

ТАТЬЯНА КОТОВИЧ, ИЗВЕСТНЫЙ СПЕЦИАЛИСТ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ АВАНГАРДА, ЗНАКОМИТ С ЯРКОЙ СТРАНИЦЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА ВИТЕБСКОГО ПЕРИОДА. МАСТЕР РАЗРАБОТАЛ И ИСПОЛЬЗОВАЛ В ВИТЕБСКОМ НАРОДНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ УЧИЛИЩЕ УНИКАЛЬНУЮ ПЕДАГОГИЧЕСКУЮ СИСТЕМУ, ОСНОВАННУЮ НА НАЙДЕННОМ ИМ МИНИМАЛЬНОМ ЭЛЕМЕНТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. В ЭТОЙ СИСТЕМЕ ПРОСМАТРИВАЕТСЯ ИДЕЯ ИНТУИТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ — ВЕСЬМА АКТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ.

доктор искусствоведения, профессор кафедры германской филологии Витебского государственного университета имени П. М. Машерова

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

КАБИНЕТ МАЛЕВИЧА: ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ В ВИТЕБСКЕ

Аннотация

Автор статьи описывает педагогический метод Казимира Малевича, зафиксированный в 22 таблицах с описанием и анализом произведений изобразительного искусства, выделяет подсознательное как первооснову этого метода, характеризует механизмы воспроизведения метода в педагогической практике Витебского народного художественного училища

Ключевые слова

Казимир Малевич, педагогический метод, прибавочный элемент, сфера подсознательного, рецептурные натюрморты

Annotation

The author of the article describes the pedagogical method of Kazimir Malevich, recorded in 22 tables with a description and analysis of works of fine art, identifies the subconscious as the primary basis of this method, characterizes the mechanisms of reproduction of the method in the pedagogical practice of the Vitebsk National Art School

Keyword

Kazimir Malevich, pedagogical method, surplus element, sphere of the subconscious, prescription still lifes

Казимир Северинович Малевич (1879–1935) приехал в Витебск 25 октября 1919 г., и его витебский период длился до 24 августа 1922 г. Адрес Малевича в Витебске — Бухаринская, 10, Витебское народное художественное училище (ныне ул. Марка Шагала, 5а, Музей истории ВНХУ). По приезду он писал своему корреспонденту в Москву: «Комната, в которой живу, имеет такой вид, что получаешь впечатление сидения в Москве; в ней нет ничего, что бы могло напомнить глухую провинцию...» [1, с. 111].

Один из учеников школы, М. Лерман, позже вспоминал: «Мы, оставшиеся в живых ученики училища, считаем те годы, несмотря на все материальные трудности, периодом духовного ренессанса. <...> Витебск <...> стал в то время центром культуры Белоруссии. <...> С приходом Малевича училище получило новый

дополнительный мощный импульс». «Малевич был нужен здесь как идея нового искусства, своего рода знамя» — эти слова искусствоведа Ракина можно было бы считать эпиграфом ко всей витебской малевичской истории [3, с. 140].



КАБИНЕТ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА В МУЗЕЕ ИСТОРИИ ВИТЕБСКОГО НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА

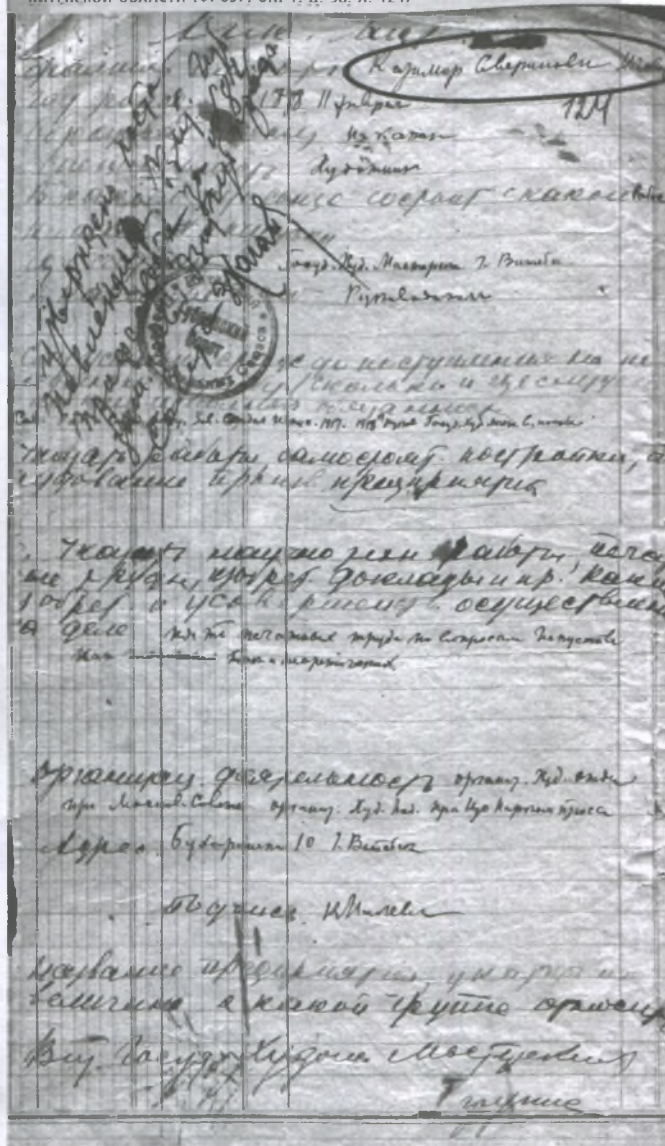
В своей витебской анкете Малевич указывал, что имеет пять печатных трудов по вопросам искусства, как технических, так и теоретических. В Витебске он использовал **свой педагогический метод**, систему художественного образования, универсальную, подобную периодической системе элементов, но в искусстве. Спустя некоторое время он будет выражен в 22 таблицах с описанием и анализом эволюции изобразительного искусства от импрессионизма до супрематизма (над теорией прибавочного элемента Казимир Малевич начал работать в Витебске, её элементы он начал внедрять в апреле 1920 г. в училище).

Новый тип обучения был связан также с системой деятельности УНОВИСа (творческое объединение, партия в искусстве — «Утвердители нового искусства»), коллективного творчества. УНОВИС стал объединением, где претворили в жизнь идеи Малевича, воплотили их, объективизировали, доказали.

Для художественной истории Витебска ключевым моментом малевического периода является **создание школы**. Витебское училище, мастерские очень быстро были завоёваны Малевичем, подчинены его авторитету и сделались почти целиком уновисовскими. И как результат — реорганизация Витебских высших государственных технических художественных мастерских. В протоколе заседания коллегии Губпрофобра 29 октября 1921 г. отмечено, что теперь это будут две совершенно самостоятельные школы: одна — левого направления, другая — академическая и «средняя», «чтобы дать возможность нормально развиваться всем существующим в школе направлениям» [4].

Позднее художник отмечал, что основанием его школы является теория, в которой произведение рассматривается и анализируется как

АНКЕТА КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ
ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ (Ф. 837, ОП. 1, Д. 58, Л. 124)



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** (выделено нами. — Т. К.) центра» и произведение есть результат поведения субъекта, который так или иначе преломляет все явления *через себя, через свой мозг*.

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

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ ХАРАКТЕРИЗОВАЛ СИСТЕМУ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НА КОТОРОЙ ПОСТРОЕН УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС, СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ: ВСЯКАЯ ВЕЩЬ СОСТАВЛЕНА ИЛИ СОЧИНЕНА ИЗ ПРЯМОЙ, КРИВОЙ, ОБЪЁМА И ПЛОСКОСТИ, ЧТО, СОБСТВЕННО, ПРОИЗОШЛО ОТ ДВИЖЕНИЯ ТОЧКИ, И ИЗ ЭТИХ ОСНОВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ВОЗНИКАЕТ ОРГАНИЗМ, ИСХОДЯ ИЗ ЧЕГО СТРОИТСЯ НОВЫЙ МЕТОД ОБУЧЕНИЯ: КАК СКЛАДЫВАЕТСЯ КАРТИНА, ИЗ КАКИХ ЭЛЕМЕНТОВ СОСТОИТ. ЕГО НАУЧНЫЙ МЕТОД АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НАЧИНАЛСЯ ВНУТРИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МЕТОДА.

импрессионизм с его отличием от экспрессионизма, сезаннизм — 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.

- «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» [5, С. 66].

- «ПРИ УСЛОВИИ СЕРПОВИДНОЙ, Т. Е. «КУБИСТИЧЕСКОГО ОБСТОЯТЕЛЬСТВА», ЖИВОПИСЕЦ СТАЛ БЫ ВОСПРИНИМАТЬ ЯВЛЕНИЯ НЕ В ТРЁХМЕРНОЙ ПЛОСКОСТИ, КАК В СЕЗАННОВСКОМ РЕАЛИЗМЕ, А В ШЕСТИМЕРНОЙ (КУБИЧЕСКОЙ), ПО ЧИСЛУ СТОРОН КУБА, РЕАЛИЗМ ЯВЛЕНИЯ БУДЕТ ДРУГОЙ ПО ФОРМЕ» [5, 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» [5, С. 80].

Именно такого рода анализ и такого рода понимание произведения Малевич считал методом школы, такого рода анализ он практиковал в своей образовательной системе: «Таковая теория является основанием школы...» [5, с. 68].

Для диагностики ученика и дальнейшего воспитания «правильного» пластического ощущения

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ ПРОВОДИЛ ЗАНЯТИЯ В СВОЕЙ МАСТЕРСКОЙ, РАСШИФРОВЫВАЯ 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» [5, С. 84]. МЕТОДИЧЕСКОЕ УКАЗАНИЕ СОСТОЯЛО В ТОМ, ЧТО ПЕДАГОГУ НЕОБХОДИМО БЫЛО УСТАНОВИТЬ ПРОЦЕНТНОЕ ОТНОШЕНИЕ ЭТИХ ТИПОВ В ЖИВОПИСНОМ ХОЛСТЕ. А ТОТ, КТО ЖЕЛАЛ УЧИТЬСЯ ЖИВОПИСИ, ДОЛЖЕН БЫЛ ПОНИМАТЬ ПРАВИЛЬНЫЙ ДИАГНОЗ И УСТАНОВИТЬ МЕТОД РАЗВИТИЯ.

он предлагал **«рецептурные натюрморты»**, когда «бралась пластика из одной системы и перемещалась, прибавлялась в другую систему», и таким образом происходило исследование склонности ученика, т. е. поиск его природного прибавочного элемента.

Малевич полагал, что **каждая школа обязана установить для каждого ученика степень его собственного прибавочного элемента** и затем развить в нём соответствующую его прибавочному элементу культуру и дать ему полное знание — и в пространстве его склонности, и в пространстве других систем современного искусства. Это и есть научный метод образования, **объективный** метод, по мнению Малевича.

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

Для того чтобы двигаться дальше и переходить на вторую стадию кубизма, необходима строгая логика в создании картины, и подсознание тут было 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

ЧЛЕНЫ УНОВИСА НА ЗАСЕДАНИИ В ШКОЛЕ. В ЦЕНТРЕ КАЗИМИР МАЛЕВИЧ, ВЕРА ЕРМОЛАЕВА, ИВАН ГАВРИС, НИНА КОГАН, ЛАЗАРЬ ЛИСИЦКИЙ



I

Прибавочный элемент сезаннизма

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

I группа**Увлечённые, действующие на подсознании**

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.

Учеников I группы Малевич называл «подсознательными» и передавал в мастерскую Роберта Фалька: «Фальк в это время работал над выводами сезанновской культуры, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объём» [5, с. 86]

II группа**Действующие сознательно, теоретически**

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

Во II группе выделялись ученики, связывающие теорию и опыт и *способные* органически усваивать 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 был не в состоянии. Он поворачивал назад и возвращался к сезаннизму

II

Прибавочный элемент кубизма

На этом этапе Малевич разделял учеников на две группы для исследования кубистического прибавочного элемента 2-й стадии

I группа

Ученики сначала изучали только теорию, пока сознание не начинало правильно реагировать, а затем логика «затемнялась» и действовать начинало подсознание. Этот метод давал положительные результаты

II группа

Две живописные культуры — сезаннизма и кубизма — действовали одновременно. И Малевич давал ученикам очень сильную дозу кубизма, вплоть до 4-й стадии. И это несмотря на то, что все они были ещё сезанистами.

а) Малевич менял рецептурный натюрморт и обнаруживал, что в работе ученика стали выявляться кубистические линии (по закону кубизма),

б) а у других в картине предмет оставался целостным и не разложенным.

Так, у учеников этой группы начиналось сильное колебание и внутреннее раздражение

стадии вместо живописи возникает тонопись, т. е. сочетание тонов, а не смешение их.

Причина этого состояла в том, что серповидный прибавочный элемент вызвал к вдумчивости и вызывал напряжение сознания ученика. Ученики достаточно долгое время пытались уяснить работу ПЭ и, добившись понимания, радовались результату. В этот момент Малевич увеличивал процент ПЭ кубизма: вводил в натюрморт элементы и 2-й, и 3-й стадий. Ученик не выдерживал, затормаживал развитие вплоть до творческого паралича. Начиналось беспокойство и поиск выхода. С одной стороны, он хотел осознать и осмыслить неудачу, и его теоретические размышления по этому поводу были верны и интересны. А с другой стороны, чувство диктовало потребность в прежнем, сезанновском построении. И это, сезанновское, было более сильным, было преимущественным. Из чего Малевич делал вывод,

что с помощью одной теории решить проблему нельзя: теория является только основой сознания, но чистое чувство всегда важнее.

В учениках боролись оба прибавочных элемента, и эта борьба выражала творческий кризис. Малевич остро улавливал 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 вошёл в кубизм» [5, с. 89]. Позднее мастер отмечал, что время борьбы в ученике — это самое интересное время: выявляется истинное лицо и настоящее внутреннее состояние. В этот самый пиковый момент борьбы он изолировал ученика для установления прочной устойчивости сезаннизма в его работе.

Дальнейший эксперимент Малевич проводил с учениками сезанновской культуры, разделяя их также на две группы.

I группа

Педагог давал сильную дозу кубизма в рецептурный натюрморт, но ученик сопротивлялся: в нём боролись сознание и чувство. Сознание и логика побеждали, но мастер видел предел этого движения и, чтобы ускорить кризис, вводил в натюрморт супрематическую прямую. Действовали три прибавочных элемента из трёх разных систем одновременно:

- 1) *чисто живописный, рыхлый;*
- 2) *кристаллообразный;*
- 3) *строго геометрический.*

От этого действия сознание значительно ускоряло своё действие, а для подсознания это делалось серьёзным испытанием. По выходе из изоляции у ученика в работе появлялась эклектика, смесь. Интуиция не могла помочь ученику сгармонизировать картину, так как такого рода гармония — это результат сознания и логики. И в конечном итоге ученик снова возвращался к сезаннизму

II группа

Педагог развивал каждый ПЭ до предела в изоляции кубизма. Чувство ученика было настроено на кубизм. Более того, выявлялась склонность к *супрпрямой*. Мастер останавливал это стремление, настаивая на работе исключительно в кубизме. При этом, как только изоляция прекращалась, здесь также начиналась эклектика

Тогда Малевич сделал вывод, позволивший ему выстроить всю педагогическую систему:

- 1) необходимость строгой изоляции;
- 2) поочерёдное развитие культур;
- 3) основываться в обучении, только укрепляя подсознание;
- 4) только при такой последовательности ученик, сталкиваясь с новым для него ПЭ, не станет эклектиком, а будет правильно работать с новым ПЭ и станет развивать его в себе постепенно и планомерно.



ЗАНЯТИЯ У КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

III

Программа единой аудитории живописи состояла из четырёх разделов. Первый из них был подготовительным, ознакомительным, дающим представление об абстракции, цвете, форме, объёме и композиции. На следующем этапе изучали кубизм. На третьем — законы футуризма. Затем изучали систему супрематизма.

Мастерская кубизма была одной из основных в школе, и через неё проходили все ученики. Во всех стадиях кубизма предмет не исчезал. Предмет для кубиста всегда оставался базой, именно в предмете для кубиста сосредоточены все материалы для выражения ощущения художника. Именно серповидная формирует кубистическую работу: «...эта линия идёт от первой стадии, которую мы назвали из-за её формирования "геометровидной", и включает пятую стадию» [5, с. 176]. Чувство художника, создающего картину в системе кубизма, вызваны предметом, явлением и т. д.

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 [5, с. 207].

IV

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» [5, с. 119]. Как определял его Малевич, это пустыня, где нет сознания, нет подсознания, нет представления о пространстве. Только пронизывающие пустыню волны беспредметного ощущения. Беспредметное искусство — это духовное ощущение.

Мастер полагал, что над супрематической формой могут работать разные художники и они могут разнообразить формы, не нарушая супрематический канон. И именно такая установка позволяет понять, что супрематические работы его учеников и их художнические почерки столь разнообразны.

Малевич пристально наблюдал за тем, каким образом происходила качественная реорганизация структуры произведения у его учеников и

на каком этапе возникают фазовые переходы в их обучении / движении. Изолируя учеников на определённой 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.

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

Казимир Малевич был приверженцем жёсткой детерминации и выработывал в Витебске чёткий алгоритм в организации материала: самым главным здесь выделялся рецептурный натюрморт. Параллельно он исследовал нарушение алгоритма, сбой и причины случайностей.

Мастер 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, он всегда настаивал на достижении учеником внутреннего единства произведения.

V

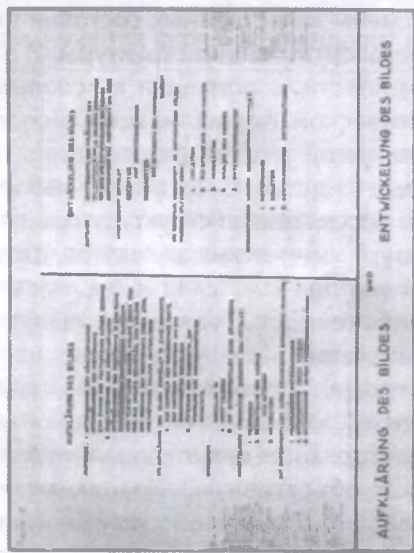
Этот анализ давал Малевичу основание для дальнейшей разработки теории прибавочного элемента уже в его питерском периоде как теории смены качественных состояний в виде смены *мер* организации структуры. И в этом смысле он вплотную подходил к использованию математической формализации, используемой в современной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

Как это делается в 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 *структуру произведения* как объективную, независимую от субъекта, подобно Солнечной системе. Целью его было построение общей модели, основанной на

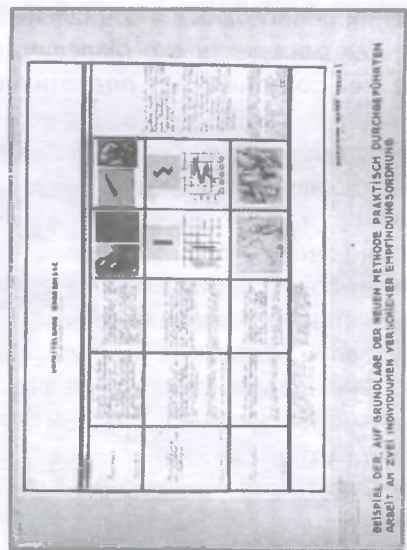
ФИНАЛЬНАЯ ЧАСТЬ СЕРИИ ТАБЛИЦ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА
К ТЕОРИИ ПРИБАВОЧНОГО ЭЛЕМЕНТА (17–22)

17



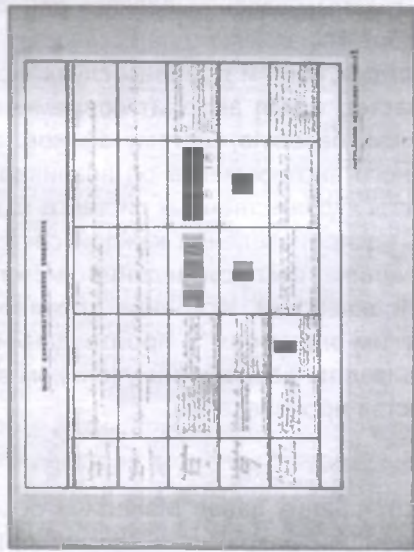
Введение нового педагогического метода,
основанного на анализе индивидуальных
творческих способностей

18



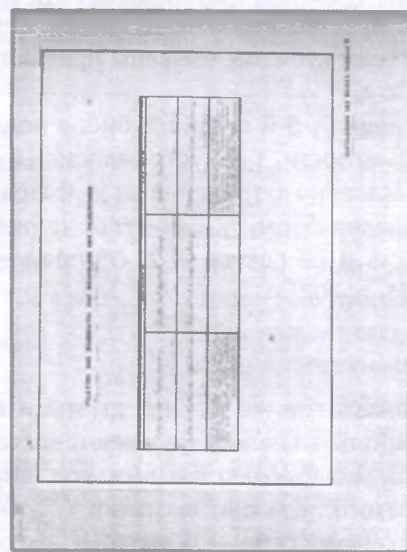
План анализа первичных данных
(на примере двух обучаемых)

19



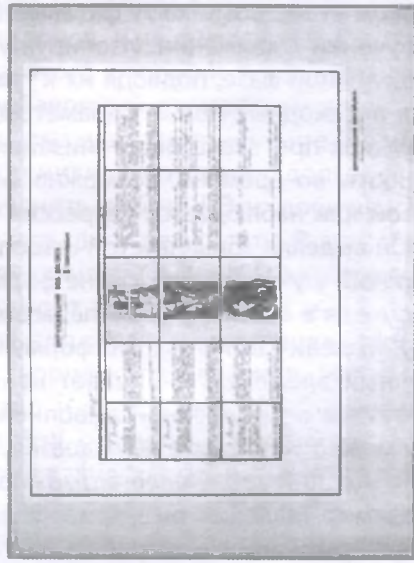
План анализа, основанного на данных
экспериментальных исследований
(на примере двух обучаемых)

20



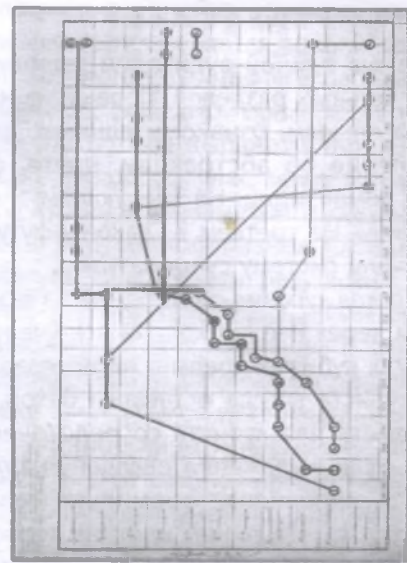
Постановка диагноза на основании выводов,
полученных в результате работы
с двумя обучаемыми

21



Методика приведения стиля ученика в соответ-
ствие с его творческими способностями
и стадией живописного развития
(только в случае эклектизма)

22



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

теоретических принципах и кодирующей исследуемые им алфавиты / системы. Найденный прибавочный элемент становится базисным для построения целокупности алфавитов и, представая как носитель заряда, создаёт своего рода периодическую систему, подобную менделеевской.

VI

В своей педагогической и теоретической программе Казимир Малевич даже косвенно не использовал академическую системную основу: для его проекта она не годилась, и в развитии новых художественных направлений взаимодействия искусства с современной цивилизацией радикальным мастерам она представлялась уже далёким вчерашним днём. Малевичский витебский проект отличался и от радикальных программ, которые использовали достижения техники и базировались на конструктивизме. Весь авангард представлял собой отход от линейного распространения художественных тенденций, но Малевич преодолевал даже и этот авангардный алгоритм.

«Всякая машина, дом, человек, стол — все живописные объёмные системы, предназначенные для определённых целей... Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто... философское движение, во второй — как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения» [6].

Подобная принципиальная позиция в школе Малевича была инспирирована объективной потребностью нацелить творческую мысль на постижение структуры искусства, на познание наиболее общих законов произведения во имя

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.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ И ЛАЗАРЬ ЛИСИЦКИЙ. ИЮНЬ 1920 Г.



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 метод с идеей прибавочного элемента в ядре представлял собой жёсткую технологию скреп всего разнообразия уновисовской самореализации: именно он обуславливал способы поведения всей уновисовской системы, код её деятельности, способ её организации, механизмы её целокупности и варианты её мобильности.

«В ОСНОВЕ ВСЕГО ОНИ [ЧЛЕНЫ УНОВИСА] ВИДЕЛИ ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ. ИХ СТЕРИЛЬНАЯ ПРОСТОТА И ЯСНОСТЬ, КАЗАЛОСЬ, ГАРАНТИРОВАЛИ ЕДИНСТВО. <...> ГЕОМЕТРИЯ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА ПРОВОЗГЛАШАЛАСЬ МЕРОЙ ГАРМОНИИ» [3, С. 70].

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

Центром школы является кабинет Малевича — это и комната его семьи, и его мастерская, его аудитория, его лаборатория и обсерватория: «В Витебске обстановка была цеховая, они ежедневно общались в школе, он их учил» [7, с. 30]. Это его главный витебский центр. Равно, как его аудиторией, лабораторией, мастерской стал Витебск. Здесь Малевич предложил и создал Супрематический завет — главное содержание и цель педагогической системы. Что важно подчеркнуть, так это то, что образовательная практика Малевича — это школа креативной личности. Через супрематизм созидание художника как художника мировоззрения. Это уже пространство поверх Витебска, над Витебском. Поэтому и из окон его школы мы наблюдаем роспись с его работой 1915 г. «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан».

Список использованной литературы

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче : в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. — Т. 1. — М. : RA, 2004.
2. Малевич о себе. Современники о Малевиче : в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. — Т. 2. — М. : RA, 2004.
3. *Ракитин, В.* Тексты / В. Ракитин. — Т. 1. — М., 2019.

4. ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 291. Л. 14.
5. *Малевич, К.* Собрание сочинений : в 5 т. / К. Малевич. — Т. 2. — М., 1998.
6. *Малевич, К.* Супрематизм. Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм / К. Малевич. — М., 1919.
7. *Харджиев, Н.* Архив Харджиева / Н. Харджиев. — М., 2018.



РОСПИСЬ СОЗДАНА НА ТОРЦЕ ДОМА ПО УЛИЦЕ МАРКА ШАГАЛА, 4 В 2016 г. ЛЕТАЮЩИЙ АЭРОПЛАН НАХОДИТСЯ НА ПЛОСКОСТИ, НА СТЕНЕ, И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ ВНЕ ПЛОСКОСТИ И НАД НЕЙ, ПОВЕРХ РЕАЛЬНОСТИ, ПОДНИМАЯ ЗРИТЕЛЯ НАД ГОРОДОМ. РАБОТА СТАЛА МЕТАФОРой ПАНГЕОМЕТРИИ ВИТЕБСКА. ЕГО РЕАЛЬНОЙ ГЕОМЕТРИИ — РЕАЛЬНЫЙ ДОМ С НОМЕРОМ НА РЕАЛЬНОЙ УЛИЦЕ И СТЕНЕ — И ВООБРАЖАЕМОЙ ГЕОМЕТРИИ — ГЕОМЕТРИИ СУПРЕМАТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

В материале использованы фотографии из интернет-источников открытого доступа. Статья поступила в редакцию 06.07.2021 г.