

Котович Татьяна Викторовна
Доктор искусствоведения, профессор кафедры
всеобщей истории и мировой культуры
«Витебский государственный университет
им. П.М. Машерова» (Витебск, Беларусь),
Kotovich T.V.
Doctor of Art, Professor of the Department
universal history and world culture
«Vitebsk state University
by P. M. Masherova» (Vitebsk, Belarus)
E-mail: t.kotovich@yandex.by

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕТОД КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ВИТЕБСКАЯ ШКОЛА

Доклад посвящён выявлению основных принципов педагогического метода художника Казимира Малевича, проводимого в жизнь в Витебске на основе Теории прибавочного элемента. Это прогрессивная программа внедрения нового искусства.

Ключевые слова: Малевич, педагогический метод, Теория прибавочного элемента, супрематизм, рецептурный натюрморт.

PEDAGOGICAL METHOD OF KAZIMIR MALEVICH: Vitebsk School

The report is dedicated to identifying the basic principles of the pedagogical method of the artist Kazimir Malevich, carried out in Vitebsk on the basis of the Theory of the surplus element. This is a progressive program of introducing new art.

Keywords: Malevich, pedagogical method, Theory of the surplus element, suprematism, prescription still life.

Главный малевичский механизм преподавания был основан на его Теории прибавочного элемента (ТПЭ), в Витебске в 1920 году оформленной. «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 рабо-

ту полным ходом. Индивиды, поражённые живописью, разделились мною на несколько типичных состояний, которые я по возможности группировал в более однородные группы того или иного прибавочного элемента» [5, с. 85-86]. Выделение прибавочного, или формообразующего элемента в мыслительно\практическом сознании ученика было исходным пунктом в методологии Малевича. Далее он продвигал ученика по вектору отказа от предмета к новым пластическим идеям.

Подобная педагогическая система была объёмной методологией: со стороны философии/психологии (т.е. по вертикали: сакральное) и со стороны практической методики (т.е. по горизонтали механического движения от формы к форме: профанное).

«Создание нормативного “правильного метода”, с помощью которого можно было планомерно обучать последователей, по утверждению А. Шатских, в конечном счёте имело целью становление “коллективного творчества”, этого уновисского аналога “соборного искусства”, давней мечты русской культуры» [2, с. 17].

Сентябрь 1921 г. Справа налево И.Червинка (у мольберта), склонились над мольбертом – Г. Носков, М. Векслер, М. Фейгельсон. Над ними Е. Раяк. Сидит Н. Суетин. За столом – Н. Коган, В. Ермолаева, Л. Юдин. У доски стоит К. Малевич, рядом Л. Хидекель и И. Чашник



В одной из выделенных Малевичем групп ученики воспринимали структуру подсознательно, а в другой – осознанно. И как только учитель навязывал внимание к структуре, возникали трудности. После создания учениками рецептурного натюрморта мастер анализировал его и отдавал ученика

педагогу, который мог работать с ними в выявленном в результате анализа направлении. Например, Роберту Фальку: «Фальк в это время работал над выводами сезанновской натуры, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объём» [5, с. 86]. Затем из этой группы выделялись те несколько учеников, которые были способны уловить и воплотить ПЭ кубизма и следовать структуре этого направления. Но и здесь Малевич очень подробно работал над исследованием возможностей своих подопечных, доводя их до «живописного паралича», увеличивая во время занятий действия несвойственного им прибавочного элемента, и пришёл к выводу, что одной теорией решить вопрос выбора нельзя, всё решает исключительно подсознание: «В этом случае такому живописцу необходимо дать изолированную от других течений комнату для укрепления культуры привившейся в нём волокнистообразной, скажем Сезанна, которую нужно развить до ста процентов, чтобы организм был насыщен полностью в надежде, что эта полнота образует почву или устойчивость к восприятию новых живописных раздражений, получаемых от 1-й стадии кубизма» [5, с. 89].

Малевич доводил ту или иную структуру на занятиях с учеником до предельной нормы и к концу подобных настойчивых упражнений уже наблюдал типичные соединения нового живописного направления. Он не прививал сразу супрематические элементы, ограничиваясь той системой, которая только-только утверждалась в подсознании ученика. Мастер добивался чистоты стиля, свободы от эклектики и последовательности развития ученика.

Следование норме стало и методом соединения в общность и одновременно основой личностного роста. Подобная методика «позволила витебским ученикам Малевича реально «прожить» те этапы эволюции живописного авангарда, которые они, по молодости лет, уже не застали» [8, с. 39].



В первом Листке Витебского Творкома был опубликован Проект трибуны знака супрематизма, созданной архитектурно-фактической мастерской училища «УНОВИСА». Эта публикация чрезвычайно важна для понимания обучения, в ней Л. Хидекеял подчёркивал: «Мы сейчас не копируем Рубенса и не подражаем Пикассо, а изучаем кубизм, футуризм и супрематизм как те этапы живописи, которые исчерпывают все достижения полотна, ведущие к творчеству сооружения нового мира, что и будет нашим усовершенством современности».

Сподвижники и ученики Малевича стали основными преподавателями школы. Ермолаева возглавила мастерскую кубизма, Лисицкий – архитектурную, подготовительное отделение – Коган. На последнем году обучения Носков, Юдин, Хидекель, Чашник, Суетин, а также заместитель Ермолаевой Гаврис уже не просто изучали супрематизм, но и сами преподавали в институте.

Учебное заведение было создано в 1918 году как Витебское народное художественное училище, которое в мае 1920 года изменило статус на Витебские свободные государственные художественные мастерские, через год – это Витебские высшие государственные художественные технические мастерские. В январе 1922 года это – Витебский Художественный практический институт [4]. В институте было два отделения (научное – 5 лет обучения) и практическое (4 года обучения), 111 учащихся, 7 преподавателей, Квалификация по выпуску – свободный художник.

Малевич стремился к внутренней школьной экспансии, превратив всё учебное заведение в единый УНОВИС, что представлялось ему логичным в связи с распространением новых идей в искусстве. Художественно-практический институт с 1922 года на полгода сделался таким сплошным победительным центром, несмотря на постоянные в школе и в городе нападки на систему Малевича. Один из преподавателей, последователь реалистического направления и искусствовед А. Ромм, будучи ярким противником малевичской системы, констатировал: «<...> диктатура ее наложила отпечаток на всю педагогическую работу мастерских; всеми преимуществами пользовались лишь те мастерские, где проводились в жизнь системы кубизма, футуризма и еще не выкристаллизовавшегося в сознании самих творцов “супрематизма мирового строительства”» [1].

Спустя время, в марте 1924 года И. Червинка писал товарищам: «Мир наш, наша мировая культура, а с нею наука, в своем движении хотя и бессознательно, но движутся к тому же супрематизму и нам, ранее понявшим сущ-

ность и силу супрематизма, необходимо выявиться так, чтобы движение это не уродовалось, а приняло чистую форму, выросло бы в новый закон» [3, с. 146].

У П. Кондратьева в статье «О теории Малевича и новом прибавочном элементе» есть несколько точных строк о методе Малевича: «Малевич не тащил своих учеников через все школы. Сначала он давал каждому работать так, как он хочет, чтобы понять, каковы его психофизические или физиологические данные, на что он способен. И многие оставались на стадии импрессионизма, как, например, Анна Александровна Лепорская, или сезаннизма, как Рождественский, который великолепно знал Сезанна. Юдин в силу своих данных остановился на кубизме. Я помню, как Николай Николаевич Пунин сказал про Рождественского: “Вряд ли у нас в России кто-нибудь так хорошо знает Сезанна, как Рождественский”. А про Юдина он сказал: “Никто в России не знает так хорошо кубизм, как Юдин”. <...> А супрематизмом занимались только два человека – Суетин и Чашник. И Малевич считал ненужным и бесплодным заставлять делать супрематические вещи тех, кому близок импрессионизм. <...> В то же время Малевич считал, что каждый должен знать основные системы искусства» [7, с. 399].

Важно подчеркнуть, что малевичские витебские издания, его теоретические труды стали методическим материалом в преподавании. Книга «Супрематизм. 34 рисунка», связанный с осмыслением супрематизма, это выяснение самой глубинной сущности супрематизма и собственный индивидуальный взгляд на собственные открытия в искусстве. В литографии этого материала был исключён цвет, и этот типографский недостаток повлиял на восприятие работ: внимание сосредотачивалось сугубо на фигуре/форме, её плотности, кинетизме, энергии взаимодействия между формами. Здесь была выведена главная линия супрематизма, «выжимка», которая стала ещё и основой главной части педагогического метода К. Малевича, супрематической его части.

«Супрематизм. 34 рисунка» может рассматриваться и как учебное пособие и как средоточие мобильного иллюстративного материала, объясняющего суть основных математических законов супрематизма. Витебский контент – последняя ступень перед Белым супрематизмом, перед теоретической разработкой всей целостной идеи. Все 34 рисунка составляют полный художественный текст супрематического канона, его принципы, отношения с плоскостью, формой, фигурами, соотношениями, а также возможные варианты/группировки канона.

Уже за пределами витебской малевичской педагогической истории в письме К. Рождественского Юдину подчёркивается: «На 5 систем Казимир смотрит как на школу, которую должен пройти каждый культурный художник нашей современности. <...> А кто пытался через старое подойти к новому, что с ними получилось? <...> Но кому из них Вы доверитесь, с тем и пойдете вместе до “самоопределения”. <...> Поэтому я <...> беру всю дорогу К[азимира] для себя как начало <...>» [б. с. 469].

Литература

1. А. Ромм. О состоянии дел в Витебских Государственных художественных мастерских/ Искусство, 1921, № 2-3
2. А. Шатских Вера Ермолаева в Витебске/ Зб.выступленняў на навуковай канфэрэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994.
3. В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920-1950-х. / авт.-сост. каталога Л. Вострецова и др. – СПб, 2000.
4. ГАВТ, ф. 246, оп. 1, д. 29, т.1, л. 57.
5. Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т.1 – М., 1995.
6. Лев Юдин. «Сказать – своё»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. – М., 2017.

7. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Мищенко: в 2 тт. , М., 2004, Т. 2, С. 399.
8. С. Хан-Магомедов. Лазарь Хидекель. – М, 2008 – С. 39.

REFERENCES

1. A. Romm. O sostojanii del v Vitebskih Gosudarstvennyh hudozhestvennyh masterskih/ Iskusstvo, 1921, № 2-3
2. A. Shatskih Vera Ermolaeva v Vitebske/ Zb.vystuplennjaŷ na navukovaj kanfjerjencyi, prysvechanaj 75-goddzju Vicebskaj mastackaj shkoly. – Vicebsk, 1994.
3. V krugе Malevicha. Soratniki. Ucheniki. Posledovateli v Rossii 1920-1950-h. / avt.-sost. kataloga L. Vostrecova i dr. – SPb, 2000.
4. GAVt, f. 246, op. 1, d. 29, t.1, l. 57.
5. Kazimir Malevich. Sobr.soch. v 5 tt., T.1 – М., 1995.
6. Lev Judin. «Skazat' – svojo»: Dnevnik. Dokumenty. Pis'ma. Svidetel'stva sovremennikov. – М., 2017.
7. Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominanija. Kritika. / avt.-sost. I. Vakar, T. Mihienko: v 2 tt. , М., 2004, Т. 2, S. 399.
8. S. Han-Magomedov. Lazar' Hidekel'. – М, 2008 – S. 39.