

ТЕОРІЯ КОМПОЗИЦІЇ У ВИКЛАДАЦЬКІЙ СИСТЕМІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА І ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА

Актуальність дослідження. Якщо на початку ХХ ст. авангардне мистецтво носило революційний характер та було покликане руйнувати стару систему образів і мистецьких канонів, то на початку ХХІ ст. можна говорити про класику українського авангарду, досягнення якого було використано європейським дизайном, вітчизняним монументальним мистецтвом, книжковою графікою та плакатом ХХ століття, а зараз ми бачимо застосування принципів художнього авангарду в рекламній графіці зокрема. Актуальність вивчення і аналізу доробку художнього авангарду підтверджується появою нових досліджень з цієї теми. У жовтні 2019 року було захищено докторську дисертацію мистецтвознавця Світлани Прищенко на тему: «Еволюція рекламної графіки як складової художньо-проектної культури» [8], де розглянуто та проаналізовано художньо-стилістичні засоби авангарду та вплив на рекламну графіку абстракціонізму, конструктивізму, супрематизму, кубізму та інших напрямів. А у 2018 році вийшла друком монографія Світлани Прищенко «Художньо-образна система рекламної графіки».[9]

Нещодавно було представлено широкому загалу дисертаційне дослідження Віри Фабер з Віденського Університету «Український авангард між сходом і заходом», в якому вона аналізувала інтертекстуальність та інтермедіальність українського футуризму і конструктивізму на прикладі часописів Авангард і Нова Генерація. Впровадження багатомовності свідчить про прагнення українських авангардистів заявити про себе у міжнародному мистецькому світі. Як зазначила Віра Фабер у своїй доповіді під час презентації дисертаційного дослідження, що прагнення авангардистів було «протидіяти іміджу України як відсталого агрогосподарчої країни».[10]

Як ми бачимо, інтерес до авангардної спадщини не вщухає і століття поспіль виникнення. **Завданням дослідження** є виявлення теоретичних аспектів у викладацькій системі аналіз теоретичних концепцій К. Малевича і О. Богомазова.

Мета дослідження. Проаналізувати теоретичні концепції К. Малевича і О. Богомазова та знайти відмінність від академізму. **Методи дослідження.** Застосований історичний метод, порівняльний та комплексний. **Наукова**

новизна. Уперше проблема українського авангарду розглядається з точки зору теорії композиції.

Виклад основного матеріалу. Попри епатажний характер авангардного мистецтва та бажання боротися з усталеними традиціями, більшість митців авангардного спрямування займалися теоретичними пошуками і розробками, які обґрунтовували власні мистецькі експерименти. Як зазначає Ганна Веселовська у монографічному дослідженні «Український театральний авангард»: «Авангард, як прийнято називати радикальне стильове утворення у культурі першої третини ХХ сторіччя, став одним із найепатажніших способів висловлювання творчих особистостей за всю історію людства. Митців наче прорвало на бешкет, виклик пристойності, нехтування звичаями та паплюження смаку, навіть на відверте хуліганство. Провокація за провокацією – ось що таке, за великим рахунком, авангард, який ми сьогодні цінуємо за велике мистецтво». [2; 17-18] Бажання теоретизувати було викликане прагненням зайняти певну нішу у новітньому мистецтві, бути поміченими в бурхливому світі напрямків і експериментів. Це бажання бути почутими пояснює створення часописів, на сторінках яких висвітлювалися новітні мистецькі події, робився аналіз західноєвропейського мистецтва та вітчизняних здобутків. Для більшої комунікативності друкувалися часописи кількома іноземними мовами – англійською, німецькою, французькою, іспанською, російською. Мова йде про такі часописи, як Авангард та Нова генерація. Впровадження багатомовності свідчить про прагнення українських авангардистів заявити про себе у міжнародному мистецькому світі. Група авангардистів, що працювала над створенням часопису Авангард (В. Поліщук, Г. Цапок, В. Єрмилов, О. Левада) так викладала свою мистецьку позицію на сторінках журналу: «Ми прагнемо утворити журнал авангарду післяжовтневого мистецтва, з ясно викресленою лінією революційної боротьби проти відсталості, міщанства, просвітянства й хатянства... Ми піднімаємо боротьбу за дійсний сучасний європеїзм в художній техніці, викриваючи й одгетькуючи епігонство давноминутих і тепер відсталих мистецьких та літературних форм, всякої неокласики, академізму, декадентщини, українізованої пільняковщини, імпресіонізму й інші.» [5; 22] Викрісталізувавшись у практиці та проявивши себе у численних доповідях, маніфестах, статтях, теорія ставала основою для педагогічної роботи українських авангардистів.

Казимир Малевич мислив себе пророком Нового мистецтва, розробив струнку концепцію еволюції малярства від зображувального (досезаннівського)

до „Нового живописного реалізму”, справедливість якої потрібно було довести безпосередньо на учнях. «Потреба досягнення динаміки живописної пластики вказує на бажання виходу живописних мас з речі до самоцілі фарби, до домінування суто самоцільних живописних форм над змістом і речами, до безпредметного Супрематизму – нового живописного реалізму, абсолютної творчості»[3;49].

Як зазначає Сергій Побожій у статті «Казимир Малевич як педагог», що об’єктивно-формальний метод дослідження мистецтва, розроблений Малевичем у лабораторних умовах згодом ліг до основи педагогічної системи ВХУТЕМАС. [7; 352]

К. Малевич аналізує на основі розробленої ним теорії додаткового елементу твори сучасних йому художників, робить пояснювальні таблиці. Його доповіді у формально-технічних відділеннях, за словами С. Побожія, користувалися значною популярністю серед студентів. А у 1927 році Малевич читає лекцію у Варшаві, яку супроводжує показом своїх супрематичних композицій, а потім у Берліні. Ці лекції мали великий успіх.[7; 352-353]

У 1928 році Малевича було запрошено до викладання в Київському художньому інституті. Цей навчальний заклад орієнтувався в своїй діяльності на методику німецького Баухаузу та ВХУТЕМАСу і спрямовувався на підготування фахівців, завданням яких було „естетична організація навколишнього середовища, побуту, виробничої сфери”. Тобто не тільки художників, скульпторів, так би мовити, фахівців чистого жанру, але й фахівців прикладної сфери. Таке спрямування інституту імпонувало Малевичу, тим більше, що з методикою Баухаузу Малевич ознайомився під час своєї поїздки до Німеччини у 1927 році.

В. Касіян у своїх спогадах згадує, що у Київському художньому інституті художникам-реалістам протистояв табір формалістів з Татліним, Сагайдачним, Пальмовим, Богомазовим, на чолі з Малевичем. У спеціальному дослідницькому кабінеті Малевич «лікував студентів від реалізму». Касіян критично ставився до методики Малевича, іронічно зазначаючи: «Думка Малевича про те, що тільки деформація спроможна відновити мистецтво невірна в своїй основі» [6; 418]

Еклектизм виникає від несвідомого запозичення різностильових ознак у мистецтві. Малевич розумів, що передусім потрібно виховувати у студента гарний смак та стильове бачення, щоб не потонути у бурхливих хвилях різноманітних художніх спрямувань, котрими так багато означилося мистецтво

кінця ХІХ- початку ХХ століть. За теорією Малевича, стилі та напрямки у мистецтві відрізняються за допомогою *додаткового елементу*, який можна майже з математичною точністю виокремити. Малевич ілюстрував свою теорію спеціальними таблицями та схемами, котрі наочно показували стилістичну еволюцію мистецтва, а особливо мистецтва Нового реалізму. Своїм студентам Малевич ставив так звані „рецептурні натюрморти”, які допомогли б виявити схильність учня до вживання додаткових елементів того чи іншого стилю. Після такої діагностики методика Малевича сприяла подальшому удосконаленню учня у вивченні того чи іншого художнього стилю. Подібна методика базується на ґрунтовному теоретичному аналізі мистецтва та дозволяє максимально розкрити творчий потенціал учня і виховати його художній смак.

Свої теоретичні аналізи Малевич друкує у харківському часопису *Нова генерація* а також у київському „Авангард-альманасі”. У статті „Архітектура, станкове малярство та скульптура” з „Авангард-альманаху” 1930 року Малевич відзначає: „... в усіх художніх ВИШ’ах треба запровадити дисципліну, що вивчатиме всі „ізви” та досягнення сучасного станкового малярства. Лише так ми зможемо випускати з більшою кваліфікацією художника й художника-педагога, художника-архітектора, поліграфа, деревообробника, текстильника та ін., що в свої форми мистецького оформлення зможе вносити ті чи інші свіжі елементи не з інтуїції чи невиразної вимоги якогось відчуття, а з цілковитою ясністю знань, що їх він одержав, вивчаючи „ізви”... Дослідивши найновіше сучасне малярство, виявимо, що воно створило багато елементів, що з них утворилися нові форми у всіх інших галузях мистецтва”. [4; 158].

Малевич „лікував” студентів від реалізму, маючи на увазі не напрям у мистецтві, а швидше образ мислення. Він лікував від несвідомого наслідування природи, коли митець намагається повторити природу, а від того потрапляє до неї в полон, у залежність психологічну. Малевич говорив про інший реалізм – реалізм мистецького відчуття, живописного відчуття, що має бути головною рушійною силою у творчому процесі. І мислив він її як найвищу реальність. В цьому проявляється метафізичний світогляд Малевича, глибинний філософський підтекст його мистецтва і теорії. Він йшов до тої найвищої реальності у своїй творчості, прагнув вийти за межі предметного світу у білий духовний простір.

У цьому білому енергетично зарядженому просторі блукають супрематичні форми як першообрази, як первісні елементи, як прояв духовного світу ідей та прообразів.

Цікаво, що Олександр Богомазов дуже схоже визначив стратегічний напрям педагогіки. Малевич боровся з натуралізмом та еклектизмом, а Богомазов виступав проти академізму як педагогічного методу. Він зазначав, що потрібна реорганізація художніх шкіл, у яких панує дух академізму. «Дух академізму панує в них, губить свідомість і молоді творчі сили, обертає святе мистецтво на ремесло». [1; 83] Він виступав не проти академізму як напрямку, а саме проти академічного підходу у педагогіці, і зазначав, що академізму необхідно вказати його місце у розвитку мистецтва. «Художня школа і Академія не можуть вільно розвиватися в його тісних рамках» [1; 83]. Олександр Богомазов наголошував на ролі мистецької школи як лабораторії, де вивчаються різні стилі і напрями, тоді молодий митець «буде мати можливість вибору, порівняння і критики». О. Богомазов зазначав, що замість такої лабораторії мистецькі школи безнадійно застаріли і мають мертвий дух, який хибно впливає на розуміння мистецтва у суспільстві. Тому він пропонував положення, які мали б реорганізувати викладацьку систему мистецьких шкіл, оздоровити її, зробити сучасною і прогресивною:

«1. Викладання повинно ділитися на дві частини: а) творчу і б) технічну з перевагою першої в початкових класах. 2. Наукова боротьба з духом академізму, з його знеособлюванням митця канонами, перебільшеним значенням техніки і т.д., шляхом введення в школу всіх інших напрямків у мистецтві. 3. Лекції з історії розвитку живописних елементів у мистецтві і заснований на цьому аналіз стилів. 4. Історія українського мистецтва. 5. Порівняльний розбір пластичного багатства української природи з іншими місцями в розумінні змістовності живописних елементів. 6. Видання шкільного часопису.» [1; 83-84].

Наведений уривок доводить спільність ідей обох авангардистів – Малевича та Богомазова щодо реорганізації системи викладання. Основою викладацької системи Малевича можна назвати запропонований ним аналіз художніх стилів. Для Богомазова вагоме значення у педагогічній методиці так само мав аналіз стилів. Богомазов виступав проти єдиного академічного методу викладання, проте зазначав, що академізмом може стати будь-який напрям у мистецтві, якщо його впроваджувати догматично, а не вивчати, досліджувати на рівні з іншими мистецькими спрямуваннями. Так, на місце академізму прийшов соціалістичний реалізм як єдиний допустимий стиль. Хоча соцреалізм і увібрав до себе багато здобутків „лівого” мистецтва, впроваджений як догматичний, він став великим злом, що надовго зупинив розвиток вітчизняного мистецтва. „Теж саме трапиться

і з будь-яким іншим напрямом, правим або лівим неважливо, якщо цей напрям буде взятий школою за основу розвитку мистецтва. Такий напрям би швидко себе вичерпав і утворився б той самий мертвотний академізм, оскільки напрям представляє лише індивідуальну форму в загальному розвитку мистецтва живопису, це один бік багатьох його сторін, більш або менш культурний і як такий він повинен відійти, як відходить людська індивідуальність. В загальному ж розвитку мистецтва важливі ті динамічні тенденції, котрі закладені в самій сутності мистецтва, а не ті форми, які отримують ці тенденції. ...форми і розуміння мистецтва повинні विकарбовуватися в самій школі, витікати з її роботи, але не повинні встановлюватися школою заздалегідь відпрацьовані форми. Школа як схема є вже відсталою від життя – це विकарбувана вже форма, з якої поступово вивітряється її зміст і тим швидше, чим впевненіше господарює вона в оточуючому. ...чому повинні бути представлені в школі всі яскраві напрями в живопису, що існують в даний момент в мистецтві. Саме тому, що в них, як в дзеркалі, відображаються найповніше основні елементи в своєму індивідуальному забарвленні. ...Що значить твердження в мистецтві, як не більш або менш загальний шаблон, рутину. Мистецтво – це живе джерело, що вічно б'є сяючими діамантами своєї краси, непостійне в своїй різноманітності, але вічне в своєму русі. Чому школа повинна зупиняти цей рух? ...Школа має бути організованим динамічним началом, озброєним усім культурним досягненням, лабораторією, в якій лише विकарбовуються цінності мистецтва, можливо, накреслюються основні форми, проте саме переведення отриманої цінності в завершені форми якогось напрямку повинно відбуватися поза її межами.” [1; 85].

Список використаної літератури

1. Богомазов А. Доклад на Всеукраїнском съезде художников. Киев, 1918. Основные задачи развития искусства живописи на Украине // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Горбачов Д., Папета О., Папета С. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
2. Веселовська Ганна. Український театральний авангард. Київ. Фенікс, 2010. – 386 с., с. 17-18.
3. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика. 2003. – 576 с.
4. Малевич К. Архитектура, станкове малярство та скульптура // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Горбачов Д., Папета О., Папета С. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
5. Назадництво Гарту та заклик групи митців авангард. Харків, 1926.- 24 с.
6. Касіян В. Спогади про Малевича // Горбачов Д. „Він та я були українці” Малевич та Україна. Київ.: СІМ студія. 2006. – 456 с.

7. Побожій С. Казимир Малевич як педагог // Горбачов Д. „Він та я були українці” Малевич та Україна. Київ.: СІМ студія. 2006. – 456 с.
8. Прищенко С. Еволюція рекламної графіки як складової художньо-проектної культури: автореф. дисс... доктора мистецтвознавства. Київ, – 2019. 36 с.
9. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККиМ, 2018. 512 с.: іл.
10. Faber Vera. Die Ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er –Jahre. Edition Kulturwissenschaft, 2019.