

житті столиці як доцентрові, так і відцентрові тенденції, а також тенденцію до відкритого міжнародного співробітництва.

Таким чином, ми виділяємо три основні напрями в культурному розвитку Кишиневу й Молдови на початку ХХІ століття – національно-традиційний, полікультурний і напрям культурної інтеграції з європейськими країнами. На це спрямовані програм і Міністерства культури, програми великих культурних центрів, котрі відновлюють втрачені цінності молдовської старовини, менеджерські програми. Цьому сприяють європейські Гранти в різних сферах культури і мистецтва. Тож прогнози наші на сьогоднішній день оптимістичні.

#### **Список використаних джерел**

1. Клименко И.П. Молдова в процессах евроинтеграции (2015-2019 гг). *Кишиневский вестник*. 2019. №5. С. 112-117.
2. Программа «Культура и Креативность» Молдавского центра «Music Unlimited». 2018. 44 с.
3. Рейтин Грантов в сфере культуры и искусства Молдовы. Кишинев, 2019. 118 с.

\* \* \*

#### ***Котович Татьяна Викторовна,***

доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П.М. Машерова (Витебск, Беларусь)

#### **Педагогический метод Казимира Малевича как основа Витебской художественной школы в XX и XXI вв.**

В Витебске выдающийся художник Казимир Малевич создал творческое объединение УНОВИС – Утвердители нового искусства. «Создание группы Уновис зимой 1920-го года было одним из удивительных и парадоксальных событий в истории русского искусства» [1, с. 141]. Это был глобальный проект по изменению города и мира, представляющий собой совокупное действие, в котором каждый фрагмент повторял и поддерживал все другие. И несмотря на сложнейшие социальные и материальные условия проект просуществовал с декабря 1919 года по октябрь 1922 года. Основой всей видов деятельности объединения являлась школа как объем обучающих программ.

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 этот авангардный алгоритм.

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 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.

Мастер определял структуру произведения как объективную, независимую от субъекта, подобно Солнечной системе. 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, он создает своего рода периодическую систему, подобную менделеевской. А. Эйнштейн, к слову, восхищался системой, находя её эстетически привлекательной, если исходных фундаментальных принципов было немного, великий ученый видел в этом наиболее высокую степень простоты и универсальности.

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.

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 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.

Малевич подчёркивал, что именно в Витебске он начал эксперимент по исследованию действий прибавочных элементов в своих учениках [2, с. 85]. Его научный метод анализа современного искусства начинался внутри педагогического метода.

«Малевич, логично и страстно разыграв все варианты супрематической геометрии, от цветного “конфетти” (выражение Сергея Эйзенштейна) до белого квадрата, ставшего своего рода живописной медитацией, понял, что “свое живописное” на этом пути закончил. Впереди была неизвестность пространства. Ему предстояло понять: может ли супрематизм стать не только художественной системой, но и особой философией и образом жизни» [1, с. 140].

Для самого Малевича при новом типе обучения принципиальным моментом в его совершенно самостоятельной школе стала новаторская *методическая база*, не бывшая до этого и даже параллельно с этим нигде, ни в Витебске у других учителей и ни в каких других школах первой четверти 20 в. Это была авторская методическая база.

Сам он позднее писал, что основанием 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) 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 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.

«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» [2, с. 66].

«<...> 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» [2, с. 80].

Именно такого рода анализ и такого рода понимание произведения Малевич считал методом школы, такого рода анализ он практиковал в своей образовательной системе.

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.

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» [2, с. 84]. Методическое указание состояло в том, что педагогу необходимо было установить процентное отношение этих типов в живописном холсте. А тот, кто желает учиться живописи, должен понимать правильный диагноз и установить метод развития.

Малевич разделял учеников на группы. В первой группе он 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.

Вскоре он увидел, что это было *интуитивным* стремлением участников группы. И тогда Малевич стал включать ещё и теорию, и они все получили полный и осознанный объем, т.е. на уровне осознания + к их подсознательному стремлению.

Добившись этого полного целокупного владения системой, Малевич передавал этих учеников в мастерскую Роберта Фалька: «Фальк в это время работал над выводами сезанновской культуры, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объем» [2, с.86].

Вторая из двух групп продвигалась по иному пути. Малевич обнаружил, что после теоретических занятий образовался круг учеников, способных двигаться в кубизм, и понял, что с ними можно начинать изучать и практиковаться в первой стадии кубизма. На этой стадии ещё сохраняются признаки предметов и живописные формы.

В процессе работы с этими учениками Малевич заметил, что на этой стадии кубизма есть тот рубеж, который сезаннисты преодолеть не могут, и, подойдя к которому, они поворачивают назад и возвращаются к сезаннизму. А для того, чтобы двигаться дальше и переходить на вторую стадию необходима строгая логика в создании картины, а 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.

Малевич снова разделил учеников на две группы и начал работать на второй стадии кубизма, сначала воздействуя теоретически, а потом давая и волю подсознанию учащихся. Малевич производил эксперимент: давал сильную дозу кубизма (1,

2, 3 и 4 стадии), несмотря на то, что у этих учеников еще оставалась сильная склонность к сезаннизму.

И тогда он увидел, как у одних стали выявляться кубистические линии в работе, а у других предмет всё еще оставался целостным и не разложенным.

И когда у них начиналось сильное колебание и внутреннее раздражение, Малевич еще более усиливал долю кубизма и доводил ученика до кризиса в борьбе кубиста с сезаннистом в ученике и 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 вошел в кубизм» [2, с. 89].

Малевич потом говорил, что время борьбы в ученике – это самое интересное время. Выявляется истинное лицо и настоящее внутреннее состояние. В этот самый пиковый момент борьбы Малевич изолировал ученика и устанавливал: либо в нём действительно присутствует только почва для сезаннизма, либо он все-таки готов к переходу в кубизм.

Тогда Малевич предпринимал новое действие. Он снова делил учеников на две группы.

В первой группе он наблюдал, что, несмотря на полученную сильную дозу кубизма, ученики оставались сезаннистами в подсознании, хотя всё их сознание и было устремлено в кубизм.

И Малевич шёл на эксперимент, задавая им супрематическую прямую, чтобы как можно сильнее усложнить работу их подсознания. Ученик получал, таким образом, сразу три прибавочных элемента из трех разных систем одновременно: 1) чисто живописного, рыхлого; 2) кристаллообразного и 3) строго геометрического.

От такого шокового воздействия получалась эклектическая смесь, которую Малевич называл «уродом». Но такая провокация была нужна Малевичу, чтобы понять всю глубину борьбы в ученике и как результат: ученик наглядно видел, что все три прибавочных элемента работают совершенно по-разному и что на уровне одного только подсознания их работать далее невозможно. Только логика позволит понять, почему, совмещая разные системы, нельзя выстроить картину правильно. Ученик вынужден был сделать выбор, и несмотря на все свои старания, первая группа всё равно возвращалась к сезаннизму.

Во второй группе Малевич обнаружил, что на пределе сезанновской культуры у учеников стали проявляться кубистические кривые, и ему стало понятно, что «нервная система у них была настроена согласно кубистическому закону». У этих учеников наблюдалось даже тяготение к супрематической прямой. Но здесь Малевич останавливал эту их склонность к супрематизму и настаивал на работе исключительно в кубизме. При этом, как только самоизоляция ученика прекращалась, и у этой части группы начиналась эклектика.

Тогда Малевич сделал вывод, позволивший ему выстроить всю педагогическую систему: 1) необходимость строгой изоляции; 2) поочередное развитие культур; 3) основываться в обучении, только укрепляя подсознание; 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.

С. Хан-Магомедов в книге о Л. Хидекеле в достаточной степени иронизирует по поводу педагогического метода К. Малевича: «Он заставлял учеников ускоренным порядком повторить путь эволюции творческих течений авангарда – Сезанн, кубизм, футуризм, кубофутуризм, различные стадии плоскостного супрематизма. Трудно сказать, насколько эффективна была эта методика преподавания <...>, но нельзя отрицать, что она позволила витебским ученикам Малевича реально «прожить» те этапы эволюции живописного авангарда, которые они, по молодости лет, уже не застали» [3, с. 39].



*Витебск. 1920 г. Мастерская Малевича*

Опыт современного витебского художника Александра Малей (основателя творческого объединения «Квадрат», продолжателя идей К.Малевича как Витебской художественной школы и основателя студий современного искусства в Витебске) в течение 20 последних лет (в средней школе № 25, во Дворце творчества детей и молодёжи, в собственной частной студии) подтверждает действенность системы преподавания Казимира Малевича.

Исповедуя систему К.Малевича, пользуясь его методом рецептурного натюрморта и выявляя природный прибавочный элемент у каждого ученика, Александр Малей воспитал целое поколение молодых художников, мыслящих в искусстве свободно и, точно соблюдая канон.

Особенностью структурного построения программы является то, что четыре раздела базируются на 2-х основных составляющих: изучении художественных направлений в искусстве от кубизма к супрематизму (основные направления, которые способствовали формированию современного искусства) и теории и истории изобразительного искусства, архитектуры последних десятилетий XX века.

Изучение курса А. Малей начинает с ознакомления учащихся с терминами, понятиями, особенностями развития современного искусства и заканчивает изучением инсталляции, акции, перформанса и объектного искусства. Такой подход позволил связать изученный материал в логическую систему и сформировать способность восприятия искусства как целостного организма художественной культуры. Разделы программы усложняются от первого года обучения к последующим, основаны и базируются на традициях и инновациях в современном искусстве. Содержание разделов раскрывает историю происхождения (создания) «новой» художественной формы, методы организации эстетического пространства, тенденции развития нетрадиционных форм художественной деятельности, пути совершенствования инновационных художественных технологий.

Задачи программы А. Малей:

- развитие способности художественно-образного восприятия произведений современного искусства;
- создание условий для формирования умений и навыков в области исследования эстетических и художественных закономерностей



развития художественных стилей и направлений классического авангарда;

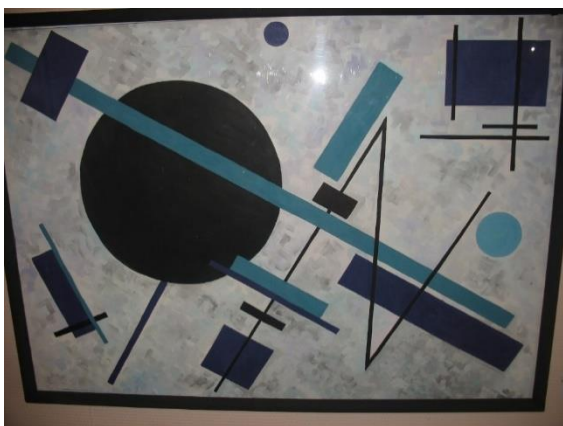
- формирование и совершенствование знаний о новейших тенденциях в современном искусстве, а также эстетического вкуса учащихся;
- содействие развитию умений и навыков в художественно-творческой и конструкторско-дизайнерской деятельности.



*Ирина Танкова. 17 лет. Композиция. Гуашь*



*Виктория Бекишева. 15 лет. Супрематизм. Гуашь*



*Виктория Бекишева. 15 лет. Супрематическая композиция. Гуашь*

При планировании учебного процесса принципиальное значение для А.Малея имеет подбор содержания учебного материала, на основе которого рассматриваются художественные процессы и особенности художественного формообразования. Ознакомление учащихся с художественными направлениями и явлениями в искусстве Программы А.Малея направлено на раскрытие пластической характеристики, колористических особенностей произведений, теоретического обоснования и культурологической принадлежности каждого из них. Содержание программы позволило проследить через логическую взаимосвязь разделов развитие художественной формы современного искусства, ее отличительных особенностей в сравнении с традиционной трактовкой и характером восприятия, а также понимание нематериальной (не визуальной) художественной формы.

#### **Список использованных источников**

1. Ракитин. Тексты. Т. 1. М., 2019.
2. Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М., 1998.
3. С. Хан-Магомедов. Лазарь Хидекель. М., 2008.

\* \* \*