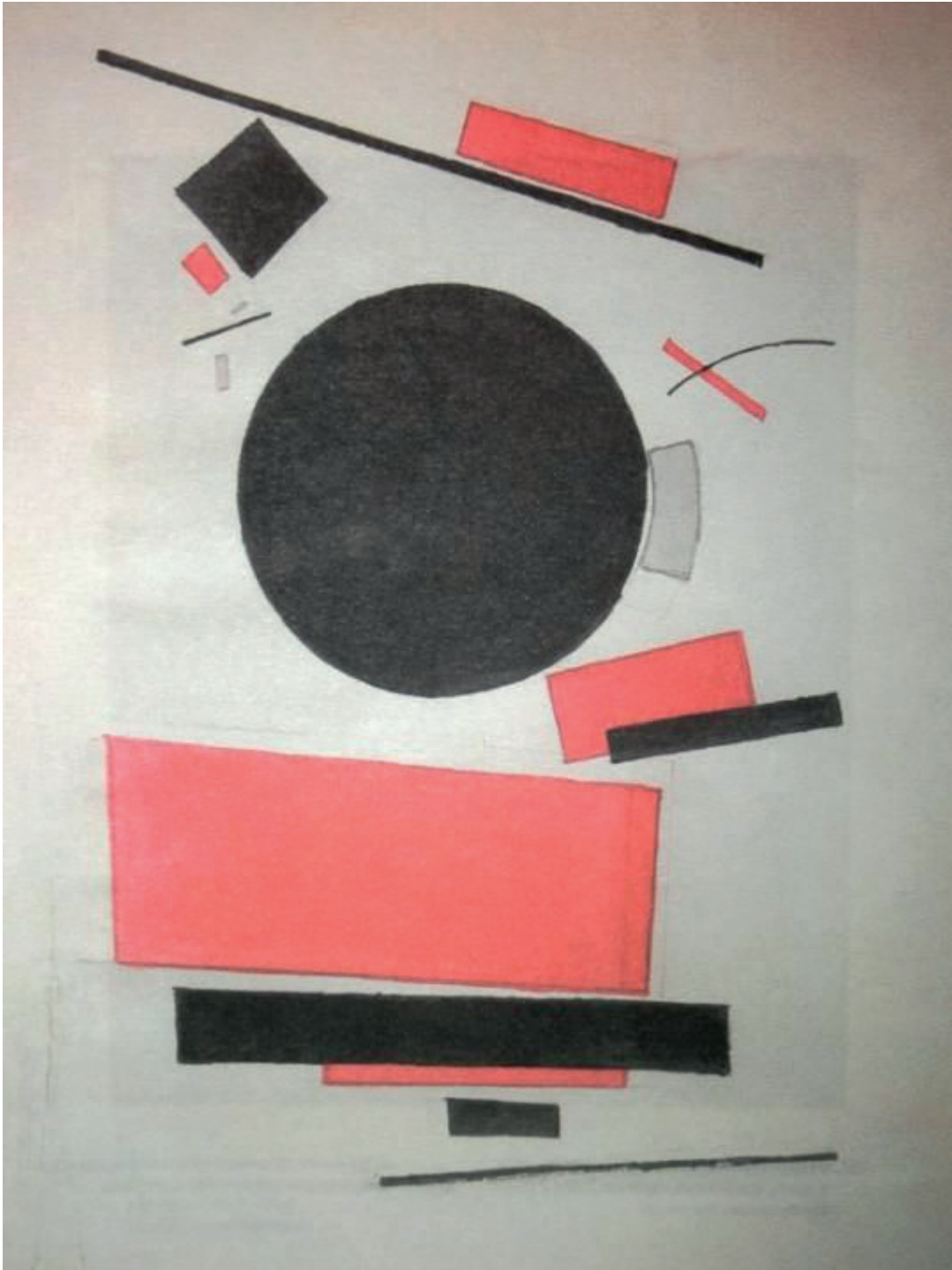
Н. Суетин. Эскиз росписи стены. 1920



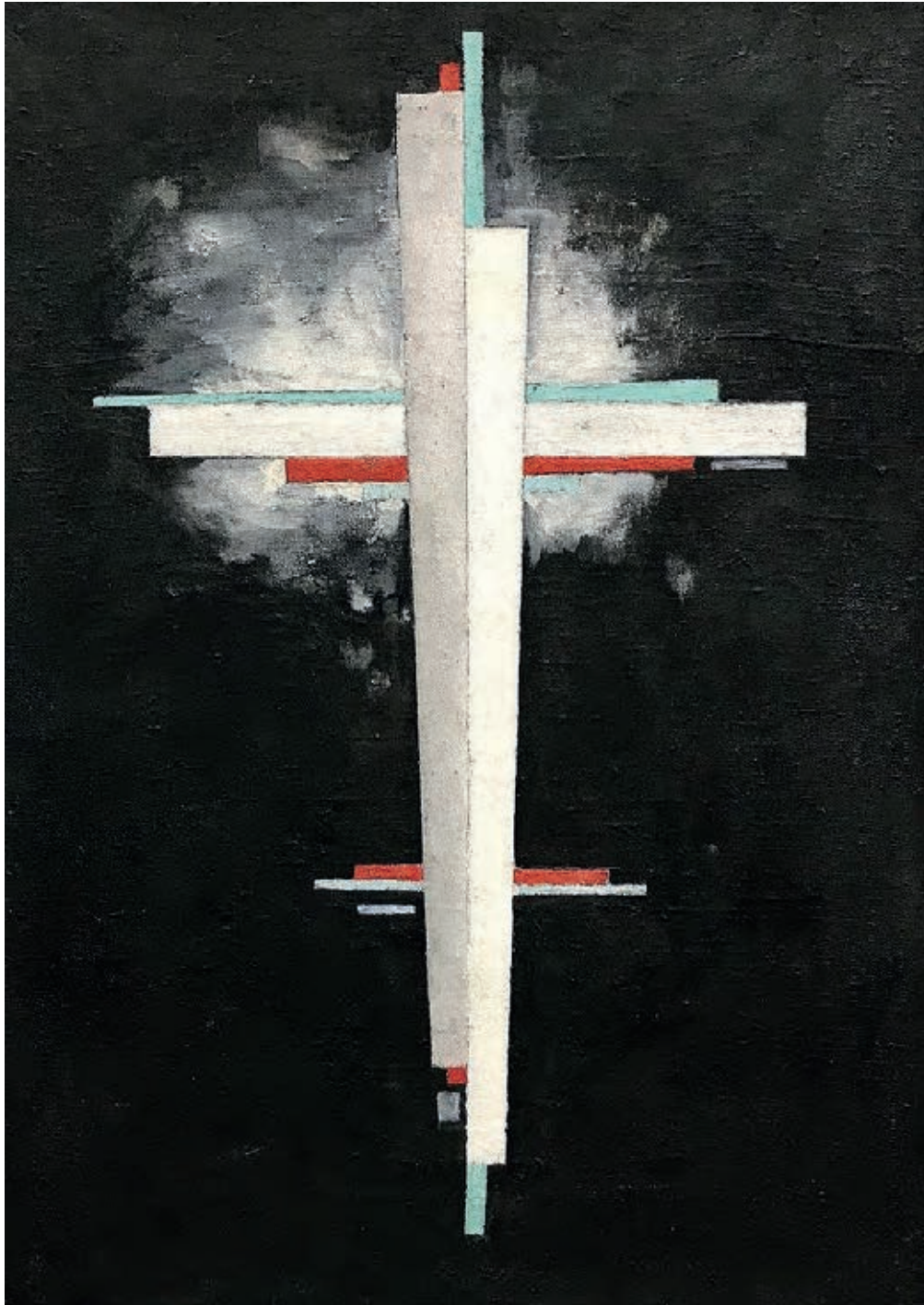
Н. Суетин. Супрематическая динамика. 1921



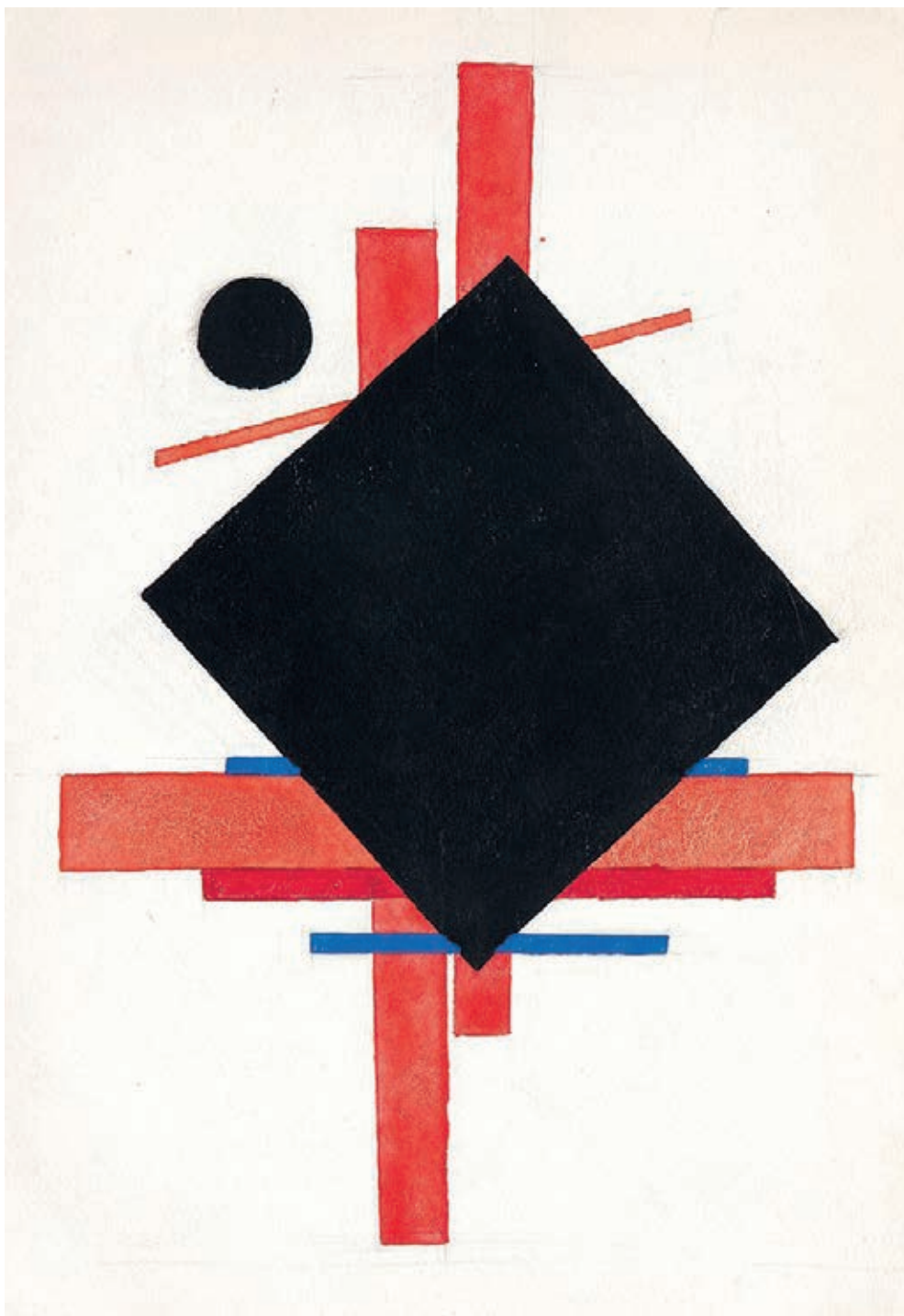
Н. Суетин. Супрематическая динамика. 1921



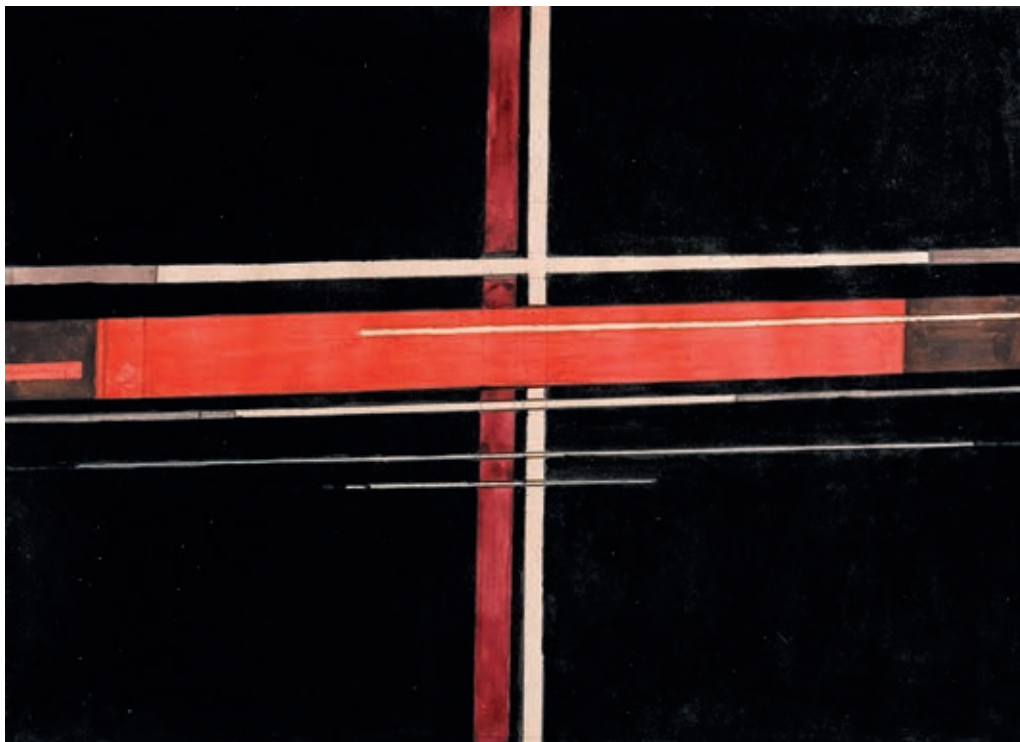
Н. Суевин. Супрематическая композиция. 1922-1923



И. Чашник. Композиция. 1923



И. Чашник. Композиция. 1923



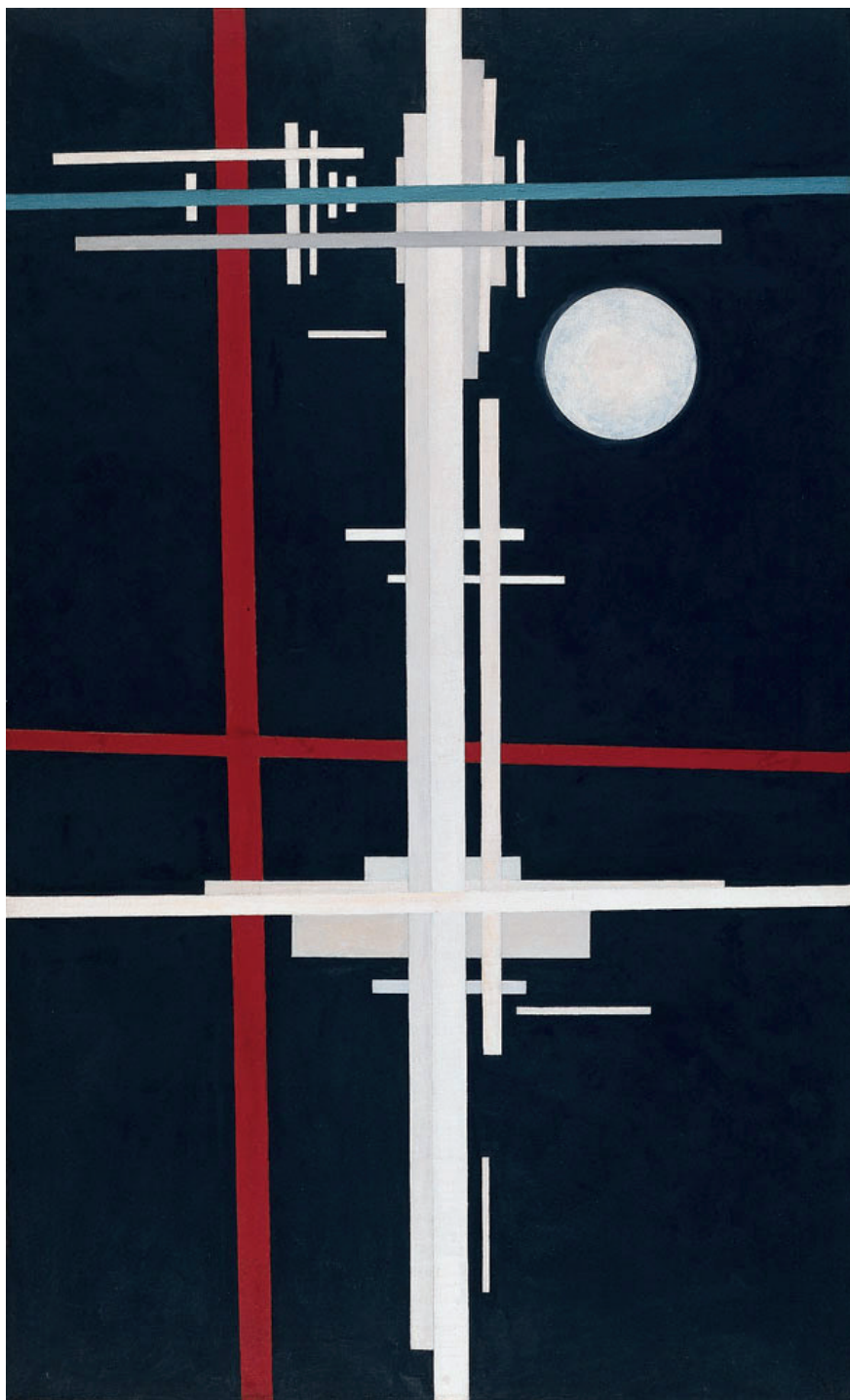
И. Чашник. Супрематическая композиция. 1922-1923



И. Чашник. Движение цвета. 1921-1922



И. Чашник. Композиция. 1926-1927



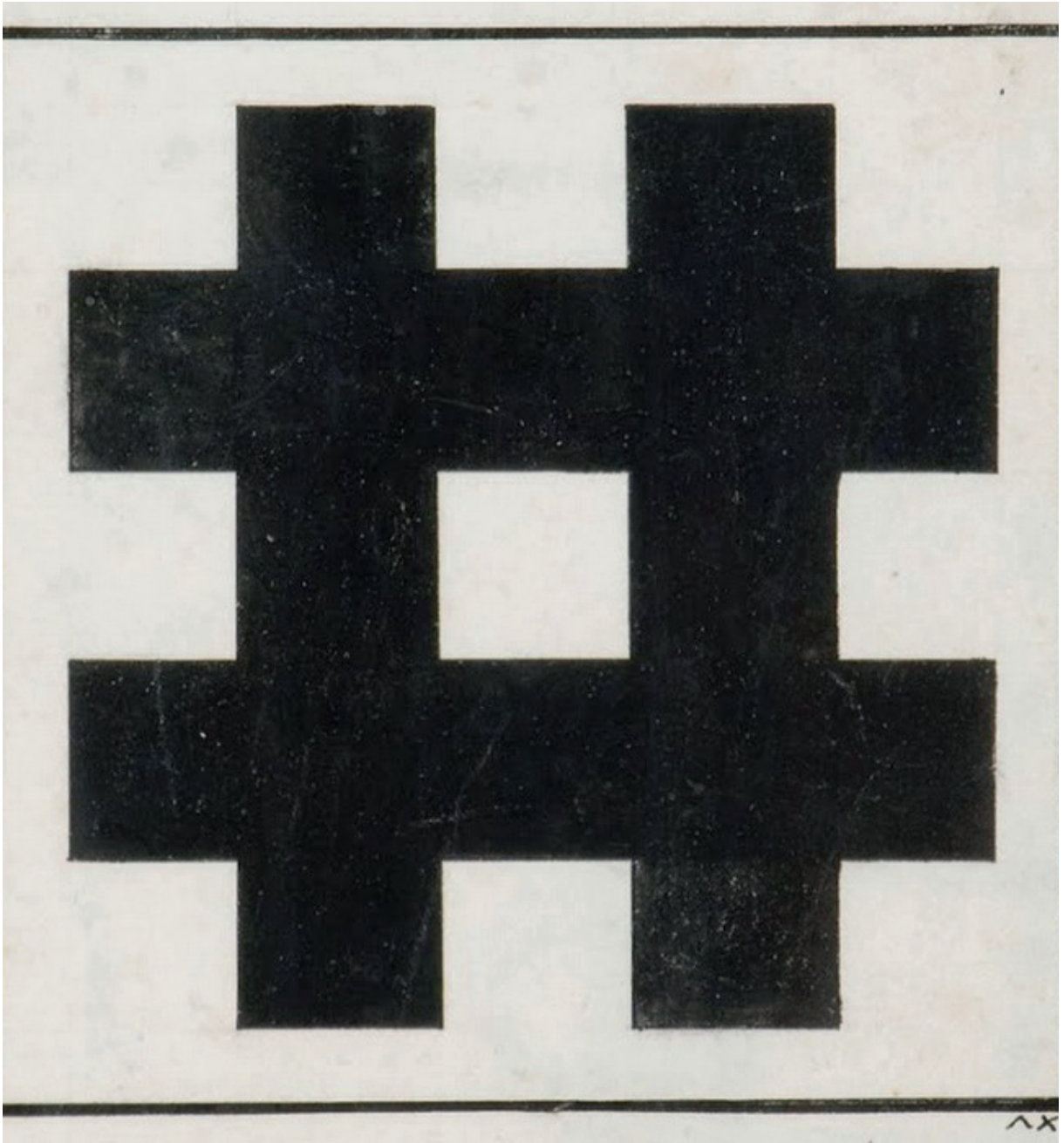
И. Чашник. Супрематическая композиция. 1923



Н. Суетин и И. Чашник. 1928



И. Червинка, Л. Хидекель, И. Чашник, Л. Юдин. Витебск. 1920



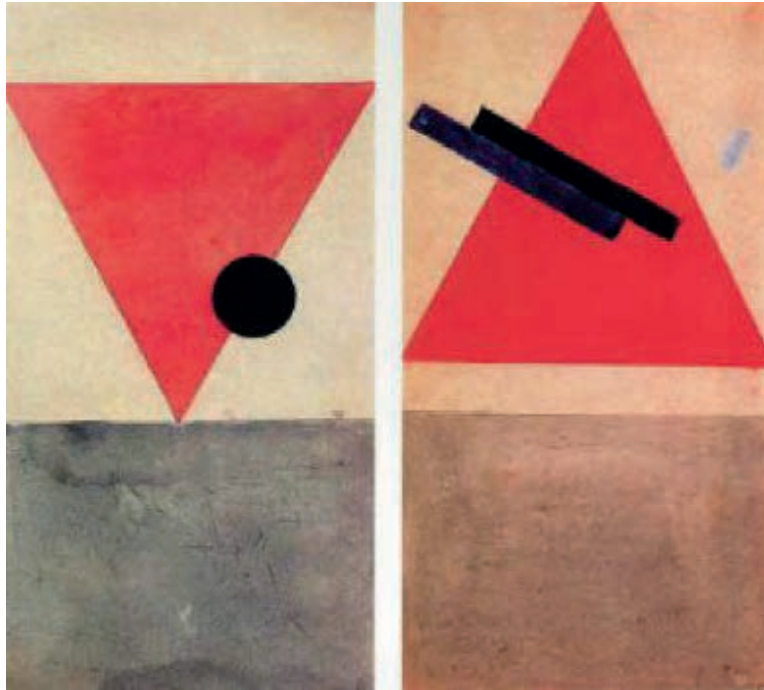
Л. Хидекель. Пересекающиеся линии. 1920. Из собрания семьи Хидекелей



Л. Хидекель. Супрематическая композиция



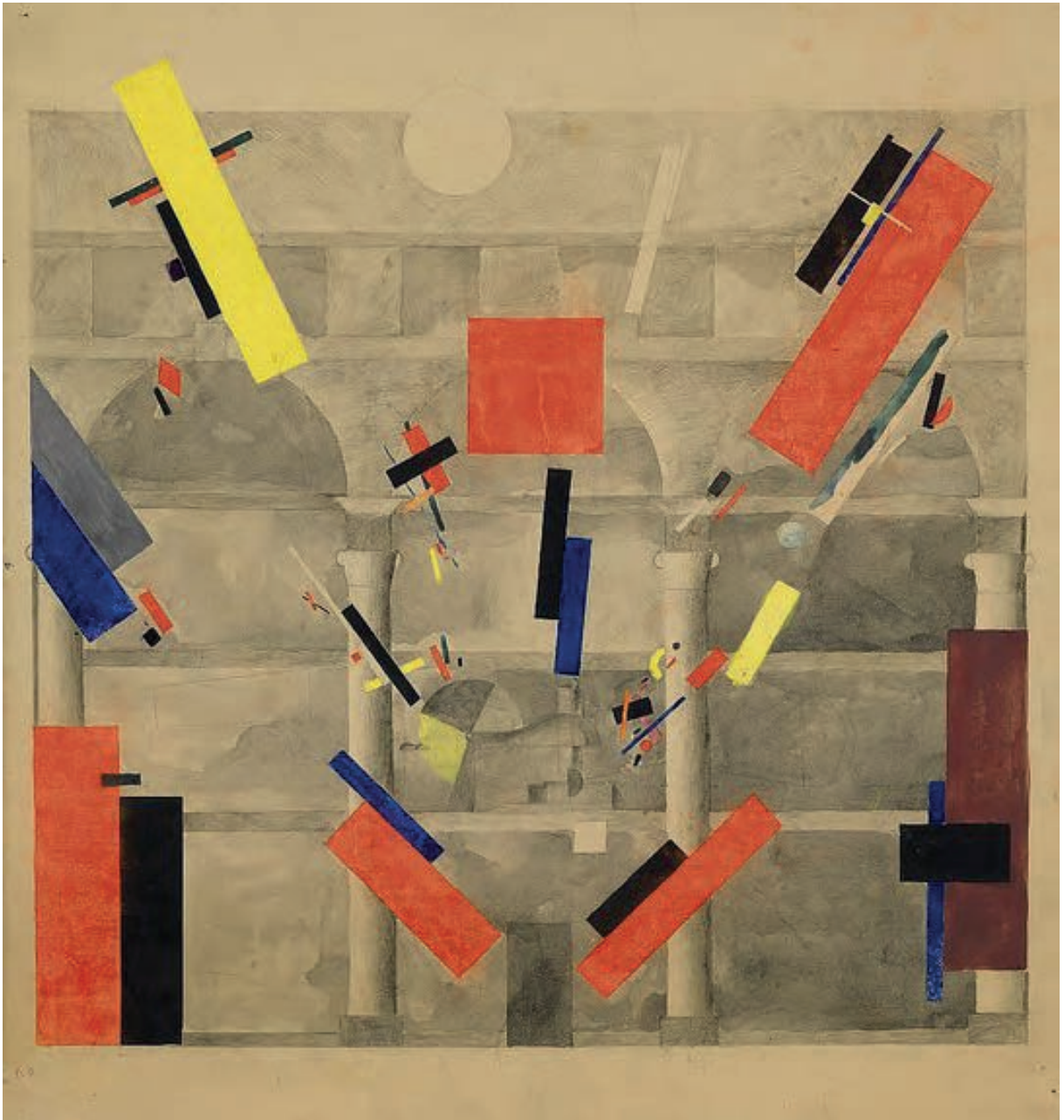
И. Червинка, Е. Рояк, И. Чашник. 1920



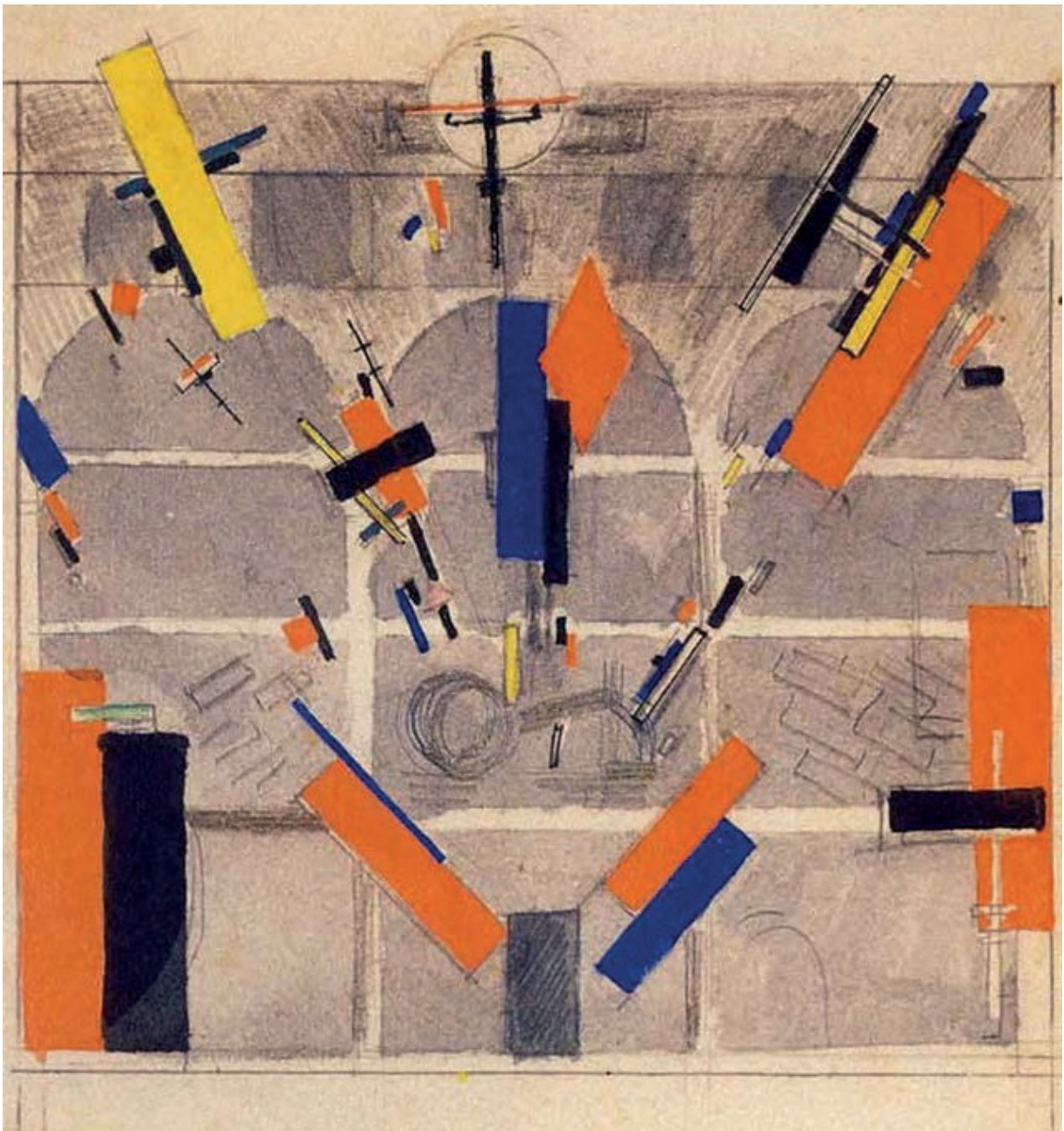
В. Ермолаева. Эскизы праздничного оформления Витебска. Супрематическое построение. 1920



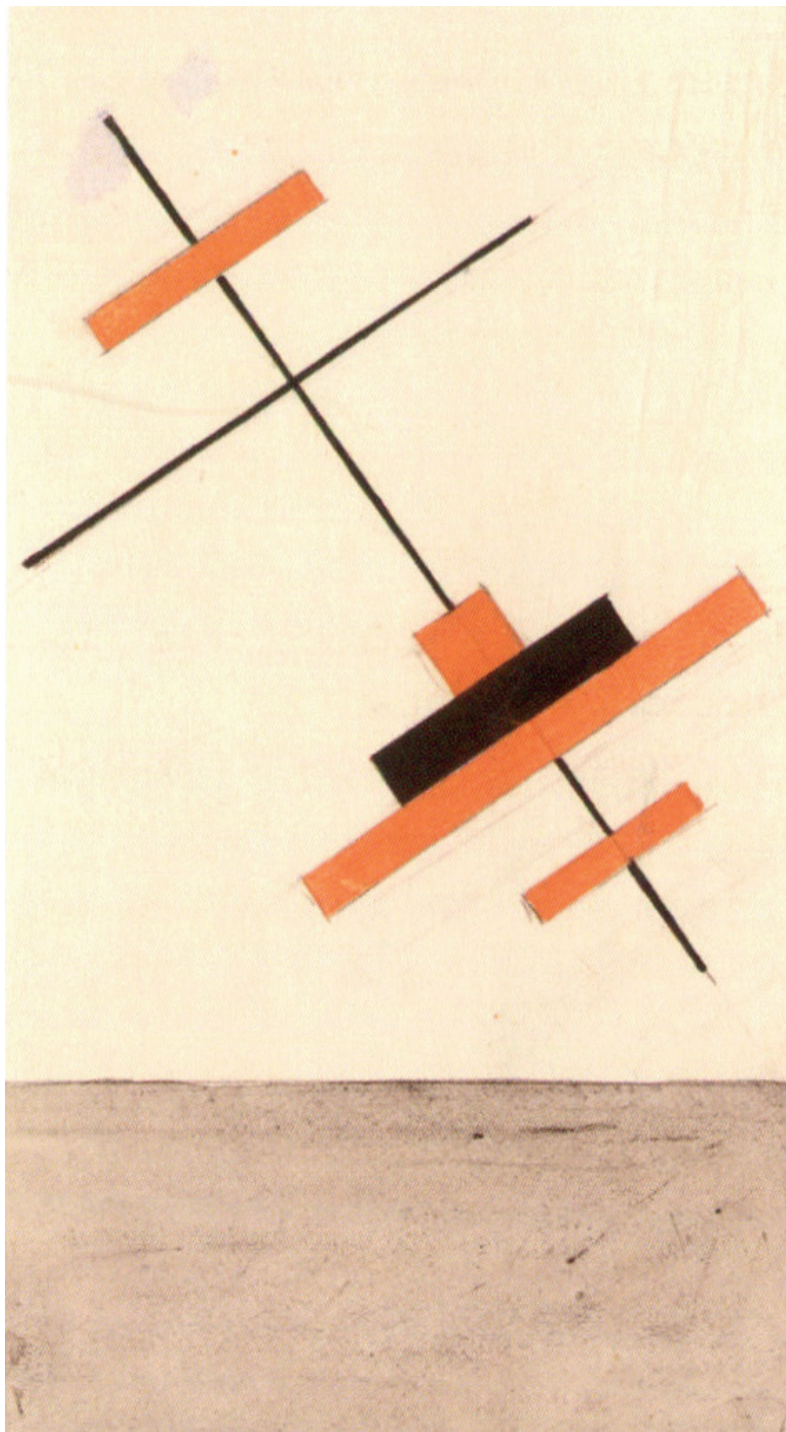
В. Ермолаева. Посновис. 1920



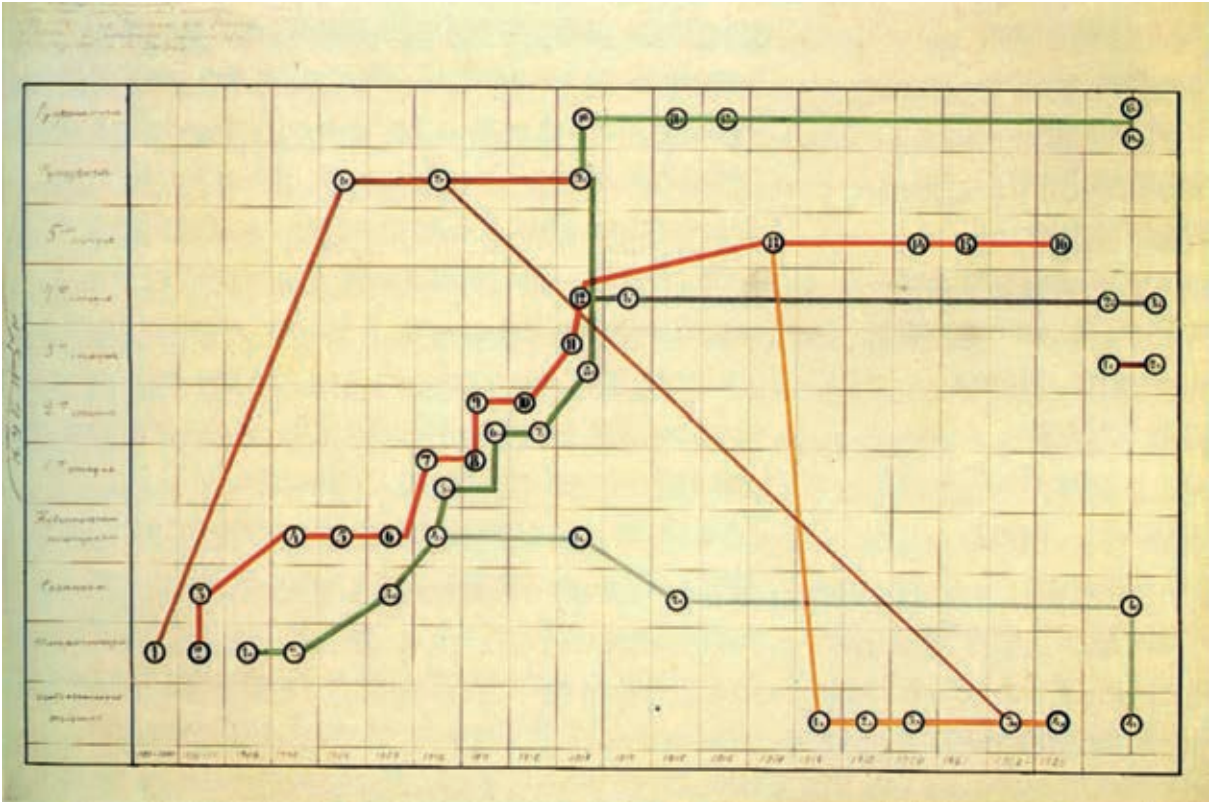
В. Ермолаева. Эскиз праздничного оформления здания. 1920



В. Ермолаева. Эскиз праздничного оформления здания. 1920



В. Ермолаева. Эскиз праздничного оформления Витебска. Супрематическое построение. 1920

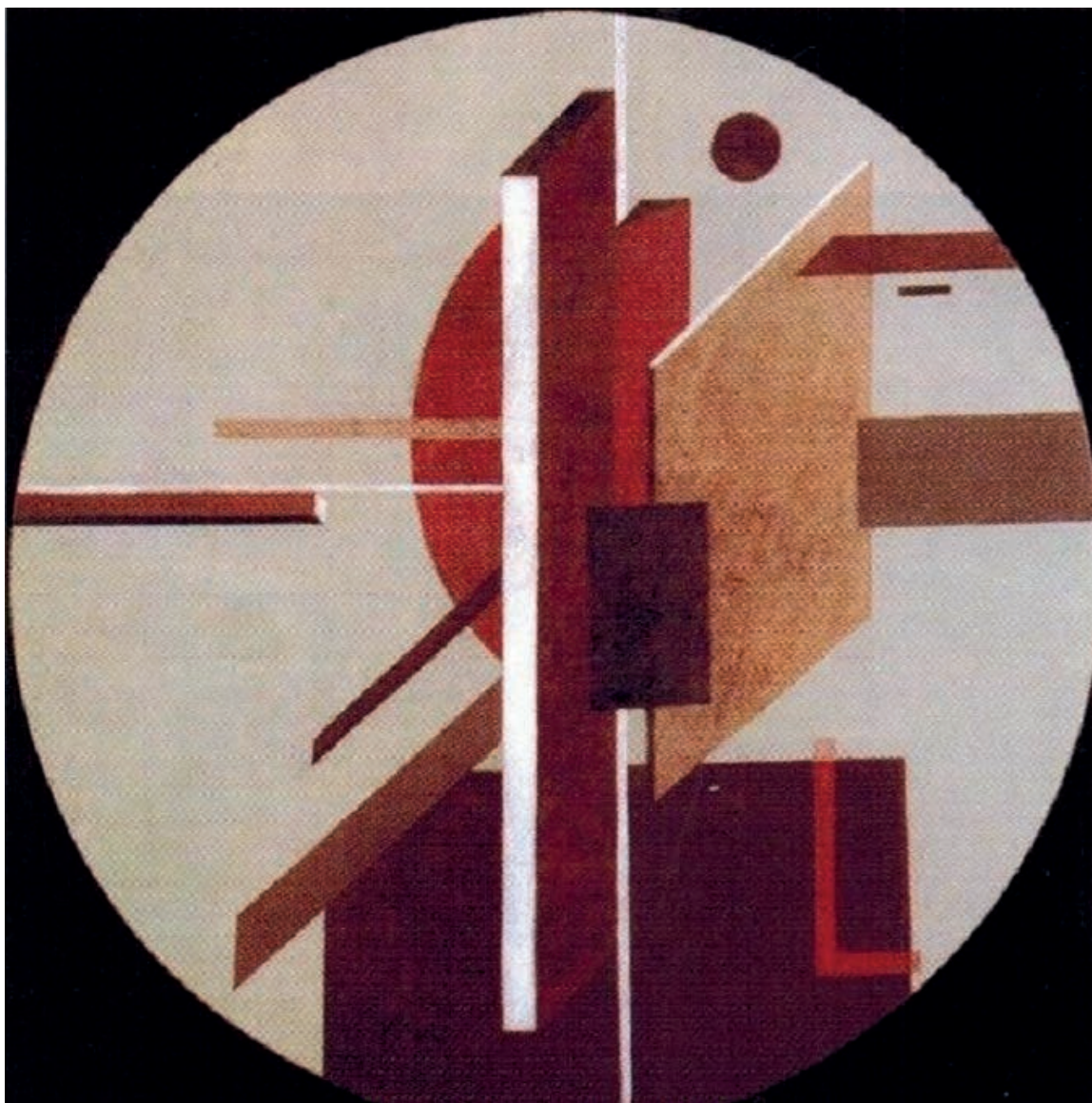


В таблице № 22 Малевич составляет график движения направлений современного искусства от 1880 до 1926 г. Внизу таблицы по горизонтали размещены годы, в левой вертикальной снизу вверх направления современного искусства. На пересечениях в теле таблицы точки возникновения направления и график развития того или иного направления, а также падения/смещения 5 стадии кубизма, например, с «реализмом», или футуризма с «реализмом»

Д.

Выход из плоскости в объём был представлен в школе как наиболее перспективный и сложный этап развития системы движения. Перспективный в том смысле, что витебские ученики в своем творческом движении выходили в архитектуру (Л. Хидекель, Ф. Белостоцкая, М. Лерман, отчасти и Н. Суетин с его выставочными проектами). Илья Чашник в теоретическом записке «О методе» 1922-го года отмечает этот момент перехода из холста в пространство как потенциальность белого супрематизма при трансформации его в новую природу, как «шестое измерение», или первоначальный период объемных проектов [цит. по: Ракутин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 117]. Исследователь С. Хан-Магомедов настаивал, что связующим звеном между белым супрематизмом и этапом архитекторов являются проуны Эль Лисицкого 1919–1921 гг.: «супрематизм, несколько раз отразившись то от одного, то от другого, вышел через объемные композиции на плоскости в архитектуру [Хан-Магомедов С. Лазарь Хидекель. М., 2008. С. 17], «Лисицкий стремительно влетел в супрематизм и был, как художник, поглощен им без остатка» [С. 18].

Аксонометрия, с помощью которой Лисицкий переводил формы из плоскости в стереометрию, позволила ему создать визуальную глубину геометрических форм, квадрат трансформировать в куб, прямоугольники – в параллелепипеды, трапеции – в пирамиды и т.д., где главным элементом оставался куб. Тела и фигуры просматривались с разных ракурсов, совмещаясь на одной плоскости, но накладываясь друг на друга, врезались в пространство, которое и само множилось на плоскости, прозрачностью своей устремлялись в иллюзорную глубину, в метафизику.



Эль Лисицкий, Проун «Большой круг» 1920–1921

Ученик Малевича Лазарь Хидекель во второй половине 1920-х гг. предложил идею надводных городов, городов на опорах, продолжив разработку объемно-пространственных проектов супрематизма. Сам Хидекель связывал их с поиском форм в реальности природы по отношению с беспредметными формами. У С. Хан-Магомедова это охарактеризовано следующим образом: «При анализе своих старых живописных композиций, выполненных в Витебске, Хидекель был склонен усматривать чуть ли не в каждой из них новую архитектурную (или архитектурно-значимую) структуру. Это была оценка с позиций профессионального архитектора Хидекеля, знающего этапы эволюции плоскостного супрематизма в объем, а затем в архитектуру» [Хан-Магомедов С. Лазарь Хидекель. М., 2008. С. 45].

И, наконец, архитекторы Казимира Малевича второй половины 1920-х гг., около десяти гипсовых объемных моделей, «прорастающих» квадратов и прямоугольников, представляющих собой устойчивые горизонтальные и вертикальные композиции. В этих объемных концептуальных произведениях Малевич экспериментировал с формой, с асимметрией, решал

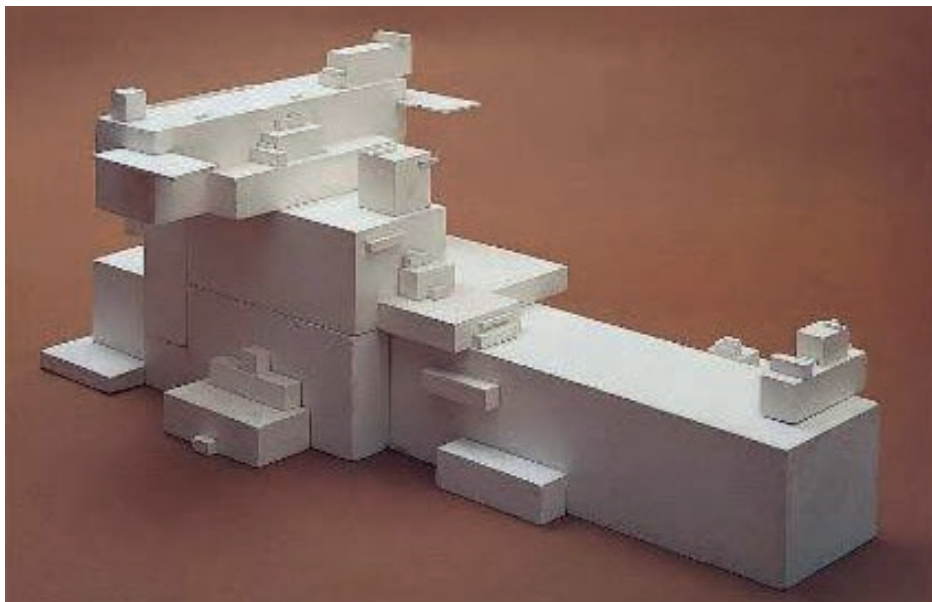


Л. Хидекель. Город будущего – надземный город. 1927. Из собр. Семьи Хидекелей

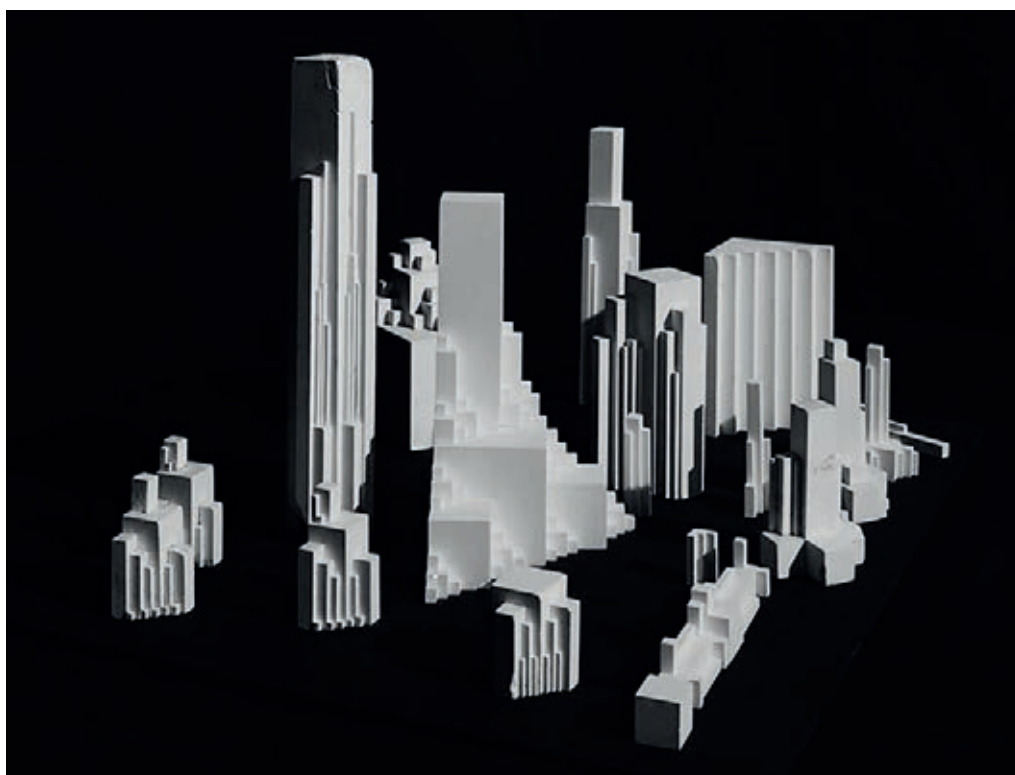
проблему композиционного ядра, проблему распределения тяжести и веса, а также целостности всей объемной работы. По аналогии с плоскостным супрематизмом можно говорить об архитектонах как формулах, как об архетипах.



К. Малевич. Архитектон Гота



К. Малевич. Архитектон Альфа



К. Малевич. Архитектуры

Б.

Лабораторный метод прибавочного элемента является основой совокупности приёмов обучения. Малевич полагал, что **школа обязана установить для каждого ученика степень его собственного прибавочного элемента**. Многие исследователи авангарда подчеркивают, что Теория прибавочного элемента основана на педагогической практике Малевича, взаимосвязаны обучение и научные выводы, сделанные по итогам витебских классов.

Это и есть научный метод образования, **объективный метод обучения**, по мнению Малевича, благодаря которому необходимо:

- 1) изучать все живописные уклоны, как в медицине – болезни;
- 2) изучать явления той или иной культуры;
- 3) для каждого учащегося установить степень живописного развития той культуры, которой соответствует его прибавочный элемент,
- 4) развить в нем полную культуру, соответствующую его ПЭ,
- 5) дать ученику полное знание обо всех направлениях современного искусства;
- 6) на основе анализа (схемы 1 – 8) принимать учащихся и обучать их, развивая их природный ПЭ; без подобного анализа невозможно разобраться в различии направлений и, конечно, невозможно дать метод обучения.

Малевич проводил занятия в своей мастерской, расширявая движение форм в искусстве как строго логичное изменение культуры: «При исследовании сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма мне удалось установить три типа прибавочных элементов – особых знаков, под которыми и нужно разуметь ту или иную систему, норму или живописную культуру» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 84].

На основе педагогических экспериментов Казимир Малевич сделал следующие заключения об особенностях различных типов художников:

A1 – непостоянный, изменчивый, создающий новые формы. Он прогрессирует, свободно преодолевает окружающее воздействие. Эта категория всегда обладает прибавочным элементом, всегда готова к новому действию.

A3Д – «пустотелый»: в нём можно привить культуру **A1**. Постоянный в живописном плане, но не сохраняет энергию надолго.

A2Д – «пустотелый»: в нём можно развивать культуру, изживать ее и прививать новую. Этот тип долго сохраняет энергию привитого ПЭ. Но если эта энергия иссякает, то этот тип способен вновь принять любую культуру из прошлого. Очень устойчивый тип: «они выдерживают напряжение очень большое и дают произведения большой силы» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 92]. Этим художникам необходима среда, где они бы проявляли свою энергию. Однако если их перенести в другую культуру, то живописец подчиняется обстоятельствам и обратного пути у него нет. Однако именно этот тип способен создать школу, он самый ценный, по мнению Малевича: «самый ценный для всех учений, в который можно вкладывать пулю и порох, динамит и евангелие» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 95].

A4 – эклектический тип, смешивающий фрагменты и элементы. Малевич называет его соглашательским, желающим согласовать несогласуемое и самым опасным.

Малевич превратил свою витебскую школу в настоящую лабораторию, где производил, как он говорил, опыты над живописцами. Время его преподавания позволило ему не только

организовать подобную лабораторию, но и успешно воспользоваться общим пафосом перемен, желания нового и еще не бывшего, стремлением к эксперименту: «полное освобождение искусств от услуг и религии и государства; эта новая ценность искусства как такового со своим содержанием должна была стать самоценностью в жизни» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 85]. Особенным был интерес к сезаннизму, Малевич связывал это с тем, что для молодежи триггером является всё непонятное, отвергаемое, непринимаемое большинством: «За ним следовали кубизм, футуризм и супрематизм, последние – уже совсем злостные глупости, которые сдвигали предметность и образы явлений в пользу беспредметности» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 85].

Сам Малевич называл это «метод сравнения» или «метод применения» формулы. Мы обнаруживаем, как для него сравнительный анализ совмещается со структурным, что позволяло ему синхронизировать их, и в Витебске совместить эксперименты по исследованию действия ПЭ в произведениях разных направлений искусства с экспериментом по исследованию действия ПЭ на восприятие учеников.

Анализ таблиц Малевича (17–21) показывает, как Малевич требовал от учеников абсолютной чистоты стиля, представлений и изложения ощущения, при помощи приемов: а) «диеты»/изоляции, б) жёсткого движения от формы к форме, в) установления баланса сознания и подсознательного центра в имманентном пространстве ученика, г) установления рецепта для трансформации форм, д) достижения органической целостности результата – художественного произведения.

2.3. ПРИЁМЫ

Итак, для исследования произведения и осмысления его структуры Малевич нашёл её минимальный элемент, который позволил ему анализировать состав картины, как анализируют химики состав вещества. Этот способ измерения состава картины он определил как **прибавочный элемент**. Подобного рода элементы характеризуют импрессионизм с его отличием от экспрессионизма, сезаннизма от кубизма и т.д. и позволяют составить картограммы систем на основе развития и контраста прямых и кривых, на основе законов цветовых и линейных строений, т.е. структуру и фактуру живописного тела.

Прибавочный элемент может создавать новые формы, изменяя предыдущую норму, при этом видоизменяется сам ПЭ, реализуясь в картине и вызывая к жизни новые трансформации и поиски.

◆ «Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна, поведение живописца будет другое, чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 66].

◆ «При условии серповидной, т.е. “кубистического обстоятельства”, живописец стал бы воспринимать явления не в трехмерной плоскости, как в сезанновском реализме, а в шестимерной (кубической), по числу сторон куба, реализм явления будет другой по форме» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 67].

◆ «<...> когда в организованный кубистический строй попадает супрематическая линия, то происходит расстройство данного организма, которое не произошло бы, если бы эта прямая не отразилась в негативе сознания или подсознания. Начинается переустройство кубистического строя в новую, супрематическую организацию» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 80].

Именно такого рода анализ и такого рода понимание произведения Малевич считал главным ключом школы, такого рода анализ он практиковал в своей образовательной системе: «Таковая теория является основанием школы <...>» [Казимир Малевич. СС. Т. 2, с. 68].

Для диагностики ученика и дальнейшего воспитания «правильного» пластического ощущения он предлагал «рецептурные натюрморты», когда «бралась пластика из одной системы и перемещалась, прибавлялась в другую систему», и таким образом происходило исследование склонности ученика, то есть его природного прибавочного элемента. Это было тестированием, изначальным, стартовым, а затем постоянным, промежуточным приёмом в течение учебы.

Малевич всегда подчеркивал, что каждая личность – это «по-разному сконструированная призма, по-разному преломляющая явления». На основе своих экспериментов он позднее сделал вывод, что такое разнообразие определяется динамическим напряжением, скоплением энергии ученика и построением его «зеркалец мозга»: «Благодаря перестройке этих зеркалец получается на полотне то или иное положение» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 41]. Зеркала мозга выстраиваются в призму, через которую мы видим реальность, а перестройка призмы – а точнее возможность такой перестройки – определяет точность изначальной заданности в нашей ментальности, и условия движения от этой заданности и трансформации её или невозможность такого движения вообще.

◆ «Прежде всего надо изучить данную призму, чтобы сделать возможным ее развитие и привести к большей гибкости в работе. После изучения индивидуальности можем ее дополнить и создать из нее соответствующий работе аппарат» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 45].

В данном случае, натюрморт может существовать как окрашиваемые предметы или как повод построения уже новых живописных форм. В принципе эта потенциальность, изначальная заданность и есть начальная точка движения к цели обучения, когда «воля живописца уже господствует над ним (натюрмортом – Т.К.) и реконструирует предмет, устанавливая между ним и собой новое живописное тело» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 47].

Поясним подобное движение малевичским же анализом: главный вопрос состоит в том, как сочетаются пластические формы в картине; важно понять, что они подчиняются иным законам, нежели у предмета в реальности; «элементы предмета, перенесенные на план (двумерное пространство), получают чисто пластическое значение» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 53]. И в этом случае зритель видит не сюжет/предмет, а его структуру и живописность. В выявлении пластических (химических, как их иногда определял Малевич) законов, в осознании контрастов форм и в овладении ими состоит цель обучения.

1.

Малевич разделял учеников на две группы с однородным прибавочным элементом (ПЭ) для эксперимента действия ПЭ Сезанна с ограничением (или, как Малевич выражался, «диейтой») от других направлений.

Первый этап: ПЭ сезаннизма

Увлечённые, действующие на подсознании. Они просто увлечены

Малевич стал раскрывать структуру произведений Сезанна, и в своей работе эта группа вошла в стадию сезанновской живописной культуры, которая и стала нормой для всех этих учеников

Действующие теоретически

Ученик изнемогал под тяжестью теории и не мог продумать работу до конца. И устремлялся к интуитивности

сознательно,

Малевич доводил учеников до предела и установил границы сознательного напряжения и границы подсознательного напряжения, их связь и отличия

Учеников первой группы, которых Малевич называл «подсознательниками», он передал потом в мастерскую Роберта Фалька: «Фальк в это время работал над выводами сезанновской культуры, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объем» [Казимир Малевич. СС, т. 2. С.86].

Во второй группе выделились ученики, связывающие теорию и опыт и способные органически усвоить кубистическое строение. Они и подошли к 1-й стадии кубизма

На этой стадии ещё сохраняются признаки предметов и живописные формы. Малевич определял эту стадию как живописный предел. И этот предел ученик перейти не в состоянии. Он поворачивает назад и возвращается к сезаннизму

- Фалька прислали в Витебск обуздать Малевича, усмирить его в безмерной экспансии метода.

- Стоит, однако, отметить и подчеркнуть в который раз внутренний и внешний смыслы, а также ценность малевической экспансии: «опыт Кандинского и Малевича (включая его окружение) был уникален для западного искусства, в котором тогда не существовало каких-либо аналогов подобного опыта, а ранние картины художников “Бубнового валета” сразу же вызвали воспоминания о французской живописи, и здесь неизбежно срабатывает стереотип “метрополия-провинция”» [Светляков К. *Проблема живописной реализации Поля Сезанна и традиция русского сезаннизма первой половины XX века*: дисс. канд. искусствоведения. 17. 00. 04. 2002]. Насквозь непровинциальный Малевич вырывал и Витебск из его насквозь провинциальной художественной среды.

Л. Юдин записывал в дневниках свои метания – всё то, что наблюдает и о чем беспокоится Малевич, разделяя учеников по группам:

◆ «Понятия конструктивный и живописный мне еще неясны. Много писал бы. Вписывание опасно, потому что в нем элемент механичности, особенно у нас. <... > эстет. Теперь должен был бы смотреть Сезанна.<... > Мало во мне упора, оттого все постороннее так на меня влияет, и любая случайность может заставить меня изменить работу. Пример и сравнение: отчаянная твердость Малевича» [Юдин Лев. «Сказать – своё...». С. 61].

Итак, во второй группе сезаннистов выделились ученики, связывающие теорию и опыт и способные органически усвоить кубистическое строение. Они и подошли к 1-й стадии кубизма.

У В. Ракитина читаем выделенное: «Чашник вступает в полемику с традиционалистами и сезаннистами, в полной уверенности, что речь идет не о тех или иных приемах, а о спасении душ молодых художников» [Ракитин. *Тексты. Тексты о Ракитине: в 2 т. М., 2019. Т. 1. С. 143*].

Увлеченный на некоторое время Фальком Лев Юдин пишет в августе 1921 года в своих дневниках: «Мне определено нужна помощь Малевича, но и с нею, если сам не буду бороться изо всех сил – пропаду. Перестает действовать и Сезанн, и Фальк. Слава богу! Чуть отвертелся. С работой, очевидно, придется подождать приезда К.С. (Казимир Малевич – Т.К.). Сам я вряд ли выберусь. Видал рисунок Г. Носкова. Очень ясно и хорошо. Пример! В этих вещах есть все то, чего я ищу. На свои вещи не могу смотреть» [Юдин Лев. «Сказать – своё...». С. 62].

Наиболее обстоятельным и концептуальным видится дефиниция кубизма, данная И. Ключом: «Кубизм – не только новое художественное направление в смысле эстетического подхода к вещи, но и новый живописный метод, о котором можно говорить как об определенной системе, имеющей свои каноны, свои приемы, и в настоящее время кубизм уже школа» [Художник И. В. Ключ. *Кубизм, как живописный метод / Розановский центр / https://rozanova.net/second_page.pl?id=577&catid=14*].

◆ «Первая стадия кубизма находится на границе сезанновской культуры провинциальных городов» [Казимир Малевич. *СС. Т. 2. С. 98*].

Кубизм связан с «металлическим состоянием», это – культура индустриального города, динамика труда рабочего, летчика, шофера и т.д. всё это требует непроницаемых геометрических форм и объемов. «Город, как паук, запутывает провинцию телеграфными проволоками

и устраивает по ней железные дороги внизу, в земле, и вверху, в воздухе. Притаскивает провинцию по железным дорогам, как паук муху в свой центр, перерабатывая сознание ее в своей центрифуге, обращает рыхлость ее в энергичную линию и возвращает обратно в виде жести, стекла, тока» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 99].

В кубизме происходит распад или сдвиг элементов предмета, из всего тела предмета выделяется один или несколько элементов. Такого хода еще не было у Сезанна, в живописи которого форма только приведена к геометрии. И первая стадия кубизма сохраняет живописность сезаннизма, однако уже настаивает на контрасте, что является шагом к распаду формы на элементы. В сезаннизме всё объединено оцвечивающим тоном в целостность, сезанновские кривые волокнообразны, тягучи, а в кубизме все живописные элементы объединены формой, здесь акцентирована именно форма.

А для того, чтобы двигаться дальше и переходить на вторую стадию кубизма необходима строгая логика в создании картины, и подсознание не в силах помочь ученику. На второй стадии кубизма в картину вносится новый элемент чистого контраста: серповидная, которая формируется прямой и кривой. И на этой стадии вместо живописи возникает тонопись, т.е. сочетание тонов, а не смешение их.

2.

Второй этап: ПЭ кубизма

На следующем этапе Малевич разделил учеников на две группы для исследования кубистического прибавочного элемента 2-й стадии.



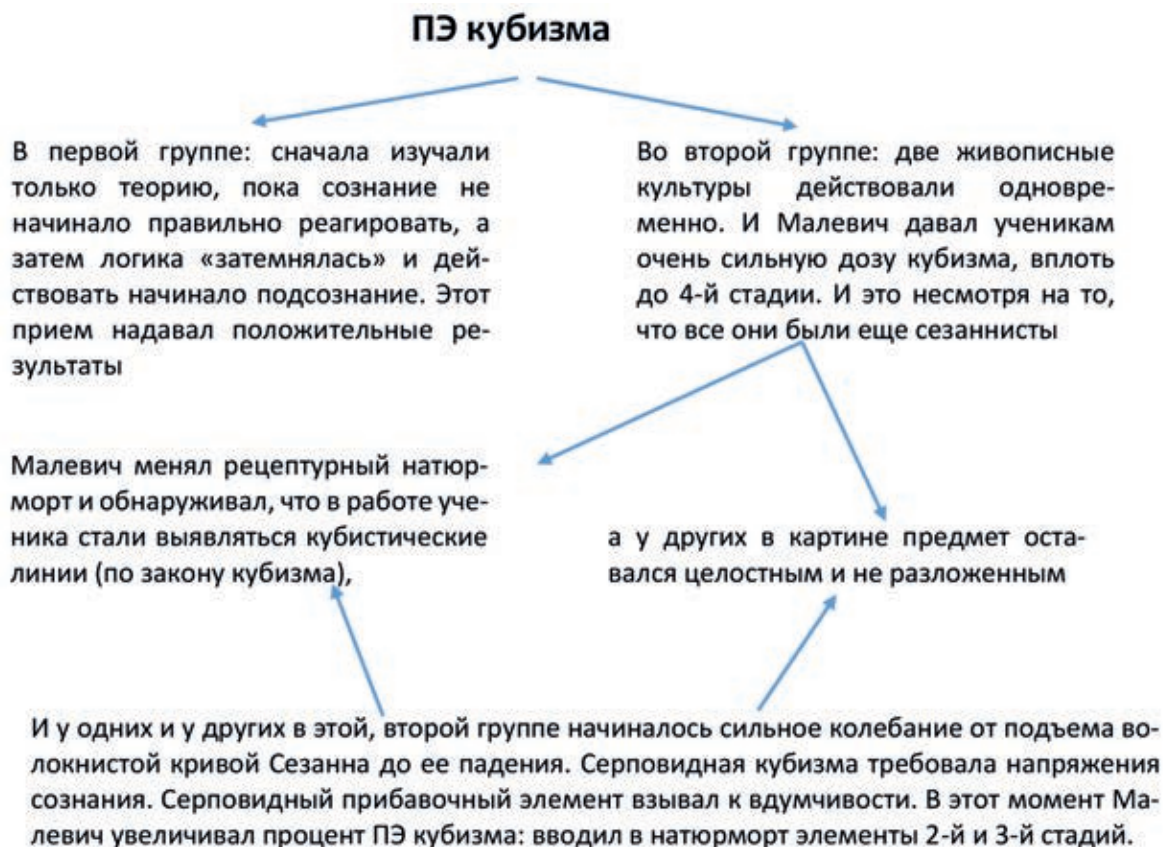
Таблица № 3. Вторая стадия кубизма

• «<...> вся тенденция композиции, которая приводит к серповидному творению элементов контраста либо к деформации природы, изменяется по законам, подобным серповидному» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 167]. На второй стадии кубизма новый прибавочный элемент проявляется только еще как признак. Но это уже не живопись, а тонопись, сохранены разнообразные контрасты, подчиненные серповидной.

• Сосредотачивая внимание учеников на характере кубистических произведений, Малевич говорил о том, что вся композиция тяготеет к серповидности. Это – формула кубизма, знаменатель, к которому должно быть приведено хорошее произведение кубизма.

• Малевич подчеркивал, что с этой стадии ученик должен мыслить уже конструктивно, уже за пределом живописи.

Кубизм – это обострение отношений между элементами, контрастное противопоставление форм. Некоторые элементы предмета как бы пропадают, исчезают, главной становится структура произведения.



- Сравнивая первую и вторую стадии кубизма, Малевич обращает внимание на трансформацию прибавочного элемента при сохранении главного принципа, т.е. серповидной. На первой стадии серповидная работает на деформацию натуры. На второй стадии начинает работать еще и плоскость, и элементы плоскости перевешивают объемы, а контраст усиливается. Третья стадия кубизма еще более обостряет контраст, а в плоскость вводятся новые элементы – натуральные материалы.

Ученик не выдерживал, затормаживал развитие вплоть до творческого паралича. Усиливалось его беспокойство и поиск выхода: он хотел осознать и осмыслить неудачу, и его теоретические размышления по этому поводу были верными и интересными; однако его чувство вновь диктовало ему потребность в сезанновском построении.

Из чего Малевич делал вывод, что с помощью одной только теории решить проблему нельзя: теория является основой сознания, но чистое чувство важнее. В учениках боролись оба прибавочных элемента, и эта борьба выражала творческий кризис. Малевич остро улавливал этот момент живописного кризиса:

◆ *«Я заметил в одном из таких кризисов, что волнообразная Сезанна начала проявляться сильнее и в результате победила серповидную кривую кубизма, и сезаннист остался в живописном пути, не вошел в кубизм» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. с. 89]. Малевич потом говорил, что время борьбы в ученике – это самое интересное время: выявляется истинное лицо и настоящее внутреннее состояние.*

Так, в дневниках Льва Юдина читаем: «Опять не знаю, что делать. Опять в работе что-то не так (в методе работы). Очень мало разбираюсь в супрематизме. Вчера промелькнуло ощущение верное и строгое. Быстро теряется. <...> Просматривал свои старые рисунки. Очень мастерски сделаны, но ни один не собран. Часто интересны в деталях, иногда начинают уплотняться, но собрать сил нет» [Юдин Лев. «Сказать – своё...». С. 62]. Или несколькими днями позднее: «Вечером отчаянное состояние. Очень ясно выступила мысль, что я брошу живопись. Поздно вечером – лучше. Читал Сезанна. Требования, предъявляемые мною себе в работе, велики; я теперь очень строго отношусь к себе» [Юдин Лев. «Сказать – своё...». С. 65].

В этот самый пиковый момент борьбы Малевич изолировал ученика для установления прочной устойчивости сезаннизма в его работе, для того, чтобы волокнистообразный прибавочный элемент развился полностью, чтобы дошел до предела и дал почву для движения вперед.

Малевич проводил дальнейший эксперимент с учениками этой сезанновской культуры, разделяя их:

Педагог давал сильную дозу кубизма в рецептурный натюрморт,

Педагог развивал в ученике ПЭ сезаннизма до предела и замечал, когда появляются кубистические кривые. Несмотря на желание ученика на основе логики двигаться уже к супрематизму, Малевич требовал от него сугубо кубистического построения, для чего изолировал его. Но как только изоляция заканчивалась, в работе ученика начиналась эклектика

но ученик сопротивлялся кубизму: сознание и чувство боролись в нём. Сознание и логика устанавливали серповидную, но оставалось подсознательное тяготение к сезаннизму. Мастер видел предел этого движения, и чтобы ускорить кризис, вводил в натюрморт супрематическую прямую. Действовали сразу три прибавочных элемента из трех разных систем одновременно:

- 1) чисто живописного, рыхлого;
- 2) кристаллообразного и
- 3) строго геометрического.

От этого действие сознание значительно ускоряло своё действие, а для подсознания это делалось серьёзным испытанием. Построить картину в этом случае было невозможно. И несмотря на все усилия ученика устоять на основах логики, он всё равно обращался к подсознанию и возвращался к сезаннизму.

В записях Л. Юдина обнаруживаем сложность перехода от ПЭ кубизма к ПЭ супрематизма, подобное же состояние, как и в переходе от сезаннизма к кубизму:

♦ «Супрематизм пока оставлен. Я возвратился к кубизму. <...> Главным образом Пикассо, Брак, Удальцова, тот же Малевич. <...> Задумываюсь над подходом Розановой. У нее есть то, что мне нужно; эта свобода и постоянный наплыв заданий. Я должен буду потоптаться в этой области порядочно времени; не спешить и выполнить все, что мне нужно. Это самая настоящая 2-я стадия кубизма. <...> Совершенно исчезла боязнь писать. Как видно, задача взята по силам. То огромное ощущение ответственности,

которое было в супрематизме, совершенно парализовало всякую возможность писать, и доходило до того, что я с завистью смотрел на всех художников, имеющих работы. <...> В супрематизме ответственность ощущалась большая, а силы были малы» [Юдин Лев. «Сказать – своё»... С. 121].

Так, в движении по студиям Малевича от сезаннизма к супрематизму Юдин сознательно возвратился к кубизму, чтобы, как он считал и как советовал Малевич, укрепиться в кубистическом формообразовании и утвердиться в собственном понимании стадии и её закономерностей: «Кубизм, который, в сущности, во всяком случае больше всего в живописи, является сейчас моим делом, обрисовывается передо мной как законченная область». Пытаясь выйти на следующий уровень, Юдин понимает, что подсознательно ему следует остановиться именно на кубистической форме: «Во всяком случае, сейчас глубже, чем все остальное, и ее нужно делать» [Юдин Лев. Сказать – своё... С. 173].

И в зачетной записке на тему «Метод супрематизма» его сокурсник И. Чашник подчеркивал: «Системы геометризации, кубизма и футуризма, являясь сами по себе самодовлеющими системами, в то же время являются органическим следствием одна другой. Опыт последних лет выяснений и исследований данных систем нашел логическую последовательность их в порядке развития и трудами К. Малевича утвердил систему как школу познания и развития сознания по данным трем этапам. Сознание, проходящее по трем этапам единой системы геометризации, кубизма и футуризма, развиваясь в своей органичности, выходит к новому моменту, системе супрематизма» [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 112]. В. Ракитин отмечал, что для И. Чашника, как и для Н. Сутина кубистический этап был немаловажным, но коротким этапом, а футуристических работ сохранилось совсем немного [Ракитин В. Николай Михайлович Сутин. М., 1998. С. 17], они быстро продвигались к супрематическому канону.

В конце 1923 года, работая в кубизме и аналитически размышляя о нем (сказывалась, как всегда, теоретическая база, закладываемая Малевичем изначально в школе), Юдин записывал в дневниках тезисы к очередному своему докладу в ГИНХУКе: 1) освещение и цветность; 2) конструкция и реконструкция; 3) сдвиг как выражение движения; 4) форма в искусстве; 5) архитектурная ось; 6) стадии кубизма. Здесь же были перечислены и все те проблемы, которые возникали у художника во время аналитических размышлений и определения концептуальных точек в докладе. Он помечал свои опасения (соотносимые с записями Малевича в наблюдениях за учениками) о том, что работа подвигается сложно [Юдин Лев. Сказать – своё... С. 165].

Прослеживая процесс действия приёма и анализируя продвижение учеников по этапам развития по заданной программе, Малевич сделал вывод, позволивший ему выстроить и обосновать каждый этап своей практики: 1) необходимость строгой изоляции; 2) поочередное развитие культуры каждого ПЭ; 3) основываться в обучении, только укрепляя в подсознании единственный ПЭ; 4) только при такой последовательности ученик, сталкиваясь с новым для него прибавочным элементом, не станет эклектиком, а будет правильно работать с новым ПЭ и станет развивать его в себе постепенно и планомерно.

Позднее, уже в ГИНХУКе Малевич писал в конспекте статьи «О прибавочном элементе в живописной культуре» о том, что он будет подробно говорить о «сдвигологии», т.е. о взаимодействии нормы и ПЭ, а также об отношениях трех ПЭ друг с другом и возникающей эклектике, о законе окрашивания в связи с действием того или иного ПЭ [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 283].

В таблице № 18 из блока 17–21 Малевич поясняет, каким образом он анализировал ПЭ учеников и движение по направлениям современного искусства: 1) эксперимент; 2) опрос.



Задание состояло в том, чтобы: 1) подобрать дополнительный цвет; 2) описать ассоциации, вызванные выбором цвета.

Исследование цвета Малевич начинает от заниженной цветности, переходит к большому количеству черных и белых линий, затем – к серым и коричнево-синеватым и к пестрым с вкраплениями основных цветов.

Малевич определял особенности сезанновского цвета как собственно живописную материю, а в послекубистическом искусстве подчеркивал «разматывание живописной массы из цвета». По его мнению, супрематизм вообще исключает конструирование цветов и не ставит цветовую задачу; в супрематизме имеет значение динамизм формы, от которого зависит окраска плоскости [Казимир Малевич. СС. Т. 4. С. 104–105]. Равно, как «призма»/ПЭ выражает графическое взаимодействие в картине, так существует и «призма» цветовых живописных направлений, и это не связано с оптической точкой зрения. Так, цвет в супрематизме – это черное и белое как проявление без-личия, без-образности, вне-временности: черный понимается как точка, как некая надежда на «что-то», а белый как абсолютный свет без единого «что», так как супрематизм преломляет то, чего вообще нет и быть не может.

♦ «Таким образом, живопись как цветное вещество пришла в новое обстоятельство, где потеряла все свои цветные различия и стала энергией бесцветной, беспредметной» [Казимир Малевич. СС. Т. 4. С. 133].

♦ «Супрематизм, двухмерное цветовое творчество, стремится к освобождению цвета от всякого на него посягательства, приводит его к самоцельной чистоте» [Казимир Малевич. СС. Т. 5. С. 385].

Подобные задания касались и включения различных ПЭ в собственный стиль испытуемого. Из практики витебской школы и экспериментов в Отделе органической культуры ГИНХУКа Малевич делал вывод о том, что прибавочные элементы исчезают там, где внесены только внешне и не опираются на имманентное ощущение и мировосприятие ученика.

Спустя время, осенью 1935-го года Л. Юдин в дневниках записал: «Дорогой учитель, благодарю тебя! Ты дал мне целый мир» и добавляет после этого признания: «теперь как смогу буду сам идти. Ты дал мне мерку, масштаб, а сказать мне суждено совсем другое, сказать – своё» [Юдин Л. Сказать – своё... С. 333].

2.4. ФОРМЫ

В мастерской обязательно сочетались (и в современных технологиях мастерской также) индивидуальная, групповая и фронтальная формы деятельности и обучения. В современных условиях их обозначают в зависимости от социальных потребностей, установок и – главное – от целей развития личности. Самостоятельному обучению сейчас придается большое значение как подготовительному этапу, как выполнению домашних заданий, как готовности к репетиционному процессу в технологиях сценического творчества и творчества изобразительного. Этюды, наброски, эскизы выступают как самоценное осмысление учеником заданного в классах.

У студентов Малевича это были еще и философские штудии.

В организации форм обучения в своей мастерской Малевич выступал как учитель/мастер, как воспитатель, как координатор и как художник, развивающий собственные способности учеников и устремляющий их на поиск.

1) Одной из форм организации учебного процесса сразу же по созданию малевичской школы стало **опытное рисование**.

22 марта 1920 года было устроено таковое «с целью показать, “что кубизм не вымысел и не пустое занятие”» [Опытное рисование, устроенное Уновисом 22 марта 1921 г. // Альманах УНОВИС. № 1]. Способом доказательства послужила следующая структура урока: рисуется кубистическая композиция, при этом поясняется состояния центра композиции, значение вертикали, контрастной плоскости, достижения остроты контраста, возможность достижения целостности и единого живописного тона. Практически сразу ученики пытаются осознать 1 стадию кубизма целой своей группой, совместно, при содействии друг друга, наглядно: «вся композиция разработана в целом. <... > Рисуется скрипка в первой стадии кубизма, стремясь изобразить ее со всех сторон со всеми качествами ее материала». В комментариях к факсимильному изданию альманаха УНОВИС № 1 из стенограммы урока мы видим, каким образом строится занятие:

- Юдин начинает занятие с распределения форм на холсте. Ставит в центре точку, проводит линию и плоскость по контрасту к ней. Ищет композиционную стройность и остроту и тон: «глаз не должен останавливаться на этих плоскостях, но проникать внутрь».

- Участники урока задают вопросы прямо во время юдинского показа, к примеру, зачем нужна та или иная форма, созданная только что на холсте, или что она означает, или делают замечания о характере композиции, например Зуперман утверждает, что указанная форма должна быть выше, или обсуждают, к примеру, роль штукатурки в качестве фона или элемента композиции.

- Другой участник урока показывает свою работу и подчеркивает, что отверг предмет и настаивает на энергии живописных масс, живописи вне предмета вообще, а также ищет возможности роста формы и совмещения фактур.

- Малевич подводит итог дискуссии и попытки учеников проникнуть в самую суть кубизма: на первой стадии кубизма предмет рассматривался со всех сторон, чтобы передать его во всей его полноте, а далее происходило следующее: «Подобное кубистическое разложение предмета стало впоследствии одним из способов добиться из него не красоты, а формального и живописного содержания для постройки чисто живописного организма» [Приложение

к факсимильному изданию УНОВИС № 1. Публикация. Подготовка текстов, вступ.ст. и комментарии Т. Горячевой. М., 2003. С. 94]. В своих последующих публикациях о приёмах преподавания в школе Малевич вернется к описанию групп учащихся, а во время опытного мартовского рисования 1921 года уже определит последующее формирование этих групп: одно предложение идет от сознания художника, а второе – веление интуиции. «Кубизм уже в первой стадии разбил стойло (перспективу – Т.К.), рассматривая вещи со всех сторон и дальше кубизм вышел к чистому полю творчества».

- Анализируя результаты двух участников урока – Юдин и Зупермана – мастер характеризует их как «близость уяснения природоестественного положения живописного развития».

Опытное рисование совмещало индивидуальную и групповую формы обучения. Кроме того, подобное совмещение сочеталось и с фронтальной формой, когда:

- 1) работали сразу целой большой группой (это видно на известном снимке);



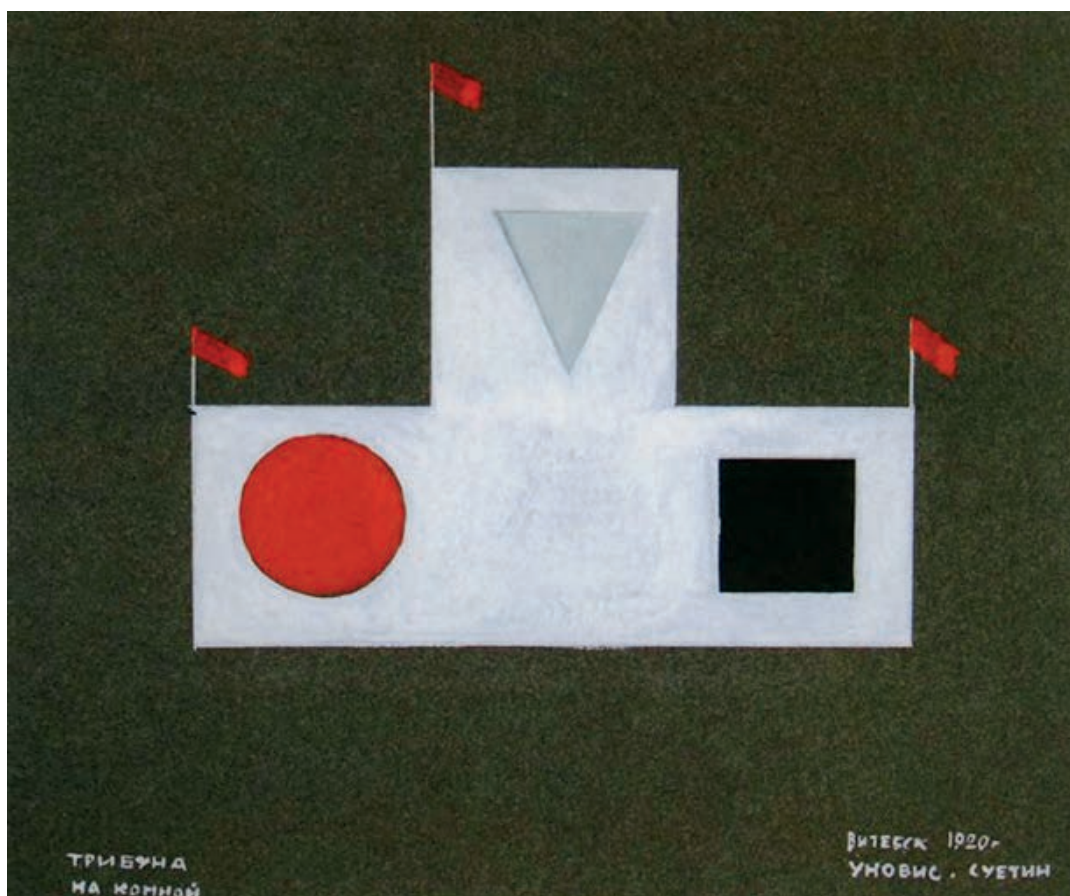
Занятия в мастерской УНОВИСа. Справа налево на переднем плане: Иван Червинко, Георгий Носков, Михаил Векслер, Н. Фейгельсон; над ними – Ефим Рояк; сидит – Николай Суетин; за столом: Лев Юдин, Нина Коган, Вера Ермолаева; у доски стоит Казимир Малевич, рядом слева – Лазарь Хидекель, левее – Илья Чашник. Фото Витебск, сентябрь 1920 г.

Есть и иная подпись: *из семейного архива семьи Лазаря Хидекеля. УНОВИС, сентябрь 1921 г. Сзади слева: Илья Чашник, Лазарь Хидекель и Казимир Малевич; за столом слева: Лев Юдин, Вера Ермолаева, Николай Суетин с эмблемой УНОВИСА на манжете и Нина Коган; на полу слева: Н. Эфрос и М. Векслер; справа: Ефим Рояк, согнувшись пополам, и Иван Червинка у мольберта.*

И подпись под этим фото в книге А. Шатских «Жизнь искусства» [Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001, С. 39]: *Слева направо на переднем плане Н. Суетин, Л. Хидекель. Крайний справа – И. Червинка; на втором плане слева направо – Л. Юдин, М. Векслер. В. Ермолаева, неустановленное лицо, Н. Коган, у доски стоит К. Малевич.*

В книге Лев Юдин: «Сказать – своё...» [М., 2017. С. 13] подпись под фото: *слева направо: Л. Юдин, справа от него – В. Ермолаева, между ними стоит И. Чашник, на табурете сидит Н. Суетин, сзади него стоит Л. Хидекель, справа от него сидит Н. Коган, справа от Н. Суетина сидит у холста Г. Носков, М. Векслер чертит на холсте, над ним наклонился Е. Рояк, справа от М. Векслера сидит Н. Фейгельсон, над ним у холста стоит И. Червинко. На заднем плане у доски стоит К. Малевич. Фото 1921 г.*

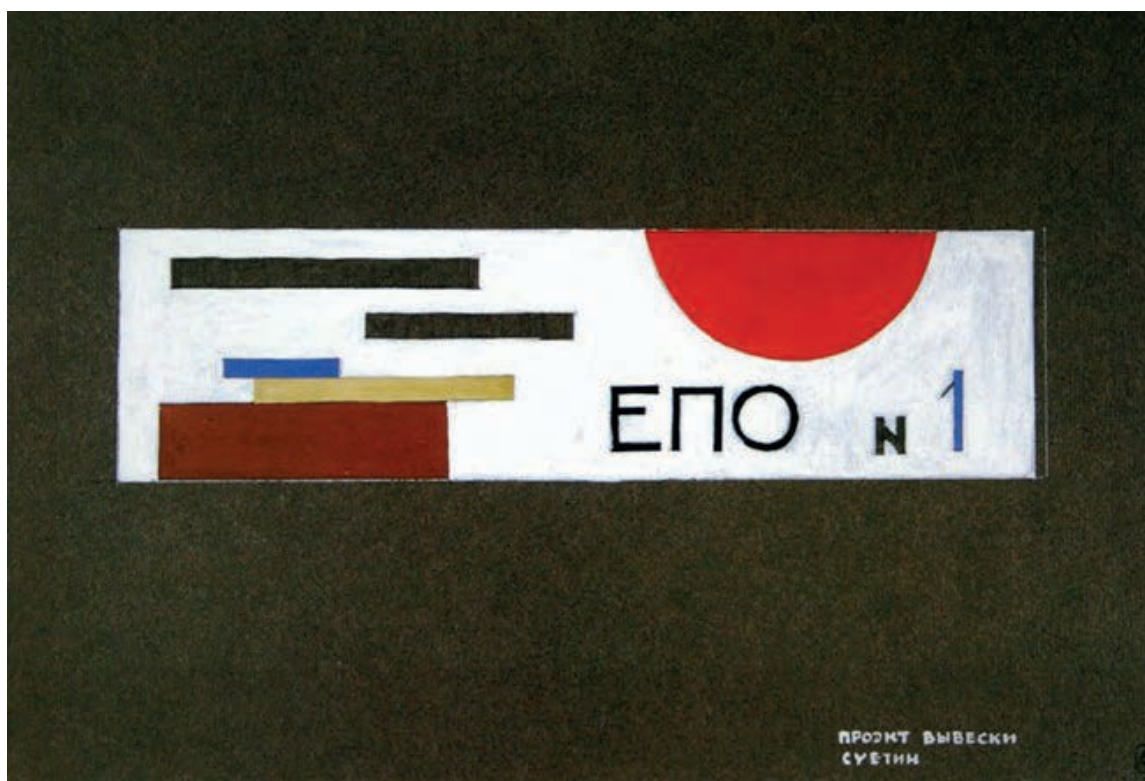
2) Малевич использовал все способности своих учеников и их желание учиться – в создании проектов оформления зданий, афиш, вывесок и пр.;



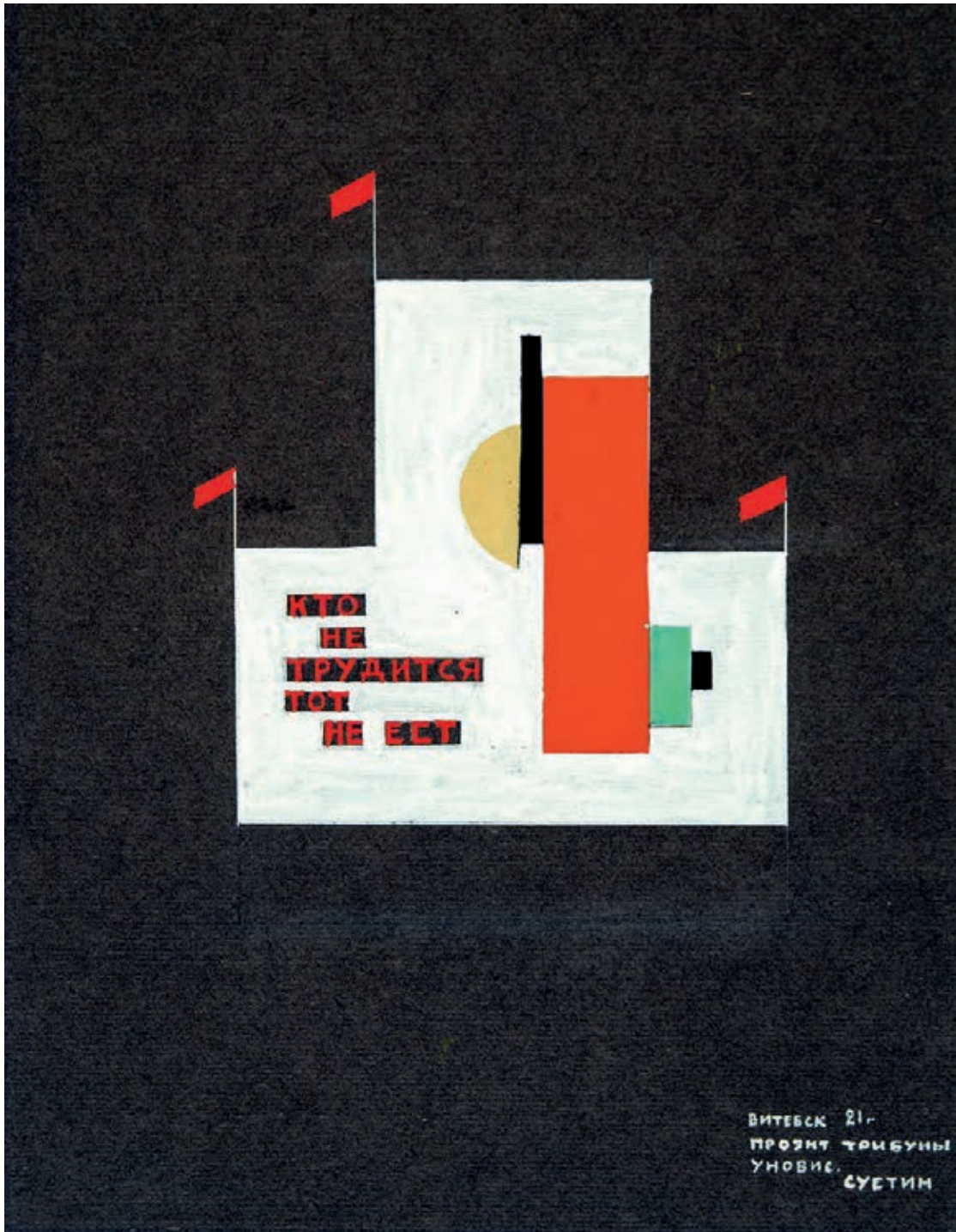
Н. Суетин. Эскиз оформления трибуны. 1920



Н. Суетин. Оформление борта вагона УНОВИСа. Июнь 1920 г.



Н. Суетин. Проект вывески. Магазин № 1 ЕПО. 1920



Н. Суетин. Проект трибуны УНОВИС. 1921



Эль Лисицкий. Проект плашета/призыва



Плакат Эль Лисицкого «Клином красным бей белых» 1920

3) организовывали и участвовали в совместных выставках:

- выставка к годовщине ВХУ в начале 1920 года;
- весной/летом 1920 года – участие в выставке на 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских;
- в начале июня 1921 года в Москве в клубе им. Сезанна УНОВИС участвовал в совместной выставке с учениками ВХУТЕМАСа;
- в декабре 1921 года на выставку в Московский ИНХУК отвезли 200 работ;
- в марте 1922 года уновисты участвовали ещё в одной выставке в Москве;
- в мае 1922 года – последняя в Витебске;
- в октябре-декабре 1922 года уновисты приняли участие в Первой русской художественной выставке в Берлине в галерее Ван Димен как «Витебская школа» коллективно (№ 195–198; 479–481 без указания авторов). И отдельно четыре произведения Малевича, а также отдельно – работы Юдина (№ 74, 75), Коган (№ 78), Ермолаевой (№ 302), Цетлина (№ 527–529);
- в мае-августе 1923 года в Академии художеств Петрограда «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Все уновисские работы были представлены под общим именем в развитии от кубизма к футуризму и супрематизму посистемно;

4) участвовали в Витебской философско-научно-исследовательской экспедиции (производящей работы над наблюдением К. Малевича, члены экспедиции: Малевич, Суетин, Червинка, Ермолаева, Коган, Юдин, Хидекель, Векслер, Гершзон, Рояк, Санников, Носков Георгий):

- Первый отдел – кубистическо-футуристический. Второй – супрематический.
- По первому отделу ведут работу Коган, Рояк, Санников. В отделе идет изучение системы и исследование конструкции живописной, а также материальной фактурной. Литературно-теоретическую работу ведут Коган, Юдин, Малевич. Исследование живописи в движении ее через систему кубизма для чего составляются графики этого движения.
- По супрематическому отделу Суетин исследует движение супрематических форм. Юдин работает над выделениями цветовых колебаний из цветного спектра в особый спектр-называемый Лабораторий Металлический.
- Ермолаева и Коган работают над составлением научных графиков цветных движений, материальных силовых и других касающихся явлений человеческой культуры вообще.
- Чашник, Червинка заняты конструкциями динамических исследований в супрематической системе под общим названием “УЭЛ”.
- Общая философская теоретическая и работа – Малевич, Ермолаева, Коган [*Малевич о себе... Т. 1. С. 461*].

2.5. СРЕДСТВА

1.

Учебно-методическим пособиями на занятиях Малевича стали его труды: «О новых системах в искусстве» и «Супрематизм. 34 рисунка»

Малевичский первый витебский труд – трактат **«О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А»** является блоком текстов и графических раскладок, представляющих собой основное первоначальное пособие для учащихся школы.

Речёвка/эпиграф **«Я иду / У – эл – эль – ул – эл – те – ка/ Новый мой путь»** представляет собой код/шифр явленного и скрытого движения, концентрированных точек на линии движения, понятие нового и незнаемого, а также картирование этого нового понятия; шаги и утверждение; настойчивость и щелчки «ключей».

Эпиграф/стих **«Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях»** станет главным лозунгом УНОВИСа вместе с помещенным на основных страницах трактата чёрным квадратом на белом фоне, который станет отличительным знаком/нашивкой на рукавах.

Малевич характеризовал свою позицию и цель исследования как вопрос экономический, т.к. первоисточком всякого действия является энергия тела. Так, вопрос сохранения энергии становится главным экономическим вопросом: «Экономия движения, защита своей энергии, быстрота перемещения неумолимо развиваются в нас – и мы выдвигаем новыеобретения, удовлетворяющие их, для чего лишаем энергии предыдущие организмы» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 172].

Гипотеза исследования излагается следующим образом:

♦ *«Так движется все творчество человека. И его творческая мысль давно убегает от путаных, может быть, красивых узорных сплетений и украшений к простому экономическому выражению энергийного действия, так что все сложения такого действия уже слагаются не из эстетического, а из экономического веления»* [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 155].

Пункты программы преподавания в школе будут соответствовать исходным структурным разделам: кубизм, футуризм и супрематизм, рассматривающим все положения заявленного экономического действия.

Исходным параметром для Малевича явилось заявление, что ядром всякого произведения, будь то красивый пейзаж, прекрасные платья людей в картине и т.д., выступают: 1) движение и покой живописных масс; 2) градация форм; 3) симметрия; 4) согласованность противоречий; 5) создание контрастов; 6) «текущие силы живописно-цветовых энергий»; 7) целостность композиции.

То, что вскоре будет определено Малевичем как ощущение, здесь рассматривается как «единый творческий центр» в имманентном мире человека, в «его черепе». Этот самый центр руководит осмыслением мира с его деталями.

Вместе с тем, Малевич высказывает предположение, что все изменения в мире природы и все изменения в преображении мира природы, а также и изменения в ощущениях влекут за

собой в будущем и преобразование самого человека: «и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 159]. Итак, сходят три доказательства перемен: 1) трансформации в природе и появление новых технологий и объектов; 2) трансформации ощущений в связи с этими природными изменениями; 3) трансформация самого облика и сущности человека, вызванная всеми этими переменами.

Новое искусство и новый художник способны провести человека и мир сквозь предельное распыление прошлых форм – к образованию нового тела:

◆ «Кажется, что было бы вполне логичным и даже необходимым совершенствовать то великое классическое искусство, за фалды которого хотят многие удержаться и молятся, как грешники, чтобы достигнуть такого же царства небесного, – но этого не будет, ибо новые преодоления на живой дороге требуют иного совершенства» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 162].

Эти новые требования ставят задачей не иллюстрации и не зеркальные повторения видимого мира, а живописные, пластические, беспредметные и бессюжетные композиции. Отпадает смысл отображать предмет, появляется необходимость понять взаимодействие линий, объемов, плоскостей, фактур и цвета, т.е. вникнуть в самую суть тела, за его видимую оболочку.

Собственно, это соотносилось с научными открытиями начала 20 в., с проникновением в микромир, в закономерности существования его мельчайших частиц. Этот поиск был аналогичен квантованию мира и поиску взаимодействия квантов вещества. Нельзя сказать, что, например, 34 рисунка Малевича в Витебске стали отображением такого поиска и, тем более, иллюстрацией квантового мира. Это – параллельный науке процесс, познание иным, чем в науке, способом мироздания, миростроения и миропостроения: «художник должен думать о живописном, а не о техническом, должен выстроить живописную систему как живое тело» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 168].

Малевич характеризует эволюцию в искусстве как направление к «сложению знаков вместо повторения природы» и определяя этапы этой эволюции:

√ **Сезаннизм:** геометризация – указание на разновидности ее: конус, куб, шар как минималистские выражения предмета: «Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления».

А) Сезанн строит произведение на смешении цветовых лучей, которые образовали сложность его живописи, шероховатость фактуры и ощутимую тяжесть поверхности;

Б) в сезаннизме происходит выход к чистой живописи, к контрасту форм: «все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости <... >, все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью или объемом и сам объем контрастен плоскости» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 165]. Именно здесь Малевич подчеркивает суть, которую возьмут кубисты из сезаннизма.

√ **Кубизм:** схема контрастов.

А) однако сначала кубисты пошли иным путем: предмет оставался в их картине, но это была трактовка предмета со всех сторон: «перед кубистами возникла огромная академиче-

ская задача достигнуть полной передачи вещи; упрекая старый академизм, они сказали, что мало изобразить вещи только с трех сторон, которые видим, мы должны еще изображать их со стороны знания» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 165].

Б) на следующем своем этапе кубизм отказался от предмета, заявив, что суть произведения заключается не в передаче полноты предмета, а в разложении его на элементы. Для решения этой задачи нужно было вернуться к идее Сезанна – к живописному контрасту. Способом стала абстракция, геометрическая чистота объемов, контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы, сдвиг формы.

В) далее наступает вторая стадия кубизма, в которой интерес сосредоточен в понимании времени, точнее одновременности предмета. Способом построения произведения на этой стадии стало введение форм одного предмета в распыленные формы другого предмета, асимметрия и достижение динамического напряжения.

Г) на третьей стадии выявилось новая гармония связей из прямых, кривых, рельефа, контррельефа, фактур и материалов. Цель такого нового построения состояла в сопоставлении статики и движения (нарастания форм). Способом на этой стадии стало введение материалов в конструкцию.

√ **Футуризм:** истоком динамического футуризма Малевич определяет Ван Гога:

- А) разлагает натуру на самостоятельные мазки – гряды, волны;
- Б) предметы становятся выражением движения энергии;
- В) фактурные волны преодолевают предметы.

◆ «Сезанн только шел к абстрагированию природных тел, так как видел в них только живописные поверхности и объемы, потому что предмет был связан с ним как весом, <так> и живописными содержаниями, а <у> Ван Гога еще и динамическим движением» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 177].

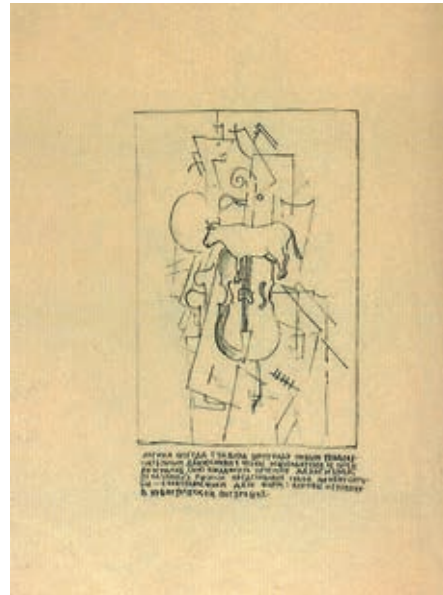
◆ «Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван Гога – легкому. Тяжесть Сезанна – медлительное движение; Ван Гог тоже тяжесть, но лишняя медлительности, а, следовательно, больше обеспечена в длительности нарастания в пространстве» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 178].

Футуризм представляется как преодоление пространства и – главное – движение в глубину. Если кубизм сосредоточен на конструкции, то футуризм – только на динамике, на концентрации самого бега как такового. Способом становятся живые движущиеся формы, разлом предмета, энергия и живой трепет движения по радиусам, пересекающимся линиям; в центре находится сам человек как ось, что определяется смещением изображения вверх/вниз, спереди, сзади, с боков – одновременно.

√ **Супрематизм:** логическое продолжение кубизма, вплотную двинувшегося в беспредметность. Малевич называет это пятым измерением, и определяет супрематическую плоскость как последний этап на линии движения искусства и как основу дальнейшего развития формы.

Л. Юдин, к примеру, берет из сказанного: «материал в кубизме и супрематизме. Через цвет, как энергию, к материалу, как энергии» [Юдин Лев. Сказать своё... С. 69].

Чрезвычайно строгий к себе, Лев Юдин писал в дневниках в апреле 1922 года по прошествии более, чем двух лет с момента издания малевичского труда о том, что уновисты только теперь дошли до понимания новых систем [Юдин Лев. Сказать своё... С. 149].



Илл. из труда Малевича «О новых системах в искусстве»

«Супрематизм. 34 рисунка» является продолжением и новым этапом, выводом из контента «О новых системах в искусстве» и еще одним методическим указанием в системе малевичского преподавания в Витебском институте, как учебное пособие и как средоточие мобильного иллюстративного материала, объясняющего суть основных математических законов супрематизма.

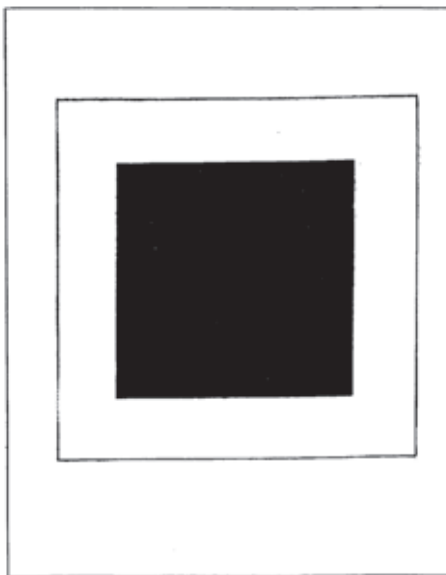
Все 34 работы составляют полный художественный текст супрематического канона, его принципы, отношения с плоскостью, формой, фигурами, соотношениями. Попробуем сгруппировать и выявить состояние плоскостей, фигур, линий.

I. Плотные плоскости/фигуры (1, 2, 3, 4, 5, 11): статичные, концентрированные. Из Чёрного квадрата выявляются, вычленяются все возможные конфигурации, соотношения. Движение потенциально, скрыто в каждой фигуре, однако при сопоставлении фигур всего этого блока очевидно, как от условия зеркальной симметрии Чёрного квадрата фигуры других композиций сдвигаются, образуя диссимметрию чёрного креста и далее в асимметрическое свободное парение черных форм и в сравнении с главным Чёрным квадратом и по отношению к центральной оси в собственной композиции (№ 5 и № 11 в вертикаль).

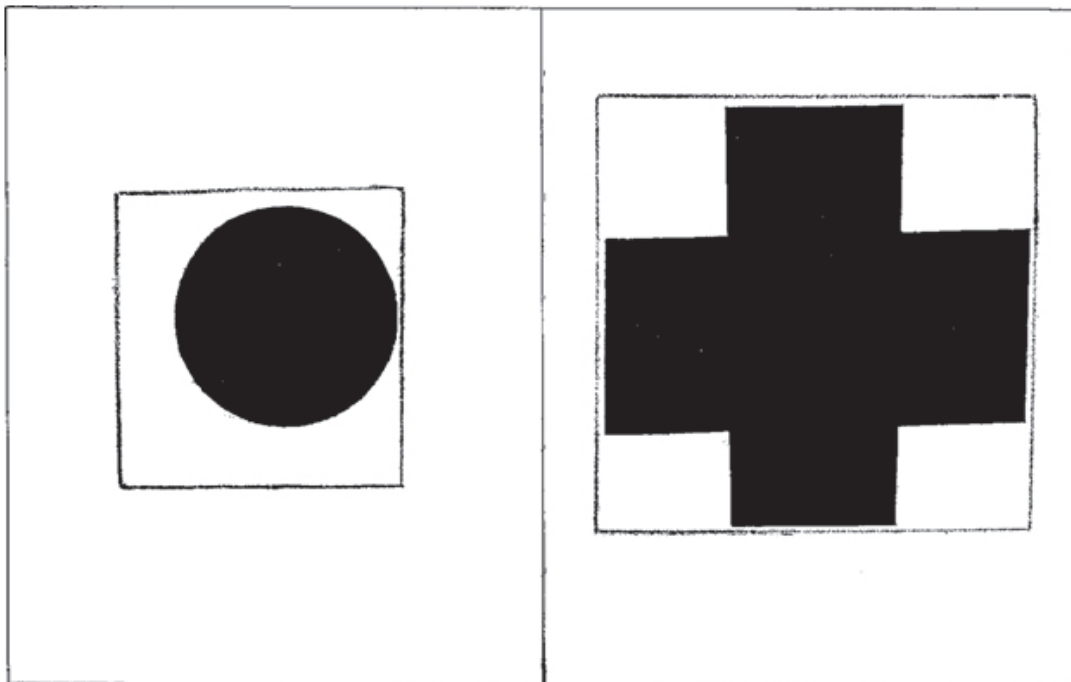
В данном блоке фигуры сжимаются (по отношению к большому главному квадрату), меняют масштаб, расширяются, удаляются и приближаются, вытягивают один из углов (напри-

мер, № 4) их движение делается всё более явным (например, № 5, № 11 по диагоналям) и, при сопоставлении одна с другой, вибрируют. Чёрный квадрат остаётся доминантой, все фигуры этого блока зрительно подчинены ему:

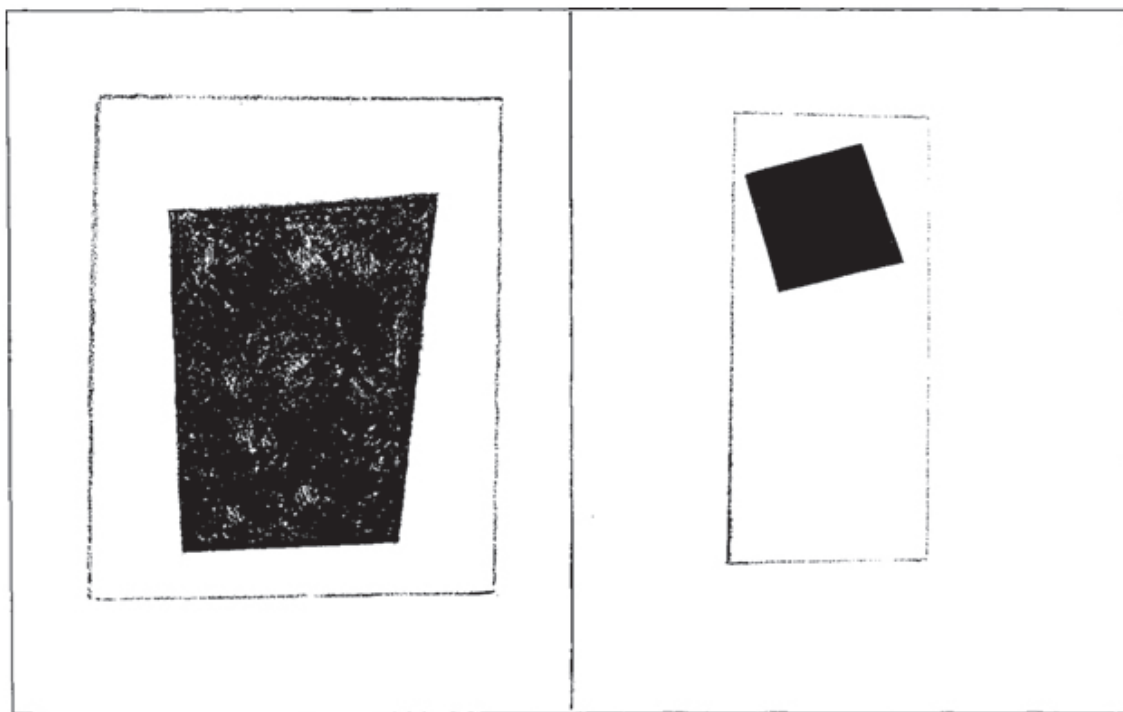
1



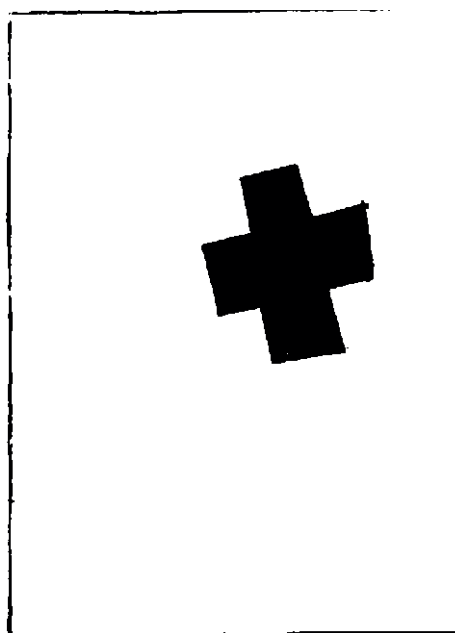
2, 3



4, 5



11



II. «Кинетические» (6, 7, 8, 15, 16): плотные фигуры композиций, наложенные друг на друга или расположенные отдельно, насыщены явным кинетизмом, представляют открытое движение.

Фигуры движутся по отношению друг к другу в каждой отдельной композиции с указанием направления этого движения (круговое в № 6, маятниковое в № 7, кругово-маятниковое в № 8, диагональное снизу вверх слева направо в № 15; диагональное снизу вверх справа налево и – в круговое в № 16).

Вводится яркий контраст внутри каждой композиции, позволяющий визуализировать движение:

- ◇ по размеру квадратов в № 6, в № 8, в № 15 и в № 16;
- ◇ по массе, где лёгкий квадрат располагается вблизи тяжелого в № 8, в № 15, в № 16;
- ◇ по формам, где соплагаются с разной степенью и размером квадраты и прямоугольники – в № 8, № 15, № 16; квадрат-крест-круг в № 7; с включением дуги – № 8;
- ◇ по направлению движения, наклона:
- ◇ по цвету: в № 16 введён небольшой белый прямоугольник слева сверху, позволяющий усилить движение всей композиции и акцентировать направление движения.

Сильная концентрация элементов в № 16, менее сильная – в № 15, концентрация за счёт большего масштаба чёрного квадрата – в № 8, композиция растянута по вертикали и элементы её не концентрируются – в № 6 и в № 7.

Динамический ритм связан с силами концентрации:

◇ в № 16 по отношению к горизонтальной оси симметрии: верх тяжелее низа, а по вертикальной оси симметрии: левая часть тяжелее правой. Но из-за острого угла нижнего прямоугольника создаётся впечатление движения снизу вверх.

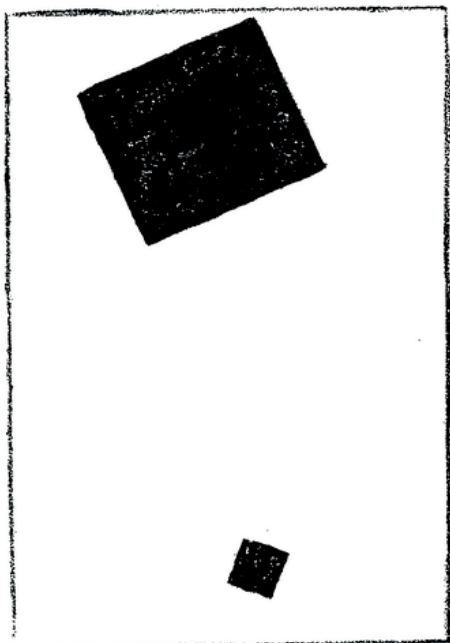
◇ в № 15 по отношению к горизонтальной оси низ тяжелее верха, левая и правые части уравновешены по отношению к вертикальной оси. Динамика снизу вверх создается благодаря двум большим прямоугольникам, диагонально расположенным, и легким небольшим прямоугольником и квадратом справа сверху.

◇ в № 8 по отношению к горизонтальной оси симметрии верх тяжелее низа, а по отношению к вертикальной оси – левая часть насыщенной правой. Движение происходит по горизонтали благодаря дуге и чуть вверх благодаря диагонали прямоугольника над дугой. Движение уравновешено и сильной статикой черного квадрата.

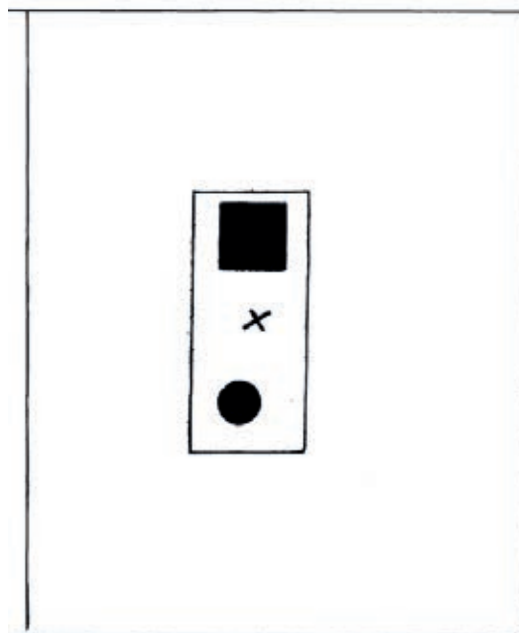
◇ в № 7 динамический ритм задается центральным диагональным крестом, который предполагает движение круга внизу композиции по горизонтали слева направо.

◇ в № 6 верх тяжелее низа, левая и правая части почти уравновешены, а движение задается и тем, что квадраты поставлены на угол, и контрастом их масштабов.

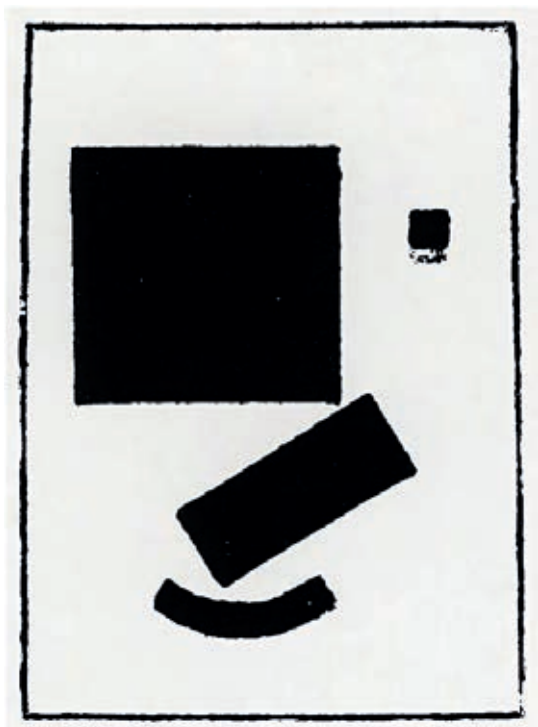
6



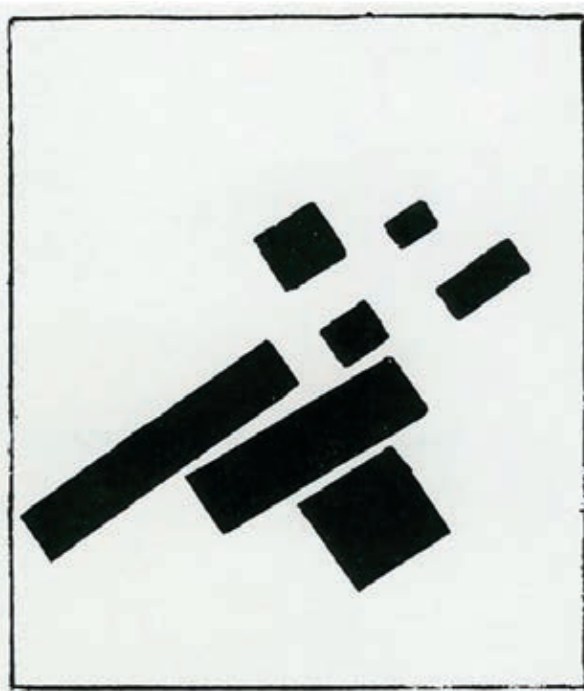
7



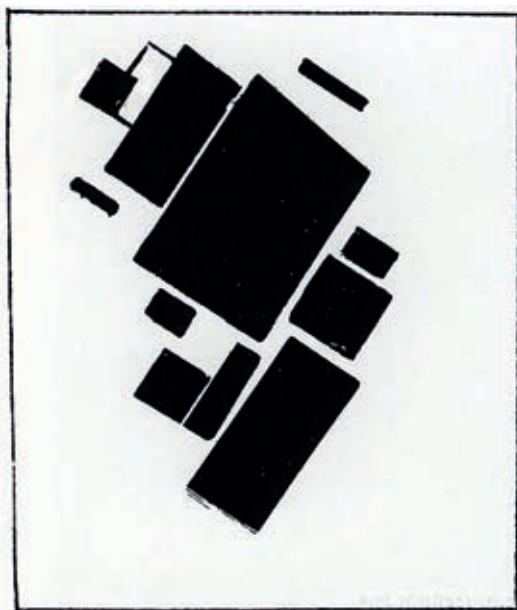
8



15

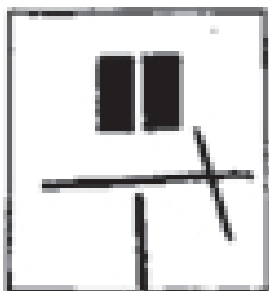


16

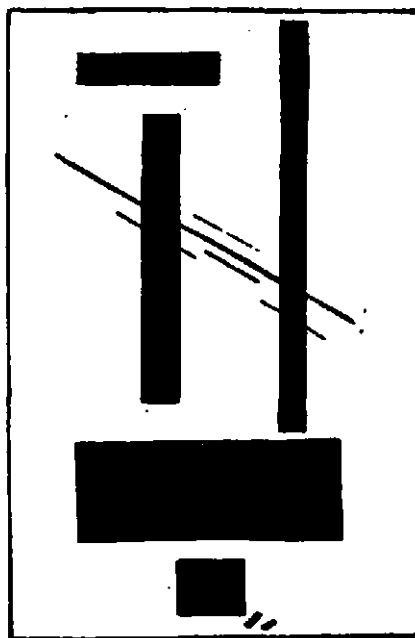


III. Линеарные (9, 10, 12, 13, 14, 20, 21, 23, 24, 32): в наиболее тонких графичных композициях акцентированы линии, пересекающиеся, дополняющие друг друга, ритмизированные и равновесные в своей асимметрии:

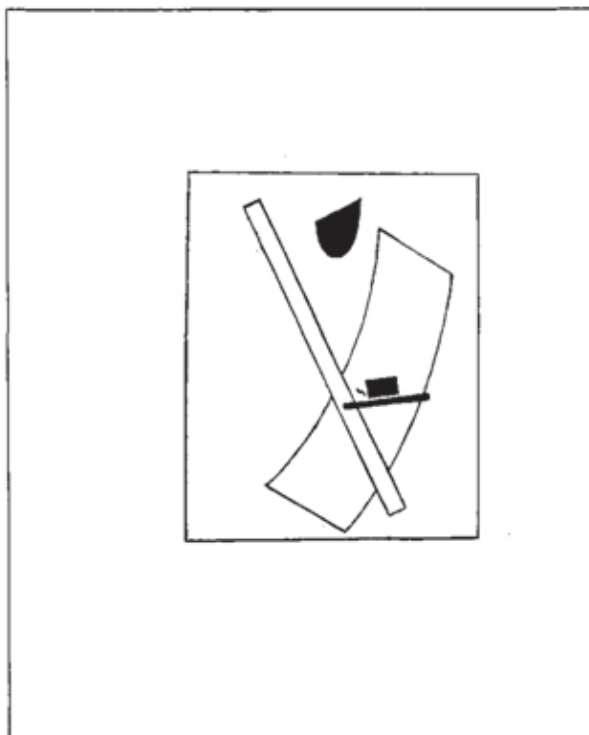
9



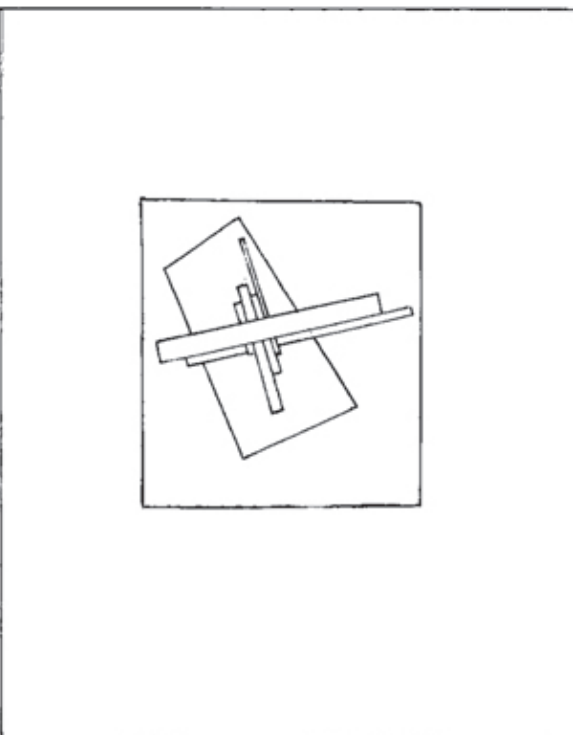
10



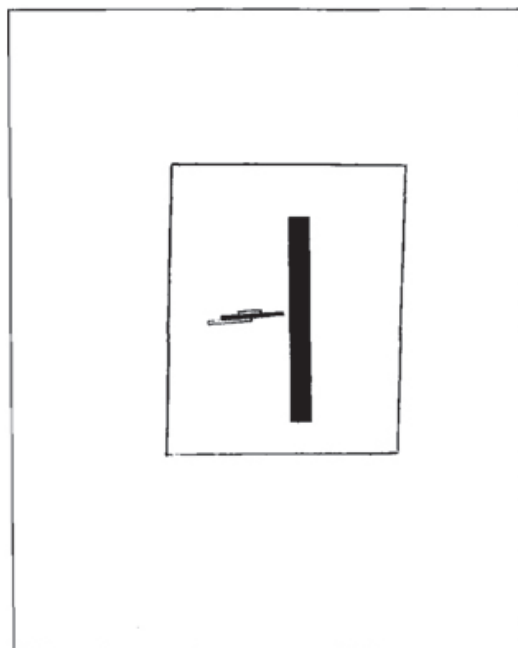
12



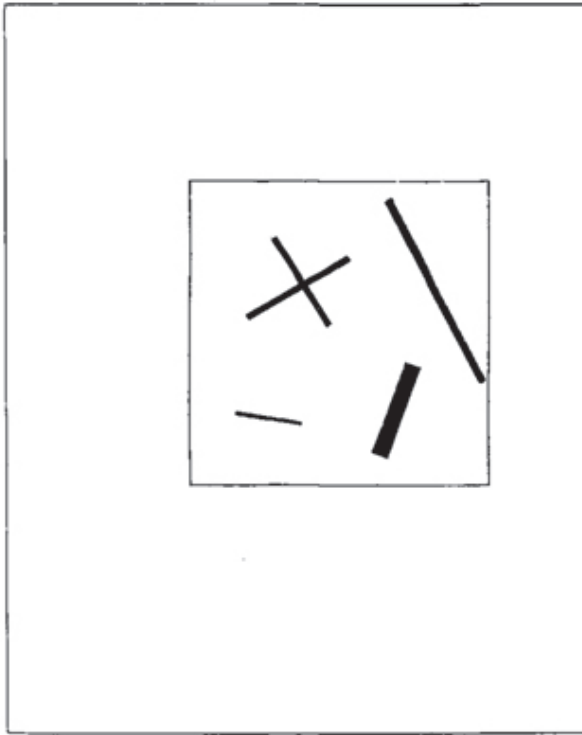
13



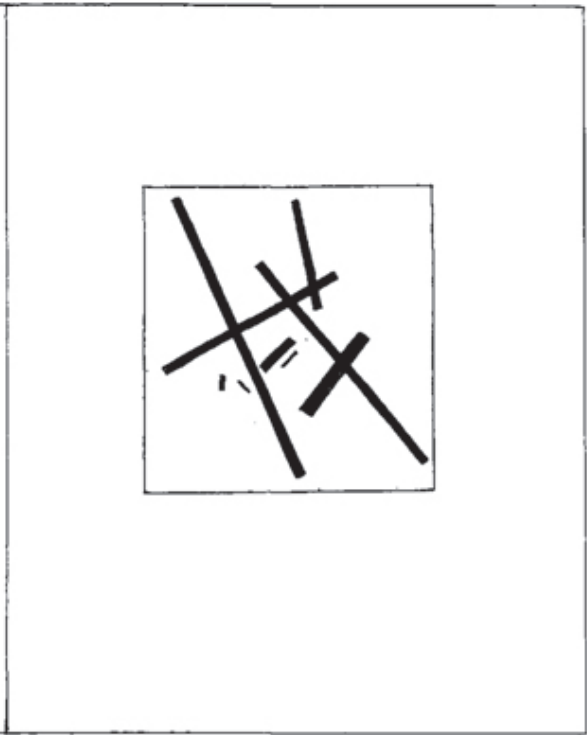
14



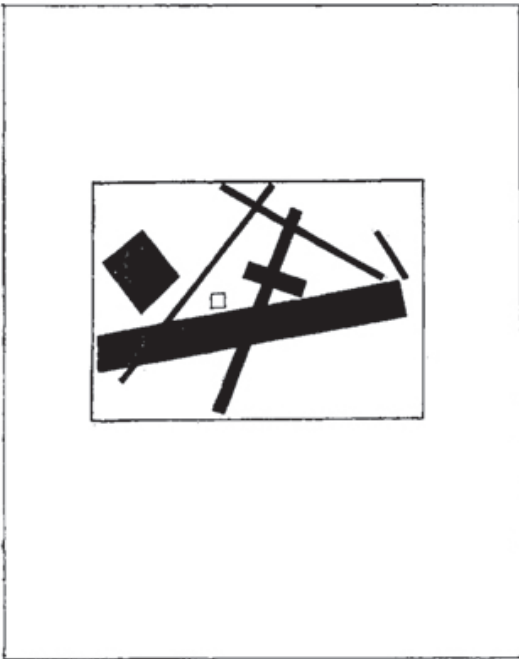
20



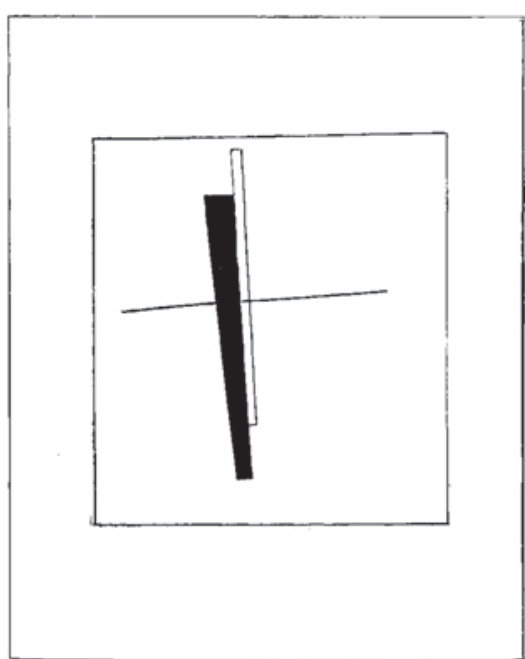
21

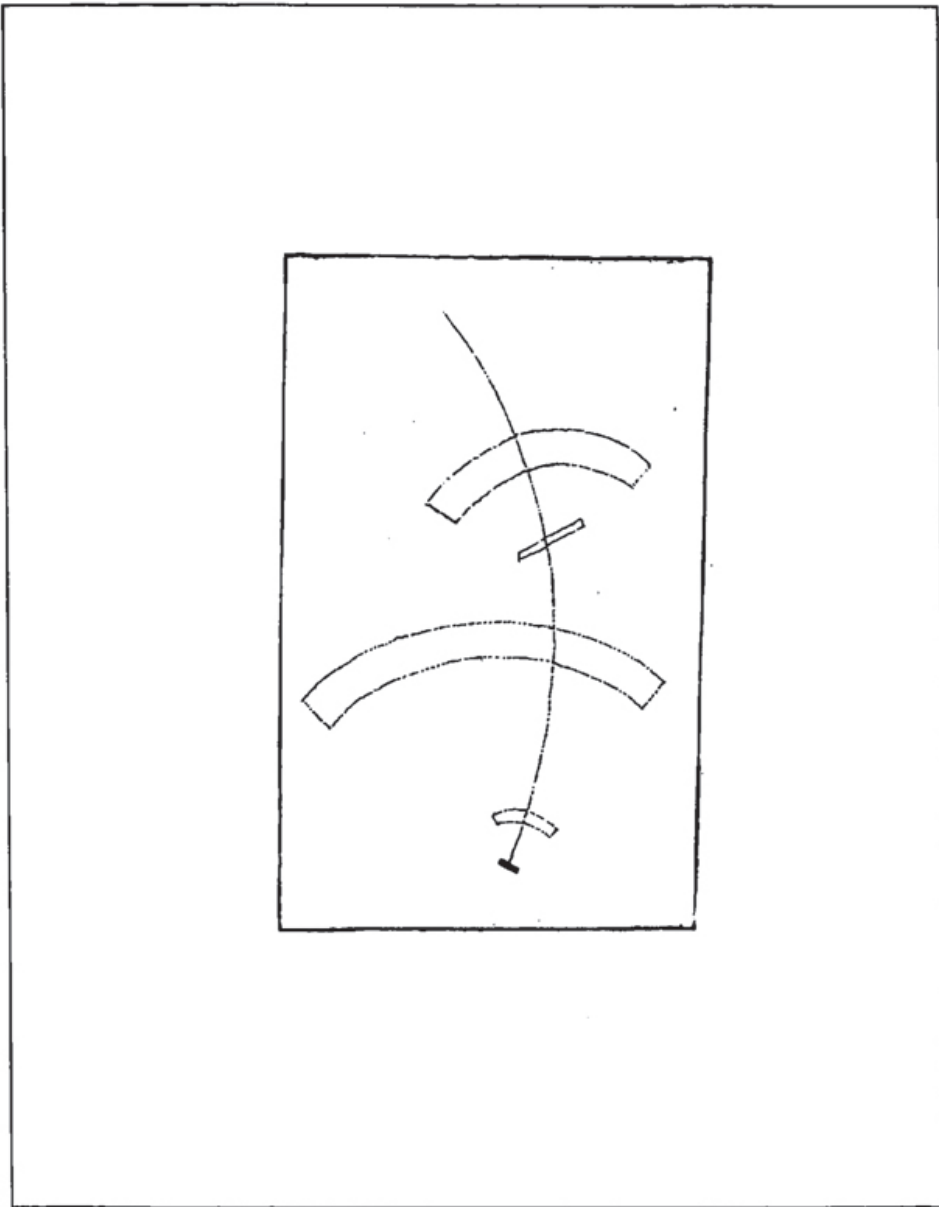


23



24





IV. Полётные, диагональные (17, 18, 22, 25, 26, 27, 33, 34): эти композиции наиболее динамичны благодаря общему движению по диагонали; благодаря вертикальному устремлению; главным акцентом в них является плотная или фактурная геометрическая фигура, контраст плотности и разреженности или фигура/дуга:

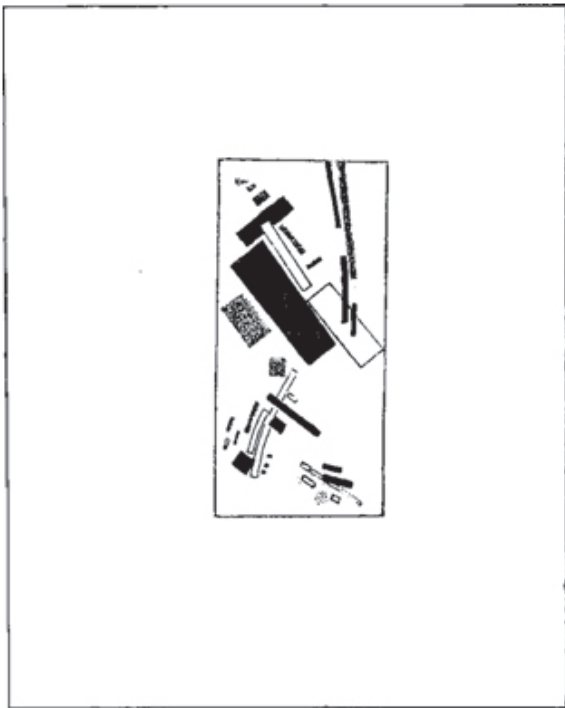
17



18



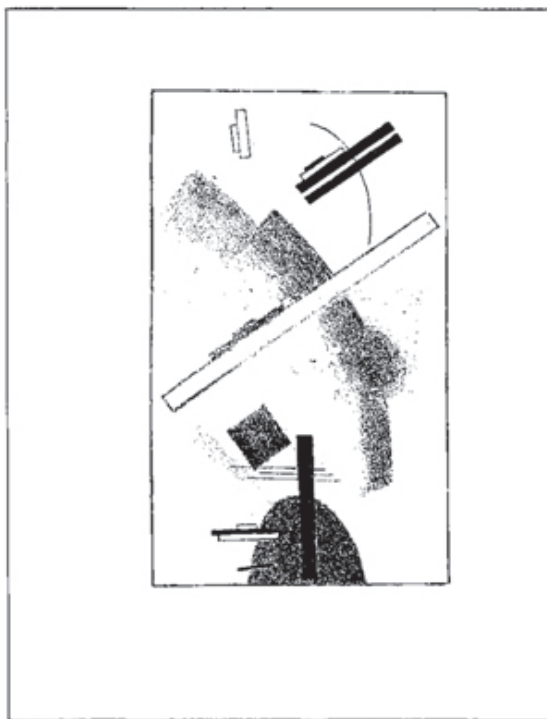
22



25



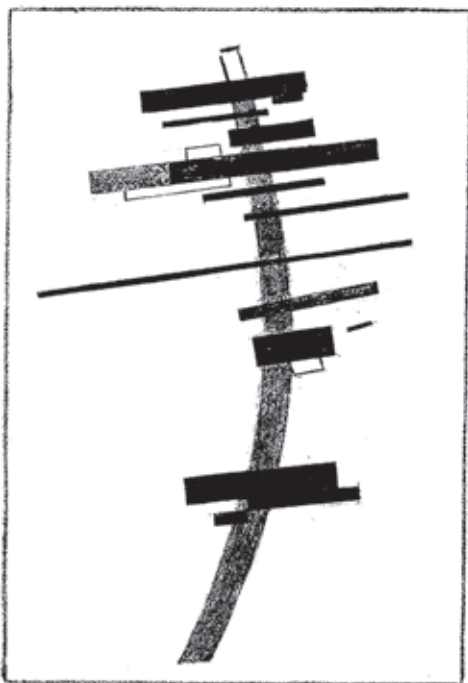
26



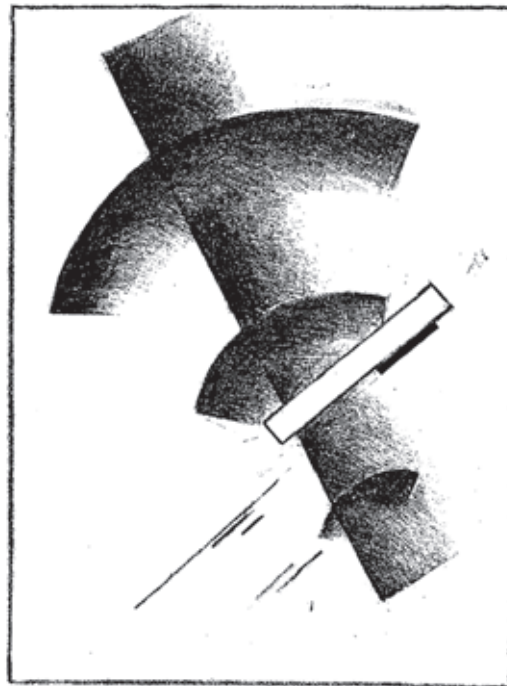
27



33

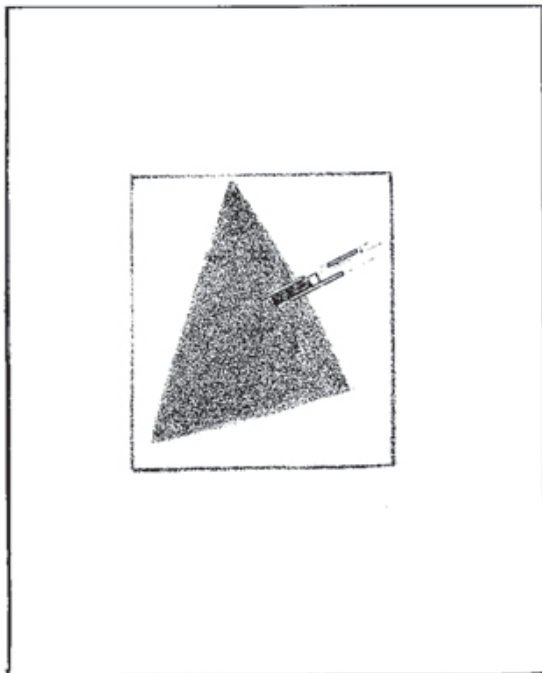


34

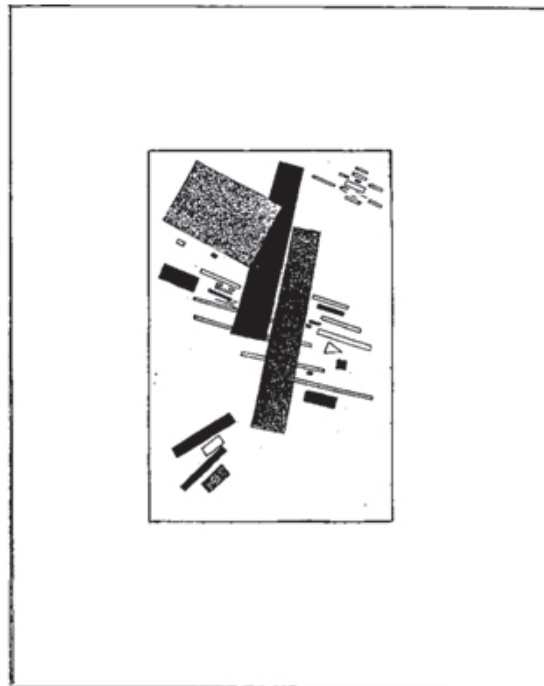


V. Слоистые (19, 29, 30): основные фигуры в композиции как бы просвечиваются и, вместе с тем, фактурны:

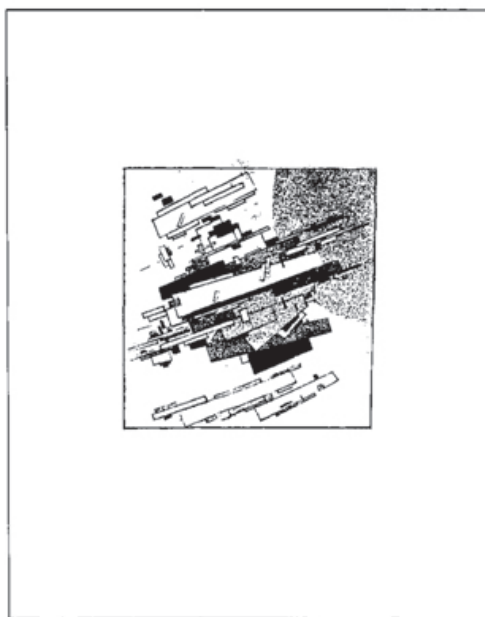
19



29



30

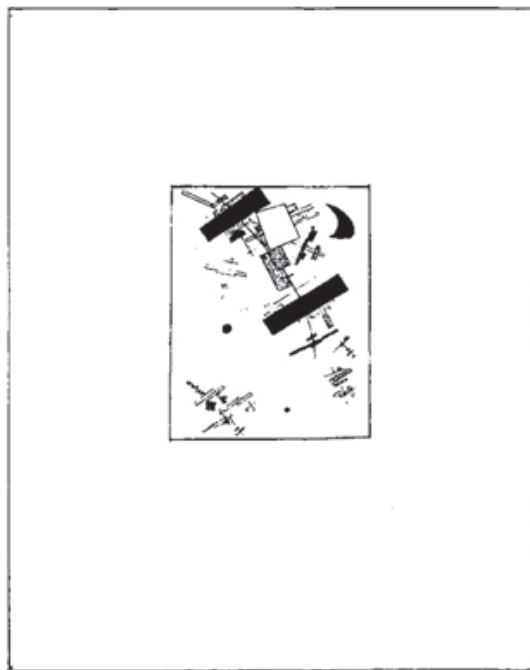


VI. Фейерверк (28, 31): линии, фигуры как будто рассыпаются, и сами границы плоскости удерживают крупные и самые мелкие фрагменты фигур:

28



31



♦ «Она (книга “Супрематизм. 34 рисунка” – Т.К.) вышла в черном и сером с небольшим количеством построений. <...> Периоды (три периода развития супрематизма с 1913 по 1918 г. – Т.К.) были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покая. <...> в супрематическом достигнуто экономическим геометризмом действие в одной плоскости или объеме. <...> Форма ясно указывает на динамизм состояния и является как бы дальнейшим указанием пути аэроплану в пространстве не через моторы и не через преодоление пространства разрывающим способом неуклюжей машины <...> будет составлена из всех элементов естественных сил взаимоотношений и поэтому не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. <...> Супрематический аппарат, если можно так выразиться, будет единый, без всяких креплений».

♦ «Земля и Луна – между ними может быть построен новый спутник, супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя свой новый путь» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. 186].

Малевич подчеркивает, что супрематические формы не подчиняются формам земной поверхности. Сам холст представляет собой белое чистое пространство: «супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела». Цветные супрематические формы не имеют соотношения с цветом, это только форма энергии.

◆ «Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “все-человека”. <...> черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие. <...> три квадрата указывают путь, а белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь. <...> В чисто цветовом движении – три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он исчезает» [Казимир Малевич. СС. Т. 1. С. 188–189].

Наша классификация 34 рисунков определенным образом соотносится с записками Льва Юдина в декабре 1921 года о его собственных поисках: «Ощущается целиком. После черное, чуть-чуть седое. Проницаемость его. Направление движения – по диагонали. Слоистость, мерцание, влажность. Делать проще» или в январе 1922-го деление на группы: «<...> огромная плотность и вес, <...> большая скорость и пробег, <...> большая насыщенность, мерцание <...> огромное излучение, раскаленное состояние, сухость, серая окраска <...>, матовость, угасшие фактуры, поверхность колеблется, бугорчатая фактура, слоистая фактура, абсолютное поглощение. Главное выяснить связь между состояниями и причинность перехода из одного в другое. Причинность и связь, несомненно, есть. Уж теперь видно, что все эти группировки условны и суть лишь видоизменения целого состояния» [Юдин Лев. Сказать – своё... С. 102, 116].

Виды абст. след;

Барбаринд.	1	X	со	выражение, ощущение,
шефамия.	2	=	про	хотение, изменение
шефамия-д.	3	+		хотение, бел., желт.
				ние, склеивание.
Электрические	4	X	из	...
шефамия	5	+	коз	мужские, хотение
			поу	повышение, хотение,
			у	пространение.
				шефамия, тухание
				хотение, гасание.

Силою на грама. Или я был в поле
и часто кричал, или близко к водичке
стройности.

таблица а - наивность. (23)

ведь если не так, тогда сканировать фак-
туры варафаном, а порождо издается
всере. Выводит всю галерею группы через
вздутие фактуры.

таблица еще даже несовершенна,
линей массы вид:

**ТАБЛИЦА
СТРОЕНИЯ ФАКТУР МАТЕРИАЛЬНОГО СПЕКТРА**

после кея.

Вполне уверен я
в 2 знака 1 и 5,
кея во 2 - там
в 4 меньшие,
3 просто уверен

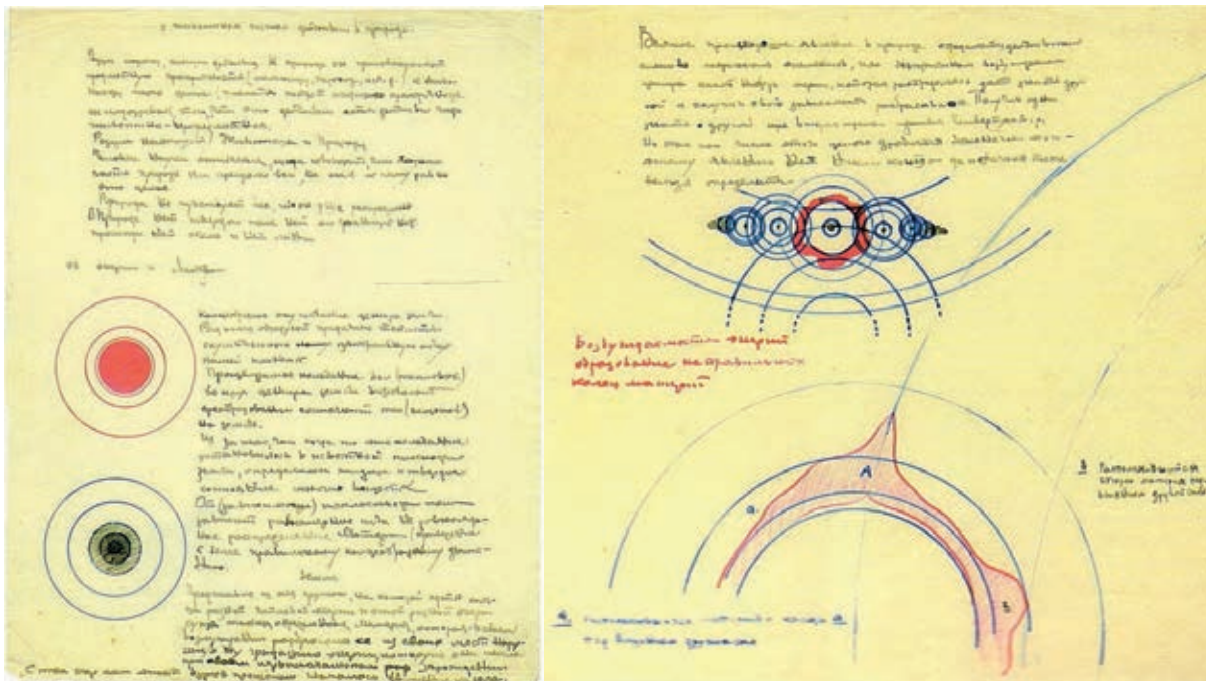
ЗНАКИ МАТЕРИАЛОВ.

X = - + X +

ГРУПА I	ГРУПА II	ГРУПА III	ГРУПА IV	ГРУПА V
СПЕКТР КАРБОИДА.	МЕТАЛЛИЧ. СПЕКТР.	МЕТАЛЛО- ЭЛЕКТРИЧ. СПЕКТР.	ЭЛЕКТР. СПЕКТР.	МЕТЕО- СПЕКТР.

◆ — ◆ ■

Лев Юдин «Сказать - своё...»



Из записных книжек Л. Хидекея. Схемы-наброски живописного действия в природе

• В схемах Л. Хидекея исследуются концентрические шары, которые сосредотачивают в себе энергию нашей планеты, производимые колебания вокруг центра земли образуют вещество на земле. Колебания земли определяют состояния вещества. От теплоемкости зависят равномерные точки и равномерное распределение кривизны к более правильному кольцеобразному движению. Земля представляет собой кружок, на который надеты кольца разной энергии. Всякие явления в природе определяются действием слепого соединения элементов или беспрепятственным возбуждением центра какой-нибудь энергии, которая, распределяясь, взаимодействует с другой. Целое дробится. Возбуждение энергий создает неправильность колец материй. Кольцо **A** расплывается под воздействием других сил, появляется бугорок **B** под воздействием другой силы.

В таблице И. Чашника: От небытия в небытие через перпендикуляр сознания бытия:

- В основании: кубизм с его монументальностью и статикой + футуризм с его динамикой;
- Далее: супрематизм, ритм, Возбуждение, культура магнита;
- Супрематизм + динамизм как высшее состояние беспредметной культуры;
- И в небытие как беспредметность

Ученики Малевича пытаются зафиксировать свои попытки осознать форму, формообразование, зависимость вещества и энергии, и, конечно, осмыслить малевичский термин «возбуждение».



На фото в мастерской Малевича работы: в левом верхнем углу две работы Малевича, большая в центре слева от чертежной доски и над чертежной доской – две работы Суетина, а также две его небольшие работы в левой части фото над головой Юдина. Между двумя небольшими работами Суетина и центральной большой работой Суетина – картина Червинки, его же работа справа от стоящего Малевича

В музее были представлены «наиболее значительные современные художники после периода “Мира искусств”, имеются картины Фалька. Рождественского, Кандинского, Кончаловского, Машкова. Гончаровой и др.» [Ромм А. Музей современного искусства / Известия Витгубревкома и Губкома РКП. 1920. № 157. 15 июля. С. 4], всё это экземпляры основных течений актуальной тогда живописи.

• Попытку систематизировать состав коллекции МСИ предпринял исследователь В. Шишанов в книге «Витебский Музей современного искусства. 1918–1941» [Мн., 2007. С. 105–140]:

♦ *«В общей сложности произведений, о которых мы располагаем более или менее полной информацией, насчитывается 90 (46 авторов). Учитывая сведения о картинах, приобретенных с Первой Государственной выставки картин местных и московских художников. Сведения об отдельных приобретениях, а также прибавив коллекцию “школьного музея”, можно получить число, близкое к 150»* [Шишанов В. ... С. 53].

М. Шагал получил здание особняка банкира И. Вишняка 8 октября 1918 года для организации в нём Витебского народного художественного училища, а также Музея. В августе 1919 года из Москвы было привезено 29 работ двенадцати художников, были закуплены также работы М. Шагала, Ю. Пэна, Н. Альтмана, Д. Бурлюка, А. Ромма, К. Сомова, А. Бразера и С. Юдовина. Из-за расположения Музея в сентябре 1919 года возник конфликт между М. Шагалом и А. Роммом: Шагал с семьей занял три комнаты в училище, ранее предназначенные под музей. Музею не нашлось соответствующего места в особняке и после того, как Шагал эти комнаты оставил. Предполагались разные варианты и за пределами ВНХУ, но все старания оказались напрасными. В начале лета 1920 года было объявлено об открытии выставки картин Музея в помещении училища. Экспонировались работы в течение всего лета, однако после ее закрытия музей был свернут, а экспонаты спрятаны в небольшой комнате до следующего лета.

Время от времени между занятиями учащиеся доставали из «потайной» комнаты картины и пересматривали их, развешивали, вели беседы и снова обсуждали работы известных художников:

♦ *«Развесил картины; одну стенку очень удачно. Вещи удивительно выиграла. Особенно в Ле-Дантю открылось много нового, живого»* [Юдин Лев. Сказать – своё... С. 137].

Пояснения давал Малевич, постоянно подчеркивая, что старые художники уже неинтересны. Мастер настаивал на том, что такие художники, как, например, И. Клюн, будут наиболее востребованы и со временем понятны всё больше. Он постоянно поддерживал и своих учеников с их работами и в их устремлениях.

Музей современного искусства в стенах ВНХУ дополняло собрание «школьного музея», состоящего из работ учеников. 33 картины после Первой отчетной выставки работ учащихся 1919 г. стали источником и началом этого музея. На многочисленных групповых фотографиях учеников, преподавателей и работников училища фоном на стенах присутствуют эти картины. Произведения членов УНОВИСа – Червинки, Векслера, Хидекеля, Цетлина, Магарил, Юдина, Кунина, Носкова, Бескина и др. – были отмечены премиями. Как и работы со Второй отчетной выставки весны 1920 г. Всего – пятьдесят работ 36 учащихся. Помещения и для этого музея не нашлось, но работы развесили по стенам особняка.

• Этот прием повторялся еще и в частной жизни учеников. Так, Лев Юдин записывал в дневнике в ноябре 1921 года: «развесил работы только супрематические. Очень важно, чем окружаешь себя и показательно, так как это тоже есть твое выявление, и так как проявление зависит от движения внутреннего, так и проявление влияет на последнее. Заставить члена Уновиса жить в Третьяковской галерее» [Юдин Лев. Сказать – своё... С. 69].



Обсуждение таблиц в ГИНХУКе



К. Малевич с Н. Суетиным и И. Чашником в ГИНХУКе

Летом 1922 года ректор Вера Ермолаева вывезла сначала три картины, а потом еще четыре в Петроград, так как в Витебске в помещении школы все они погибли бы. Ректор Иван Гаврис еще пытался в сентябре 1922 года открыть музей, собиравшись выставить 70 полотен русских художников и студентов института: «Музей открывается главным образом для обслуживания института, как художественного учебного заведения, а также и для посещения частной публики и экскурсантами» [Известия Витгубревкома и Губкома РКП. 1922. № 198. 31 августа. С. 3]. Предполагалось даже назначить организатором музея остававшегося в Витебске уновиста Ивана Червинку.

♦ «Между тем, в Витебск прибывали эмиссары из Петрограда. 23 сентября завершилась миссия Н. Суетина по доставке в МХК (Музей художественной культуры – Т.К.) 14 произведений из Витебска <...>. 10 октября Г. Носков передал в МХК картину К. Малевича “Супрематизм” 1915 г.). Вероятно, неудачной оказалась поездка Л. Юдина, которому 30 декабря 1922 г. было выписано удостоверение с полномочиями доставить в Петроград все картины, оставшиеся в ВХПИ (Витебском художественно-практическом институте). Таким образом, в течение июля-октября 1922 г. МХК получил 22 работы» [Шишанов В. ... С. 35].

В начале 1924 года Малевич, бывший директором МХК, говорил в своем докладе о витебском музее, о плачевном его положении и беспокоился о перевозе 13 картин (работы Стржеминского, Куприна, Шевченко, Лентулова, Розановой, Родченко, Клюна и др.) из Витебска в Ленинград [цит. по: Шишанов В. ... С. 38], писал в Витебск, требовал, однако желаемого добиться не смог. Осенью 1924 года появились сведения, что картины режут на холсты для учащихся, и начались разборательства.

В декабре 1925 года состоялось предварительное следствие по обвинению Гавриса, Ермолаевой и Керзина, было установлено, что пропало около 70 картин, однако «установить, при каких обстоятельствах это произошло, за давностью времени не представлялось возможным». В предоставлении дела на прекращение были прописаны не только слухи об употреблении порезанных холстов для работы учеников, но и о том, преподаватели увозили картины с собой даже во Францию. 3 марта 1926 года дело прекратили. 19 произведений музея находятся сейчас в Государственном Русском музее, 5 – в Национальном Художественном музее Беларуси. В Витебске сохранилась одна работа Д. Штеренберга и коллекция графики Д. Якерсона.

3.

Серия таблиц, созданных в ГИНХУКе коллективом Формально-теоретического отдела, стала продолжением витебской системы преподавания и теоретического обоснования движения искусства. В 22 таблицах были изложены основные выводы работы Малевича в ВХУ и новые гинхуковские изыскания в Теории прибавочного элемента. Малевичские разработки представляют целые группировки произведений с их структурами, отграниченные определенной формулой от иных. Графики и иллюстрации отображают итоги исследований в трансформациях формы, структуры, фактуры и цвета в искусстве живописи. Объективный, научный подход характеризовал сам процесс анализа картины, а также отсылал к самому началу преобразования программы Малевича в деятельности витебской школы. Таким образом, таблицы можно рассматривать и как итог и как отображение процесса обучения, а также же и как иллюстрацию методики изучения современного искусства.

Таблицы 1–8 представляют сам анализ произведений искусства – «поведение художника выражается в том или ином формо- и цветообразовании»: «через анализ цвета и формы в произведении мы познаем форму поведения живописца, находящегося в том или ином настроении душевных переживаний». Речь идет о мировосприятии, которое инспирирует живописное поведение, характеризующееся действием прибавочного элемента, ведущего за собой цвет и структуру.

Plan der Zeichnungen, Klassifikation und der Reihenfolge der analytischen Tabellen

1

BEISPIEL DER FORMANALYSE DER 4 ELEMENTE DES KUBISMUS ERHALTEN DER FRAGMENT VERBINDUNGEN UND EINEN.

2

3

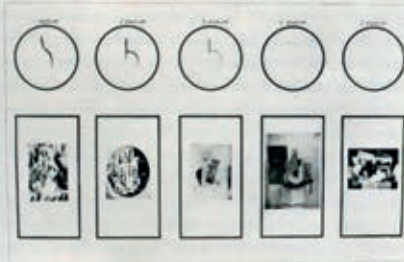
2 STADIUM DES KUBISMUS

4

5

BEI EINER FARBANALYSE WIRD DIE ENTWICKELUNG DER FARBEN UND DER FORMEN DES KUBISMUS NACH DER ENTWICKELUNG DER KUNST WISSENSCHAFT UND DER KUNSTGESCHICHTE UNTERSUCHT.

5. Классификация живописной системы на основе развития грабавочного элемента.
Колл. Музея современного искусства в Нью-Йорке



DER ENTWICKELUNGSGRABDES ERGÄNZUNGSELEMENTS GIBT DIE ABSTRAKTION JEDES KUNSTWERKES IN STADEN ZU KLASSIFIZIEREN

5



DIE MALERISCHE NATURERKENNUNG UNTER DEM EINFLUSSE DES ERGÄNZUNGSELEMENTS

6

6. Влияние грабавочного элемента на восприятие природы.
Колл. Музея современного искусства в Нью-Йорке

7. Таблица графических формул грабавочных элементов.



7

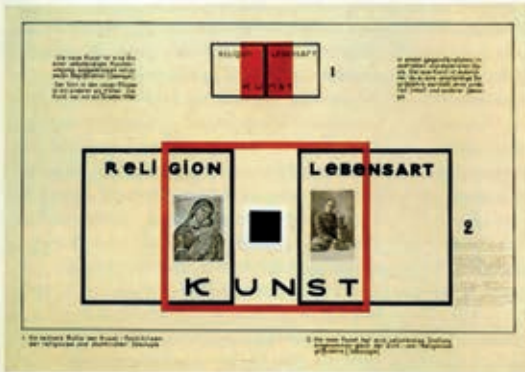


8

8. Структура краски и структура цвета

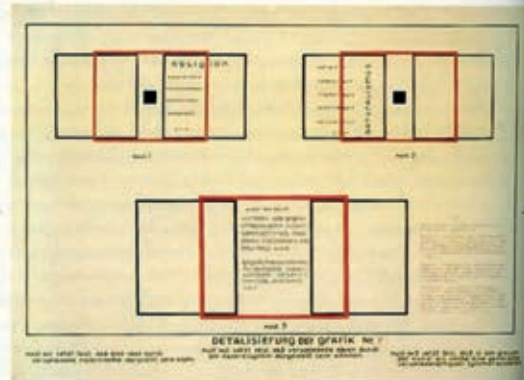
Таблицы 1-8

9. Идеологическая независимость нового искусства.

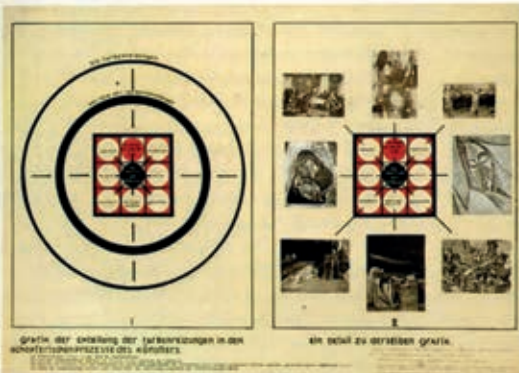


9

11. Детализация таблицы № 9.

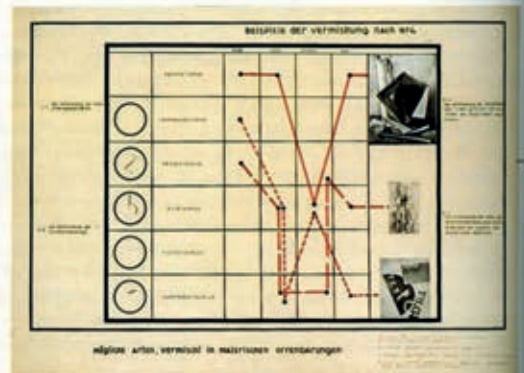


11



10

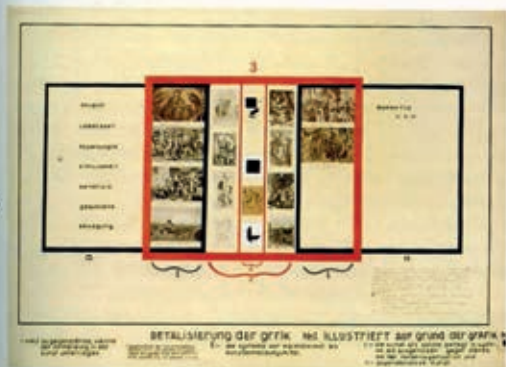
10. Процесс творческой переработки цветных стимулов художником.



12

12. Возможные виды смещения стилистических особенностей на примере трех живописных проявлений.

13. Дальнейшая детализация таблицы № 9 и 11.

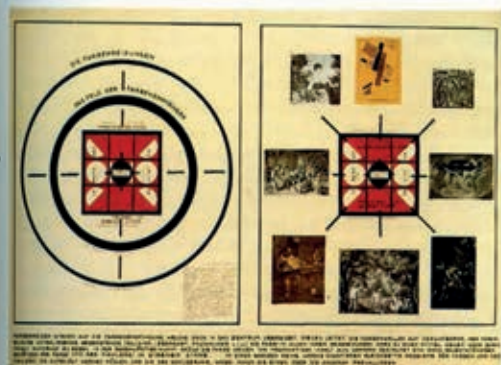


13

15. Составление живописного восприятия художника и среды, его окружающей (для натурализма, импрессионизма и сезаннизма).



15



14

14. Процесс творческой переработки цветных стимулов художником.
(Дальнейшая детализация таблицы № 10)



16

16. Составление живописного восприятия художника и среды, его окружающей (для кубизма, футуризма и импрессионизма).
Колл. Музея современного искусства в Нью-Йорке

AUFKLÄRUNG DES BILDES

Aufgabe: 1. Festlegung der Beobachtungsgegenstände des Bildes.
2. Festlegen der Beobachtungszeitpunkte.
3. Festlegen der Beobachtungsstellen.
4. Festlegen der Beobachtungsbedingungen.
5. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.
6. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.

Methodik: 1. Festlegung der Beobachtungsgegenstände.
2. Festlegen der Beobachtungszeitpunkte.
3. Festlegen der Beobachtungsstellen.
4. Festlegen der Beobachtungsbedingungen.
5. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.
6. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.

ENTWICKLUNG DES BILDES

Aufgabe: 1. Festlegung der Beobachtungsgegenstände des Bildes.
2. Festlegen der Beobachtungszeitpunkte.
3. Festlegen der Beobachtungsstellen.
4. Festlegen der Beobachtungsbedingungen.
5. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.
6. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.

Methodik: 1. Festlegung der Beobachtungsgegenstände.
2. Festlegen der Beobachtungszeitpunkte.
3. Festlegen der Beobachtungsstellen.
4. Festlegen der Beobachtungsbedingungen.
5. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.
6. Festlegen der Beobachtungsgegenstände.

UND

AUFKLÄRUNG DES BILDES

ENTWICKLUNG DES BILDES

17



BILDER ENTWICKLUNGSSTADIEN ERGÄNZT

BILDBILDER DES BILDES TABELLE 1

19



INDIVIDUELLE ERGEBNISSE

BILDBILDER DES BILDES TABELLE 2

BEISPIEL DER, AUF GRUNDLAGE DER NEUEN METHODE PRAKTISCH DURCHFÜHRTEN ARBEIT AN ZWEI INDIVIDUEN VERSCHIEDENER EMPFINDUNGSORDNUNG

18

PROZESS DER ENTWICKLUNG AUF GRUNDLAGE DER ERGEBNISSE

BILDBILDER DES BILDES TABELLE 3

20

17. Введение нового педагогического метода, основанного на анализе индивидуальных творческих способностей.


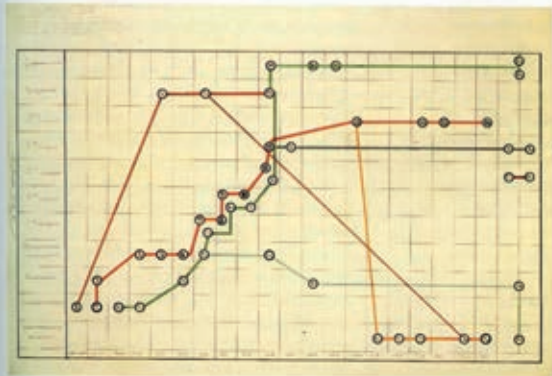
18. План анализа первичных данных (на примере двух обучаемых).

19. План анализа, основанного на данных экспериментальных исследований (на примере двух обучаемых).

20. Постановка диагноза на основании выводов, полученных в результате работы с двумя обучаемыми.

21. Методика приведения стиля ученика в соответствие с его творческими способностями и стадией живописного развития (только в случае эклектицизма).

22. Историческое развитие новой живописи в 1880-1926 гг. и выводы, к которым привело это развитие на Западе и в России.

Таблицы 17-22

Таблицы 9–16 (с. 144–145) заявляют Членение живописного поведения на составляющие его элементы-ощущения и определяют факторы среды живописных ощущений. На основе уже обозначенного в первом блоке таблиц тезиса об определенном мировосприятии художника исследователь делает вывод о свободе искусства от служения чему-либо, кроме как себе самому. Об этом заявлено с помощью Черного квадрата, расположенного в центре как главного доказательства того, что искусство имеет исключительное и собственное содержание. В таблицах противопоставляется искусство как таковое искусству как литературе. Другая часть этого блока представляет собой анализ воздействия цвета в двух противостоящих друг другу

направлениях искусства: в искусстве как литературе цвет является только вспомогательным средством, а в искусстве как таковом цвет самостоятельный показатель. Кроме того, Малевич исследует и возможности синтеза формы, цвета и композиции.

Освобождение формы, освобождение цвета и всех других элементов структуры является процессом, который всё более настойчиво выдвигает искусство на одно из главенствующих мест в культуре как способ познания мира и мироустройства.

Таблицы 17–21 дают (с. 146–147) пример применения нового педагогического метода, который позволяет воспользоваться анализом, предоставленным в первых двух блоках. Как и в витебской программе, здесь Малевич настаивает на способах диагностики учащихся – опросе, рецептурном натюрморте, выявлении уровня и стадии его художественного развития. В этом блоке определяется, каким образом осуществляется «диета» в обучении во имя освобождения от эклектики в произведении. Как и в Витебске, Малевич экспериментировал над группами и индивидами в лаборатории отдела Органической культуры у М. Матюшина, выясняя границы возможностей учеников.

Вся деятельность в ГИНХУКе была основана на глубоком понимании рациональности исследования, на обнаружении синтеза сознания и подсознания художника во имя обоснования универсальных законов развития искусства. Своих первоначальных учеников в Витебске он учил не проявлению ощущения как интуитивного выплеска на холсте, а прагматическому пониманию действия, дисциплинирования действия и проникновению в суть изобразительной семиотики. Малевич часто употреблял дефиницию «знак» в отношении произведения, и вся его теория представляется объемной знаковой системой, в которой его самого волновали законы её семиотических вариантов.

К системности мышления он приучал витебских студентов.

Так, Лев Юдин создаёт «Таблицы строения фактур материального спектра», раскрывающие идею материала, как собственную разработку **пособия спектра 5 групп**:

1. Карборунд, алмазный материал, Плотность и все.
2. Металлические. Большая скорость, пробег. Жидкое состояние. Плотность меньше, чем в 1-й группе.
3. Металло-электрические. Большая насыщенность. Плотность невелика, мерцание.
4. Электрические. Раскаленное состояние. Серая окраска. Сухость.
5. Метеоритные фактуры. Матовость. Угасшие фактуры. Плотность невелика. Ровная, бугорчатая, слоистая фактура.

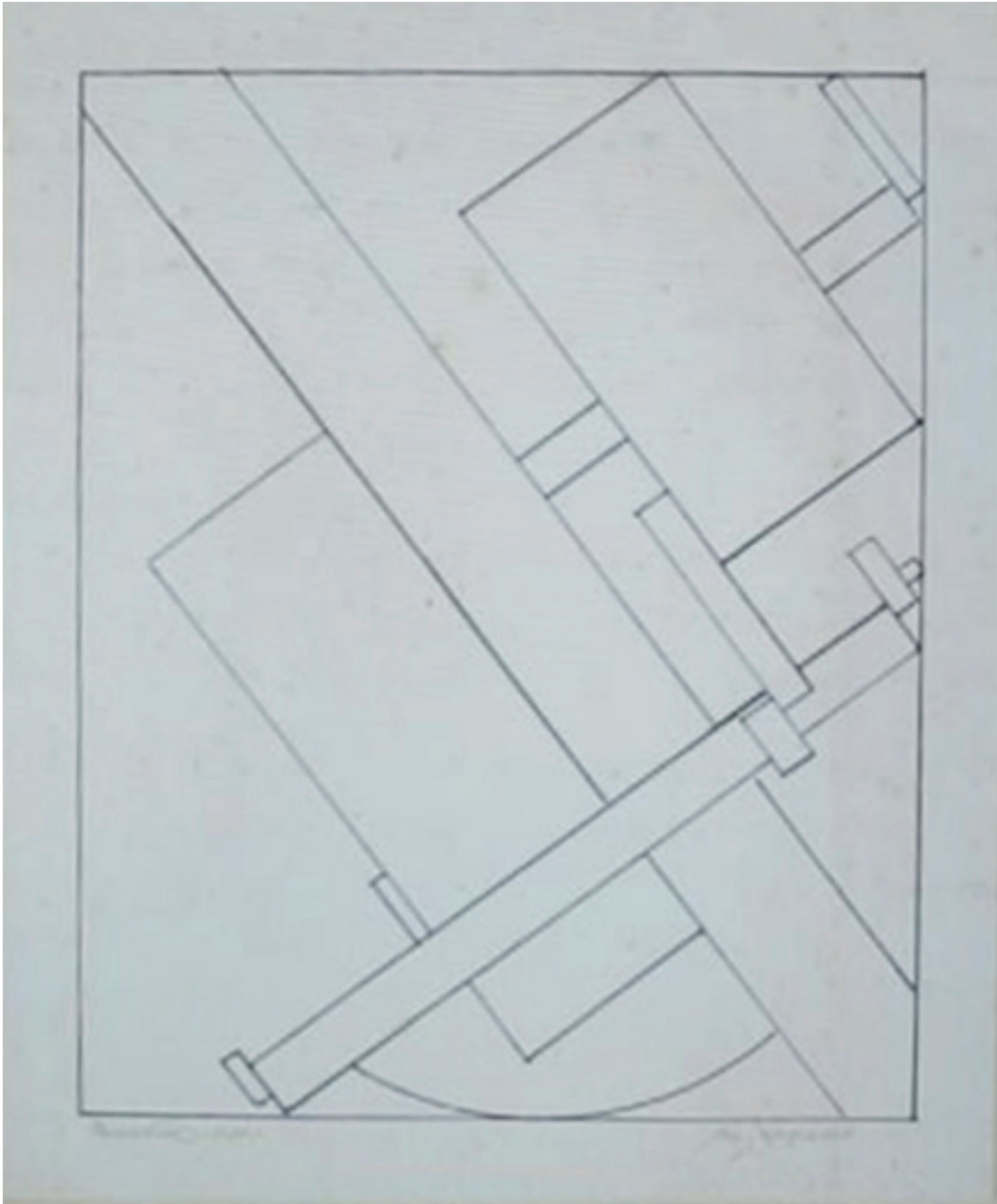
Виды фактур, спектра;

Карборунд.	1	X	со	быстрое, сознание,
шафалин.	2	=	про	хотение, желание
шафалин-д.	3	+		хотение, бел, желто-красн.
Электрические	4	X	из	желтое, хотение
метеориты	5	+	ноу	желтое, хотение, пространство.
			у	желтое, хотение, пространство.

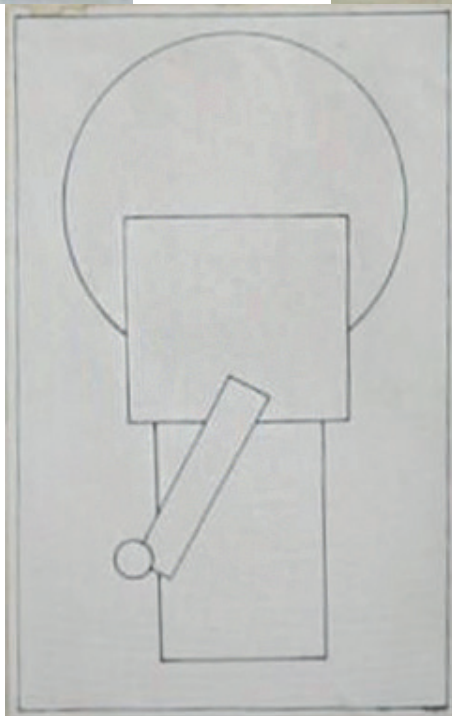
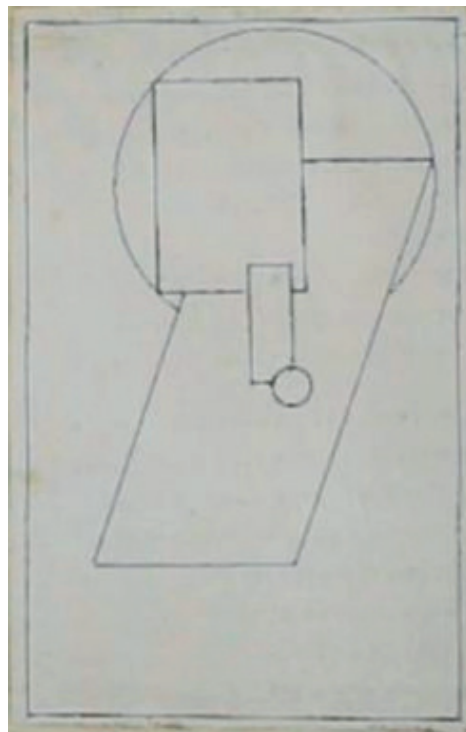
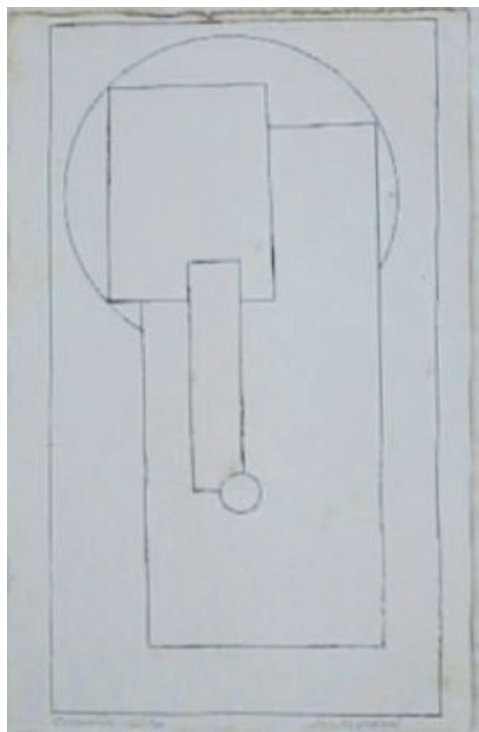
Схемы Л. Юдина

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

А Илья Чашник и Лазарь Хидекель печатают журнал «АЭРО» как пособие с чертежами/ иллюстрациями.



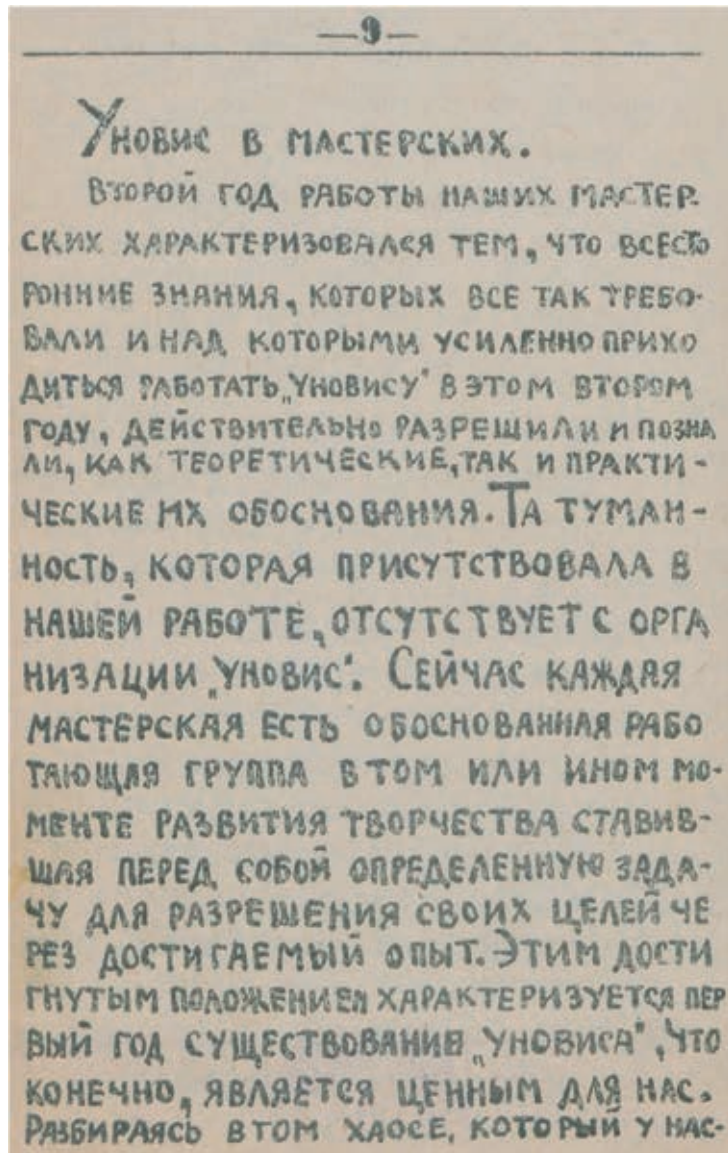
Пояснительные графические работы в журнале «АЭРО». Из коллекции семьи Хидекелей



Пояснительные графические работы в журнале «АЭРО». Из коллекции семьи Хидекелей

В предисловии к изданию Л. Хидекель прокламировал, что «сознание не удовлетворяется красотой <...>, которую передавали нам наши предки удовлетворяясь в прежнем старом искусстве», «Настоящий дух и сознание нового творчества миростроительства в настоящем темпе требует высшего усовершенствования и завоевания скорости мирового пространства направляющихся на путь экономии». А две статьи посвящена детальному анализу строения живописного полотна как единства и целостности энергетического свойства.

В январе 1921 года в статье «Уновис в мастерских» (для альманаха УНОВИС № 2) Л. Юдин делал промежуточные выводы их обучения у Малевича и вводил дефиницию «уновисский метод» как синоним малевичской системы преподавания/исследования:



— 10. —

ВСЕ ВРЕМЯ ЦАРИЛ, МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО МЫ ЕГО ПОБЕДИЛИ ПУТЕМ УПОРЯДОЧЕНЬЯ ПРАВИЛЬНОГО ХОДА РАЗВИТИЯ МАСТЕРСКИХ, А ЦЕЛЬ УПОРЯДОЧЕНЬЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО ПРАВИЛЬНОГО ХОДА РАЗВИТИЯ ПОДМАСТЕРЬЕВ, ЗАВИСИТ ОТ ТОГО ЕСЛИ, В КАЖДОМ ИЗ НИХ, БУДЕТ ОСОЗНАНО ОТНОШЕНИЕ К РАБОТЕ И ПРИНИМАЯ В ТАКОВОЙ ЭНЕРГИЧНОЕ УЧАСТИЕ НЕ ОТСТАВАЯ ОТ ОБЩЕГО ХОДА. ПОДМАСТЕРЬЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО РАБОТАВШИЕ В ТЕХ ВЫРАБОТАННЫХ МЕТОДАХ ИЗУЧЕНИЯ И ПОЗНАВАНИЯ ОПЫТА ЯВЛЯЮТСЯ СЕЙЧАС ЗНАЮЩИМИ ХОД РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ.

ПРОЙДЯ ЧЕРЕЗ ВСЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛ: СЕЗАННИЗМА, КУБИЗМА - ФУТУРИЗМА И СУПРЕМАТИЗМА И ЧЕРЕЗ ЭТИ ОСНОВНЫЕ ШКОЛЫ ПОЗНАВАНИЯ ВСЯКОГО ТВОРЧЕСКОГО СЛОЖЕНИЯ ТЕЛ И КОНСТРУИРОВАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ, ЧТО ПОСЛУЖИЛО ОСНОВОЙ НАШЕГО ДАЛЬНЕЙШЕГО ДВИЖЕНИЯ.

ДАЛЬШЕ УНОВИССКИЙ МЕТОД ВЫВОДИТ НА ЧИСТО ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ВОЗДАНИЯ НОВОЙ ФОРМЫ, УТВЕРЖДАЯ СУПРЕМАТИЗМ, КАК ОСНОВУ СИСТЕМАТИЗИРУЮЩУЮ НОВУЮ ФОРМУ МИРА.

Статья Л. Юдина «Уновис в мастерских» в альманахе УНОВИС № 2

В начале февраля 1922 года начались зачеты по теоретической и практической части. Сдавали знание систем во всех их стадиях и общие основы супрематизма, а также предоставляли конструктивные работы.

♦ «Во вторник будет собрание о зачетах. К.С. (Малевич – Т.К.) опять здорово взялся за дело и поднял группу на дыбы» [Юдин Лев. Сказать – своё... С. 139].

В зачетной записке на тему «Метод супрематизма» И. Чашник записывал: «Система супрематизма в своем первом периоде устанавливает моменты геометризации формы, как полнейшего через них выявления динамических ощущений» [цит. по: Ракутин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 113].

Динамическое ощущение становится объектом теоретического рассуждения Чашника, ощущение, возникающее из системы супрематических форм. Так же, как и Н. Суетин, Илья Чашник увлечен возбуждением супрематического ритма, что он и считал выражением динамики. Исследуя собственное творчество, Чашник следовал приёмам Малевича, размышлял над ошибками, думал о правильном подходе к системе супрематизма, серьезно и внимательно но вскрывал разные периоды супрематизма.

♦ «<...> если закономерно и систематично проработать первый период, т.е. работу в черном, то проходящему систему это должно дать развитие ощущений геометричности самой супрематической формы и динамичности ее состояния, что является главным условием в дальнейших периодах распыленности, экономическому и геометрическому вычленению конструкции, как полноте выражения динамизма» [С. 114].

Из исследования Чашника выводом служит утверждение, что вначале формы выражены одинаково, а затем происходит постепенное конструирование нескольких форм, т.е. устанавливается отношение форм между собой и происходит поиск их динамики.

МЕТОД СУПРЕМАТИЗМА У ИЛЬИ ЧАШНИКА

Холстовый (плоскостной) период

Чёрный период:

1. Геометризация формы. Задача: развитие геометричности формы и динамичность её состояния. Формы одинаковые; одна форма по отношению к полю
2. Распыленность + выявление конструкции как полное выражение динамизма.
3. Мы наблюдаем появление цвета.

Единственный критерий:
Вынужденность супрематического ритма



Красный период:

1. Не черный цвет как энергия, а цветные элементы из внутреннего развития энергии.
2. Красный + синий, фиолетовый, зеленый, желтый и др. Исчезновение черного.
3. Красный как сильнейшее цветовое состояние энергии.
4. Мы наблюдаем появление тона, постепенное угасание красного.
5. Появляется новое ощущение – бесцветного.

Задача:

Всю цветовую энергию организовать, все колебания привести к геометризации и синтезированию ее в один цвет. Сопоставление целого ряда форм.



Белый период:

1. Выявление пространства.
2. Сознание абсолютной беспредметности.
3. Развитие космических ощущений.
4. Выявление белого через геометрические формы как силовое состояние, как динамизм.
5. Усиливается чувство динамичности (красный – результат недостаточной энергичности черного, а белый – результат и центр накопившегося динамического ощущения).
6. Выход к пространственным сооружениям. Из плоскости в реальное пространство.



Пространственный период

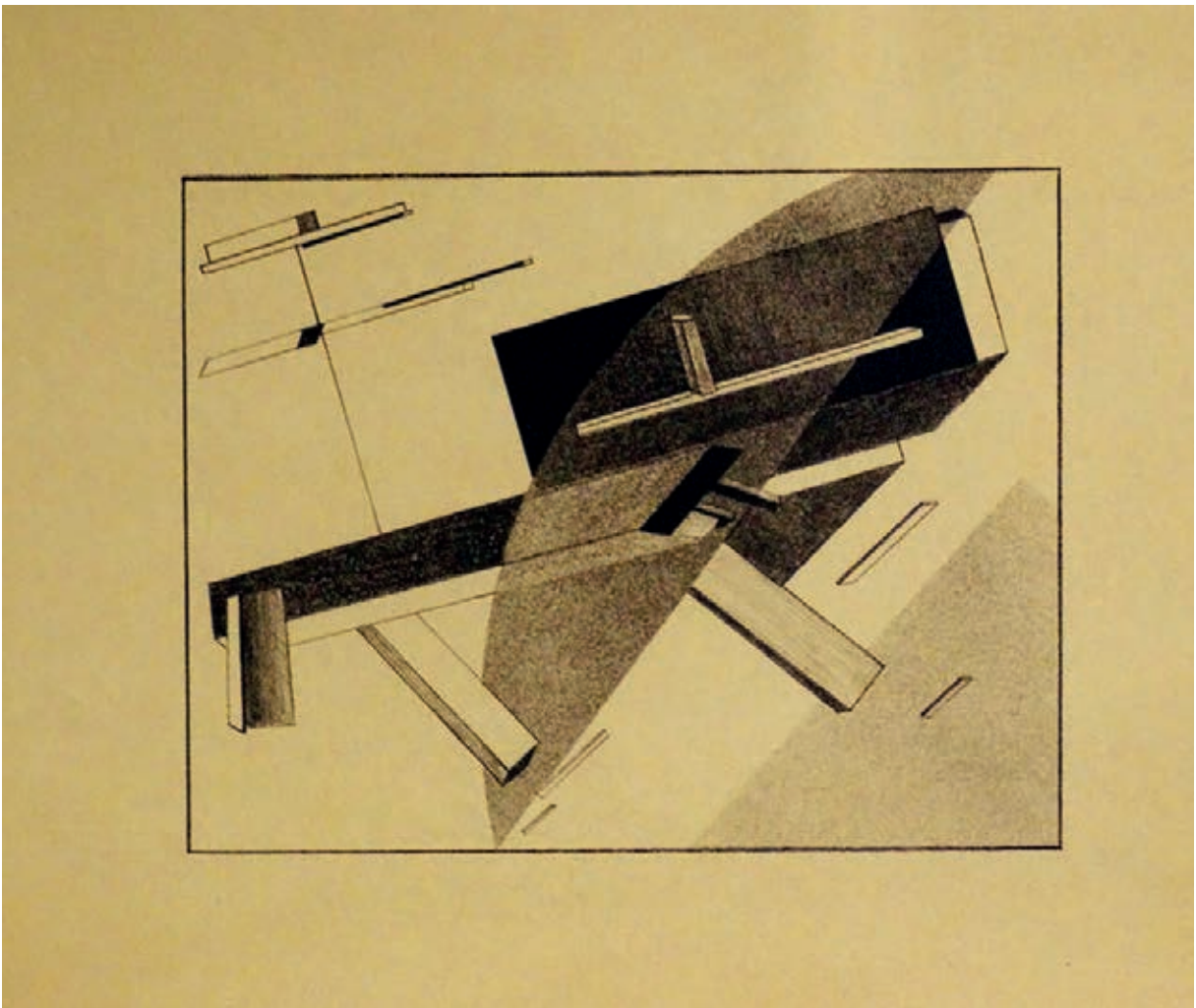
Первый период пространственных сооружений:

1. Плоскость в качестве поля необходима.
2. Полнота ощущения четвертого измерения.
3. Тяготение элементов как выражение супрематического ритма.
4. Источник дальнейшей работы в материальных проектах.
5. Зарождение материальности.
6. Концентрация силовых динамических состояний.
7. Преддверие реализации идеи работы над пространственными сооружениями.

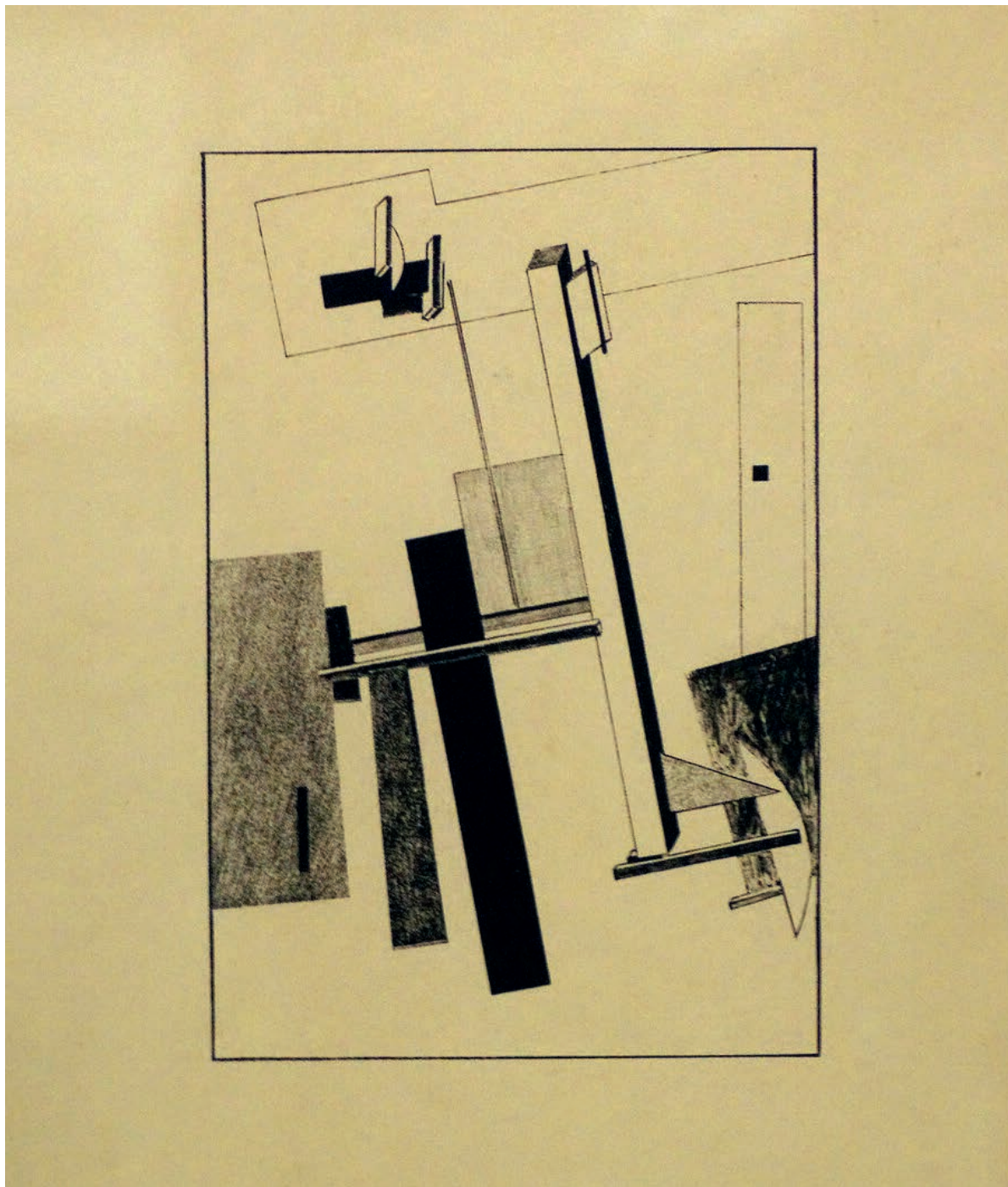
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

В теоретической записке И. Чашника подчеркнут особенный этап – выход за предел холста в объём, из чего мы знаем о поисках этого периода развития формообразования в витебской школе.

Необходимо добавить, что этот момент связан не только с педагогической системой Малевича, в которой мастер проходил с учениками все этапы от кубизма, через футуризм к супрематизму, но и с деятельностью Эль Лисицкого, который с витебскими учениками занимался переходом в объём и практиковал самостоятельную систему Проунов как «пересадочных станций» от живописи в архитектуру.



Эль Лисицкий. Проун 1А. Мост. 1920-1921. ГТГ



Эль Лисицкий. Проун 20. 1920–1921. ГТГ



Проводя в практику свою педагогическую систему, Малевич выяснил, что формула, т.е. прибавочный элемент показывает и конечную точку развития определенной живописной системы, и что можно установить её диапазон, а также начало и высший уровень её возможностей.

Малевич был приверженцем жесткой детерминации и выработывал уже в Витебске четкий алгоритм в организации материала: самым главным здесь выделялся рецептурный натюр-морт. И параллельно он исследовал нарушение алгоритма, сбой и причины случайностей.

Он искал алфавит современного искусства как базовую систему знаков, с помощью учебного эксперимента он анализировал блоки/тексты художественных систем и находил механизм воспроизведения каждой системы усилиями ученика, воспроизведения чистого без примесей эклектики. Искренне противостоя эклектическим элементам в произведении, Малевич всегда настаивал на достижении учеником внутреннего единства произведения.

Этот анализ давал Малевичу основание для дальнейшей разработки теории прибавочного элемента уже в его питерском периоде как теории смены качественных состояний в виде смены меры организации структуры. И в этом смысле Малевич вплотную подходил к математической формализации, используемой в современной теории информации.

Малевич рассматривал структуру произведения как структуру химических элементов, атомов, клетки, планетарной системы и пр., как изначальную упорядоченность, организацию целого и т.д. в зависимости от того, какое из структурообразующих (прибавочных) оснований является главным.

Мастер определял окончательную структуру произведения как объективную, независимую от субъекта. Целью его было построение общей модели, основанной на теоретических принципах и кодирующей исследуемые им алфавиты/системы. Найденный прибавочный элемент становится базисным для построения целокупности алфавитов, представляя как носитель заряда. Малевич создал своего рода периодическую систему, подобную менделеевской.

Исследуя разного рода прибавочные элементы, Малевич находил разные типы соответствующего каждому мировоззрению:

- сезанновскую культуру он связывал с уездным городом и каменными постройками, с холмами и полупарками;
- первую стадию кубизма – с границей сезанновской культуры провинциальных городов, вторую, третью и четвертую стадии кубизма – с границей металлического города;
- футуризм – с созданием портрета машины;
- супрпрямую – с воздухом, аэропланом и планитами.

В этой связи Малевич выявлял ещё и энергетические возможности этих систем с соответствующими прибавочными элементами/метриками.

Еще Б. Риман рассматривал проблему соответствия определенной целостности/универсума и его метрики. В дополнение к этому утверждению можно отметить, что биолог Э. Бауэр ввел понятие структурной энергии, связывая структуру, её метрику с уровнем потенциальной активности всего данного универсума. Перестройку структуры Малевич объяснял введением и действием нового прибавочного элемента, который для него был не случайным условием, а наиболее общим критерием, и который давал ему возможность определить: 1) меру гармонии новой системы, например, при переходе от сезаннизма к кубизму, 2) внутреннюю целокупность каждой из систем и 3) уровень целостной энергии каждой из систем, 4) потенциальность художественного существования систем.

- Сезаннист стремится за город, в пригород. Это вообще энергия уездного и губернского города. Энергия всегда связана с объёмом сознания и со скоростью этого сознания.

- Кубистическое и футуристическое искусство – это энергия города, завода, металлической культуры. Это рабочий, лётчик, шофёр, тяжёлая индустрия. Именно они определяют геометрические формы, плоскости и объёмы. Первая стадия кубизма – это энергия границы сезаннистской культуры провинциальных городов. Остальные стадии кубизма – энергия границы металлического центра.

- Среда и энергия супрематизма – воздух для аэропланов. Это аэровидный супрематизм.

Пафос Малевича заключался в полном отрыве от земной поверхности, его стремление определялось ещё и космическим уровнем искусства, связанным с астрономией, дизайном и организацией жилищ вне Земли. Проект был художественным/цивилизационным скачком, обусловленным объемом мышления Мастера.

Подобная принципиальная позиция в школе Малевича инспирирована объективной потребностью нацелить творческую мысль на постижение структуры искусства, на познание наиболее общих законов произведения во имя предсказания последующих функциональных состояний всей художественной практики. Дальнейшая деятельность учеников Малевича и способы их самопроявления как художников базировались на этом малевичском системном подходе к их обучению/образованию.

Малевичский педагогический приём с идеей прибавочного элемента в ядре представлял собой жёсткую технологию скреп всего разнообразия уновисской самореализации: именно он обуславливал способы поведения всей уновисской системы, код её деятельности, способ её организации, механизмы её целокупности и варианты её мобильности. В поисках соответствия структуры УНОВИСа с функциями УНОВИСа можно основываться исключительно на фундаменте малевичской образовательной практики: 1) на определении структуры произведения и его форм, что выражено графически; 2) на определении уровней цветовых отношений в различных структурах; 3) на определении меры организации структур; 4) на определении возможностей ученика как соответствия типу той или иной организации структуры произведения; 5) на определении полноты реализации учеником структуры произведения.

Основываясь на этих постулатах, Малевич соединял способности членов УНОВИСа с усилиями по их реализации в пространстве города и с дальнейшими перспективами деятельности учеников на новом уровне в Петрограде/Ленинграде.

«В основе всего они видели геометрические формы. Их стерильная простота и ясность, казалось, гарантировали единство. <...> Геометрия Казимира Малевича провозглашалась мерой гармонии» [Ракитин..., с. 70].

В конце 1934 года Л. Юдин подчеркивал: «Все дело конечно, в том, что К.С. учил нас работать не впечатлением от формы, а самой формой. Реальной формой. <...> К.С. <...> чрезвычайно уважает логику формы. Вот что он ни за что не соглашается нарушить. Эта логика для него высшая реальность живописца. Отсюда его органическая, неподвзятая чистота. К.С. не просто колеблет формы, пока они примут более или менее затейливый и пикантный вид (что очень часто бывает у нас). Он добивается решения форм, для чего жертвует всеми побрякушками» [Юдин Лев. «Сказать – свое...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников/ Сост., автор вступит статей и коммент. И.Н. Карасик. М., 2017. С. 31].

ГЛАВА 3. КОНТЕКСТ: СИСТЕМЫ ХУДОЖНИКОВ АВАНГАРДА

I.

Школа УНОВИСа входила в состав нового уровня художественного образования, художественной практики и художественных проектов, созданного «осью» нового времени: Баухауз – УНОВИС – ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН.

Эти три школы возникли одновременно, инспирированные задачами европейского художественного пространства первой четверти XX века. Немецкий, Витебский и Московский институты выполняли и художественные, и технические задачи.

√ Баухауз (1919–1933). Принципы и стиль bauhaus (преподаватели писали название с маленькой буквы) стали основополагающими в модернизме. Школа сменила трех директоров и три места расположения.



Слева направо: Джозеф Альберс, Хиннерк Шепер, Георг Мухе, Ласло Мохой-Надь, Герберт Байер, Юст Шмидт, Вальтер Гропиус, Марсель Брэйер, Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Файнингер, Гунта Штёльцль, Оскар Шлеммер. Преподаватели Баухауса на крыше школы в Веймаре. 1920 год

√ ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) – архитектурно-художественная школа авангарда. ВХУТЕМАС вместе со школой Баухауза сформировал основы мировой архитектуры и дизайна 20 в. Создан осенью 1920 г. слиянием I-х СГХМ – быв. Строгановского художественно-промышленного училища и II-х СГХМ – быв. Московского училища

живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Осенью 1927 преобразован во ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт). Расформирован осенью 1930 г.

Каждая из программ акцентировала: 1) выход в пространственную среду, 2) оккупацию этой среды искусством, 3) формирование принципиально нового мира, 4) практическое исследование возможностей формообразования и главное – 5) совокупность различных направлений в едином движении.

При всех различиях в этих программах (в Баухаузе – синтез искусств на основе архитектуры, во ВХУТЕМАСе – политехническое образование, в УНОВИСе – практическая и философско-научная экспедиция) все три учебных заведения в своих регламентах: 1) ориентировались на изменение ментальной матрицы в своих социумах, 2) стремились к решению новых (неакадемических) задач, 3) на производственные задания в дизайне.

И Вальтер Гропиус, и Казимир Малевич, и мастера ВХУТЕМАСа отвергали предыдущие методы художественного образования как недейственные в новых условиях преобразования мира.

Система обучения действовала как организация Свободных художественных мастерских, и это общее название объединяло такие мастерские в профессиональное единство, в общероссийскую сеть доступного высшего образования, что позволило Казимиру Малевичу именно на основе многих мастерских создать свою сеть УНОВИСов. В Витебске, как и в других российских городах, такая система – Единая аудитория живописи – была элементом Единой трудовой школы, где вели преподавание ученики и учителя ВХУ. Равно, как и выпускники основного отделения ВХУТЕМАСа, они имели право преподавать в трудовой школе рисунок и графику. В Германии Вальтер Гропиус добился легитимности проекта трудовой школы, хотя проект так и не был реализован.

Изданный в начале 1919 года план АХО НКП (самостоятельный Архитектурно-художественный отдел Наркомпросвещения должен был создать новую художественно-строительную культуру) – план Единой трудовой архитектурной школы – акцентировал мастерскую как главную структурную единицу во всеобщей школьной реформе.

- Мастерские во ВХУТЕМАСе, в УНОВИСе существовали открыто и автономно, каждая с собственной позицией и программой.

- В Баухаузе мастерская преобразовалась в лабораторию, что было характерно для московских и особенно витебских мастерских.

- Главным отличием УНОВИСа являлись теоретическая и философская составляющие в целой области исследований, и перспективой для дальнейшей деятельности УНОВИСа стал ГИНХУК как научный исследовательский институт проблем формообразования в искусстве, что определило разницу с ВХУТЕМАСом как центром «производственного искусства».

И тем не менее вопросы формообразования являлись основой для всех трех институтов:

- в Баухаузе практика и изучение законов возникновения и развития формы вводились на курсе пропедевтики и, по метафоре Гропиуса, были артерией Баухауза;

- во ВХУТЕМАСе Н. Ладовский, Б. Королев, Л. Попова и А. Родченко в рамках пропедевтического обучения вырабатывали принципы, методы и приемы формообразования для всего объема пространственных искусств;

- в УНОВИСе Малевич с Лисицким совместно предложили собственную универсальную программу исследования художественной формы. Малевичская программа основывалась на

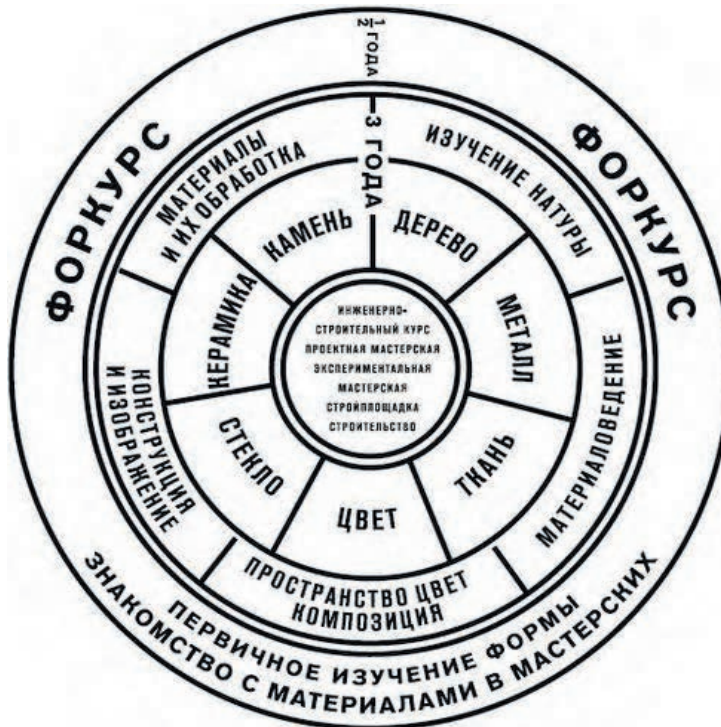
построении изобразительной системы с помощью плоскостных форм, изучении цвета и его взаимодействии с геометрическими формами, на понимании законов динамического равновесия и напряжения.

Вальтер Гропиус основывал идеи синтеза искусств на архитектуре, параллельно Малевич определял архитектуру как следующий этап после супрематизма. А Эль Лисицкий стал мостом между системами Малевичской школы и Баухауза, между Баухаузом и ВХУТЕМАСом.

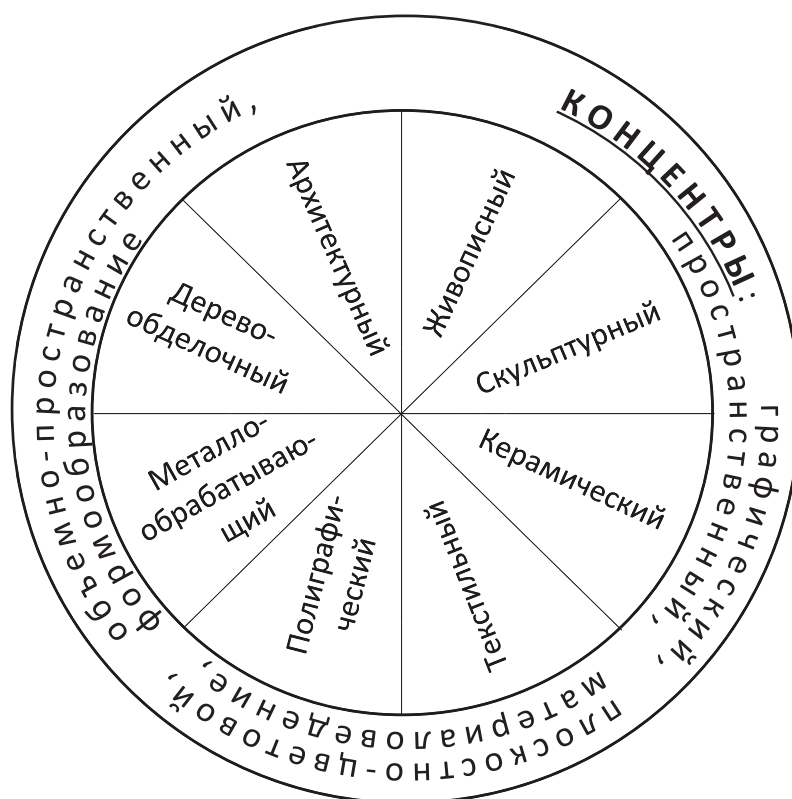
И ещё одно измерение уновисского проекта: образовательная программа Малевича в первой четверти 20 в. – это движение от гуманитарного (эстетического, художественного) образования к технологическому. Математическая матрица супрематизма тому подтверждение. Но параллельно Малевич создал и обратный вектор – собственную метафизику.

В. Ракитин отмечает, что витебские программы Малевича имеют аналогии с ранними учебными платформами Баухауза и ВХУТЕМАСа, но отличаются меньшим формализмом [Ракитин..., с. 294].

Система обучения в Баухаузе (круг В. Гропиуса):



Внешний круг (1/2 года) – вводный курс (названный впоследствии форкурсом), первичное изучение формы, знакомство с материалами в мастерских вводного курса. Второй круг (второй и третий круги – 3 года): натуральные студии, материаловедение, курс пространство-цвет-композиция, конструирование и изображение, материалы и способы их обработки. Третий круг: классы дерева, металла, текстиля, живописи, стекла, керамики, камня. Центр круга: инженерно-строительный курс, проектная мастерская, опытно-экспериментальная мастерская, стройплощадка, строительство.



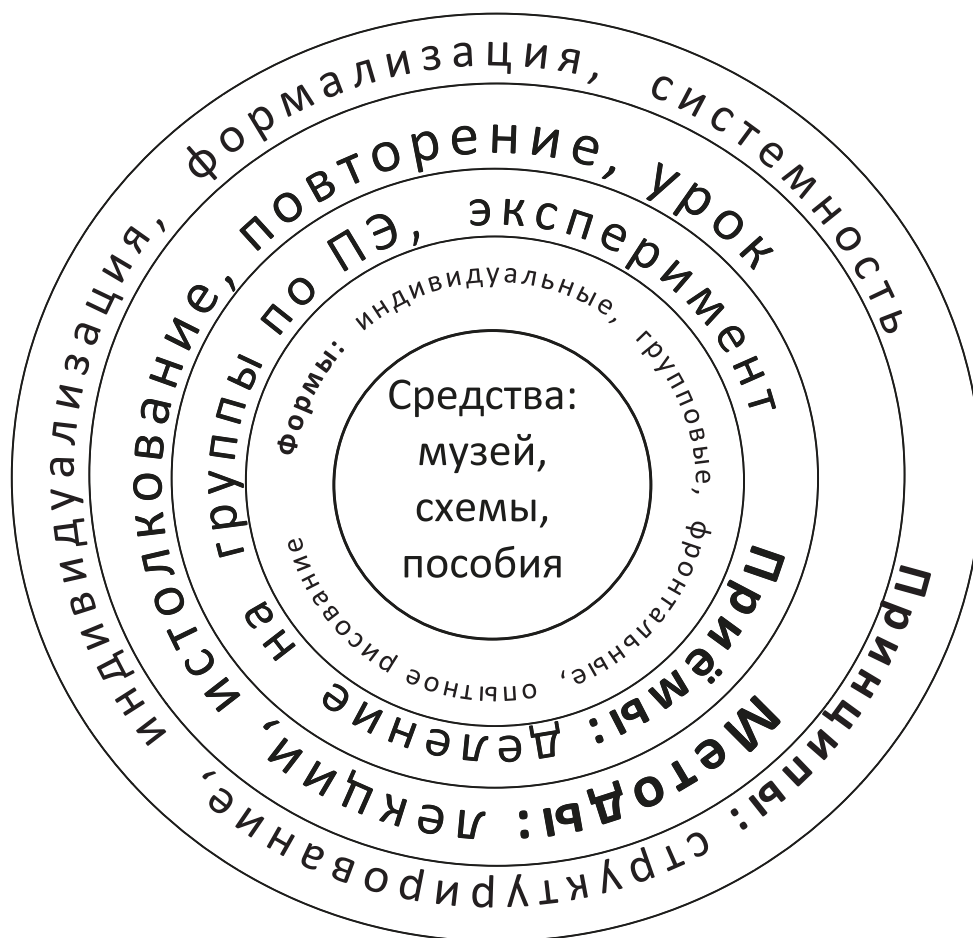
► **Факультеты:**

архитектурный;
деревообделочный;
металлообработывающий;
полиграфический;
текстильный;
керамический;
живописный;
скульптурный.

► **Пропедевтический курс – концентры (направления):**

графический;
плоскостно-цветовой;
объемно-пространственный;
пространственный;
материаловедение;
формообразование.

Система обучения в УНОВИСе:



► **Средства:**

музей, схемы, пособия.

► **Формы:**

индивидуальные; групповые; фронтальные; опытное рисование.

► **Приёмы:**

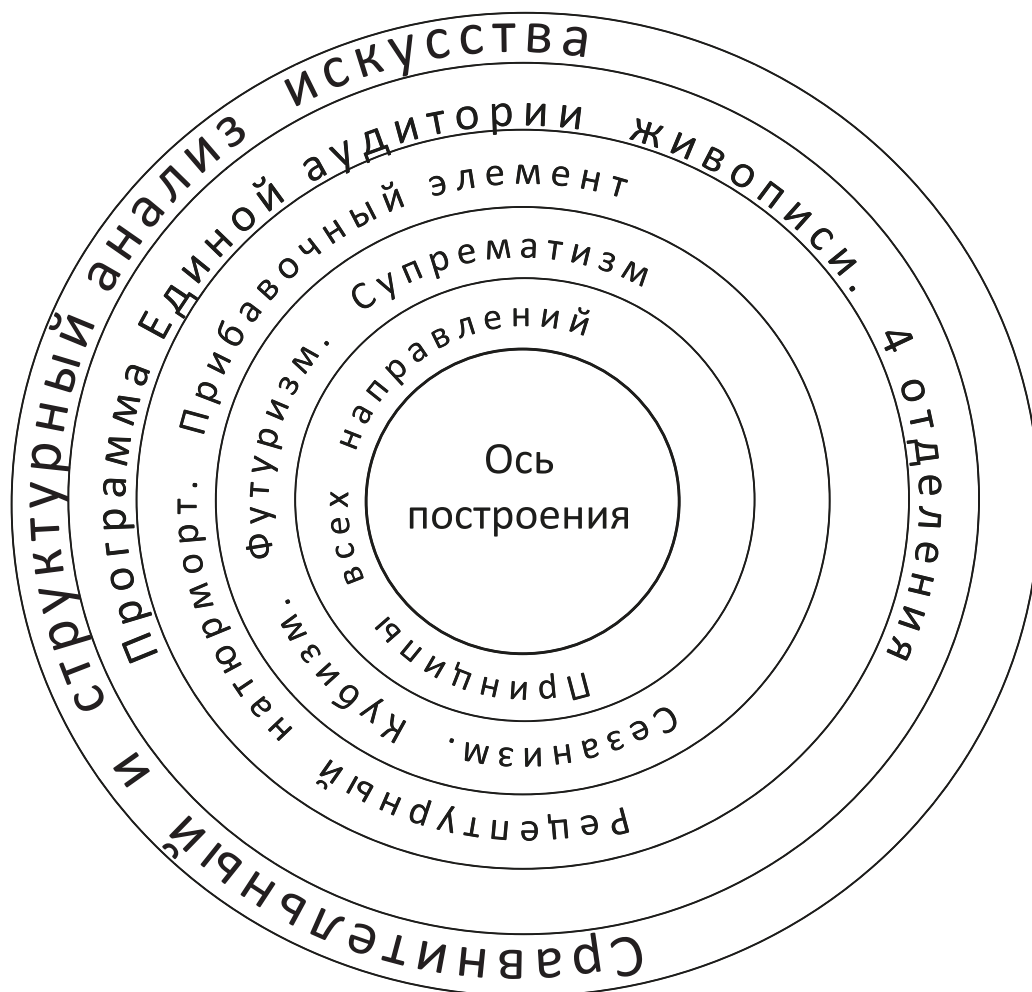
деление на группы по прибавочному элементу (ПЭ).

► **Методы:**

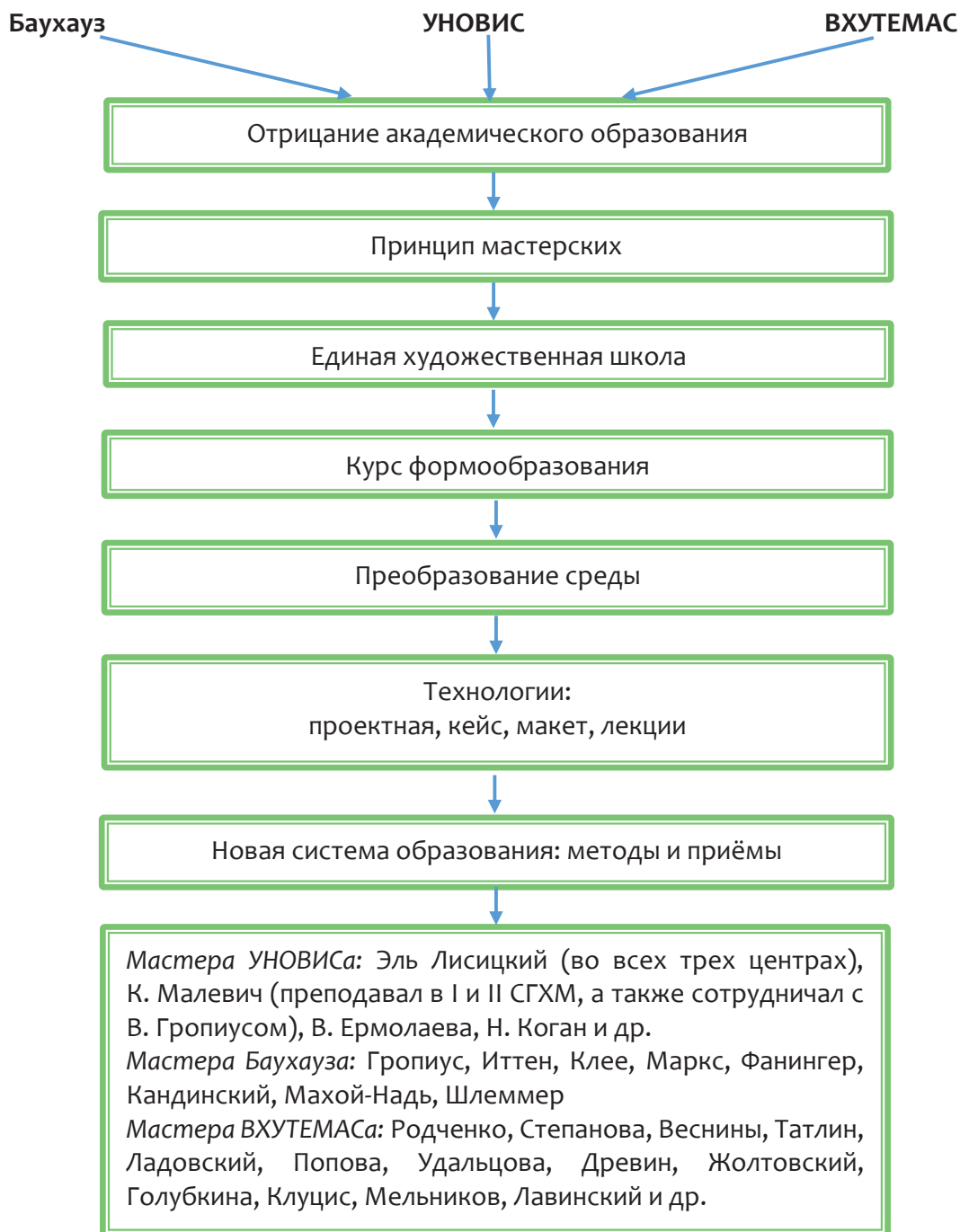
лекции; истолкование; повторение; урок.

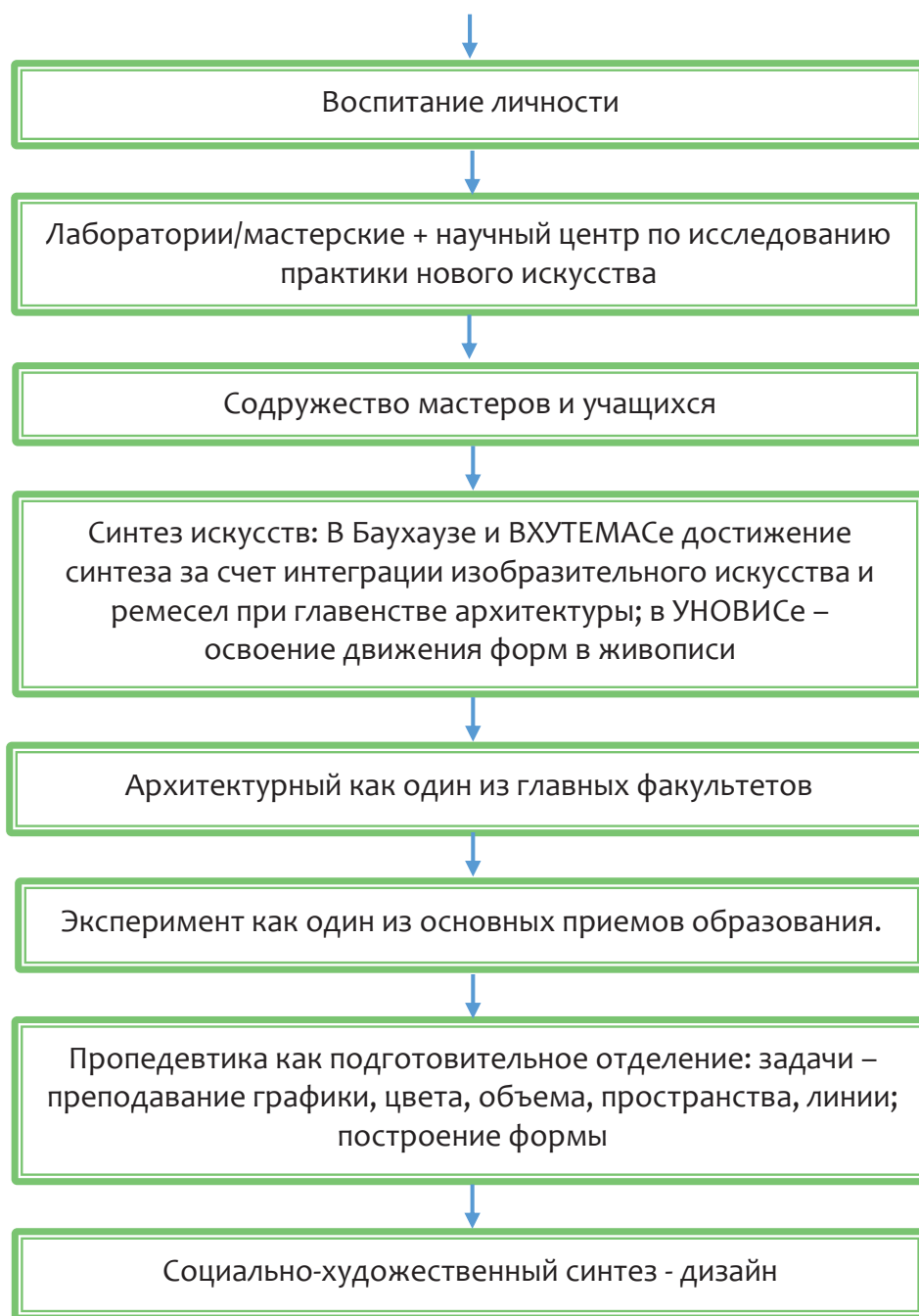
► **Принципы:**

структурообразование; идентификация; формализация; системность.



- ▶ Ось построения.
- ▶ Принципы всех направлений.
- ▶ Сезаннизм. Кубизм. Футуризм. Супрематизм.
- ▶ Рецептурный натюрморт. Прибавочный элемент (ПЭ).
- ▶ Программа Единой аудитории живописи. 4 отделения.
- ▶ Сравнительный и структурный анализ искусства.





II.

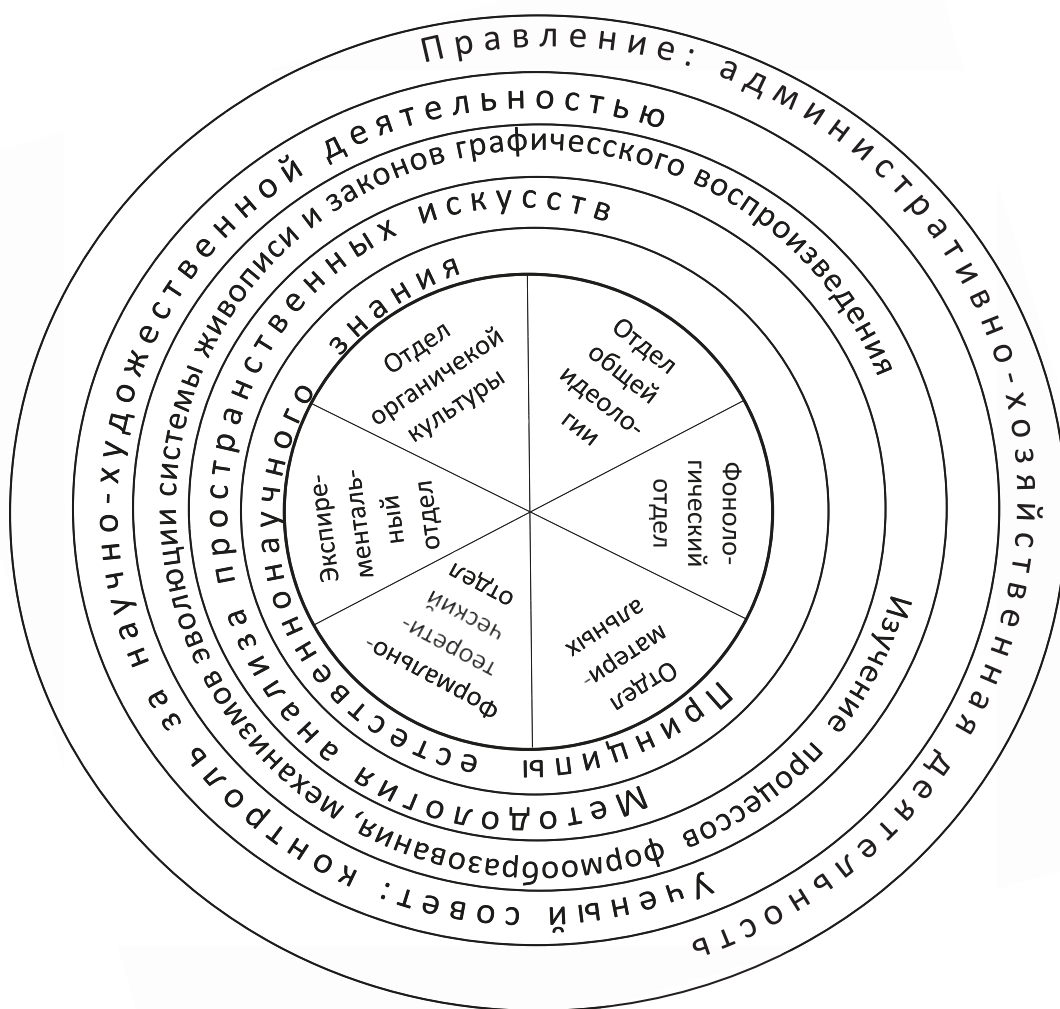
Движением педагогической системы Малевича на следующую ступень является ГИНХУК. Мастер рассматривал исследовательский институт как современную форму в искусстве, выход за предел собственно творчества в теорию, в анализ творчества.

ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры, Петроград/Ленинград, 1924–1926) стал своеобразным продолжением витебского УНОВИСа. В октябре 1924 года его возглавил К. Малевич. В формально-теоретическом отделе (ФТО), также возглавляемом Малевичем, продолжалась и совершенствовалась разработка теории прибавочного элемента. Лабораториями цвета и формы руководили В. Ермолаева и Л. Юдин. Малевичская идея исследовательского центра была поддержана многими другими мастерами: эволюция модернистского искусства от кубизма к футуризму, аналитическому искусству, супрематизму, конструктивизму, «пространственному реализму»/«расширенному смотрению» требовала глубокого анализа, осмысления всех живописных систем на основе современных научных разработок. Задачей исследовательской деятельности института стало создание универсальной художественной методологии с целью выхода в 1) сферу педагогики с новыми приемами обучения; 2) в сферу производства (дизайн).

В 1925-м году В. Ермолаева отчитывалась о работе в лаборатории:

◆ «Сезанн как предшественник кубизма, какие элементы у Сезанна могли повлиять на образование кубистической формы. Элементы геометризации формы в его холстах, стремление к контрастной характеристике каждой отдельной формы – объемов, плоскостей, линий. <... > Значение живописной окраски Сезанна для кубизма. По всем этим вопросам подобраны фотографии, дополнены рисунками и чертежами и сделано подробное описание. <... > Период у Пикассо-Брака, Лефоконье и Малевича, охватывающий собой года с 1908 по 1910, в котором заключен целый ряд проблем, впоследствии развитых кубизмом. В чем особенность работ четырех указанных художников, кот<орая> дает право на обобщение их в одну группу и на особое название “стадии геометризации”. <... > Как образовалась геометризованная форма у каждого из 4-х мастеров. В чем оказалось влияние Сезанна. Какие элементы Сезанна получили дальнейшее развитие в геометризме, и какая разница между живописью Сезанна и изучаемой стадией. Дальнейшее видоизменение геометризованной формы у изучаемых мастеров. Дробление и распыление контраста в этом обстоятельстве. Нарастание контрастных ощущений в работах Малевича при переходе от стадии геометризма к 1 стадии кубизма. То же самое у Брака. Особенности кубистических отношений Малевича в этот период. <... > Был проведен подбор фотографий в числе около 80 для статьи К.С. Малевича “Теория прибавоч<ого> элемента в живописи” [ЦГАЛИ. Ф. 244. Оп. 1. Д. 48. Лл. 8–8 об].

Таблицы, которые Малевич создал в ГИНХУКе и демонстрировал в конце 1920-х гг. в Германии, можно определить в контексте и иных аналитических проектов с иными активными составляющими.



► **Отделы:**

формально-теоретический отдел; отдел материальной культуры; отдел органической культуры; отдел общей идеологии; экспериментальный отдел; фонологический отдел.

► **Принципы естественно-научного знания**

► **Методология анализа пространственных искусств**

► **Изучение процессов формообразования, механизмов эволюции систем живописи и законов зрительного восприятия**

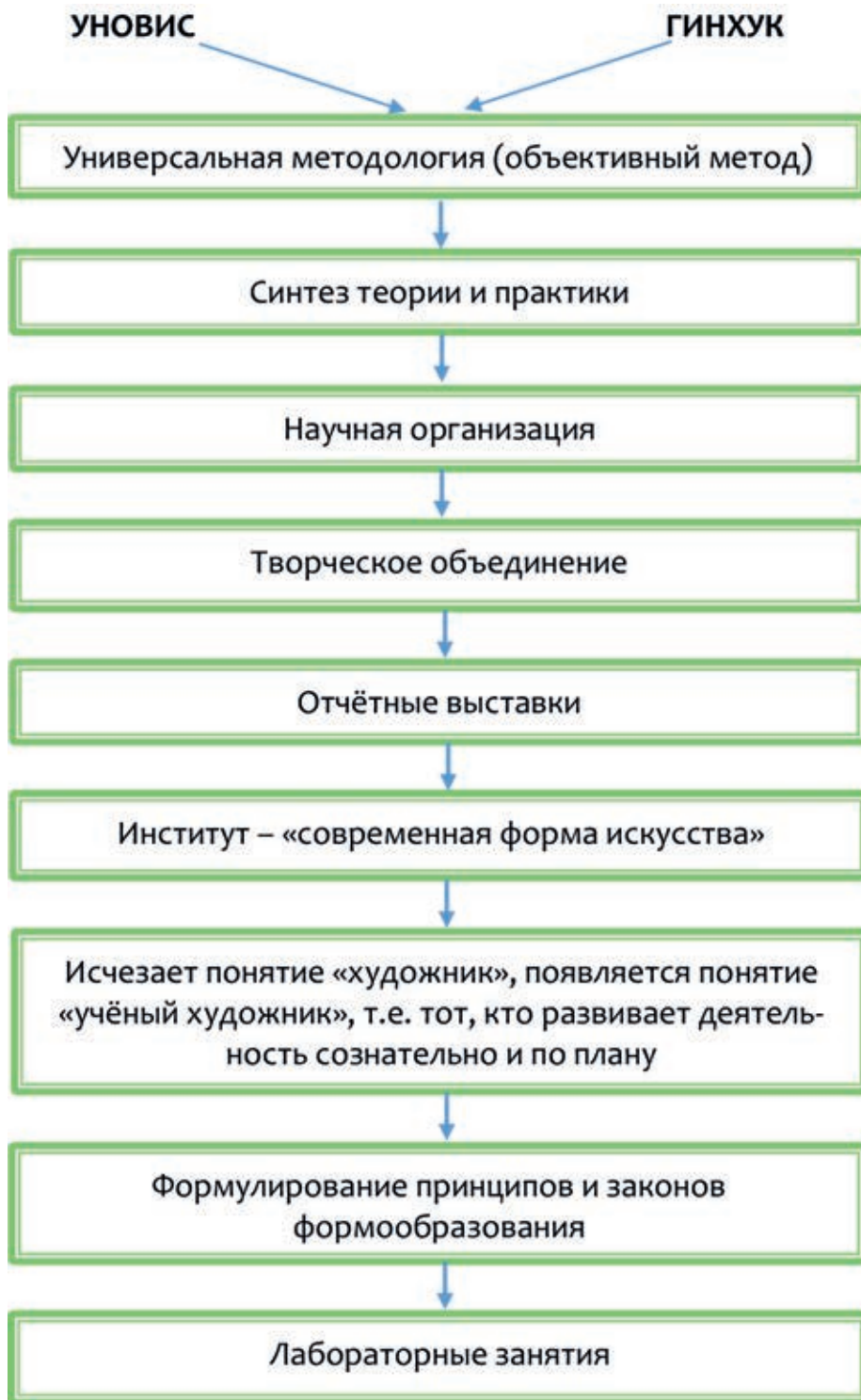
► **Ученый Совет:**

контроль за научно-художественной деятельностью.

► **Правление:**

административно-хозяйственная деятельность.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА





Таблицы, которые Малевич создал в ГИНХУКе и демонстрировал в конце 1920-х гг. в Германии, можно определить в контексте и иных аналитических проектов с иными активными составляющими. К примеру,

- В 1925-м году в научно-теоретическом отделе при Музее живописной культуры свои таблицы демонстрировал Иван Ключ как разработку проблем цвета. Его разработка основных элементов искусства в живописи представляла собой исследование нового искусства цветоживописи, в которой именно цвет определяет форму, и каждый цвет имеет свою форму, а неподвижность формы ослабляет цвет, в то время, как распыление формы усиливает напряжение цвета [Ключ И.В. *Мой путь в искусство. Воспоминания. Статьи. Дневники.* М., 1999. С. 353]. Ключ анализировал произведение и всё искусство в целом через составляющие его элементы: цвет, форму, композицию, фактуру. По мнению Ключа, основой цвета является свет: «Раз свет меняет цвет, значит свет существует самостоятельно» [Ключ И.В. *Указ. соч.* С. 361].

- Сам Ключ в конце 1920-х гг. сопоставлял эксперименты М. Матюшина с его собственными: у Матюшина «работа велась в физиологическом плане, например, изменение формы и цвета предмета при условии расширенного смотрения и так далее. Меня всегда интересовали свойства цвета и взаимоотношение их к форме при самом обыкновенном смотрении, как вообще мы рассматриваем картину» [Ключ И.В. ... С. 373].



К. Малевич, И. Ключ, А. Моргунов. 1914

Пояснения к таблицам Клюна представляют собой обобщение исследования взаимодействия формы и цвета: «Каждый цвет под влиянием соседних цветов может изменить свою основную форму и перейти в форму, противоположную ей. Форма теряет большую часть своего значения, когда цвет передается в различных своих градациях» [Клюн И.В. *Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники.* М., 1999. С. 367]. И. Клюн подчеркивал, что при последовательном рассматривании цвета обнаруживается, что от самого интенсивного он при движении в любую сторону становится холоднее и спокойнее, а подымаясь вверх, опять усиливаются и замыкаются самым горячим. Клюн спорил с Малевичем, настаивая на том, что «каждый цвет имеет свою поверхность, свою глубину, свои плоскостные свойства. Свою сухость, жесткость, бархатистость, нежность, свою остроту и свой удельный вес (легкость, тяжесть)» [Клюн И.В. ... С. 368].

И. Клюн определяет, что формы одинаковой силы цвета не создают ощущения пространства, а если эти формы накладываются друг на друга, впечатление одноплановости исчезает. «Свет, являясь дополнительным элементом в живописном произведении, оказывает свое определенное влияние на цвет и формы в нем. Он распыляет формы, а цвет делает более интенсивным, максимальный же свет распыляет и цвет, и формы» [Клюн И.В. ... С. 369]. Мастер находит взаимодействие цвета и фактуры: глянцевая фактура углубляет цвет, а матовая удерживает его на поверхности, шероховатая приближает цвет к зрителю.

В 1919 году продемонстрировал графики «Искусство цвета».

И. Клюн, составляя таблицы цветовых гамм, органических и декоративных отношений форм и цветов, пользовался красным, синим и желтым в пяти их градациях. В таблицах наглядно было показано, какие сочетания гармоничны; определены наиболее характерные тона и сочетания у отдельных художников. Наглядность таблиц позволила установить взаимодействие цветов и форм.

- Аналогичные таблицы составлял Густав Клуцис и его ученики во ВХУТЕМАСе.



К. Малевич и Г. Клуцис. 1933

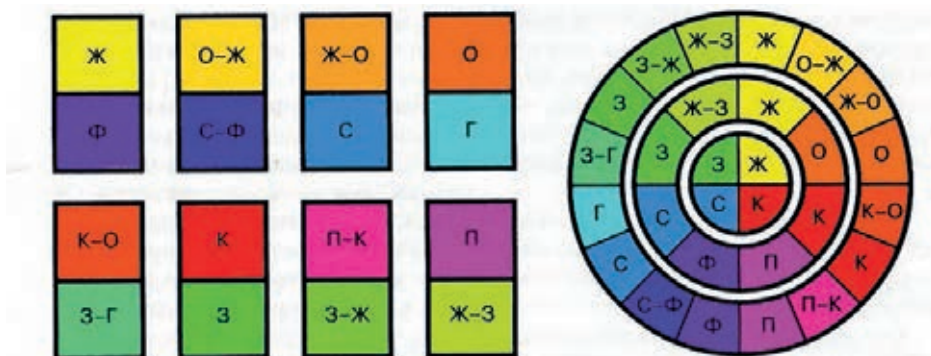
По этим таблицам хроматических цветов и схемам реализовывался педагогический прием Г. Клуциса. Цвет рассматривался как производственный материал, выявлялся цвет в натуре при постановке натюрморта из разнообразных материалов и по результатам обобщался спектр и выражение его краской. Студенты составляли 6-цветную шкалу или круг, изучали различие смешения красок и цветов, а также проводили опыты по поиску взаимодополнительного цвета к определенной шкале, затем – рассматривали проблемы яркости, насыщенности, тоне и т.д., изучали каждый признак цвета. Наиболее сложные задания предлагались на взаимодействие цвета и пространства: объем, глубина, ряд цветowych пересекающихся плоскостей и пр. Методика Клуциса была ориентирована на изучение цветowych закономерностей, решение цветowych задач в проектах зданий, освоение принципов окраски объемов и возможностей расчленения формы цветом.

- Василий Кандинский придавал пониманию искусства, исследованию искусства рациональный характер. От трактата «О духовном в искусстве» до изданий Баухауза и исследования «Точка и линия на плоскости» Кандинский развивал теорию искусства и как научную, и как педагогическую платформу. Картина может быть логичной, если её цвет и форма заражают определённым настроением, вызывают определённую эмоцию, если цвет/формы соотносимы и эффективны в визуальном воплощении настроения/эмоции. По мнению Кандинского, любая краска и любая форма обладают потенциалом особого воздействия и особых ассоциаций. Формы, цвет, линии и точки – это взаимодействие с целью осознания специфического воздействия произведения на чувства зрителя.

- Сломон Никритин в Музее живописной культуры предложил систему тектонического анализа живописи. К 1924-м году он обнаруживает единицу измерения живописных произведений – квадрат, который является ключом задач тектоники. Никритин подчеркивал, что инструментом исследования служит расчерченная на модули сетка на пластине, которая при наложении на цветную репродукцию дает сведения для диаграммы цвета.

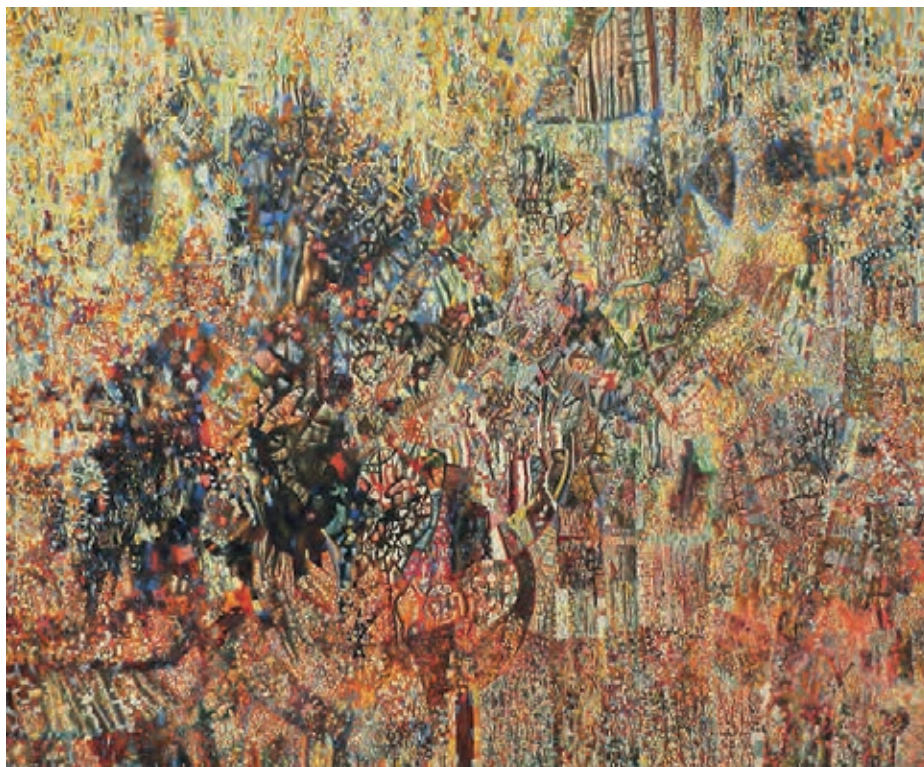
Отделом органической культуры (ООК) в ГИНХУКе руководил Михаил Матюшин. Вместе с группой «Зорвед» он рассматривал проблемы физиологического восприятия действительности, ввёл понятие «расширенное смотрение» и «затылочное восприятие мира». Матюшин размышлял над понятием «четвертое пространство», соотнося его со «сверхсознанием». Анализируя историю искусств, мастер доказывал, что художник всегда видит только отдельные части реальности, и на каждом этапе изображение соответствует определенному уровню сознания, и на каждом этапе возникает новый реализм. Так, кубизм и футуризм, воспроизводящие невидимые черты предметов, проявляют внутренний мир всего видимого и воплощают невоспринимаемое глазом. Это способствует интенсивному проявлению энергии, движению во всех направлениях. Работа лабораторий, которыми с 1923 года руководил Матюшин в ГИНХУКе и в Институте истории искусств (ГИИИ), обобщена в труде «Закономерность изменчивости цветowych сочетаний. Справочник по цвету».





Цветовой круг по системе М. Матюшина

Павел Филонов руководил в ГИНХУКе Отделом общей методологии (ООМ), автор Декларации Мирового расцвета, мастер аналитического искусства, глава своей школы. В произведениях он создает свою модель мира, состоящую из атомов реальных и воображаемых, отличную от всех направлений русского авангарда: 1) выявление невидимого; 2) не только форма и цвет являются его инструментами, а и психологическое состояние, и внутренний мир человека; 3) использование аналитического метода как проявление чистой эволюционирующей формы; 4) совмещение приема природных ощущений и живописной беспредметности.



П. Филонов. Формула весны. ГРМ. 1929



ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА





П. Филонов и М. Матюшин (слева направо) стоят. А. Крученых, К. Малевич и И. Школьник (слева направо) сидят. 1913 г.

III.

Вера Ермолаева руководила лабораторией формы и цвета в формально-теоретическом отделе ГИНХУКа. А в 1927 году у нее на квартире (10-я линия Васильевского острова, 13, кв. 2), а также на квартирах В. Стерлигова, Эндеров и др. началась новая стадия развития методологии, утвержденной ранее в ВХУ и в ГИНХУКе.

♦ «Приехав в Петроград, она сняла квартиру на 10 линии Васильевского острова, состоящую из четырех больших комнат. Все ученики, которые не имели жилья и средств к существованию, жили у нее и питались у нее. <... > Было приятным то, что у Веры Михайловны по старой традиции устраивались творческие вторники, на которые собирались как студенты, так и зрелые художники. Туда приходили Матюшин, Филонов, было много учеников Петрова-Водкина» [Из выступления А.С. Векслера на вечере памяти В.М. Ермолаевой 18 мая 1972 года. ОР ГРМ. Ф. 195. Д. 151. Лл. 26–30].

Базой апробации новой методологии стала серия выставок-просмотров работ художников с обсуждениями и дискуссиями. Институционального оформления группа не имела, однако длительное время ее существования (до декабря 1934 года) служит основанием для определения ее как школы, обозначаемой общими художественными, духовными, философскими позициями и тем, что она являлась творческим последствием УНОВИСа и развивала идеи супрематизма. В **Группу живописно-пластического реализма** входило двадцать человек, недавних учеников/соратников Малевича по Витебску и учеников/последователей Матюшина.



В работах В. Ермолаевой этого периода наиболее акцентирован жанр натюрморта с его камерностью, чутким восприятием и передачей теплоты предметов, а также пейзаж с его волшебной фактурой.



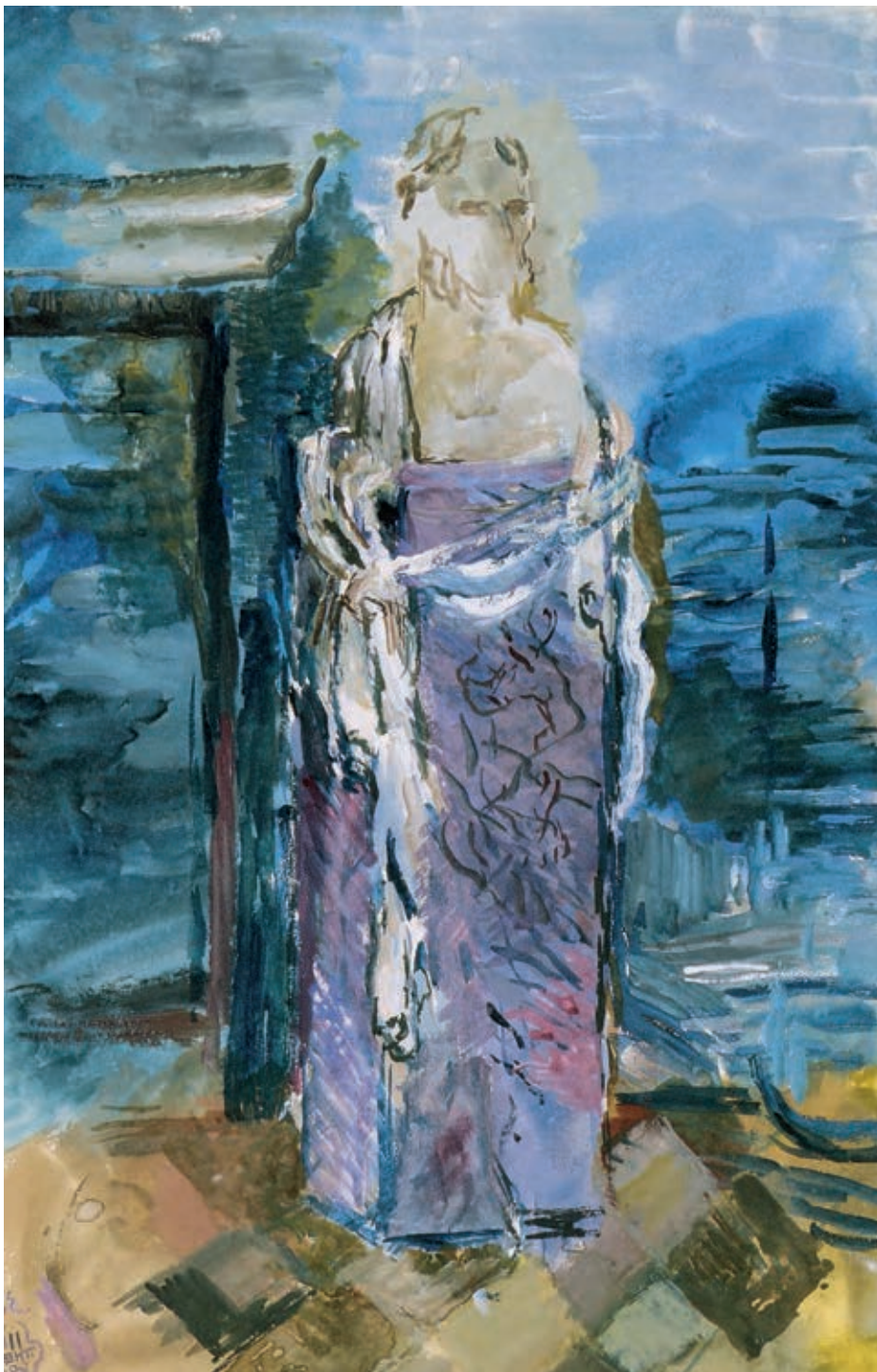
В. Ермолаева. Дон Кихот и Санчо Панса в лодке. 1933–1934. ГРМ



В. Ермолаева. Яхт-клуб. 1934. ГРМ

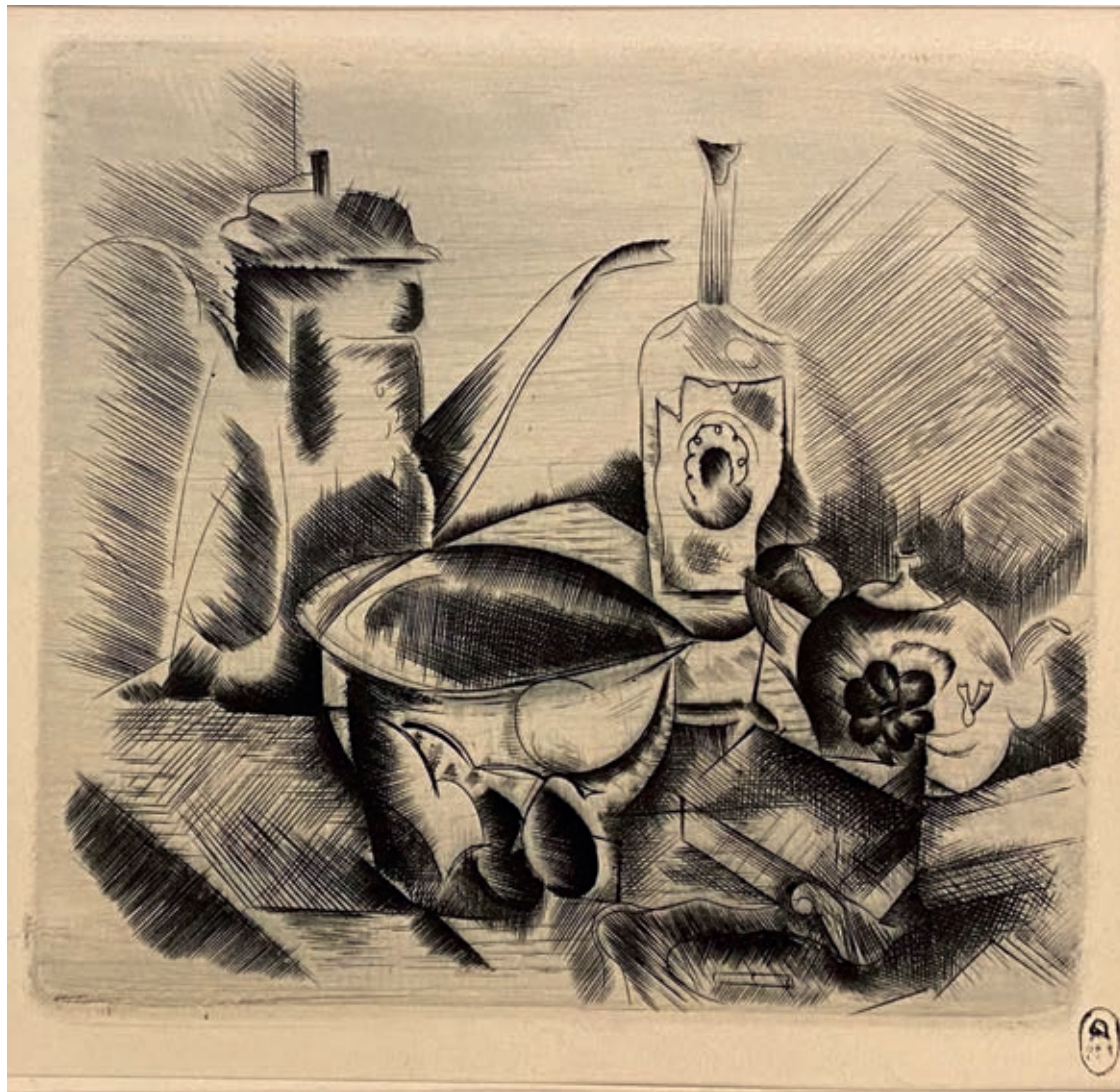


В. Ермолаева. Три фигуры. 1928



В. Ермолаева. «Се-Человек». 1928

Близкими характеристиками обладают и работы Льва Юдина этого периода, где проявлена сущность иррациональная, с глубоким трагическим восприятием предметов как отображения среды. Движением чувства, ощущением, близким к тактильному восприятию, вбиранию изображения в собственный нравственный мир и расширение сознания за счет проникновения в живую жизнь предметов, природы и среды, и – главное – сам зритель ставится Юдиным в ситуацию моральной рефлексии. В этих произведениях звучит наивысшая пронзительность в ощущении жизни, природы, искусства. Действительно, из всех учеников, последователей и оппонентов Малевича самым пронзительно чувствующим, проникающим в глубины форм, линий и материалов был Лев Юдин.



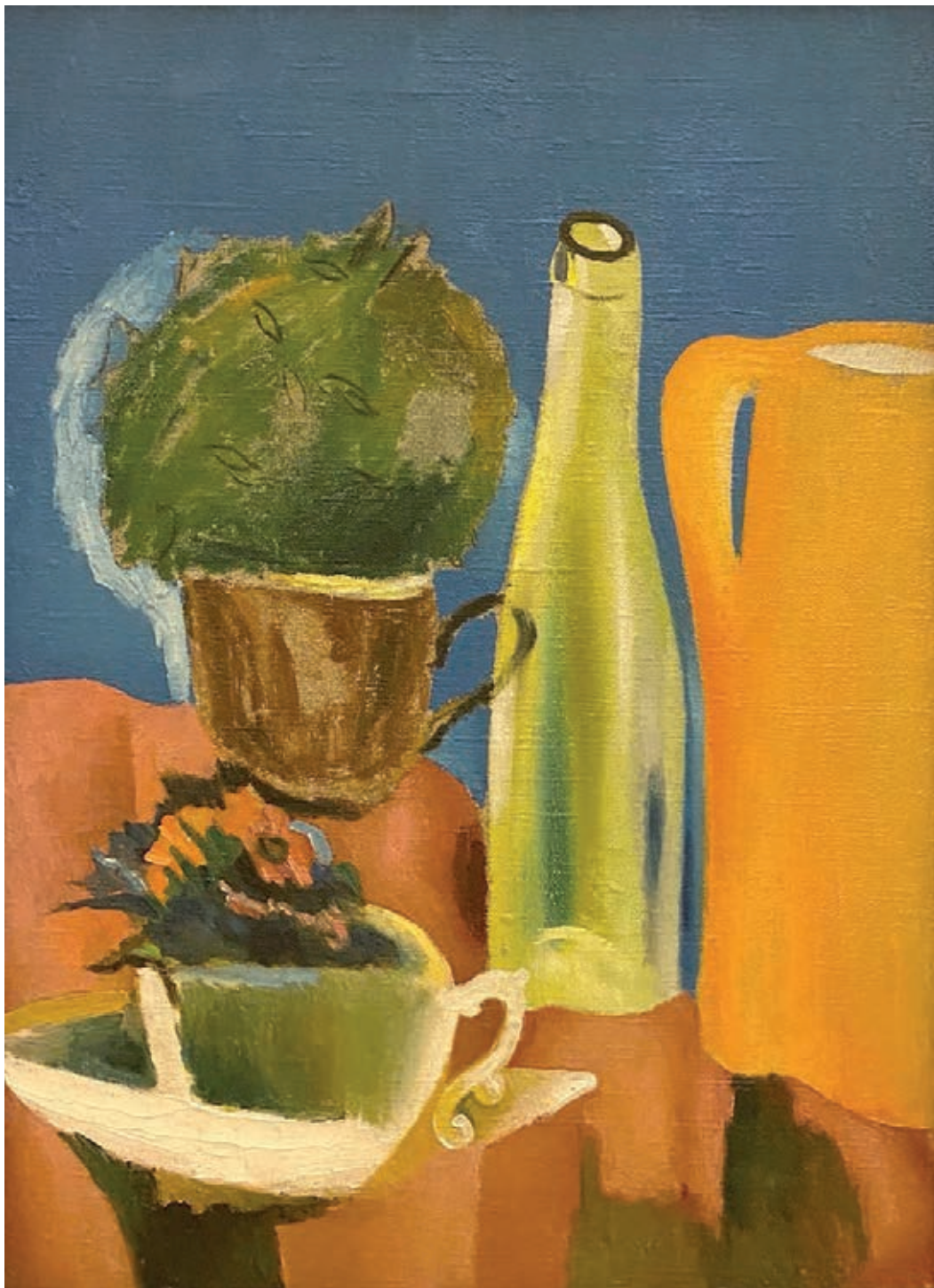
Л. Юдин. Натюрморт. Резцовая гравюра. 1938



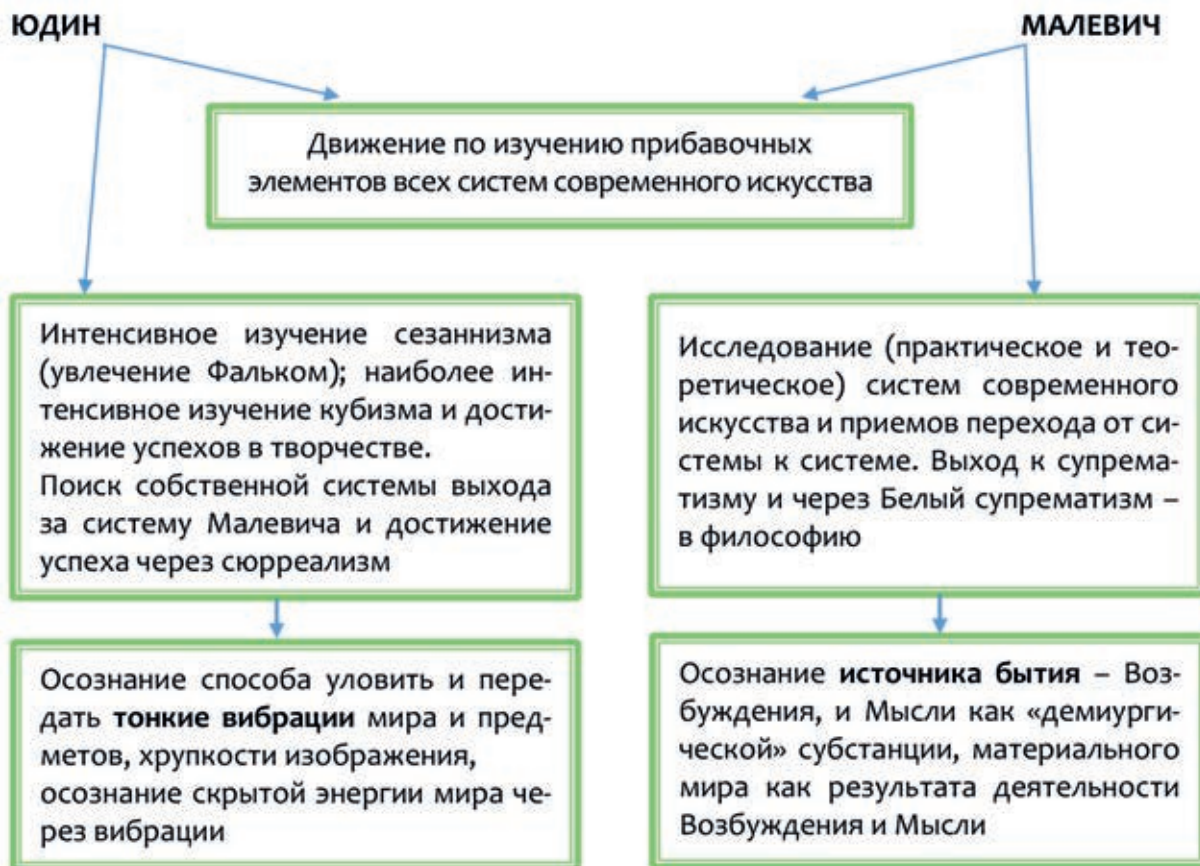
Юдин Л.А. Натюрморт. Кофейник, кувшин и сахарница. Середина 1930-х. ГРМ



Л. Юдин. Голубой натюрморт. 1937



Л. Юдин. Оранжевый натюрморт. 1930-е гг.

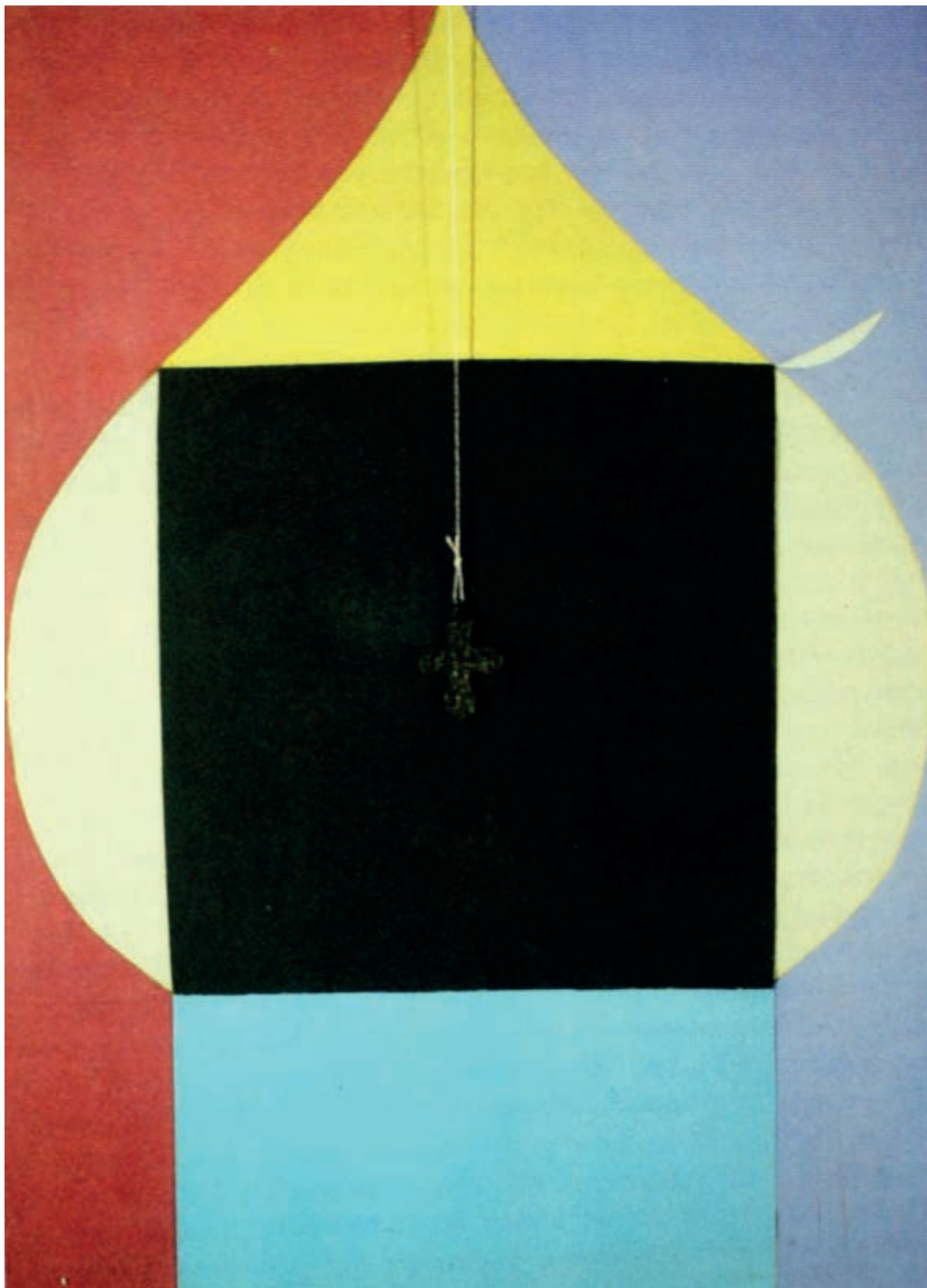


Владимир Стерлигов, один из последователей Малевича и Матюшина, художник и теоретик, один из членов группы «Живописно-пластического реализма».

♦ «Директору Института художественной культуры К. С. Малевичу – г-р. В. В. Стерлигова. Заявление. Прошу допустить меня к работе во вверенном Вам Институте по отделу Живописной культуры. В. Стерлигов. 23/1–26 г.». Резолюция Малевича: «К работе по отд. живоп. культ. допустить. К. Малевич. 23/1–26» [ЛГАОРСС. Ф. 4340. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 95].

В своих «Текстах об искусстве» В. Стерлигов писал, что учился у выдающихся авангардистов: «от Филонова – напряженное внимание к микрочастице поверхности, от Малевича – ощущение супрематичности природы Вселенной, от Татлина – национальные свойства, от Матюшина – импрессионистический кубизм».

В. Стерлигову принадлежит концепция «Чашно-купольной пространственной системы» живописи.



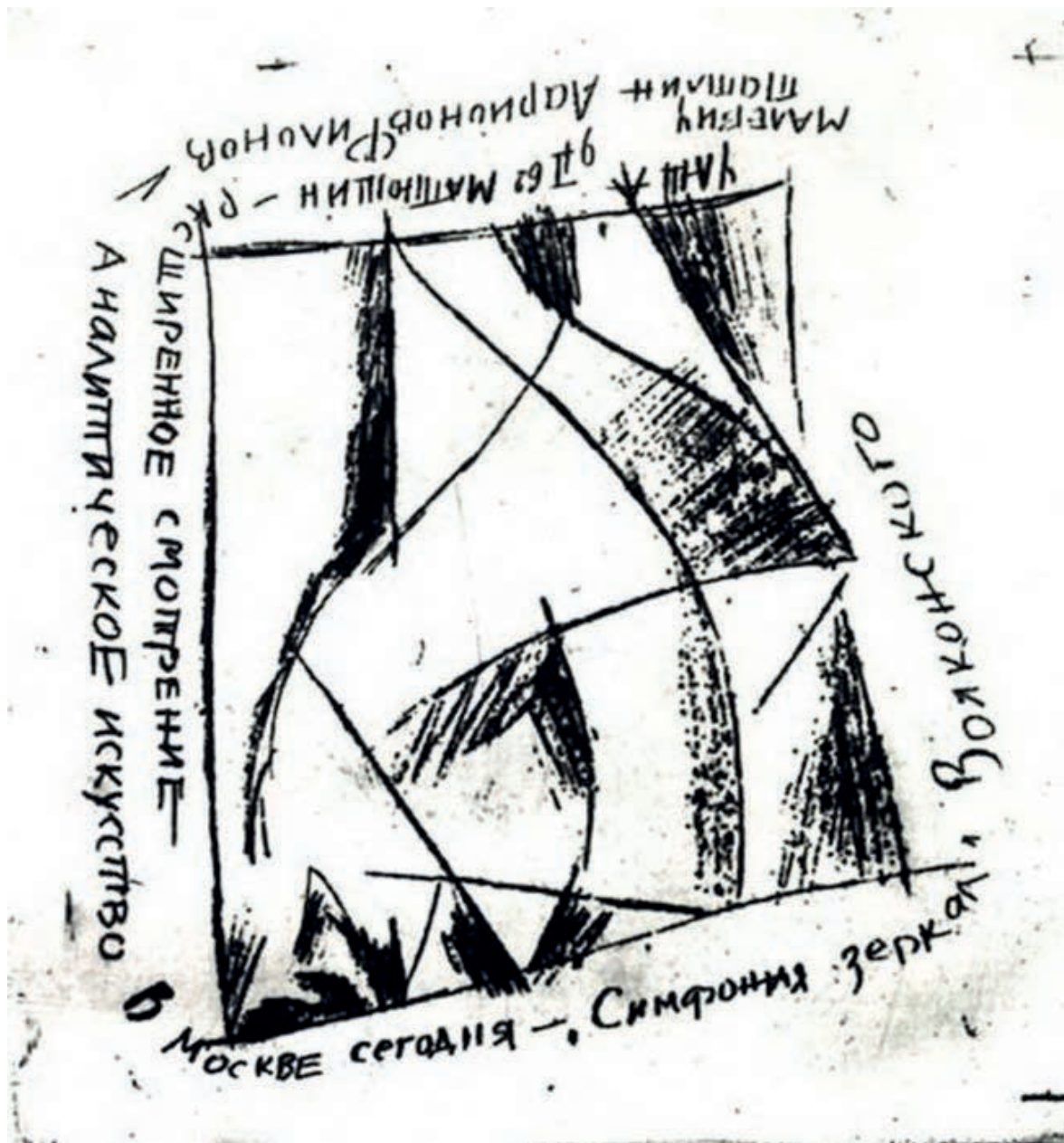
В. Стерлигов. Купол. 1960. Из собрания А. Стерлигова



В. Стерлигов. Разговор/ Вопрос и ответ. 1963. ГМИ СПб



В. Стерлигов. Композиция. 1960е гг. Из собрания А. Стерлигова



В.В. Стерлигов (1904–1973). Композиция с чашей. 1962 г. Надпись пониже середины: «9 II 62»;
 вокруг изображения: «чаша Матюшина - расширенное зрение», «Малевич Татлин»,
 «Ларионов Филонов - аналитическое искусство», «в Москве сегодня - Симфония зеркал Волконского».
 Офорт, печать на бумаге. Частная коллекция, Санкт-Петербург

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

только через динамику – не при неподвижном, а при расширенном смотреии» [цит. по: Вострецова Л. Кондратьев Павел Михайлович / В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. СПб., 2000. С. 319].



П. Кондратьев. Композиция. 1968



П. Кондратьев. Декоративный мотив. 1976. Из коллекции В. Нестерова



П. Кондратьев. Натюрморт. 1963

П. Кондратьев начал работать над собственным S-образным прибавочным элементом в начале 1950-х гг. параллельно Стерлигову. Теория Кондратьева зиждется на концепции положительной и отрицательной формы как выражения разнонаправленного пространства.



Валентина Поварова, ученица П. Кондратьева и В. Волкова, с которыми вела изучение систем Малевича. Филонова, Матюшина. С конца 1960-х гг. вместе с В. Матюх, В. Жуковым, Г. Молчановым и Л. Куценко входила в группу «Круг Кондратьева», участница квартирных выставок и обсуждений. Как и многие мастера малевичско-филоновско-матюшинского пространства, обладала супрематической интонацией и тонким ощущением цветовых структур.

В. Поварова всегда стремилась создать в работах определенную, глубоко духовную картину мира:

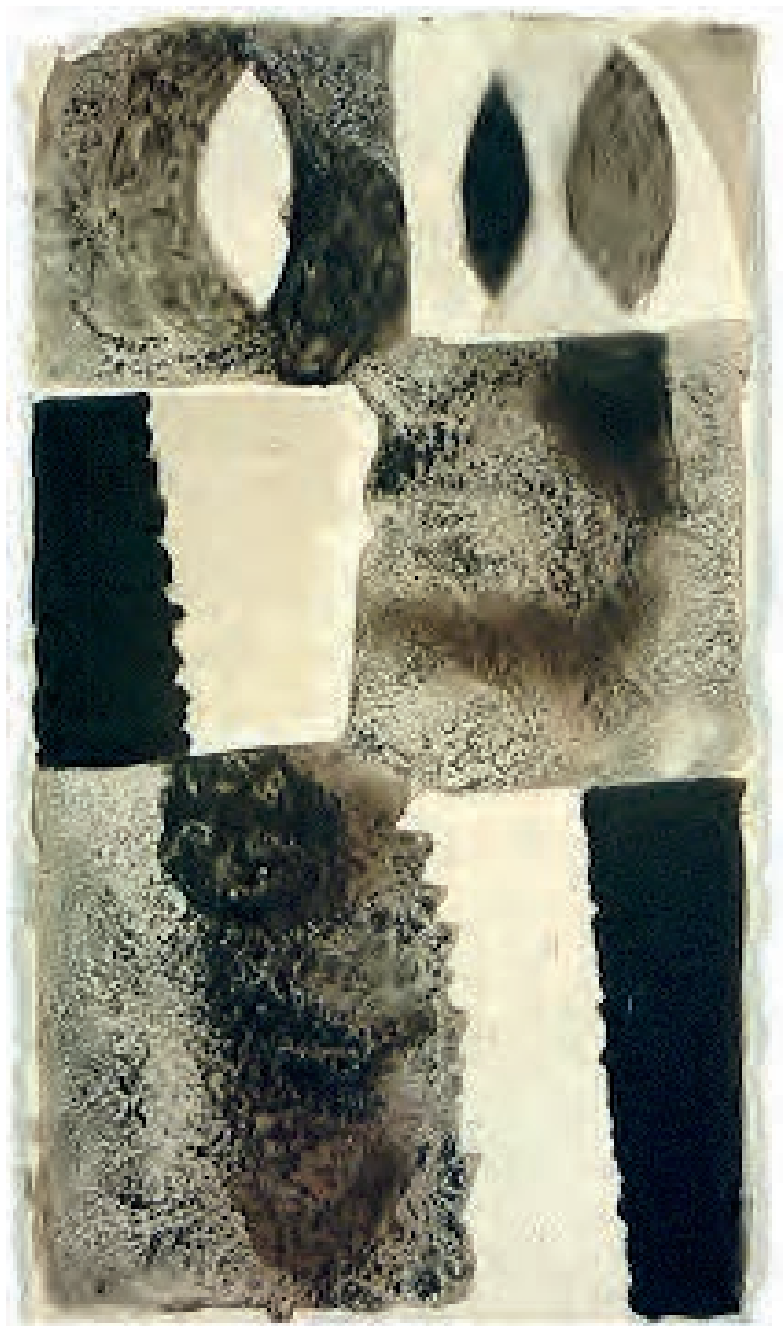
«Цвет и формы – основные герои моих произведений. Радости от одного цвета и его возможностей можно посвятить целые циклы работ. Главное, что все это движет – энергия. Энергия, которой полна жизнь во всех её формах и проявлениях».

«Через работы возникает ощущение причастности к высшим неземным началам... Произведения в целом – это метафизический объект».

В интервью Александру Шумову Н. Костров в конце 1990-х гг. указывал, что Поварова продолжает линию Малевича, что она истинно служит искусству. Профессор Ф. Чудновский тогда же отмечал, что она погружает зрителя в мир цвета и формы; особенно подчеркивал, что на книжных полках библиотеки Поваровой он увидел издания, такого же уровня, как у него, физика-ученого, и признавался, что с ней и с ее произведениями ему было легко «общаться», так как у нее была создана стройная и логичная система мира.



В. Поварова. Движение. 1990

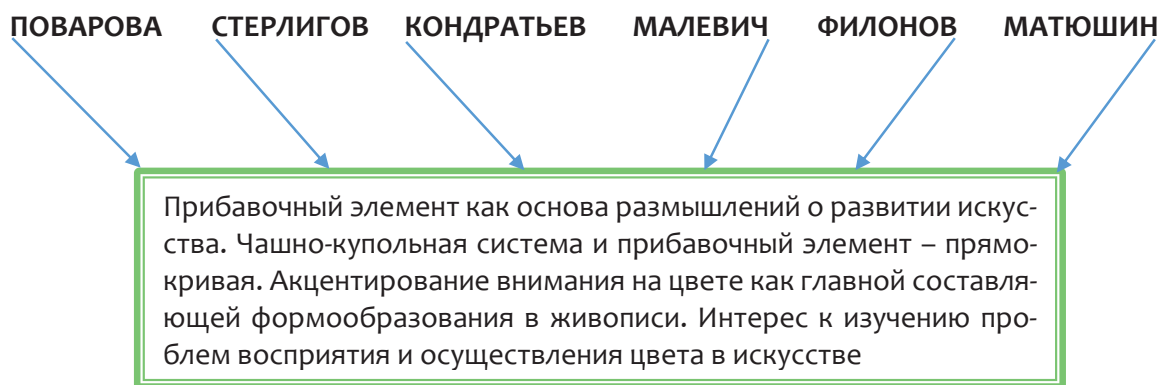


В. Волков. Композиция

Владимир Волков, член «Старопетергофской школы», образованной последователями Малевича в конце 1950-х гг. Сподвижник Стерлигова, Кондратьева, Глебовой и др. Несмотря

на то, что в 1970-е гг. вышел из этого круга, он всегда испытывал влияние идей Малевича. Его пластическое чувство двигало его творчество к плоскости от лентообразного прибавочного элемента. Визуально возвращаясь назад к квадрату, Волков нашел собственный прибавочный элемент – круг-прямоугольник.

Особенностью метода Волкова стало постоянное перемещение техмерного объекта в плоскость и обратно. А ленточность как его индивидуальный прием позволила ему визуализировать движение как втягивание всех элементов произведения в единство. Разноплановость пространства он преодолевал также и сечениями, которые ему позволили выявить энергию изображения. Еще одним его методом стал архитектурный способ, которым он собирал воедино контрастные элементы картины



Валентина Поварова была участницей II Международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность» в Витебске и Международной конференции «Малевич. Классический авангард. Витебск» (1996), смыкая связь времен и художественных школ.

√ II Международный пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность» собрал 15 художников из пяти стран: Беларусь, Литва, Россия, Польша, Украина.

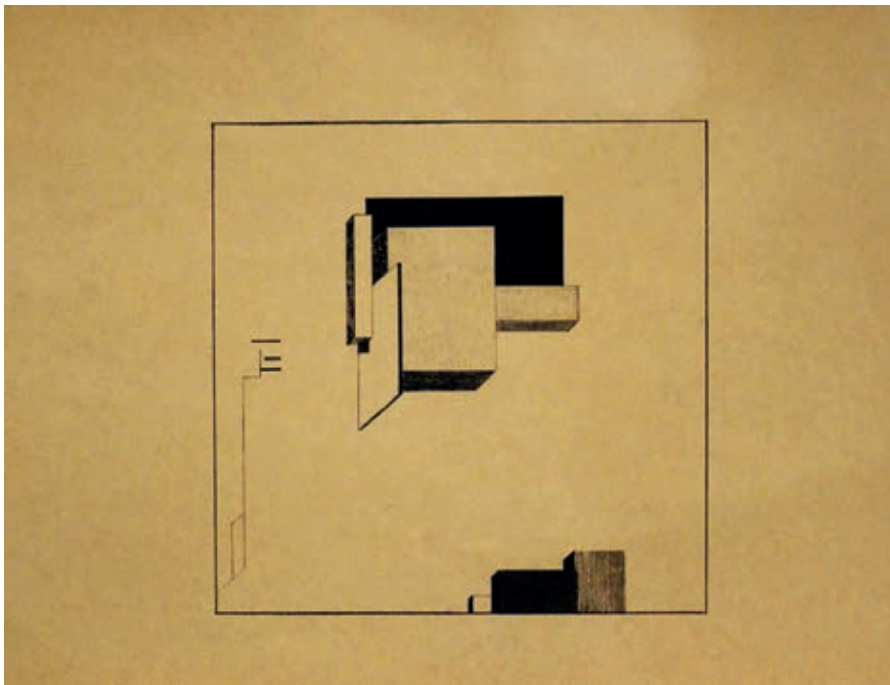
Таким образом, педагогическая система Малевича, существовавшая в контексте других адекватных систем, представляла собой разветвлённую сеть методов/приёмов/средств, не застывшую, способную к трансформации в другие виды творчества и художественной деятельности, отражаясь в других системах как в зеркалах.

Необходимо подчеркнуть, что в ядре малевической педагогической практики содержится триада:

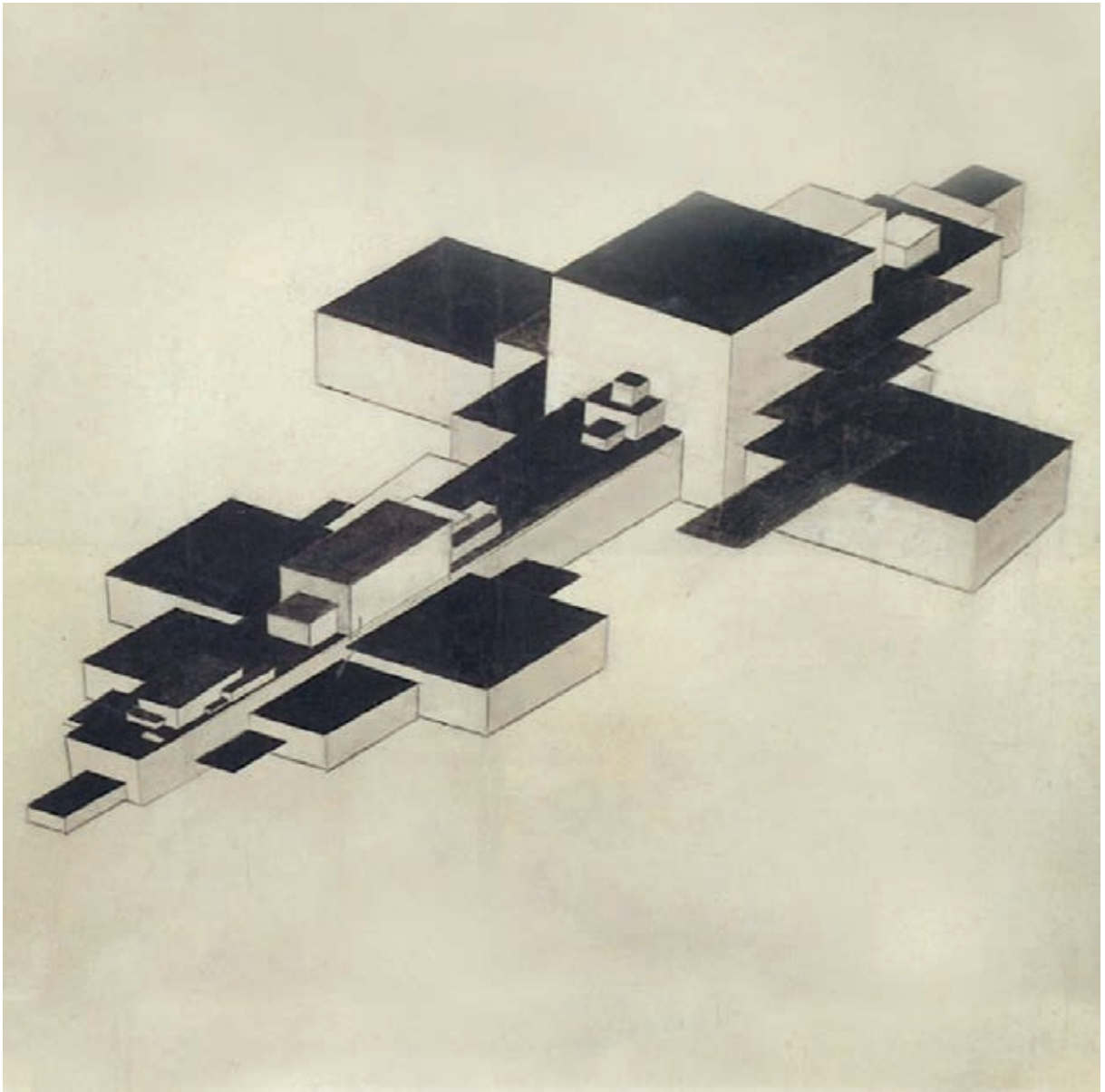
- 1) после всех систем современного искусства и после супрематизма переход в теорию – создание исследовательского института в качестве новой *формы искусства*;
- 2) после супрематизма переход в практику: архитектура и декоративное искусство;
- 3) после супрематизма переход через Белый супрематизм – в философию.



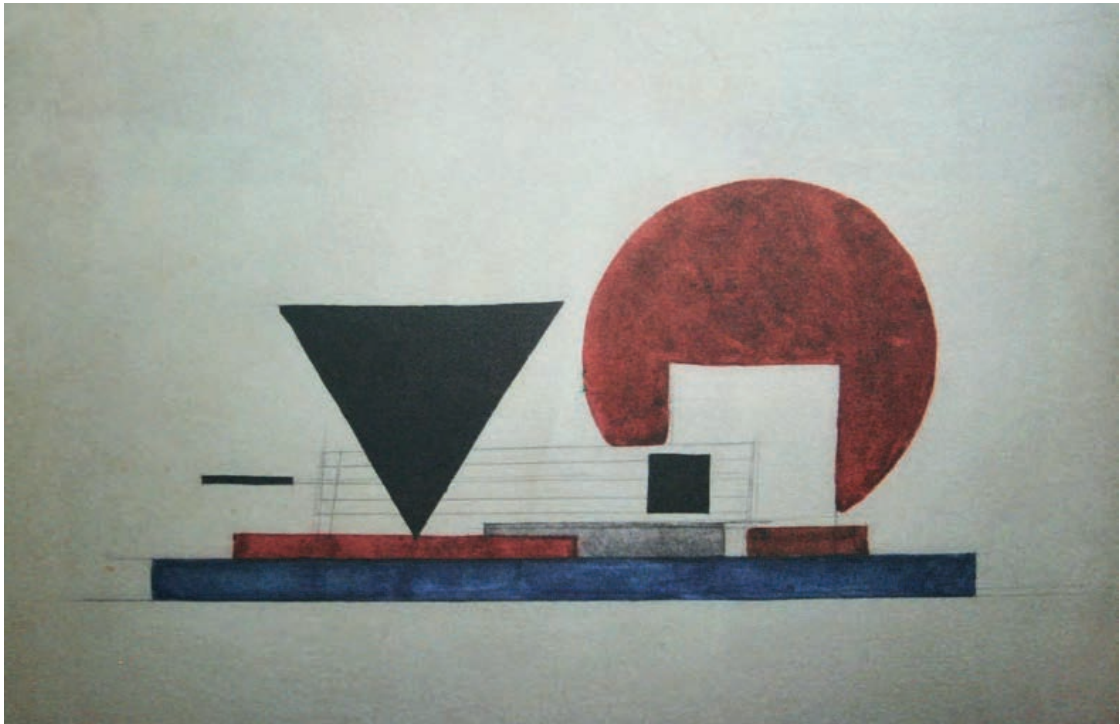
Малевич с учениками и сотрудниками в ГИНХУКе



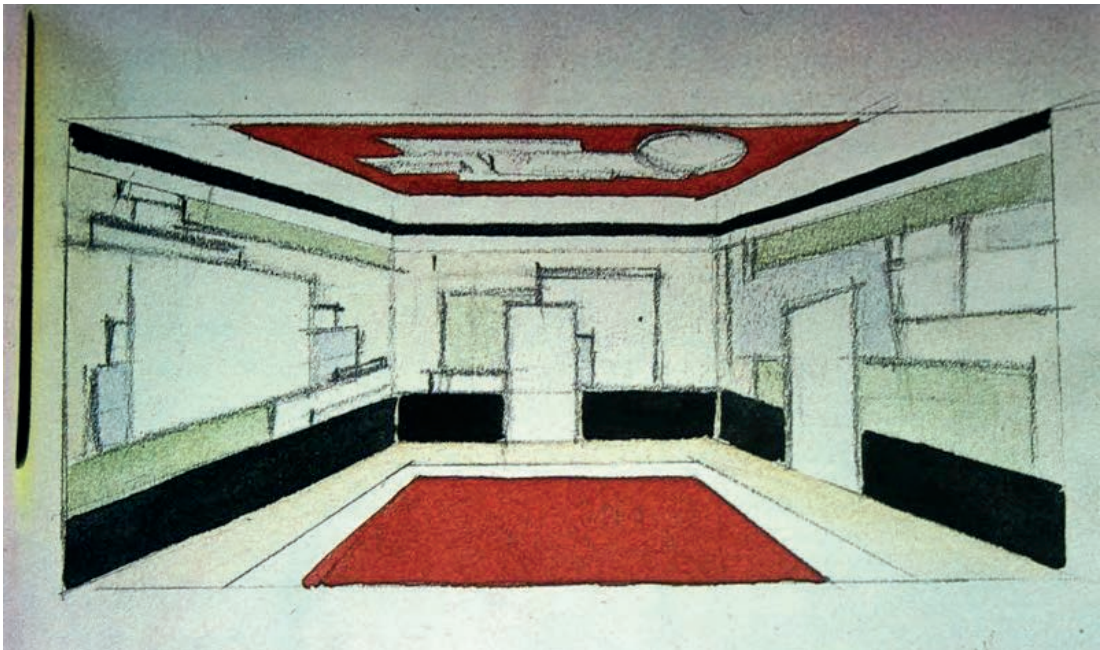
Эль Лисицкий. Проун 28. Витебская папка. 1920



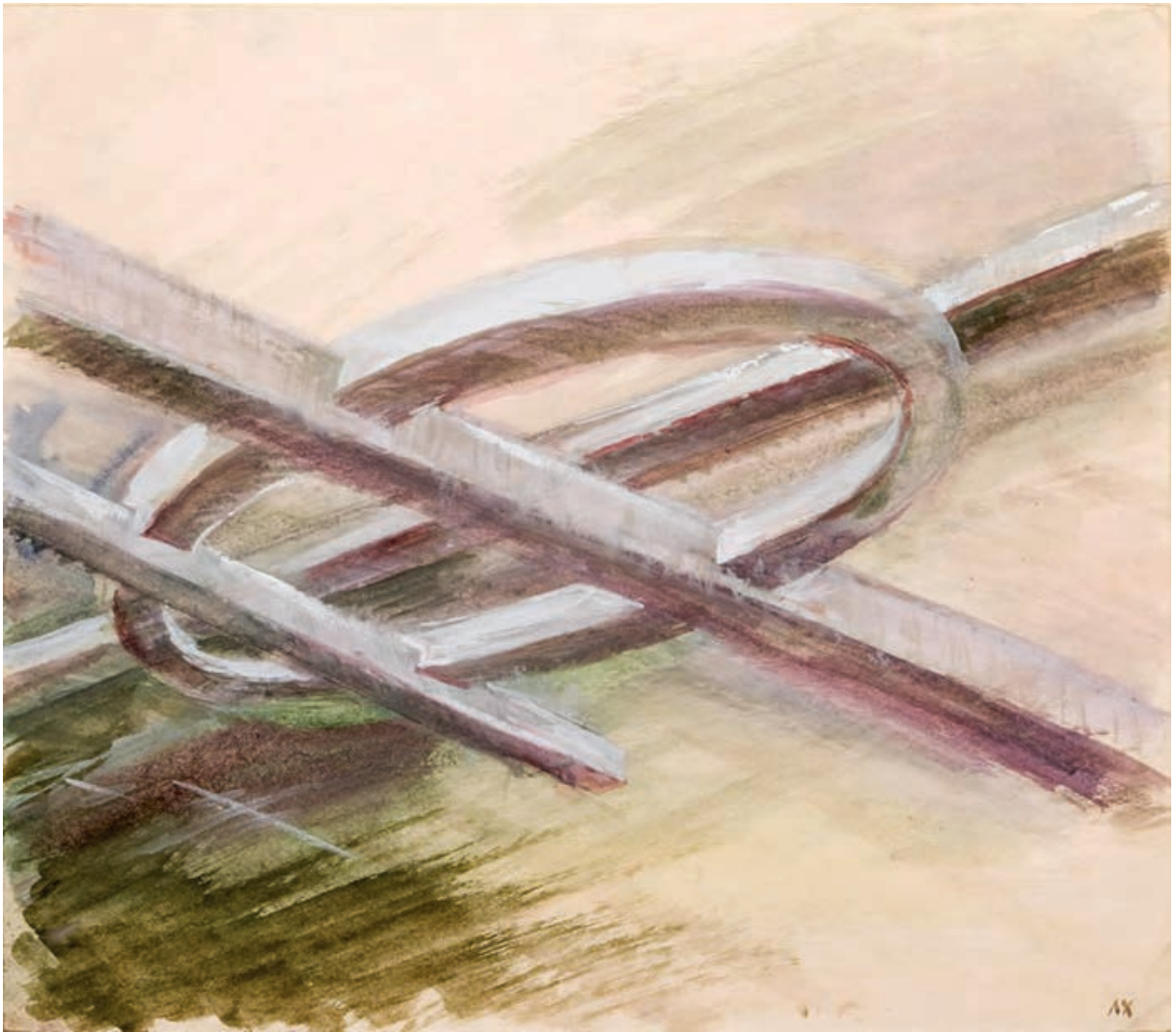
И. Чашник. Архитектурный проект. 1925-1926



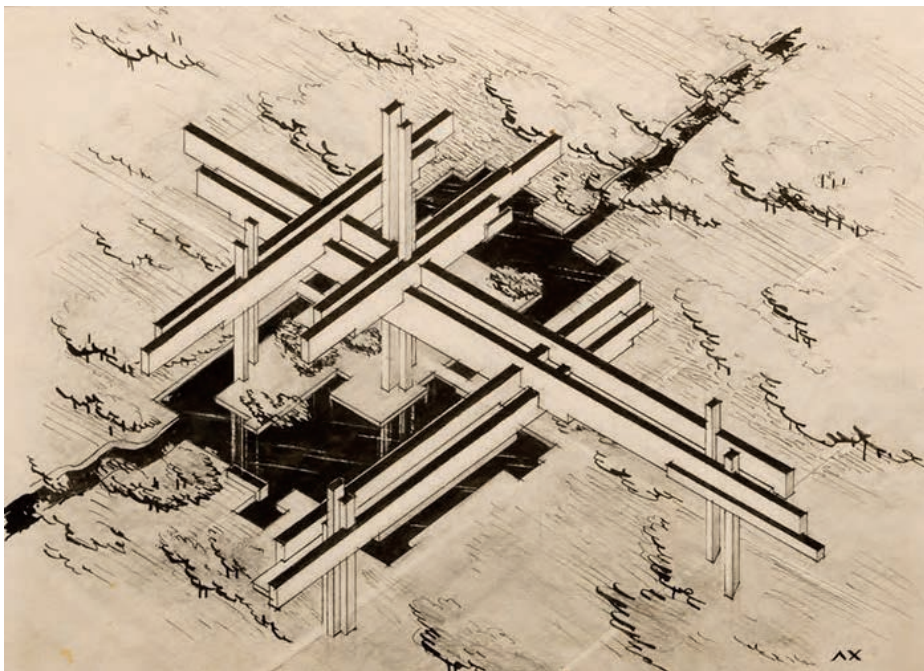
И. Чашник. Эскиз супрематического стенда ГИЗа. 1925-1926



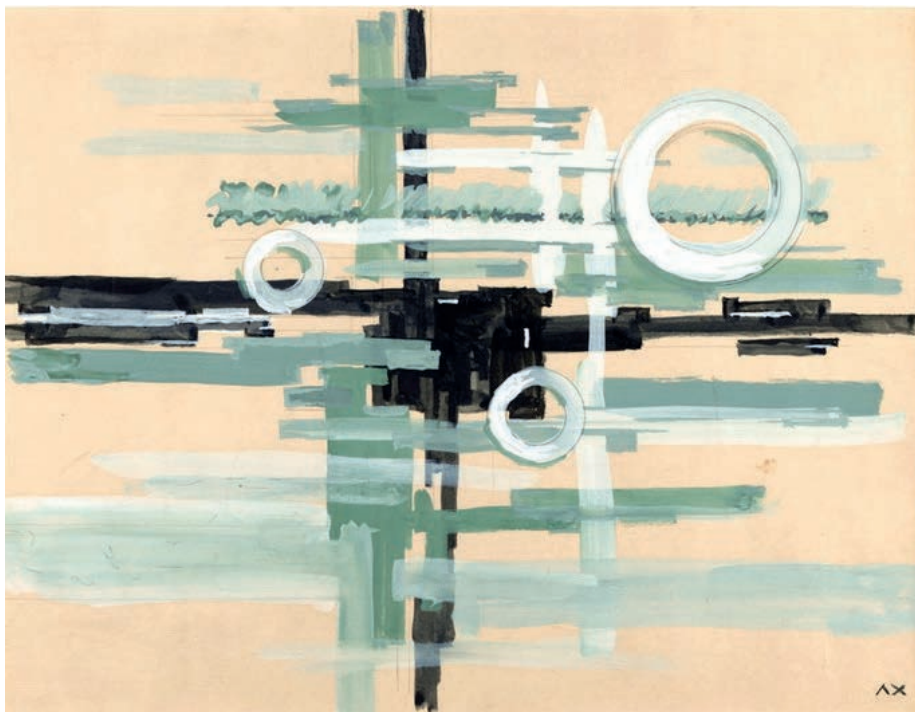
И. Чашник. Эскиз полихромии интерьера столовой. 1927-1928



Л. Хидекель. Проект космического поселения. 1924



Л. Хидекель. Проект космического поселения. 1924



Л. Хидекель. Проект космического поселения. 1924



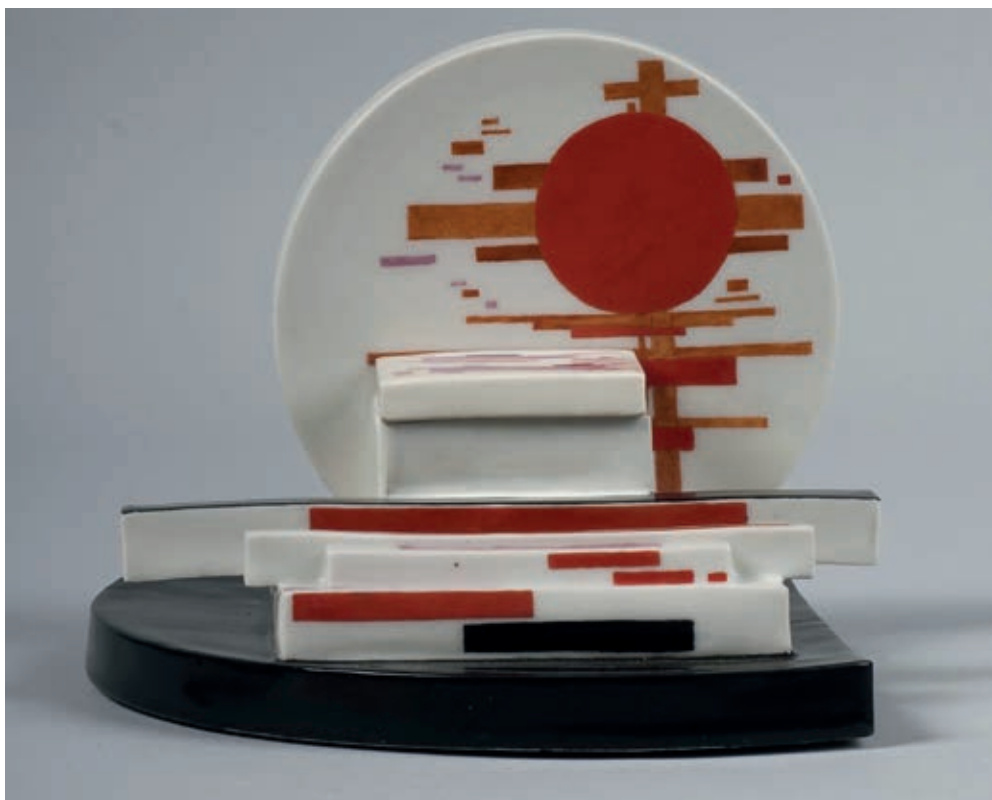
Л. Хидекель. Супрематическое строение над рекой. 1930 г.



И. Чашник. Тарелка десертная. 1923-1924



Н. Суетин. Фарфоровые изделия



Н. Суетин. Чернильница. 1920-е гг.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Задачей искусства – современного искусства – является не отображение, не повторение реальности, а создание новой, другой реальности.

Художники, не изменяющие действительность, а просто передающие натуру, понятны, но ничего нового они не создают.

Другие же, создающие новую реальность, изобретают новые отношения.

Первых принимают по внешним признакам и по сюжетам.

А вторые не имеют ввиду тождества с предметом, их произведения «могут быть чистыми формами живописи как таковой, не обращенные в сюжет, анекдот и производственно-технические вещи» [Казимир Малевич. СС. Т. 2. С. 74].

У первых образ формируется только в сознании.

У вторых основой является ощущение и его нюансы.

Исходя из этого постулата, Малевич сформулировал принципы своей позиции в педагогике; определил приёмы, с помощью которых вёл занятия и исследования.

Малевич не просто проводил художнический/исследовательский опыт над учениками/сотрудниками, не только экспериментировал подобно естествоиспытателю над лабораторными существами, он учил своих подопечных мыслить структурно, учил сравнительному анализу и сопоставлению – всему тому, что было новаторством в искусстве первой трети 20 в. и что было новаторским подходом к созданию произведения и его пониманию.

Это было со стороны Малевича найденным им способом разблокирования/разархивирования нового искусства и изучения разного рода кодов нового уровня познания мира искусством.

Мастер/ученый картировал этот новый мир, определял оси построения этого нового мира, выстраивал собственную систему координат в модернизме как феномене европейской интеллектуальной истории от импрессионизма до конца 1930-х годов.

Малевич обнажил способ создания картины, выявлял формулу осуществления живописной практики.

Малевич привёл искусство к Супрематизму, к пределу. От точки можно было двинуться назад, к зеркальному отображению, повторению мира. Движения вперед способом растворения и перестроения мира – нет, исходя из теории Малевича. Возможны лишь новые прибавочные элементы.

Метод ПЭ, открытый, освоенный и примененный Малевичем, как и его вся педагогическая система, обеспечил:

1) изучение всех этапов современного искусства;

- 2) переход в теорию – создание исследовательского института;
- 3) переход в практику: архитектура и декоративное искусство;
- 4) переход через Белый супрематизм – в философию.

Методы, параллельные методу Малевича:

- 1) цветовая теория Матюшина;
- 2) системные разработки Кандинского, Клуциса, Клюна, Никритина;
- 3) практические методики «производственного искусства» ВХУТЕМАСа и технические практики Баухауза;
- 4) теория Филонова с проникновением в «атом» и взглядом из центра «атома» в природу и вселенную;
- 5) теория Юдина с переходом через сюрреализм в тонкое чувствование вибраций мира;
- 6) «живописно-пластический реализм» с поиском новых методов в стороне от предела, установленного супрематизмом, и не опровергая супрематизм;
- 7) чашно-купольная концепция Стерлигова/Кондратьева;
- 8) ленточность, сечения и архитектоника контрастов Волкова.

Определяя базовые параметры педагогической системы Малевича, её составляющие и способы её осуществления в практике, мы обязаны отметить и её потенциальность не просто эвристическую, но и её перспективность, актуальность, целесообразность:

- 1) проникновение в закономерность формального анализа, продуктивность которого в современности не вызывает сомнения;
- 2) проникновение в тайну времени и попытка выразить свойства времени пластическим языком;
- 3) проникновение в высоту духа, увлеченность проблемой сознания как объективной субстанции вне человеческого;
- 4) проникновение в тайну энергии как поля Возбуждения – информационно-энергетического поля.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Погоня за совершенной культурой напоминает мальчика, выдувающего мыльный пузырь. Выдувает в нем красочные переливы и старается выдуть пузырь больше и больше. И в самый расцвет пузырь лопается, ибо мальчику не виден его конец, и приходится выдувать новый. Так лопается культура за культурой, и никогда не будет покоя, ибо где же не покойно, как в гробу. Но и там нет покоя».

[Малевич Казимир. Собр. соч. в пяти томах. Т. 1. С. 171].

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

#UNOVIS100: ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МАЛЕВИЧА

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.И. Ячменёва

Подписано в печать 19.04.2022. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 24,18. Уч.-изд. л. 18,62. Тираж 30 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано в учреждении образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.