

RU

## Педагогическая система Казимира Малевича: в контексте систем художников авангарда

Котович Т. В.

**Аннотация.** Статья посвящена компаративному анализу новых подходов в художественном образовании 1920-х гг. Цель исследования – раскрыть основные положения педагогической системы Казимира Малевича в контексте подобных предложений художников русского и европейского авангарда. Акцент в исследовании сделан на образовательных моделях Витебского института и Государственного института художественной культуры в Ленинграде. Научная новизна материала заключается в том, что впервые проведено сравнение основных положений различных систем преподавания и построения художественных учебных заведений начала XX века. В результате были обозначены главные принципы педагогической системы К. Малевича, приёмы, использованные им при организации занятий и проведении исследований, отразившие новаторство малевической школы.

EN

## Kazimir Malevich's pedagogical system: In the context of systems of avant-garde artists

Katovich T. V.

**Abstract.** The paper is devoted to the comparative analysis of new approaches in the art education of the 1920s. The aim of the study is to reveal the main provisions of Kazimir Malevich's pedagogical system in the context of similar proposals by Russian and European avant-garde artists. The study focuses on the educational models of the Vitebsk Institute and the State Institute of Artistic Culture in Leningrad. The material is novel in that the study is the first to carry out a comparison of the main provisions of various teaching systems and the construction of art educational institutions of the early XX century. As a result, the main principles of K. Malevich's pedagogical system, the techniques used by him in organising classes and conducting research, reflecting the innovation of the Malevich school, have been outlined.

### Введение

Школа УНОВИСа (малевического художественного объединения в Витебском народном художественном училище – Утвердители нового искусства) входила в состав нового уровня художественного образования, художественной практики и художественных проектов, созданного «осью» нового времени: Баухауз – УНОВИС – ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) / ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт). Эти три школы возникли одновременно, инспирированные задачами европейского художественного пространства первой четверти XX века. Немецкий, Витебский и Московский институты выполняли и художественные, и технические задачи.

Баухауз (1919-1933). Принципы и стиль bauhaus (преподаватели писали название с маленькой буквы) стали основополагающими в модернизме. Школа сменила трех директоров и три места расположения (Фото 1).

**ВХУТЕМАС** – архитектурно-художественная школа авангарда. ВХУТЕМАС вместе со школой Баухауза сформировали основы мировой архитектуры и дизайна XX в. Создан осенью 1920 г. слиянием I-х СГХМ (Свободных государственных художественных мастерских) – быв. Строгановского художественно-промышленного училища и II-х СГХМ – быв. Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Осенью 1927 г. преобразован во ВХУТЕИН. Расформирован осенью 1930 г.

И Вальтер Гропиус, и Казимир Малевич, и мастера ВХУТЕМАСа отвергали предыдущие методы художественного образования как недейственные в новых условиях преобразования мира. Система обучения ВХУТЕМАСа действовала как организация Свободных художественных мастерских, и это общее название объединяло такие мастерские в профессиональное единство, в общероссийскую сеть доступного высшего

образования, что позволило Казимиру Малевичу именно на основе многих мастерских создать свою сеть УНОВИСов. В Витебске, как и в других российских городах, такая система – Единая аудитория живописи – была элементом Единой трудовой школы, где вели преподавание ученики и учителя ВНХУ (Витебского народного художественного училища). Равно как и выпускники основного отделения ВХУТЕМАСа, они имели право преподавать в трудовой школе рисунок и графику. В Германии Вальтер Гропиус добился легитимности проекта трудовой школы, хотя проект так и не был реализован.



**Фото 1.** Слева направо: Джозеф Альберс, Хиннерк Шепер, Георг Мухе, Ласло Мохой-Надь, Герберт Байер, Юст Шмидт, Вальтер Гропиус, Марсель Брёйер, Василий Кандинский, Пауль Клее, Лионель Файнингер, Гунта Штёльцль, Оскар Шлеммер. Преподаватели Баухауза на крыше школы в Веймаре. 1920 год

Каждая из программ вышеуказанных школ акцентировала: 1) выход в пространственную среду, 2) оккупацию этой среды искусством, 3) формирование принципиально нового мира, 4) практическое исследование возможностей формообразования и, главное, 5) совокупность различных направлений в едином движении. При всех различиях в этих программах (в Баухаузе – синтез искусств на основе архитектуры, во ВХУТЕМАСе – политехническое образование, в УНОВИСе – практическая и философско-научная экспедиция) все три учебных заведения в своих регламентах ориентировались на изменение ментальной матрицы в своих социумах, стремились к решению новых (неакадемических) задач.

Изданный в начале 1919 года план АХО НКП (самостоятельный Архитектурно-художественный отдел Наркомпросвещения должен был создать новую художественно-строительную культуру (Хан-Магомедов, 1996)) – план Единой трудовой архитектурной школы – акцентировал мастерскую как главную структурную единицу во всеобщей школьной реформе. Сопоставим их:

- мастерские во ВХУТЕМАСе, в УНОВИСе существовали открыто и автономно, каждая с собственной позицией и программой;
- в Баухаузе мастерская преобразовалась в лабораторию, что было характерно для московских и особенно витебских мастерских;
- главным отличием УНОВИСа являлись теоретическая и философская составляющие в целой области исследований, и перспективой для дальнейшей деятельности УНОВИСа стал ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры) как научный исследовательский институт проблем формообразования в искусстве, что определило разницу с ВХУТЕМАСом как центром «производственного искусства».

И тем не менее вопросы формообразования являлись основой для всех трех институтов:

- в Баухаузе практика и изучение законов возникновения и развития формы вводились на курсе пропедевтики и, по метафоре В. Гропиуса, были «артерией» Баухауза;
- во ВХУТЕМАСе Н. Ладовский, Б. Королев, Л. Попова и А. Родченко в рамках пропедевтического обучения вырабатывали принципы, методы и приемы формообразования для всего объема пространственных искусств;
- в УНОВИСе К. Малевич с Э. Лисицким совместно предложили собственную универсальную программу исследования художественной формы. Малевическая программа основывалась на построении изобразительной системы с помощью плоскостных форм, изучении цвета и его взаимодействии с геометрическими формами, на понимании законов динамического равновесия и напряжения.

Вальтер Гропиус основывал идеи синтеза искусств на архитектуре, параллельно Казимир Малевич определял архитектуру как следующий этап после супрематизма. А Эль Лисицкий стал мостом между системами малевической школы и Баухауза, между Баухаузом и ВХУТЕМАСом.

Задачи исследования:

- раскрыть основные положения педагогической системы К. Малевича в контексте деятельности школы УНОВИСа в сравнении со школами Баухауза и ВХУТЕМАСа;
- проследить развитие педагогической системы К. Малевича в рамках деятельности исследовательского института ГИНХУК.

В теоретическую базу исследования вошли работы известного искусствоведа В. Ракитина (2019), художника, педагога, теоретика искусства И. Клюна (1999), посвященные истории русского авангарда, в частности творческой и педагогической деятельности К. Малевича. Также в исследовании использовались материалы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Практическая значимость работы заключается в том, что выявленные в ней особенности педагогической системы К. Малевича могут найти применение в современной художественной педагогике, в научных исследованиях истории русского и европейского авангарда.

**Основная часть**

Образовательная программа К. Малевича в первой четверти XX в. – это движение от гуманитарного (эстетического, художественного) образования к технологическому. Математическая матрица супрематизма тому подтверждение. Но параллельно Малевич создал и обратный вектор – собственную метафизику.

В. Ракитин (2019, с. 294) отмечает, что витебские программы К. Малевича имеют аналогии с ранними учебными платформами Баухауза и ВХУТЕМАСа, но отличаются меньшим формализмом (Рисунки 1-4).

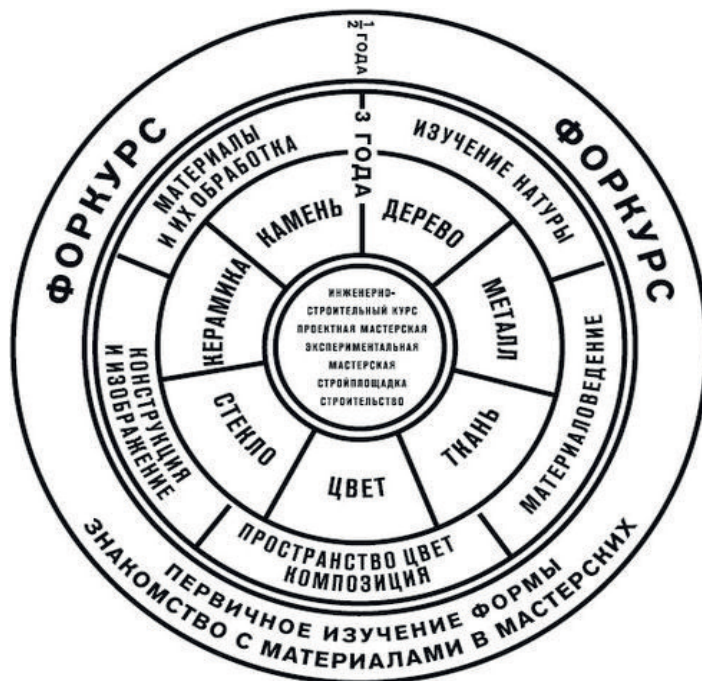


Рисунок 1. Система обучения в Баухаузе (круг В. Гропиуса)

Примечания к Рисунку 1: Внешний круг (1/2 года) – вводный курс (названный впоследствии форкурсом), первичное изучение формы, знакомство с материалами в мастерских вводного курса. Второй круг (второй и третий круги – 3 года): натуральные штудии, материаловедение, курс «Пространство – цвет – композиция», конструирование и изображение, материалы и способы их обработки. Третий круг: классы дерева, металла, текстиля, живописи, стекла, керамики, камня. Центр круга: инженерно-строительный курс, проектная мастерская, опытно-экспериментальная мастерская, стройплощадка, строительство.

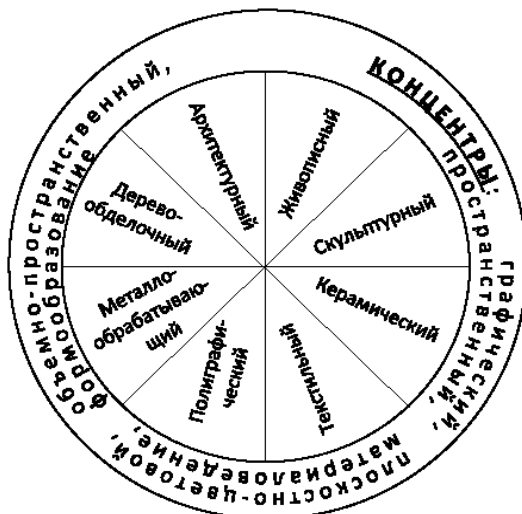


Рисунок 2. Система обучения во ВХУТЕМАСе

Примечания к Рисунку 2: **Факультеты:** архитектурный; деревообделочный; металлообрабатывающий; полиграфический; текстильный; керамический; живописный; скульптурный. **Пропедевтический курс** – концентры (направления): графический; плоскостно-цветовой; объемно-пространственный; пространственный; материаловедение; формообразование.

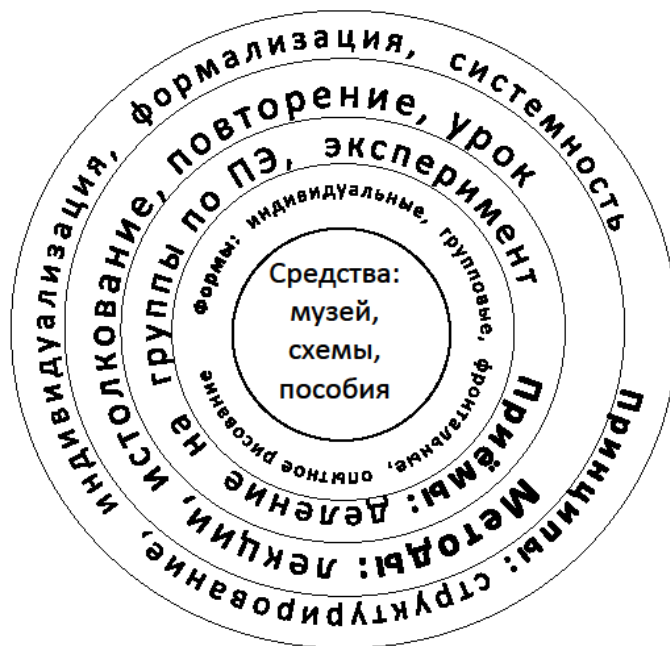


Рисунок 3. Система обучения в УНОВИСе

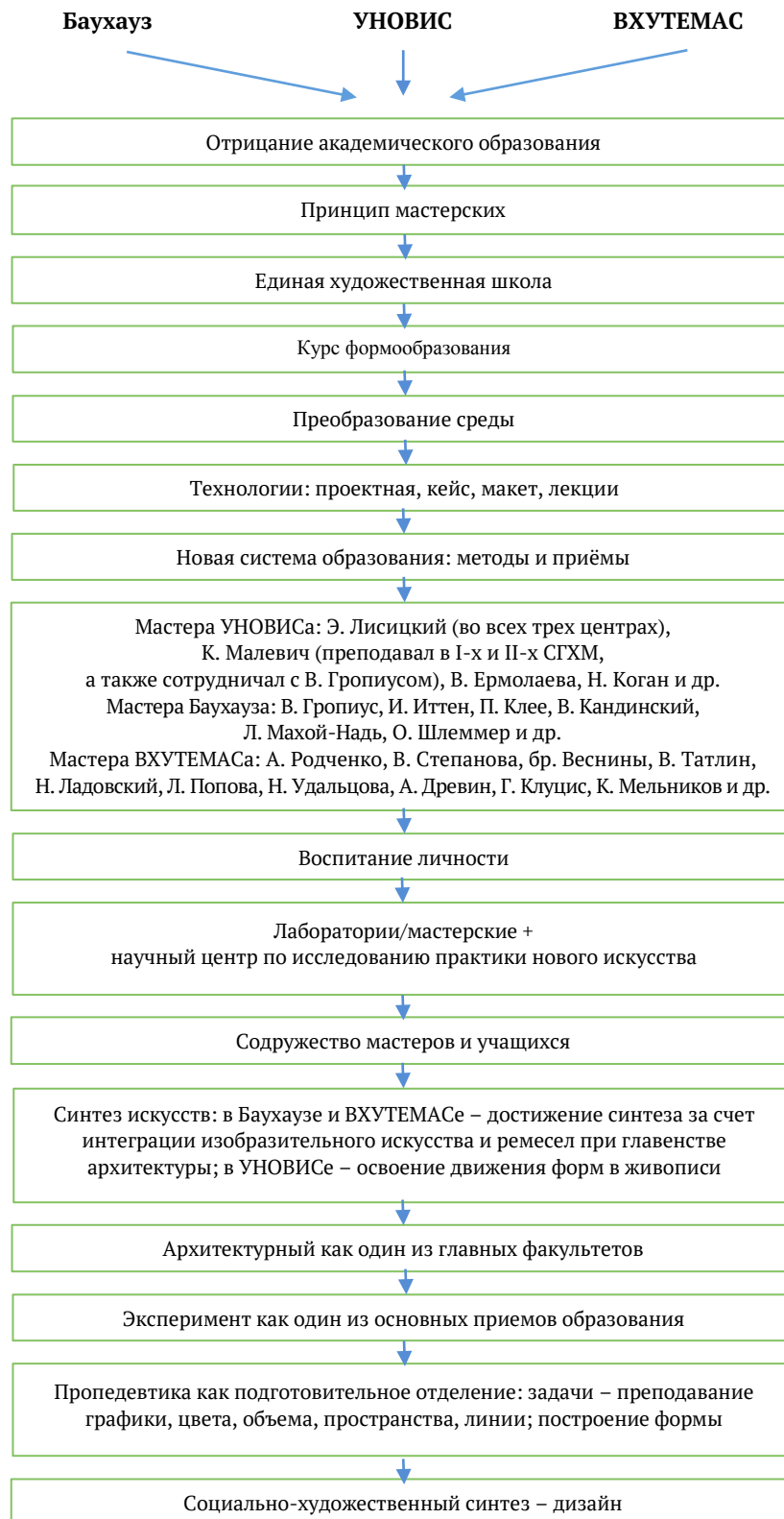
Примечания к Рисунку 3: Средства: музей, схемы, пособия. Формы: индивидуальные; групповые; фронтальные; опытное рисование. Приёмы: деление на группы по прибавочному элементу (ПЭ). Методы: лекции; истолкование; повторение; урок. Принципы: структурирование; идентификация; формализация; системность.



Рисунок 4. Система обучения в УНОВИСе (продолжение)

Примечания к Рисунку 4: Ось построения. Принципы всех направлений. Сезаннизм. Кубизм. Футуризм. Супрематизм. Рецептурный натюрморт. Прибавочный элемент (ПЭ). Программа Единой аудитории живописи. 4 отделения. Сравнительный и структурный анализ искусства.

В системах обучения школ Баухауза, УНОВИСа, ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа можно выделить следующие общие черты (Схема 1).



**Схема 1.** Общие черты в системах обучения школ Баухауза, УНОВИСа, ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа

Движением педагогической системы К. Малевича на следующую ступень является ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры, Петроград/Ленинград, 1924-1926). Мастер рассматривал исследовательский институт как современную форму в искусстве, выход за предел собственно творчества в теорию, в анализ творчества. ГИНХУК (Рисунок 5) стал своеобразным продолжением витебского УНОВИСа. В октябре 1924 года его возглавил К. Малевич. В Формально-теоретическом отделе (ФТО), также возглавляемом Малевичем, продолжалась и совершенствовалась разработка теории прибавочного элемента.

Лабораториями цвета и формы руководили В. Ермолаева и Л. Юдин. Малевическая идея исследовательского центра была поддержана многими другими мастерами: эволюция модернистского искусства от кубизма к футуризму, аналитическому искусству, супрематизму, конструктивизму, «пространственному реализму» / «расширенному смотрению» требовала глубокого анализа, осмысления всех живописных систем на основе современных научных разработок. Задачей исследовательской деятельности института стало создание универсальной художественной методологии с целью выхода в: 1) сферу педагогики с новыми приемами обучения; 2) сферу производства (дизайн).

В 1925 году В. Ермолаева отчитывалась о работе в лаборатории: «Сезанн как предшественник кубизма, какие элементы у Сезанна могли повлиять на образование кубистической формы. Элементы геометризации формы в его холстах, стремление к контрастной характеристике каждой отдельной формы – объемов, плоскостей, линий. <...> Значение живописной окраски Сезанна для кубизма. По всем этим вопросам подобраны фотографии, дополнены рисунками и чертежами и сделано подробное описание. <...> Период у Пикассо-Брака, Лефоконье и Малевича, охватывающий собой года с 1908 по 1910, в котором заключен целый ряд проблем, впоследствии развитых кубизмом. В чем особенность работ четырех указанных художников, которая дает право на обобщение их в одну группу и на особое название “стадии геометризации”. <...> Как образовалась геометризованная форма у каждого из 4-х мастеров. В чем оказалось влияние Сезанна. Какие элементы Сезанна получили дальнейшее развитие в геометризме, и какая разница между живописью Сезанна и изучаемой стадией. Дальнейшее видоизменение геометризованной формы у изучаемых мастеров. Дробление и распыление контраста в этом обстоятельстве. Нарастание контрастных ощущений в работах Малевича при переходе от стадии геометризма к 1 стадии кубизма. То же самое у Брака. Особенности кубистических отношений Малевича в этот период. <...> Был проведен подбор фотографий в числе около 80 для статьи К. С. Малевича “Теория прибавочного элемента в живописи” (ЦГАЛИ СПб, ф. 244, оп. 1, д. 48, л. 8 – 8 об.).

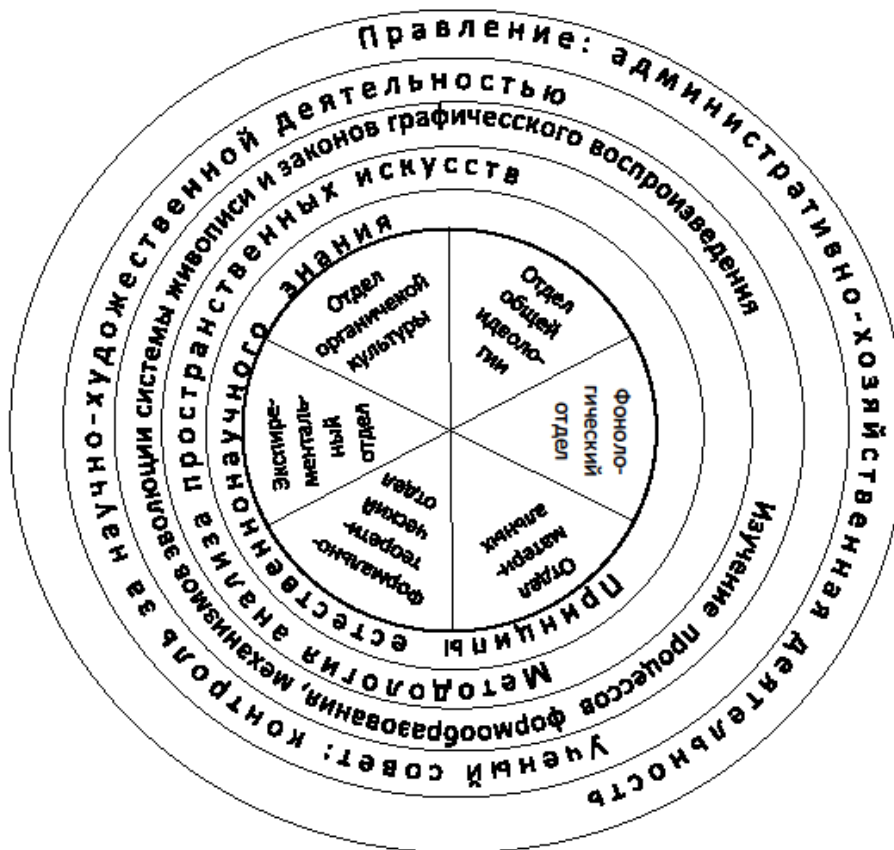


Рисунок 5. Структура ГИНХУКа

Примечания к Рисунку 5: **Отделы:** Формально-теоретический отдел. Отдел материальной культуры. Отдел органической культуры. Отдел общей идеологии. Экспериментальный отдел. Фонологический отдел. **Принципы** естественно-научного знания. **Методология** анализа пространственных искусств. **Изучение процессов** формообразования, механизмов эволюции систем живописи и законов зрительного восприятия. **Ученый совет:** контроль за научно-художественной деятельностью. **Правление:** административно-хозяйственная деятельность.

В системе деятельности школы УНОВИСа и исследовательского института ГИНХУК можно выделить следующие общие черты (Схема 2).



Схема 2. Общие черты в системе деятельности школы УНОВИСа и исследовательского института ГИНХУК

В системе деятельности школы УНОВИСа и Формально-теоретического отдела Государственного института художественной культуры можно выделить следующие общие черты (Схема 3).

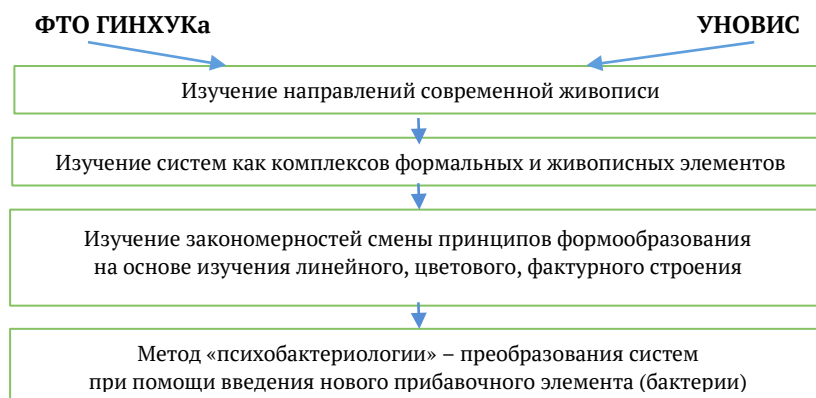


Схема 3. Общие черты в системе деятельности школы УНОВИСа и ФТО ГИНХУКа

Необходимо обратить внимание на то, что параллельные опыты анализа формы, цвета и пространства в изобразительном искусстве проводились другими известными художниками русского авангарда.

Так, в 1925 году в Научно-теоретическом отделе при Музее живописной культуры свои исследования демонстрировал сподвижник и друг К. Малевича Иван Клюн (Фото 2) – разработку проблем цвета. Его исследование основных элементов искусства в живописи представляло собой анализ *нового искусства цвето-живописи*, в которой именно цвет определяет форму и каждый цвет имеет свою форму, а неподвижность формы ослабляет цвет, в то время как распыление формы усиливает напряжение цвета (Клюн, 1999, с. 353). Клюн анализировал произведение и всё искусство в целом через составляющие его элементы: цвет, форму, композицию, фактуру. По мнению И. Клюда, основой цвета является свет: «Раз свет меняет цвет, значит, свет существует самостоятельно» (1999, с. 361).

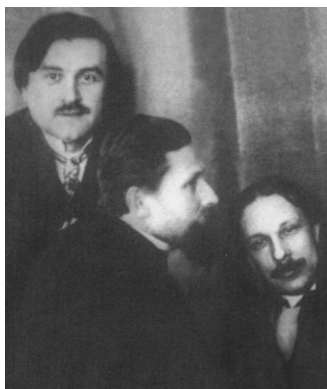
Сам И. Клюн в конце 1920-х гг. сопоставлял эксперименты художника и педагога М. Матюшина с его собственными: у М. Матюшина «работа велась в физиологическом плане, например, изменение формы и цвета предмета при условии расширенного смотрения и так далее. Меня всегда интересовали свойства цвета и взаимоотношение их к форме при самом обыкновенном смотрении, как вообще мы рассматриваем картину» (1999, с. 373).

Пояснения к исследованиям И. Клюда представляют собой обобщение анализа взаимодействия формы и цвета: «Каждый цвет под влиянием соседних цветов может изменить свою основную форму и перейти в форму, противоположную ей. Форма теряет большую часть своего значения, когда цвет передается в различных

своих градациях» (1999, с. 367). И. Клюн подчеркивал, что при последовательном рассматривании цвета обнаруживается, что от самого интенсивного он при движении в любую сторону становится холоднее и спокойнее, а поднимаясь вверх, опять усиливается и замыкается самым горячим. Клюн спорил с Малевичем, настаивал на том, что «каждый цвет имеет свою поверхность, свою глубину, свои плоскостные свойства. Свою сухость, жесткость, бархатистость, нежность, свою остроту и свой удельный вес (легкость, тяжесть)» (1999, с. 368).

И. Клюн определял, что формы одинаковой силы цвета не создают ощущения пространства, а если эти формы накладываются друг на друга, впечатление одноплановости исчезает. «Свет, являясь дополнительным элементом в живописном произведении, оказывает свое определённое влияние на цвет и формы в нем. Он распыляет формы, а цвет делает более интенсивным, максимальный же свет распыляет и цвет, и формы» (Клюн, 1999, с. 369). Мастер находит взаимодействие цвета и фактуры: глянцевая фактура углубляет цвет, а матовая удерживает его на поверхности, шероховатая приближает цвет к зрителю.

В 1919 году И. Клюн продемонстрировал графики «Искусство цвета». Составляя таблицы цветовых гамм, органических и декоративных отношений форм и цветов, мастер пользовался красным, синим и желтым в пяти их градациях. В его исследованиях было наглядно показано, какие сочетания гармоничны, определены наиболее характерные тона и сочетания у отдельных художников.



**Фото 2.** К. Малевич, И. Клюн, А. Моргунов. 1914 г.

Аналогичные исследования проводил и художник Густав Клуцис (Фото 3) со своими учениками во ВХУТЕМАСе. По его таблицам хроматических цветов и схемам реализовывался педагогический метод Г. Клуциса: цвет рассматривали только как производственный материал, цвет выявляли при постановке натюрморта из разнообразных материалов и по результатам анализа обобщали и цветовой спектр, и выражение его краской. Студенты составляли 6-цветную шкалу или круг, определяли различные смещения красок и цветов, а также проводили опыты по поиску взаимодополнительного цвета к определённой шкале, затем – изучали проблемы яркости, насыщенности, тона и т. д., а также исследовали каждый признак цвета. Наиболее сложные задания предлагались мастером на взаимодействие цвета и пространства: объем, глубина, ряд цветовых пересекающихся плоскостей и пр. Методика Г. Клуциса была ориентирована на изучение цветовых закономерностей, решение цветовых задач в проектах зданий, освоение принципов окраски объемов и возможностей расчленения формы цветом (Пчелкина, 2019b, с. 40).



**Фото 3.** К. Малевич и Г. Клуцис. 1933 г.

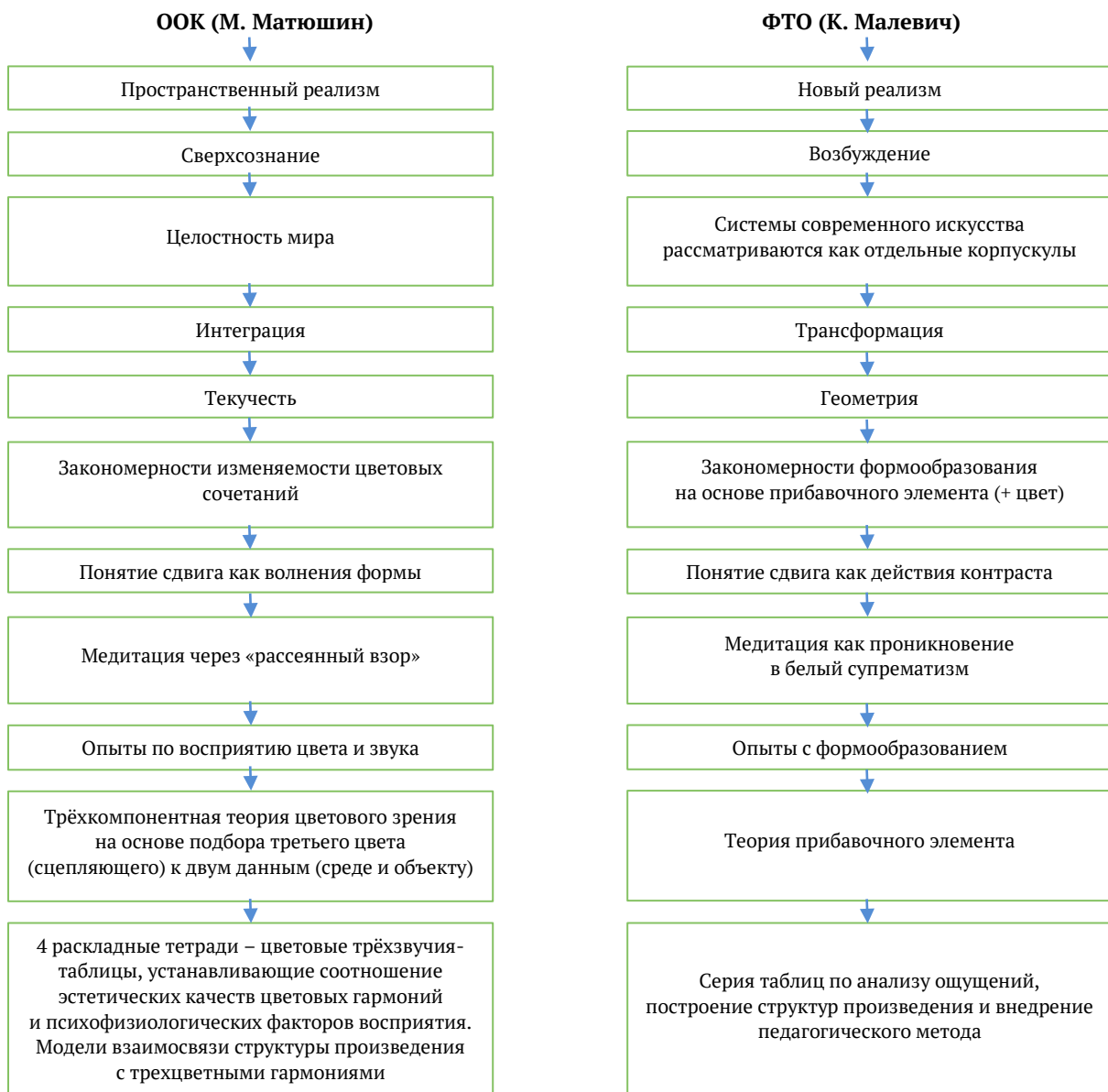
Василий Кандинский придавал пониманию искусства, исследованию искусства рациональный характер. От трактата «О духовном в искусстве» до изданий Баухауза и исследования «Точка и линия на плоскости» Кандинский развивал теорию искусства не только как исключительно научную, но и как педагогическую платформу. Картина может быть логичной, если её цвет и форма заражают определённым настроением, вызывают определённую эмоцию, если цвет/формы соотносимы и эффективны в визуальном воплощении настроения/эмоции. По мнению Кандинского, любая краска и любая форма обладают потенциалом особого воздействия и особых ассоциаций. Формы, цвет, линии и точки – это взаимодействие с целью осознания специфического воздействия произведения на чувства зрителя (Пчелкина, 2019а, с. 17).



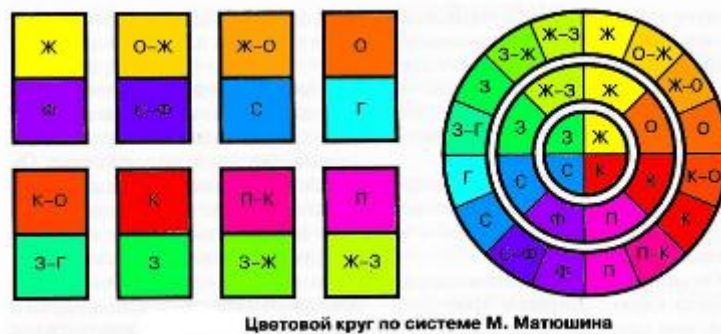
Еще один метод исследований искусства предложил С. Никритин в Музее живописной культуры: метод тектонического анализа живописи. К 1924 году он обнаруживает единицу измерения живописных произведений – квадрат, который является ключом задач тектоники. С. Никритин подчеркивал, что инструментом исследования служит расчерченная на модули сетка на пластине, которая при наложении на цветную репродукцию давала сведения для диаграммы цвета (Пчелкина, 2019b, с. 41).

Исследования современного искусства с разных ракурсов и подходов постоянно проводились в различных секторах ГИНХУКа, в Отделе органической культуры (ООК), которым руководил М. Матюшин, во время деятельности группы «Зорвед» её участники изучали проблемы физиологического восприятия действительности. Матюшин ввёл понятия «расширенное зрение» и «затылочное восприятие мира». Он размышлял над понятием «четвертое пространство», которое было предложено Петром Успенским и внимание к которому отличало художников русского авангарда. Анализируя историю искусств, мастер доказывал, что художник всегда видит только отдельные части реальности и на каждом этапе развития искусства изображение соответствует только определённому уровню сознания, поэтому возникают всё новые варианты реализма. Так, кубизм и футуризм, воспроизводящие невидимые черты предметов, выявляют внутренний мир всего видимого и воплощают невоспринимаемое глазом. Это способствует, по мнению М. Матюшина, интенсивному выявлению энергии и движению её во всех направлениях. Работа лаборатории, которой с 1923 года он руководил в ГИНХУКе и в Институте истории искусств (ГИИИ), обобщена (Рисунок 6) в труде «Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету» (Матюшин, 2007).

В системах исследования искусства и преподавания в ФТО у К. Малевича и в ООК у М. Матюшина в Государственном институте художественной культуры можно выделить общие черты, соответствия и различия в подходах и выводах (Схема 4).



**Схема 4.** Общие черты, соответствия и различия в подходах и выводах в системах исследования искусства и преподавания у К. Малевича (ФТО) и М. Матюшина (ООК) в Государственном институте художественной культуры



**Рисунок 6.** Цветовой круг М. Матюшина

Павел Филонов (Фото 4) руководил в ГИНХУКе Отделом общей методологии (ООМ), был автором Декларации мирового расцвета, мастером аналитического искусства, главой собственной школы живописи. В произведениях П. Филонова создана модель мира, состоящая из атомов реальных и воображаемых, отличная от всех систем живописного мира в других направлениях русского авангарда: 1) выявление невидимого; 2) не только форма и цвет являются его инструментами, а и психологическое состояние, и внутренний мир человека; 3) использование аналитического метода как проявление чистой эволюционирующей формы; 4) совмещение приема природных ощущений и живописной беспредметности.

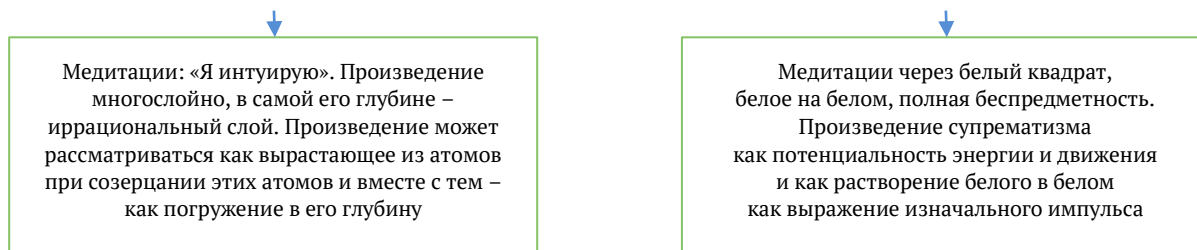


**Фото 4.** П. Филонов и М. Матюшин (слева направо) стоят. А. Крученых, К. Малевич и И. Школьник (слева направо) сидят. 1913 г.

В системе Государственного института художественной культуры в Отделе общей методологии у П. Филонова и Формально-теоретическом отделе К. Малевича можно выделить следующие общие черты и различия в подходах к анализу искусства, созданию произведения и программы исследований (Схема 5).







**Схема 5.** Общие черты и различия в подходах к анализу искусства, созданию произведения и программы исследований у П. Филонова (ООМ) и К. Малевича (ФТО) в Государственном институте художественной культуры

## Заключение

Таким образом, автор работы приходит к следующим выводам. Казимир Малевич сформулировал принципы своей позиции в педагогике; определил приёмы, с помощью которых вёл занятия и исследования. Мастер не просто проводил художественный/исследовательский опыт с учениками/сотрудниками, не только экспериментировал, подобно естествоиспытателю, над лабораторными существами, он учил своих подопечных мыслить структурно, учил сравнительному анализу и сопоставлению – всему тому, что было новаторством в искусстве первой трети XX в. и что было новаторским подходом к созданию произведения и его пониманию.

В статье были выявлены и рассмотрены методы, параллельные методу К. Малевича: цветовая теория М. Матюшина; системные разработки В. Кандинского, Г. Клуциса, И. Клуна, С. Никритина; практические методики «производственного искусства» ВХУТЕМАСа и технические практики Баухауза; теория П. Филонова с проникновением в «атом» и взглядом из центра «атома» в природу и вселенную.

Перспективы дальнейшего исследования позволят провести подобный анализ с наибольшим количеством подробностей, сопоставить частности педагогических систем, уточнить детали разработок художников начала XX века.

## Источники | References

1. Клон И. В. Мой путь в искусстве. М., 1999.
2. Матюшин М. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М., 2007.
3. Пчелкина Л. Московский музей живописной культуры. История без купюр // Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019а.
4. Пчелкина Л. Музей-лаборатория. Аналитическая работа в Московском музее живописной культуры // Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры. М., 2019б.
5. Ракитин В. О русском авангарде // Ракитин В. Тексты. Тексты о Ракитине: в 2-х т. / сост. Е. Ракитина и А. Сарабьянов. М., 2019. Т. 1.
6. Хан-Магомедов С. О. Попытка создания архитектурно-художественного центра в системе Наркомпроса (А. Луначарский и архитектурная неоклассика) и в РАХН // Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2-х кн. М., 1996. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения.
7. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 244.

## Информация об авторах | Author information



**Котович Татьяна Викторовна**<sup>1</sup>, д. иск., проф.

<sup>1</sup> Витебский государственный университет имени П. М. Машерова, Республика Беларусь



**Katovich Tatyana Viktorovna**<sup>1</sup>, Dr

<sup>1</sup> Vitebsk State University named after P. M. Masherov, The Republic of Belarus

<sup>1</sup> t.kotovich@yandex.by

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.01.2023; опубликовано (published): 31.03.2023.

**Ключевые слова (keywords):** художники авангарда; педагогическая система Казимира Малевича; Баухауз; ВХУТЕМАС; УНОВИС; ВХУТЕИН; avant-garde artists; Kazimir Malevich's pedagogical system; Bauhaus; Bauhaus; VKHUTEMAS; UNOVIS; VKHUTEIN.