

Лисов А.Г.  
allisov@mail.ru

Витебская ордена «Знак Почёта» государственная  
академия ветеринарной медицины (ВГАВМ),  
г. Витебск, Республика Беларусь

УДК: 7.036  
ББК: 85.103+85.143

DOI: 10.37909/978-5-89170-275-2-2020-1007

## КУБИЗМ В ВИТЕБСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ

**Аннотация.** В статье изучается опыт преподавания живописи кубизма в Витебских государственных художественных мастерских, который в 1920–1922 гг. занял особое место в практической разработке и реализации педагогической системы основоположника супрематизма художника К.С. Малевича. В соответствии с его теоретическими представлениями о развитии живописи от кубизма и футуризма к супрематизму, изучение кубизма должно было стать первой ступенью освоения нового искусства.

**Ключевые слова:** послереволюционная реформа художественного образования; Витебск; государственные художественные мастерские; кубизм; супрематизм.

**Постановка проблемы.** Об изучении кубизма в педагогической системе К.С. Малевича писали многие исследователи, среди которых Г.Л. Демосфенова, Т.В. Горячева, А.Д. Сарабьянов («Неизвестный русский авангард») [1–2; 4]. Собственно, к проблеме подводят уже ранние теоретические тексты художника, его книги «От кубизма к супрематизму» и «От кубизма и футуризма к супрематизму» [3, с. 27–55]. Важнейшую роль в практической разработке его педагогической системы сыграли периоды работы в Московских государственных художественных мастерских и затем в Витебске, где художественные мастерские в начале 1920 г. дружно перешли под знамена супрематизма и где предстояло выстроить новую систему преподавания. Малевичу удалось сделать первые шаги достаточно быстро. Мастерская кубизма, которая создавалась при его непосредственном участии и под руководством одного из его самых ярких сторонников, художницы В.М. Ермаевой, уже к концу мая 1920 г., менее чем через полгода могла продемонстрировать определенные успехи. Судить об этих успехах дают основание две выставки под общим названием «До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев», организованные в 2016 и 2017 гг. А.Д. Сарабьяновым на площадке Московского Еврейского музея и центра толерантности и выставка Государственной Третьяковской галереи, посвященная Московскому музею живописной культуры (2019). В экспозициях этих выставок представлены некоторые сохранившиеся учебные работы учеников мастерской кубизма Витебской школы.

**Основное содержание исследования.** Первый этап реформы художественного образования после революции 1917 г. предполагал отказ от академической системы художественного образования и переход к организации свободных художественных мастерских, открытых для представителей любых творческих направлений, способных предложить свои педагогические принципы. На этом этапе реформа открыла двери художественных учебных заведений для представителей авангарда, крупнейшим из которых был Казимир Малевич. Однако очень скоро лидер супрематизма стал рассматривать принцип свободных мастерских в

негативном свете. Очевидно, к этому подвиг его опыт преподавания в Московских мастерских. В Витебске Малевич, а вслед за ним и его единомышленники, высказывали идею отказа от свободных художественных мастерских. В статье «К вопросу изобразительного искусства» Малевич писал: «Современный университет сооружений искусства не должен вмещать в себя личных мастерских, представляющих собой отдельные училища» [3, Т. 1, с. 221]. Высказанная мысль находит отражение в его учебных программах, опубликованных в Витебске. В предисловии «К программе», опубликованной в «Альманахе Уновис № 1» он утверждает: «В училище не могут создаваться направления, ибо они являются сводом в творческую лабораторию будущего» [1, с. 179]. Их роль, как утверждает Малевич, состоит в ином: «Направления как творческие изобретения могут идти дальше, но метод должен идти вслед и подготовить массы к восприятию и развитию современного» [1, с. 179]. В этой связи, по его мнению, следует разделить училище и научный институт. По мысли Малевича, училищем были собственно мастерские, выстроенные на основе общей принципиальной системы, а научным институтом должна была стать «Витебская философско-научно-исследовательская экспедиция УНОВИСа», которая начала организовываться в Витебске лишь летом 1922 г. и которая должна была по замыслу Малевича состоять из двух отделов: кубофутуристического и супрематического.

В отношении к кубизму, как художественному направлению и педагогическому методу, изначально следует считать суждение Малевича, что кубизм «вышел к чистому полю творчества» [5], уничтожая все предрассудки академии. Далее в его текстах и текстах его сторонников это отношение конкретизируется.

В материалах по обсуждению доклада ученицы Л. Кляцкиной о новом искусстве, подготовленном для вечера УНОВИСа в 5-й советской трудовой школе II ступени города Витебска (материалы опубликованы в «Альманахе Уновис № 1») отражена позиция Л. Лисицкого, который отметил: «Нет формы без содержания и содержания без формы. Вот в этой картине (кубистическая рюмка) гораздо больше содержания и смысла, чем в картине «Иван Грозный» Репина» [1, с. 188].

В связи со структурными изменениями, которые последовали в Витебских мастерских под его влиянием в 1920 г., Малевич сообщает в предисловии «К программе», что удалось объединить пять мастерских, не включая академической [1, с. 179]. Они были выстроены на основе общей принципиальной схемы, предложенной художником. И это было отказом от провозглашенного Марком Шагалом, как руководителем школы до июня 1920 г., принципа свободных мастерских. Очевидно, что говоря о мастерских, Малевич подразумевает скульптурную и подготовительную, а также супрематическую мастерские; последней руководил он сам. Мастерские Л. Лисицкого, архитектурная и графическая, вероятно, представляли на практике одну мастерскую, которую ему удалось организовать. То же можно утверждать относительно кубистической и кубофутуристической мастерских, которые были на практике одной общей мастерской под началом В.М. Ермолаевой.

Изучение кубизма и футуризма являлось определяющим этапом педагогической системы Малевича. После вводного курса, который вела в Витебске Н.О. Коган, следовало изучение кубизма как основы постижения принципов беспредметности. Несмотря на свою ставшую легендой авторитарность, Малевич вовсе не преследовал цель обязательно и сразу превратить своих учеников в супрематистов. Сделав исходным положением педагогической концепции идею эволюции

современного художественного мышления «от кубизма к супрематизму», он стремился постепенно подвести студентов к пониманию принципов живописной абстракции. В силу недостаточной подготовки для многих из них рубеж между кубизмом и супрематизмом оказался непреодолимым.

В соответствии с программой, разработанной Малевичем, и реализованной в Витебских мастерских, и предложенной позднее, в 1921 г. в качестве программы для ВХУТЕМАСа и других художественных учебных заведений Советской России, кубизм должен был стать основополагающей концепцией, фундаментом освоения искусства и основой педагогической системы страны. Мастерской руководила В.М. Ермолаева, которая в июне 1920 г. стала вместо М.З. Шагала руководителем Витебских мастерских.

В статье «Об изучении кубизма», опубликованной в «Альманахе Уновис № 1», В.М. Ермолаева указывает, что «установление системы положило конец индивидуальным попыткам, более или менее случайно приближающимся к цели, т.е. к созданию живописного целого, и дал[о] возможность художнику в новооткрытом богатом мире чистой самодовлеющей формы не блуждать на ощупь, а строить свой новый мир из творческих форм» [1, с. 157]. Кубизм рассматривается как творческое направление и как основа метода преподавания.

Ермолаева в уже цитированной статье «Об изучении кубизма» указывает, что «метод преподавания кубизма имеет в себе задачи: освобождение живописного творчества человека, установления этого творчества на путь системы, единой в коллективе. Личность, устремляясь по системе, выявляет все свои творческие возможности на незыблемом фундаменте и достигает той высоты своего проявления, котор[ая] недоступна индивидуальной личности, строящей одиноко свой фундамент, подрываемый другими, подобны[ми] ей» [1, с. 157].

Исследователи сходятся на мысли о том, что назначение В.М. Ермолаевой руководителем кубистической и кубофутуристической мастерской было не случайно. Об этом пишет Т.В. Горячева [1, с. 161]. Отметим, что она сообщает не об одной мастерской, а о двух – кубистической и кубофутуристической. Архивные документы, однако, достаточных оснований к этому не дают. Сохранившиеся фрагментарно немногочисленные анкеты учащихся Витебских государственных свободных художественных мастерских за 1920 г. не позволяют определить персональный состав мастерской (или мастерских) Ермолаевой.

Отмечая стадии кубизма, Ермолаева говорит: «Произведения кубистов второго периода разумному зрителю еще дают мысль о скрипке, которую он узнает по отдельным ее частям, но целое познается только путем живописного восприятия. В следующем периоде развития кубизма художник отходит от форм, которые ему подсказывает природа» [1, с. 160]. О форме скрипки в освоении кубизма мы находим у нее: «Возьмем как исходную точку строения скрипку. Она много раз служила художникам таковой исходной точкой, так как дает неисчислимый материал элементов, форм, фактуры и свойства движения других элементов живописи. Она сама – результат многовековых совершенствований, наивысшее в настоящее время достижение для предназначенного звукам действия. Формы ее отвечают самым различным задачам. Свойства и форма струн противоположны[ы] форме грифа. Дека, материал скрипки высокого качества, выделан, разнообразен, дерево полированное, покрытое лаком, черное матовое дерево грифа. Вся она построена по принципу экономичности и целесообразности. В начале изучения натюрморта скрипки художник повторяет близко к натуре ее живописные части, мерой сдви-

гов он смещает логический ход ее строения, выпускает ослабляющие повторения форм, сопоставляет неожиданно формы, усмотренные при всестороннем рассмотрении скрипки. Вводит совершенно новые и чуждые формы, нужные ему для обострения создаваемой постройки» [1, с. 159]. Формы скрипки угадываются в учебных работах мастерской кубизма Витебских мастерских.

Важную роль играли в учебном процессе уроки опытного рисования, в которых нашли исключительное место разборы кубизма. «Сеансы» опытного рисования стенографировались, а затем расшифровывались и переписывались набело, причем в записях приводились и зарисовки работ, выполненных на занятиях. В стенограмме «Опытное рисование, устроенное Уновисом в марте 1920 года» следует подчеркнуть слова Малевича с постановкой проблемы: «кубистическое разложение предмета стало впоследствии одним из способов добиться из него не красоты, а формального и живописного содержания для постройки чисто живописного организма» [5].

Материал, напечатанный в «Альманах Уновис № 1», является кратким изложением расшифрованной стенограммы занятия «опытного рисования», которая хранится в Отделе рукописей Государственного Русского музея. Занятие проведено Л. Зуперманом, запись стенограммы сделана В. Ермолаевой. «Зуперман (показывает живописную работу). Для меня скрипка как предмет не существовала, я построил определенную прямую плоскость, показал глубину: вся конструкция должна сводиться к энергии живописных масс, живописи в чистом виде без предметов» [5]. В тексте обращено внимание на анализ формы скрипки. Зуперман говорит, что: «кубизм не вымысел и не пустое занятие, а что мы действительно что-то делаем и чему-то учимся. Кто-нибудь из нас нарисует и даст объяснение, почему он делает так, а не иначе» [1, с. 184].

В соответствующем разделе учебной программы Витебских мастерских обозначены основные этапы изучения живописной системы кубизма:

- «1) Сезанн и его живописное мировоззрение, реализованное в живописных образах.
- 2) Теория кубизма и система построения форм, фактура живописи и материал.
- 3) Пространство и форма кубистической разверстки элементов.
- 4) Построение натуры, сдвиг конструкции и образование новой кубистической [формы].
- 5) Построение элементов в чисто живописную форму.
- 6) Кубизм и природа. Статика и движение» [1, с. 159].

Среди документов Государственного архива Витебской области сохранились немногие анкетные листы учащихся Витебских государственных художественных мастерских, из которых нельзя составить полноценного представления о составе мастерской кубизма В.М. Ермолаевой. В ряде случаев указано, что студент обучается в кубистической мастерской, в ряде случаев названо только имя руководителя, В.М. Ермолаевой. По 66 имеющимся анкетам можно судить, что в ней числились следующие 12 учащихся: Гимпельсон А.Я., Гируцкая А.М., Зевин Л.С., Зейлерт В.К., Калдобская Б.Г., Козлов М.М., Левина С.М., Лерман М.М., Магарил Е.М., Ривинсон С.С., Рояк Е.М., Санников Д.Н. Студент Морачев Д.А. причислил себя к мастерской, изучающей систему «Сезанна».

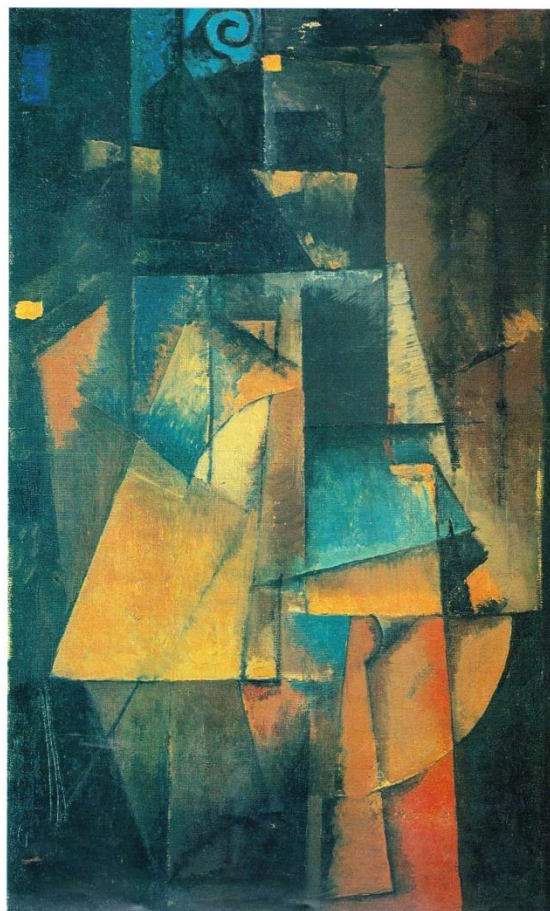
Судить об учебных заданиях мастерской кубизма можно по некоторой части работ учащихся, которые были представлены на выставке, приуроченной к Пер-



вой всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО Наркомпроса, состоявшейся в июне 1920 г. в Москве. Витебская школа продемонстрировала на выставке несомненные успехи педагогической системы Малевича. Следует одновременно отметить, что это были работы, которые могут быть отнесены именно к первому, кубистическому этапу школьной подготовки. Некоторые из них воспринимаются как творчески вполне зрелые произведения, выполненные в технике масляной живописи. И все-таки не стоит забывать, что они были результатом школьных заданий мастерской кубизма и в известном смысле являются учебными работами. Таковы две композиции на музыкальную тему работы Л.Л. Зупермана, наиболее известная из которых находится в собрании Азербайджанского Государственного музея изобразительного искусства в Баку (рис. 1), «Кубистическая композиция» Г.И. Носкова (рис. 2), «Кубизм» И.Т. Гавриса из Краснодарского краевого художественного музея (рис. 3), которая на сегодняшнее время остается его единственной достоверной авангардной композицией, Ростовская композиция Л.А. Юдина (рис. 4). Все произведения можно датировать 1920-м годом.



*Рис. 1. Зуперман Л.Л. Композиция на музыкальную тему. 1920 г. Азербайджанский национальный музей искусств имени Р. Мустафаева [4, с. 287]*



*Рис. 2. Носков Г.И. Кубистическая композиция. 1920 г. Ярославский художественный музей [4, с. 276]*

Особо примечательна в этом ряду картина «Кубизм» работы Л.А. Циперсона из Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищев. Она не единственная из относящихся к учебным заданиям кубистической мастерской, выполненных

художником, примечательно, однако, то, что полотно имеет точную датировку «29 мая 1920 г.» (рис. 5). Эта датировка дает основание утверждать, что работы кубистической мастерской отбирались к выставке, приуроченной к Всероссийской конференции, и специально выполнялись в масляной технике. Произведения мастерской были отобраны в числе наиболее удачных школьных заданий для собрания Московского музея живописной культуры, а вслед за этим, после распределения его коллекций, были разосланы по региональным музеям, что объясняет столь обширную географию образцов Витебской школы.



**Рис. 3.** Гаврис И.Т. Кубизм. 1920 г.  
Краснодарский краевой художественный музей  
имени Ф.А. Коваленко [4, с. 273]



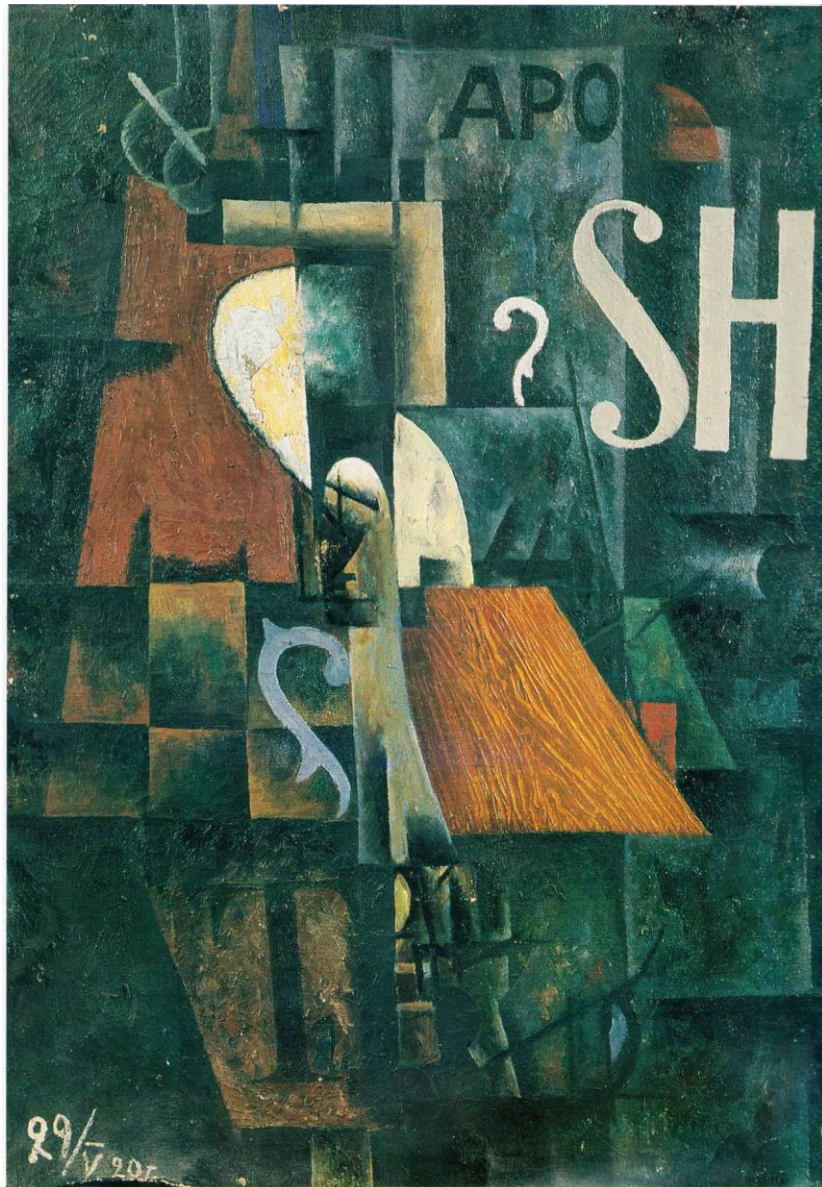
**Рис. 4.** Юдин Л.А. Скрипка. Композиция. 1920 г.  
Ростов-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник [4, с. 274]

Известны также кубистические композиции Д. Санникова, Е. Рояка, Э. Гурович, А. и М. Векслеров и др. учеников мастерской В.М. Ермолаевой.

На «Выставке картин петроградских художников всех направлений», в экспозиции которой в мае 1923 г. были представлены в последний раз произведения витебского УНОВИСа как единой художественной группировки, в разделе «Система кубизма» были выставлены без указания индивидуального авторства следующие произведения: «Курильщик», «Рабочий», «Часы», «Газетчик», «Голова», несколько «Натюрмортов», два «Кубистических построения» и две «Скрипки». Раздел «Система супрематизма» представлял работы, которые стилистически бы-



ли скорее пограничными между кубизмом и супрематизмом («Кубо-супрематические построения») [6, с. 31–32].



*Рис. 5. Циперсон Л.А. Кубизм. 29 мая 1920 г.  
Саратовский государственный художественный  
музей имени А.Н. Радищева [4, с. 285]*

Успехи учеников витебской мастерской кубизма очевидны, они были оценены во всероссийском масштабе. В свою очередь, переход от кубистической к супрематической ступени оказался для подавляющего большинства учеников непреодолимым препятствием. Даже те, кто были особо отмечены в освоении кубизма, оказались не достаточно для этого подготовлены. Показательны в этой связи рассуждения Л.А. Юдина. На страницах его витебского дневника сохранились записи, которые относятся к январю 1922 г.: «Супрематизм пока оставлен. Я возвратился к кубизму. <...> Зато теперь придется очень остро и внимательно от-

носится к натуре. Ставить натюрморт так, что[бы] в постановке сделать полработы. <...> В супрематизме ответственность ощущалась большая, а силы были малы» [2, с. 168].

Мастерская кубизма под руководством В.М. Ермолаевой в Витебской школе просуществовала на протяжении 1920 – первой половины 1922 гг. Первый принципиальный шаг к беспредметности был успешно сделан ее учениками. Летом 1922 г. К.С. Малевич, а вслед за ним его последователи из числа педагогов и учеников вынуждены были покинуть Витебск. Реализовать программу Малевича на уровне школы за 2,5 года в полной мере не удалось, как не удалось выстроить научный институт. В одной из витебских учебных программ фигурирует название «Художественный Архитектурный Технический институт» [2, с. 161], однако подлинной его реализацией стал Петроградский ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры), руководителем которого Малевич стал в 1923 г. Сотрудниками института стали некоторые его наиболее последовательные соратники по Витебску.

**Заключение.** В Витебских государственных художественных мастерских удалось реализовать на практике освоение учащимися первой ступени педагогической системы Казимира Малевича благодаря не только его собственным усилиям, но и деятельности его единомышленников из числа педагогов школы – Л.М. Лисицкого, В.М. Ермолаевой, Н.О. Коган. Витебский опыт способствовал дальнейшей теоретической и практической разработке системы преподавания Малевича. Без него было бы невозможным создание научного института, осмысление тех проблем, которым посвящены многочисленные теоретические и педагогические тексты основоположника супрематизма.

### Список литературы

1. Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание / Подготовка текста, публикация, вступительная статья Т. Горячевой. – М.: СканРус, 2003. – 241 с.
2. Демосфенова Г.Л. К истории педагогической деятельности К.С. Малевича // *Техническая эстетика: Труды ВНИИТЭ*. Вып. 59: Страницы истории отечественного дизайна: Исследования и публикации / [Редкол.: Е.В. Сидорина (отв. ред.) и др.; Предисл. Е.В. Сидориной]. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – С. 143–170.
3. *Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929* / Общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. – А.С. Шатских; Разд. «Статьи в газете «Анархия» (1918)» – А.Д. Сарабьянов. – Москва: Гилея, 1995. – 393 с.
4. *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях* / Автор-сост. А.Д. Сарабьянов; [тексты Н.А. Гурьяновой и А.Д. Сарабьянова]. – М.: Советский художник, 1992. – 352 с.

### Список источников

5. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 55. Ед. хр. 1.
6. Каталог выставки картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923 / Академия Художеств. – Петроград: Сорабис, 1923. – 42 с.