

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ К.С. МАЛЕВИЧА «ШКОЛА-НАУЧНЫЙ ИНСТИТУТ»

А.Г. Лисов (Витебск)

Об основополагающих принципах системы Малевича можно получить представление из разработанной «Программы единой аудитории живописи». О способах ее практической реализации в учебном процессе, организованной в витебской мастерской Уновиса можно в некоторой степени судить по сохранившимся дневникам одного из учеников Малевича этой поры Льва Юдина [3].

Витебской программе предшествовала программа для мастерской во Вторых Московских государственных свободных художественных мастерских на 1919/1920 учебный год [5]. В Москве, где Малевич проработал около года и впервые столкнулся с необходимостью разработки авторской программы, стали формироваться принципы его педагогической системы. В Витебске, где он преподавал в условиях свободных мастерских, дававших учащимся право свободного выбора педагога и возможность переходить из мастерской в мастерскую, художник осознал, что подобная структура школы не способна дать единую выстроенную систему. В совокупности с идеями разрушения старой художественной академии, как олицетворения буржуазности, замены ее новыми революционными школами, усилия Малевича в Витебске были направлены на формирование совершенно новой педагогической системы, которая должна была стать основой обновленной революционной художественной школы. Именно эта деятельность художника привела в итоге к известному конфликту с Марком Шагалом, творцом Витебского художественного училища. Шагал оказался неспособным противопоставить системе Малевича внятные педагогические принципы. Малевич же заявил систему, которая коренным образом меняла наполнение учебного процесса и структуру учебного заведения.

В основании его программы – положения о том, что коллектив Уновис составляет единую аудиторию живописи, которая отгораживается от вопросов философии нового искусства, а также архитектуры, театра и других видов искусства и занимается «моделированием» утилитарных вещей, решением практических задач. В структуре училища выделяются живописный, архитектурно-технический и декоративный факультеты. Общим направлением деятельности аудитории являются кубизм, футуризм и супрематизм. Если в программе московской мастерской общее ее направление охарактеризовано «как новый реализм живописного мировоззрения» [5], то в витебской – «как новая живописно-цветовая мирореализация» [1, с. 181]. В витебской программе определены пять разделов, из которых два первых представляют практический и теоретический уровни освоения кубизма – абстракцию вещей, познание живописной и скульптурной формы, а затем теорию и систему

построений в кубизме, а также фактуру. Третий раздел составляла теория построения движения вещей в футуризме, и наконец, четвертый завершающий раздел был связан с определяющими понятиями супрематического направления. Последний раздел явно перегружен в сравнении с предшествующими. В нем обозначены проблемы, над которыми Малевич много работал в своих витебских текстах: динамизм цвета, «бесцветное супрематическое движение», «движение цветовой энергии», понятие экономии. Здесь же обозначена проблема – коллектив как путь к единству.

Следующий раздел программы – «декоративные мастерские». Программа в целом в том виде, как она представлена, выясняет скорее структуру школы, нежели последовательность конкретных учебных задач и заданий в традиционном академическом виде. Очевидна ее связь с теоретическими проблемами, над которыми работал Малевич. Надо сказать, что в практическом плане программа в первых двух ее разделах для подавляющего числа плохо подготовленных витебских учеников оказывалась «непроходимой». В ней намечено изучение живописной системы Сезанна (во втором разделе) и Ван Гога (в третьем). Вводятся такие понятия, как статика и движение, симметрия цветовых элементов, вес, форма и конструкция. Во всех направлениях нового искусства важнейшими являются «систематизация, конструкция сооружений живописи, равновесие формовых сооружений в живописи».

Опубликованный дневник Льва Александровича Юдина – свидетельство практической реализации программы Малевича в Витебске. Одна из дневниковых тетрадей Юдина относится к витебскому периоду с 11 июля 1921-го до 25 июня 1922 года. Это машинопись на 74 страницах. В ней содержатся не только записи, но и многочисленные зарисовки, таблицы, дающие представление о конкретных заданиях в мастерской Уновис [3].

На страницах дневника Лев Юдин объясняет принципиальное построение программы Малевича, в которой мы видим не последовательность практических заданий, направленных на конкретный результат, как в традиционной академической системе, а заданную последовательность изучения живописных систем. Важную роль при рассмотрении разных систем играет анализ конструкции. В этой связи Юдин пишет: «Конструкция как искание системы. Система определяет конструкцию, но конструкция еще не всегда определяет систему. Поэтому для построения программы Уновиса взяты системы (курсив мой. –А.Л.), но не дисциплины, сами по себе ничего не указывающие и никуда не ведущие» [3, с. 135]. Он отмечает особую роль кубизма: «дисциплины безвременны и в общем пользуются достижениями кубизма– не далее, считая их как бы уже абсолютными». Обращает внимание принципиальное отличие супрематизма, который развивает совершенно другой взгляд на цвет, форму и т. д. Заметим еще, что большинство учащихся Малевича дальше освоения кубизма и не пошли, это оказалось им не по силам, главным образом из-за недостаточной подготовки.

У Юдина зафиксирована еще одна мысль учителя, очень значимая для последующего развития его педагогической системы. Она связана с пониманием того, что «вообще каждая система имеет завершенный взгляд на свои элементы и определенное понимание их, что и выражается в конструкции ее» [3, с. 135]. Иначе говоря, художественно-педагогическая система должна быть сконструирована исходя из роли ее составных частей, понимания их задач. Юдин записывает в дневнике, что программа «понемногу входит» в него [3, с. 64], и дневниковые записи позволяют реконструировать его работу над проблемами, с которыми он сталкивается.

Кубизм и футуризм, предшествующие супрематизму в системе Малевича, оказываются в его понимании более утилитарными. В этой связи Юдин записывает: «Оставив эстетический хлам искусству, переходим к творчеству сооружений» [3, с. 64].

Программа усвоения супрематизма состоит из этапов:

- построение в пространстве одной и двух супрематических форм черного цвета;

- построение трех, четырех форм черного цвета;
- построение системы движущихся форм;
- разрешение двух и нескольких линий движения.

Последовательность заданий:

- изучение конструкции, формы;
- изучение фактуры материалов, соотношения фактур;
- движение, висение, удерживание.

В своей работе с программными заданиями Юдин делает открытия и фиксирует их в дневнике: он ищет путь «через цвет как энергию, к материалу как энергии», изучает порядок угасания цвета, «но не материала», как далее сам отмечает [3, с. 71].

Юдин зарисовывает таблицы, которые Малевич вместе с учениками разрабатывал, очевидно, уже в Витебске. В их числе таблица строения фактур, таблица видов движения. Таблицы предшествовали более поздней работе в этом направлении: в Ленинграде в ГИНХУКе были созданы 22 таблицы, с которыми художник отправился в 1927 году в свою зарубежную поездку, выступал в Германии (в настоящее время хранятся в амстердамском Стеделейк-музее). В дневнике Юдина зафиксированы темы собеседований в мастерской Малевича, среди них «Строитель супрематизма и техники».

В предисловии к витебской программе Малевич говорит о необходимости разделить школу (училище) на исследовательский институт и собственно училище. Институт призван «создавать направления», в училище же «проходят живопись и декоративное прикладное моделирование утилитарных вещей, скульптур[у]» [1, с. 181]. В текстах позднейшего времени, написанных после 1920 года, эта модель школы конкретизировалась. О витебском опыте изучения культур новейшего искусства и их освоения

учащимися витебских художественных мастерских Малевич писал, излагая свою теорию прибавочных элементов живописи в немецком издании своей большой книги «Мир как беспредметность» (1927). В Витебске ему удалось реализовать идею училища, которая была школой без исследовательского института, вернее сказать, в Витебске художник сам, один был этим институтом. С переездом в Ленинград ему удалось на базе ГИНХУКа создать такой исследовательский институт, но теперь без школы. В предисловии «К статье “Методы”» из блокнота за 1924 год он рассуждает об исследовательском институте и школе как источниках формирования методов [4]. Здесь же указывает на то, что в институте «вырабатываются методы» профессорами, которые «создают научные предметы» в рамках института. Школа же «не есть институт изобретений» и в ней должна работать другая категория профессоров, которые «могут преподавать предметы»: «В стенах школы не должно быть изобретателей, они должны быть в исследовательском институте и они могут читать в школе о своих открытиях [...] но не раньше, когда эти дополнительные сведения обратятся в предмет и могут быть причислены к программным предметам» [4, с. 244].

Если в витебской программе указано, что школа состоит из предметов, а в предисловии к программе они названы как живопись, скульптура и декоративно-прикладное моделирование вещей, то в заметках к «Методам» автор уже четко обозначает различия преподавания в старой, традиционной и новой школьной системе. Он называет их старой и новой академиями. Старая Академия художеств строится на изучении предметов в живописи, которое ведется «в историческом порядке». Малевич предлагает «видоизменить [...] всю основу старой академии, построенной на индивидуалистической основе, которая все же опирается на объективный до некоторой степени метод технического преподавания общих основ реалистического подхода к природе, после чего учащийся поступает для завершения своего образования к тому или иному профессору-индивидуалисту». Далее он указывает на отличие предлагаемой системы новой академии, в которой «нет таких профессоров. Они в Институтах исследователей, которые и занимаются хирургическими вскрытиями явлений» [4, с. 245]. При переходе от старой академии к новой происходит замена: живописца-эстета сменяет живописец-ученый. Слушатель академии изучает в историческом порядке направления искусства от примитива и классики до новейших течений. Некоторые из течений Малевич называет, начиная от импрессионизма, сезаннизма, кубизма и футуризма, в их ряду и супрематизм. Затем слушатель поступает в исследовательский институт для продолжения образования в качестве ассистента-практиканта при профессоре, «постепенно переходя к самостоятельной работе, которая ставит его в кадры научных работников вообще».

Важными в своей системе Малевич считает так называемые «диагнозы» или «хирургические вскрытия», посвященные анализу творческого развития его учеников и художников-современников. Собственно, эти анализы

и составляют основную часть его статьи «Методы», следующей за цитированным уже предисловием. Это пять эссе, посвященных живописцам, разным по характеру их профессионального опыта, – Надежде Удальцовой, Льву Зевину, Петру Кончаловскому, Роберту Фальку, Ивану Клыону, а также шестое эссе, намеченное только заголовком, но не написанное, – о Льве Юдине. «Диагнозы» занимают исключительно важное место в педагогической системе Малевича. Они должны предшествовать обучению каждого учащегося. «Диагноз» является средством выявления его природных задатков, которые новая школа должна не сломать, а наоборот, развивать их. Роль педагога – выявить эти задатки, как диагностировать заболевание, и направить ученика в соответствующую этим задаткам мастерскую. В этом, по мнению Малевича, состоит главная задача новой педагогической системы. Она должна не ломать ученика формальным преподаванием оторванных академических предметов, а развивать его природные способности.

В текстах последнего периода, конца 1920-х - начала 1930-х годов, относящихся в т. ч. и к работе Малевича в Киеве, он развивает свои главнейшие педагогические идеи, которые опираются на его теоретические и мировоззренческие представления. Все, что написано Малевичем в связи с теорией прибавочного элемента в живописи, может быть интерпретировано и в контексте его педагогических принципов. Во вступлении к неосуществленной, очевидно, работе, начинающейся словами «Причина возникновения моей исследовательской работы...», художник обосновывает свой особый интерес к изучению структуры, фактуры и «идеологии» живописных культур [4, с. 377-381]. Он говорит об устойчивости образа и живописной формы, которые строятся на элементах соответствующих живописных культур. Таких культур он насчитывает более пятнадцати. В упомянутом тексте важнейшее значение Малевич отводит идее организации при художественных вузах научно-художественных институтов для исследовательской работы, ориентированных на создание мастерских по направлениям главнейших и актуальных современных живописных культур. Началом подобного рода институтов могли бы стать, по мнению художника, исследовательские кабинеты при художественных вузах, призванные «приготовить такого специалиста, который бы смог быть врачом и знатоком всех видов культур и смог бы в будущем правильно развивать творческое направление в молодом художнике» [4, с. 380].

Все главнейшие идеи педагогической системы Малевича представлены в его поздних текстах, выявленных в архиве Марьяна Кропивницкого и относящихся к опыту работы в Киевском художественном институте, где Малевич со свойственной ему энергией взялся за реализацию идеи «новой академии художеств» с предполагавшимся в ее структуре исследовательским отделом, ядром будущего научно-художественного института. В этой связи обращает на себя опубликованная лишь недавно статья с названием «Новая академия художеств» [2]. Таким образом, Малевич делал очеред-

ную попытку реализовать свой замысел и предполагал осуществить его со всей полнотой – в соединении составляющих «научный институт - школа».

Идея новой художественной школы рождалась у Малевича через отрицание старой классической академии, характерное для представителей левых течений в искусстве. Но следующим шагом к этой новой школе стало осмысление опыта свободных художественных мастерских, их беспомощности в утверждении нового искусства. И это осмысление привело художника к конфликту с послереволюционным руководством Московских и Витебских мастерских, а затем и чиновниками от искусства. Новая академия художеств не была простым отрицанием академии старой, – она строилась на следующих принципиальных позициях:

- диагностика природных склонностей ученика на подготовительной стадии обучения;
- отказ от навязывания ему заведомо определенной системы обучения, одинаково организованной для всех, отказ от переучивания;
- распределение по мастерским, организованным не по индивидуальному стилю мастера-педагога, а по специфике актуальных направлений живописной культуры;
- определение направлений живописной культуры на базе разработанной Малевичем теории прибавочного элемента; определение специфической конструкции, характерной для этих направлений. Художественное направление живописной культуры в соответствии с его теорией определяется соответствующим прибавочным элементом, и это же художественное направление определяется соответствующую конструкцию;
- определение системы предметов, дисциплин под конкретное направление, мастерскую не с позиций формализации этих предметов, одинаковых для всех художественных направлений, как в старой академии. Преподавать то и так, как требует конкретная живописная культура. Изучение художественного направления связано с последовательностью изучения составных частей конструкции, существенных для конкретного направления;
- изучение формы, движения, цвета, цветовой массы с позиций конкретного художественного направления;
- реализм как одно из вполне равноправных (!) направлений новой академии, старая академическая система как частный случай, составная часть новой академии;
- соединение в новой академии школы и научного института. Научный институт как цель новой академии – для развития художественных направлений, изучения их конструкций, разработки системы преподавания, подготовки профессоров для школы.

Все эти принципы педагогической системы Малевича сформировались, были теоретически осмыслены и апробированы за десятилетие, которое

начиналось преподаванием в Московских художественных мастерских и затем продолжилось в разное время в Витебске и Киеве.

Источники и литература:

1. Альманах Уновис № 1: [Факсимильное издание] / Подг. текста, публ., вступ. статья Татьяны Горячевой. – М.: СканРус, 2003. –С. 181.
2. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 / Упор. Тетяна Філевська. – Київ: Родовід, 2016. – С. 155–164.
3. Лев Юдин: Сказать - свое... Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / сост., коммент. И.Н. Карасик. – М.: Библиотека Энциклопедии русского авангарда, 2017. – 904 с. Отдел рукописей РНБ. – Ф. 1000. – Оп. 1. – Ед. хр. 59. – 74 лл.
4. Малевич, Казимир. Собр. соч.: В 5 т.– М.: Гилея, 2004.– Т.5.– С. 242–247.
5. РГАЛИ. – Ф. 680. –Оп. 1. –Ед. хр. 845. –Л. 353.

ПАРАДОКС НЕЙРОСЕНСОРНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ ИНФОКОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

А.Д. Лоллини, С.В. Лоллини (Витебск)

Годы использования и повсеместного внедрения информационных технологий оказали непосредственное влияние на то, как люди живут и воспринимают культурное наследие, усугубилось это в результате принудительных ограничений, связанных с распространением пандемии Covid-19. В то же время нельзя отрицать, что информационные технологии создали огромные возможности для музеев и выставочных пространств, в основном предлагая альтернативные способы взаимодействия, такие как оцифровка работ художников и экспозиций, а также создание совместных увлекательных мероприятий. Безусловно, это позволило устранить экономические и социальные различия между посетителями. Однако это действие с одной стороны, характеризуется абсолютной уникальностью опыта, то, с другой стороны, оно рискует дать жизнь «диснейфикации» культурных учреждений, по словам Пьера Баллоффета, профессора канадского университета и члена международной обсерватории Netexplo по цифровым инновациям: «Перцептивная асинхронность искусства, которая, будучи оторванной от контекста социальных и реальных референций, истощала бы драгоценные ресурсы, представленные культурным наследием, в сторону потенциальной неспособности распознать более высокое содержание, предлагаемое творчеством» [1]. По словам Марии Эконому, лектора по цифровому культурному наследию в Университете Глазго: «Цифровые технологии – это не просто безобидный инструмент, они кардинально влияют и формируют то, как мы живем с нашим культурным наследием. Даже