

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 3(35)
2019**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 3 (35)
2019**

Учредитель — учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»
Founder — Educational Establishment
«Vitebsk State P. M. Masherov University»

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
М. Л. Цыбульский (Беларусь);
заместитель главного редактора,
Ю. П. Беженарь (Беларусь)

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»
Е. О. Соколова,
ответственный за раздел «Культурология»
М. А. Слемнев,
ответственный за раздел «Педагогика»
Г. С. Федьков

М. Г. Борозна, Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов,
Т. В. Габрусь, В. И. Жук, В. В. Кулененок, Я. Ю. Ленсу,
А. И. Локотко, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко,
И. В. Морозов, В. И. Прокопцов, В. П. Прокопцова,
А. В. Русецкий, В. А. Салеев, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский,
И. А. Сысоева, Г. Ф. Шауро

Редакционный совет:
Оярс Спаритис (Латвия), Эдуард Клявиньш (Латвия),
Марис Чачка (Латвия), Александра Шляхова (Латвия),
Алге Андрюлите (Литва), Тояна Рачюнайте (Литва),
Барбара Литерска (Польша), Ивона Люба (Польша),
Габриэла Швитек (Польша), Виталий Бойчук (Украина),
Вячеслав Бабиак (Россия), Михаил Киселев (Россия)

*Журнал «Искусство и культура» включен
в Перечень научных изданий Республики Беларусь
для опубликования результатов диссертационных
исследований по искусствоведению, культурологиче-
ской и педагогической (педагогические проблемы
в сфере культуры и искусства) отраслям науки*

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Editor-in-Chief:
M. L. Tsybulski (Belarus);
Deputy Editor-in-Chief,
Yu. P. Bezhenar (Belarus)

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E. O. Sokolova,
in charge of Cultural Studies section
M. A. Slemnev,
charge of the Education section
G. S. Fedkov

M. G. Borozna, E. A. Vasilenko, V. N. Vinogradov,
T. V. Gabrus, V. I. Zhuk, V. V. Kulenenok, Ya. Yu. Lensu,
A. I. Lokotko, V. F. Martynov, M. A. Mozheiko,
I. V. Morozov, V. I. Prokoptsov, V. P. Prokoptsova,
A. V. Rusetski, V. A. Saleyev, A. I. Smolik, R. B. Smolski,
I. A. Sysoyeva, G. F. Shauro

Editorial Council:
Oyars Sparitis (Latvia), Eduard Kliavynsh (Latvia), Maris
Chachka (Latvia), Alexandra Shliakhova (Latvia),
Alge Andriulite (Lithuania), Toyana Rachiunaite (Lithuania),
Barbara Leterska (Poland), Ivona Liuba (Poland),
Gabriela Shvitek (Poland), Vitali Boichuk (Ukraine),
Viacheslav Babiyak (Russia), Mikhail Kiselev (Russia)

*Journal «Art and Culture» is included
in the List of scientific publications of Belarus
for publication of the results of dissertation research
in Art Criticism, Culturology and pedagogical
(pedagogical problems in the field of Art and Culture)
fields of science*

Edition address:
Educational Establishment
«Vitebsk State University
named after P. M. Masherov»
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 13.09.2019 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,97 Уч.-изд. л. 16,01. Тираж 100 экз. Заказ 99.

Искусствоведение

<i>Лисов А. Г.</i> Изучение истории Витебской художественной школы: итоги и перспективы	5
<i>Акуневич О. И.</i> Музей Ю. М. Пэна: анализ материалов и концепции ..	10
<i>Шишанов В. А.</i> Витебское художественное училище в контексте экспериментов по созданию новой системы художественного образования 1918–1923 гг.	16
<i>Медвецкий А. В.</i> Витебский художественный техникум (училище) в истории белорусского искусства XX века	23
<i>Рак Е. В.</i> Федор Адольфович Фогт: возвращение в Витебск	28
<i>Колодовский И. И.</i> Педагогическое и творческое наследие Д. П. Генеральницкого	39
<i>Ге А. С.</i> “Новая шчырасць” Валянціны Ляховіч	48
<i>Хриптулов И. В.</i> Николай Таранда: слово о Мастере	54
<i>Богданова Ю. А.</i> Этапы творческого пути и авторские художественные практики Александра Малеева в контексте эпохи	58
<i>Горолевич Т. В.</i> Особенности выставочной деятельности кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова (2009–2019 гг.)	65

Культурология

<i>Цыбульскі М. Л.</i> Вектары прыярытэтаў: ад прафесіі настаўніка да архетыпа Творцы	71
---	----

Педагогика

<i>Беженарь Ю. П., Виноградов В. Н.</i> Организация и работа кафедры начертательной геометрии и черчения ВГУ имени П. М. Машерова ..	85
<i>Костокрыз О. Д.</i> Эстампная мастерская ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова. Коллекция графики и выставочная деятельность	93

Хроника	101
----------------------	-----

Art History

<i>Lisov A. G.</i> Studying the History of Vitebsk Art School: Findings and Prospects	5
<i>Akunevich O. I. M. Yu.</i> Pan Museum: Analysis of Materials and Concept ...	10
<i>Shishanov V. A.</i> Vitebsk Art School in the Context of Experiments to Create a New System of Art Education in 1918–1923	16
<i>Medvetski A. V.</i> Vitebsk Art College (School) in the History of the 20th Century Belarusian Art	23
<i>Rak E. V.</i> Fedor Adolfovich Fogt: Return to Vitebsk	28
<i>Kolodovski I. I.</i> Pedagogical and Creative Heritage of D. P. Generalnitski ...	39
<i>Ge A. S.</i> “New Sincerity” of Valentina Liakhovich	48
<i>Khriptulov I. V.</i> Nikolai Taranda: a Word about the Artist	54
<i>Bogdanova Y. A.</i> Stages of the Creative Path and Artistic Practices of Alexander Maley’s in the Context of the Era	58
<i>Gorolevich T. V.</i> Features of the Exhibition Activity of Vitebsk State P. M. Masherov University Fine Arts Department (2009–2019)	65

Cultural Studies

<i>Tsybulski M. L.</i> Priority Vectors: from the Teaching Profession to the Creator Archetype	71
--	----

Pedagogics

<i>Bezhenar Yu. P., Vinogradov V. N.</i> Organization and Operation of Vitebsk State P. M. Masherov University Department of Descriptive Geometry and Mechanical Drawing	85
<i>Kostogryz O. D.</i> Print Workshop of Vitebsk State P. M. Masherov University Art Faculty. Graphic Arts Collection and Exhibition Activity	93

Chronicle	101
------------------------	-----

Изучение истории Витебской художественной школы: итоги и перспективы

Лисов А. Г.

Творческое общественное объединение «Белорусский союз художников», Витебск

В статье дана общая оценка результатов изучения в последние четверть века истории Витебской художественной школы, отдельных ее этапов и наиболее значимых имен. Названный период характеризуется попытками более глубокого исследования ранее закрытых по идеологическим причинам тем и персоналий, их конкретного вклада в историю школы. Если в советское время феномен оценивался в контексте становления и развития национального белорусского искусства в самых общих чертах, то с конца 1980-х гг. он стал изучаться, конкретизироваться через творческие, педагогические, мировоззренческие идеи наиболее значимых представителей.

Разработка проблем истории Витебской художественной школы как феномена белорусского, советского, мирового искусства XX века на рубеже 1980–1990-х гг., в последние годы советского, перестроечного времени была связана с созданием в городе Витебске ряда музейных институций. Помимо обобщающих трудов, увидевших свет на рубеже 1990–2000-х гг. (А. Шатских, К. ЛеФоль), было осуществлено множество выставок, каталогов, публикаций, освещавших отдельные факты, события, возвращавших забытые имена.

Самым главным достижением этого периода изучения истории школы стало введение в научный оборот большого массива документов. Это обстоятельство заставляет ожидать новые исследования обобщающего характера, концепции эволюции школы, связанных с развитием местной художественной традиции, национального белорусского, профессионального еврейского искусства, авангардных направлений начала XX века, искусства и культуры всего столетия.

Ключевые слова: Витебск, художественное образование, народное художественное училище, Белорусский художественный техникум, художественно-графическое педучилище, художественно-графический факультет ВГУ, Ю. Пэн, М. Шагал, Л. Лисицкий, К. Малевич.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 5–10)

Studying the History of Vitebsk Art School: Findings and Prospects

Lisov A. G.

Artistic Non-Governmental Union "Belarusian Artists' Union", Vitebsk

General assessment of the research findings of Vitebsk Art School history over the last twenty five-years, its stages and most prominent names is presented in the article. The mentioned period is characterized by a more profound study of the earlier closed for ideological reasons topics and personalities, their definite contribution into the School history. If in Soviet times the phenomenon was evaluated in the context of maturation and development of the national Belarusian art in the most general way, since the late 1980-s it was studied, specified through creative, pedagogical, world outlook ideas of the most prominent representatives.

The development of the issues of Vitebsk Art School history as a phenomenon of Belarusian, Soviet, world 20th century art on the borderline of the 1980-es–1990-ies, in the last years of the Soviet, perestroika times was connected with the creation of a number of museum institutions in Vitebsk. Apart from generalizing works published in the late 1990-es early 2000-s (A. Shatskikh, K. LeFol) a lot of exhibitions, catalogs, publications which were devoted to some facts, events that returned forgotten names were carried out.

The main achievement of that period of the School history study was introduction of a large number of documents into scientific circulation. This results in awaiting new researches of generalizing character, the School evolution concepts, connected with the development of the local artistic tradition, national Belarusian, professional Jewish art, vanguard early 20th century trends, art and culture of the whole century.

Key words: Vitebsk, art education, Public Art School, Belarusian Art College, Art Pedagogical College, Art Faculty of Vitebsk State University, Yu. Pan, M. Shagal, L. Lisitski, K. Malevich.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 5–10)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alisov@tut.by – А. Г. Лисов

Активизация деятельности, направленной на изучение истории Витебской художественной школы как феномена белорусского, советского, мирового искусства XX века, произошла на рубеже 1980–1990-х гг. в последние годы советского, перестроечного времени. Она связана с созданием в городе Витебске по инициативе культурной общественности ряда музейных институций и, в первую очередь, Художественного музея и Музея Марка Шагала.

Целью статьи является общая оценка результатов исследования истории Витебской художественной школы в последние десятилетия и перспективных направлений ее изучения.

Значительной вехой, с которой началось систематическое обращение белорусских исследователей к истории школы в практике организации выставок и конференций, стало принятие в 1992 г. решения о создании в городе художественного музея и передаче для его нужд бывшего здания Витебского областного комитета партии. О необходимости такого музея в Витебске, учитывая его богатые традиции творчества, говорили и писали еще с конца 1950-х гг. Летом 1992 г. в Витебск была возвращена коллекция произведений художника Ю. М. Пэна, основоположника местного художественного образования. С 1946 г. она, практически не востребуемая, сохранялась в фондах Национального художественного музея Республики Беларусь.

Музей Марка Шагала в Витебске и история художественной школы. В январе 1991 г. в Витебске прошла первая выставка произведений Марка Шагала, организованная благодаря доброй воле нескольких российских частных коллекционеров. Выставка стала знаком возвращения имени всемирно известного мастера, земляка в белорусское культурное пространство. Международные Шагаловские дни с весьма представительным участием состоялись летом 1992 г. Музея Марка Шагала в Витебске на тот момент еще не было, но научные чтения проводились уже во второй раз после 1991 г. Шагаловские чтения, как известно, организуются и до настоящего времени, а издания Шагаловских сборников и Бюллетеней Музея Марка Шагала стало серьезным основанием, на котором базируется проблематика, связанная с изучением не только биографии и творчества художника, но и истории школы, в целом [1]. Это направление – одно из главных в работе Витебского музея Марка Шагала. В 2019 г. чтения проходили в Витебске в 27-й

раз, и хотя в последние годы они организуются уже в формате биеннале, но география их участников продолжает оставаться весьма представительной и многообразной: за прошедшие годы это десятки исследователей из Беларуси, России, Украины, Франции, Великобритании, Швейцарии, США, Израиля, Германии, Латвии и других стран. В 1994 г. в городе прошли Шагаловский и Малевичевский пленэры. Последний положил начало выпуску альманаха «Малевич. Классический альманах. Витебск» [2]. Альманах на протяжении ряда лет привлекал внимание специалистов, в т. ч. в России и зарубежье, прежде всего, нарративом, витебским контекстом осмысления творчества и идей Малевича.

Художественный музей в деле изучения истории школы. В том же 1994 г. по инициативе коллектива художественного музея, который является филиалом областного краеведческого музея, проводились мероприятия празднования 75-летия Витебского народного художественного училища. В ряду этих мероприятий были организованы 2 выставки (ретроспекция истории школы – в художественном музее из фондов нескольких белорусских музейных собраний, в т. ч. НХМ РБ; а также современного искусства – силами областной организации Белорусского союза художников в выставочном зале на ул. Белобородова). Была проведена конференция с участием искусствоведов из Москвы, Минска и Витебска [3]. Попытка сделать представительным, международным круг участников этой конференции не была первой. Впервые такая попытка была реализована еще в 1991 г. на первых Шагаловских чтениях. Чтения обнаружили заинтересованность проблемами истории школы достаточно широкого круга исследователей в России и Беларуси. В канун празднования 75-летия Витебской школы был издан небольшой брошюрой весьма примечательный сборник Л. Д. Наливайко с подборкой документов по истории школы [4]. И это тоже был первый опыт. А в 1995 г. увидел свет первый выпуск Шагаловского сборника [1].

1994 г. стал примечателен еще и потому, что впервые была издана книга-альбом, посвященная Ю. М. Пэну и ученикам его школы в серии «Шедевры еврейского искусства» [5]. Ее автор Г. И. Казовский дал глубокую оценку этой школе в контексте становления еврейской художественной культуры в России на рубеже XIX–XX столетий.

Заметим, что первые научные проекты, организованные в городе, были связаны с самыми крупными и известными именами

представителей школы – Марком Шагалом и Казимиром Малевичем. В 1997 г. состоялась конференция, посвященная 100-летию школы рисования и живописи Ю. М. Пэна [6]. Биография и творчество основоположника местной школы художников, его учеников и последователей стали предметом обсуждения белорусских искусствоведов, музейных работников, архивистов, историков.

Менее памятной и успешной, к сожалению, оказалась попытка коллективным «мозговым штурмом» решить проблему определения понятия «Витебская художественная школа» – организованный Витебским областным краеведческим музеем круглый стол по терминологической проблематике с привлечением международного состава участников прошел в 1999 г. [7]. В нем приняли участие российские и белорусские ученые. Работа круглого стола не стала результативной, однако необходимость обозначить феномен школы содержательно и хронологически сегодня по-прежнему осознается как актуальная. Обозначились и разночтения в подходах к понятию.

В 2003–2010 гг. по инициативе известного краеведа, первого директора Витебского музея Марка Шагала Аркадия Подлипского издавался сборник с названием «Шагаловский международный ежегодник». Ежегодник выходил под эгидой Витебского краеведческого фонда, в полной мере «международным» ему стать не удалось. Надо учесть, что его выпуски представили не только шагаловскую тематику, но и отразили важные вехи, связанные с историей школы, в целом. Отдельный выпуск издания в 2-х частях был посвящен проблемам биографии и творчества Ю. М. Пэна (2004).

Музей истории Витебского народного художественного училища. Привлекательной стала идея создания при Витебском центре современного искусства филиала-музея истории Витебской художественной школы. В музее появилась возможность связать историческую проблематику с исследованиями современного искусства региона, привлечь для этого силы представителей музейной и академической науки, художественной критики, художников, что должно было стимулировать и работу по изучению истории школы. Можно только сожалеть, что усилия в этом направлении предпринимаются пока весьма скромные. Единственная конференция, проведенная на базе Центра, и сборник материалов «Витебская художественная школа: история и современность» относятся к 2013 г. Музей продолжает привлекать специалистов и любителей, многочисленных туристов,

т. к. располагается в историческом здании, где на протяжении 1918–1923 гг. работало учебное заведение.

Издание архивных источников. Принципиально важным является издание сборников документов, связанных с историей школы. Довольно большая подборка документов послереволюционного времени (1918–1923 гг.) представлена Государственным архивом Витебской области в книге «Классика и авангард». Сборник выглядит весьма внушительно в сравнении с более ранним, изданным Л. Д. Наливайко, хотя также ограничен хронологически и имеет весьма скромный научный аппарат и комментарии. Нужно также отметить важную роль двух авторских работ – сборников документов, составителем которых выступил В. А. Шишанов: «Витебский музей современного искусства. История создания и коллекции (1918–1941)» (2007) и «Изобразительное искусство Витебска 1918–1923 гг. в местной периодической печати. Библиографический указатель и тексты публикаций» (2010). Автор статьи остановился только на витебских, местных изданиях, главным образом, коллективных проектах, посвященных отдельным этапам истории школы.

В свою очередь, документы витебского архива опубликованы на русском и английском языках в коллективном 2-томнике, посвященном Казимиру Малевичу [8]. Совсем недавно стала осуществляться публикация части архива известного специалиста по истории русского авангардного искусства и литературы Н. И. Харджиева, в котором представлены документы, отражающие события художественной культуры послереволюционного Витебска [9].

Монографии. Нельзя не заметить наиболее важных монографических исследований отдельных авторов, посвященных этапам истории школы и отдельным аспектам развития искусства Витебска. В то время, когда за рубежом издавались книги, имеющие прямое отношение к истории Витебского ренессанса, связанные с крупнейшими его фигурами – Шагалом, Лисицким, Малевичем, советские (российские и белорусские) авторы не имели перспективы для подобного рода публикаций. Работы авторов из СССР Л. А. Жадовой, С. Лисицкой-Купперс вышли за рубежом, в Германской Демократической Республике.

Разумеется, особое место занимает в истории изучения школы книга А. С. Шатских, опубликованная на русском, а позднее и на английском языках [10]. Собственно, монография

представила огромный историко-культурный материал, круг проблем, которые представляют мировой интерес и имеют отношение к послереволюционному искусству Витебска.

Давно обозначилось понимание того, что история школы после Малевича мало интересует европейских и российских специалистов. Однако на протяжении последних десятилетий витебский феномен обращал внимание и в других аспектах: в частности, в связи с изучением еврейской культуры в Беларуси. Примечательна в этом отношении монография французского исследователя К. ЛеФоль, ориентированная на европейского читателя, являющаяся европейским прочтением истории белорусского еврейства. Она увидела свет и на русском языке [11].

Белорусские авторы довольствовались весьма скромными статьями, которые не претендовали на показ явления во всем его развитии. Из работ витебских авторов наиболее раннего времени особо следует отметить диссертацию и монографию В. В. Шамшура. Обращаясь к изучению декоративно-оформительского искусства советских празднеств, он опирался на богатый послереволюционный опыт Витебска. Книга его издана в 1989 г. Он же написал соответствующий раздел академической «Истории белорусского искусства» [12–13]. Книга и диссертация не претендовали, однако, на показ всей исторической динамики школы.

Общепризнанна роль искусства Витебска 1920–1930-х гг. в становлении национальной белорусской художественной школы. Это очевидно, однако конкретный масштаб участия витебских художников в культурной жизни республики нужно еще изучать. Примечательным в этой связи являются диссертационное исследование и монография Г. П. Исакова [14–15]. Разумеется, в них представлен лишь аспект художественного образования, что не исчерпывает содержания художественного процесса, но труд представляется весьма важным и в истории изучения школы.

Выставки и конференции 100-летию юбилею школы. Целый ряд событий, представляющих огромное значение в изучении истории школы, состоялись в 2018–2019 гг. Прежде всего, это большая выставка с названием «Шагал, Лисицкий, Малевич. Русский авангард в Витебске (1918–1922)», открывшаяся 28 марта 2018 г. в Центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже. С несколько измененным составом экспозиции она открылась 14 сентября 2019 г. также в Еврейском музее Нью-Йорке. На выставке было представлено около 160 работ:

произведения Марка Шагала, Эль Лисицкого и Казимира Малевича, преподавателей и студентов Народного художественного училища. Для выставок были подготовлены каталоги на французском и английском языках со специальными статьями ведущих специалистов мирового уровня. Наконец, важным событием, подводящим итог работы над парижской экспозицией, стала международная конференция, посвященная Витебской школе и организованная на факультете истории искусств Кембриджского университета (Великобритания) в апреле 2018 г. В ней приняли участие многие известные американские и европейские исследователи, в числе которых Дж. Боулт, М. Коккори, К. Лоддер, Дж. Милнер, Н. Мислер, авторитетные российские ученые Т. Горячева, И. Карасик, А. Шатских и др. Одним из важнейших результатов кембриджской конференции стала идея проведения аналогичного научного форума с масштабным международным участием в Беларуси, в Витебске. Инициатива его организации принадлежит известному исследователю, автору книги о Витебской художественной школе, а в настоящее время профессору Университета Саутгемптона (Южная Англия) Клер ЛеФоль [7] и белорусскому историку искусства Александру Лисову. В конференции, организованной под эгидой Университета Саутгемптона и Витебского государственного университета 9–10 апреля 2019 г., удалось собрать известных ученых из Великобритании, Нидерландов, Германии, США, России, Беларуси. Представительная география участников стала свидетельством постоянного интереса профессионалов во всем мире к истории Витебской школы.

Большое значение для изучения истории художественной школы, оценки ее современного состояния имели те выставочные проекты, которые проводились в Витебском музее Марка Шагала, Витебском областном краеведческом музее, на других выставочных площадках города. Ряд выставок художественного музея специально посвящен художникам-педагогам школы. О них следует писать отдельно. Особо следует отметить идею организации специально посвященной 100-летию школы юбилейной выставки витебского отделения Белорусского союза художников «Витебск.100+», состоявшейся в июне 2018 г. в Минске, в Республиканской художественной галерее «Дворец искусств». Она была призвана показать связь современного искусства Витебска во всем многообразии ее направлений с исторической традицией.

О традиции и преемственности в истории школы. В изучении истории школы выявилась одна, на наш взгляд, ключевая проблема – ряд исследователей, обращающихся к послевоенному белорусскому искусству, довольно скептически относятся к идее преемственности традиции витебской художественной школы этого периода по отношению к после революционному и межвоенному искусству Витебска. Подобная позиция воспринимается как разрушительная для идеи единства художественной традиции Витебска, прослеживаемой на протяжении всего XX столетия. В этой связи витебские исследователи призваны осмыслить и дать соответствующую оценку послевоенному историческому материалу, связанному с возрождением местной традиции искусства и художественного образования: истории Витебского художественно-графического педучилища, основанного в 1949 г., и художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института (ныне ВГУ имени П. М. Машерова), созданного в 1959 г., а также школы дизайнеров Витебского государственного технологического института (ныне технологического университета). 70-летие художественно-графического педучилища и 60-летие художественно-графического факультета должны послужить этому очередным стимулом. Оба юбилея отмечаются в одно время со 100-летием Витебского народного художественного училища (2018–2019 гг.).

На всех этапах истории школы одной из наиболее острых проблем, характерных для регионального Витебска, была и остается проблема профессиональных кадров педагогов-художников. Отчасти она решалась за счет привлечения к преподаванию собственных выпускников. Острой эта проблема оказалась и в послевоенный восстановительный период, когда довоенные педагоги школы И. Ахремчик, А. Бембель, В. Волков, Л. Лейтман, А. Мозолев, В. Хрусталеv и др. были востребованы в столичном Минске, где в 1947 г. открылось художественное училище, а в 1953 г. – художественный факультет театрально-художественного института. В Витебске при отсутствии неоспоримого лидера послевоенная школа постепенно формировалась из художников нового молодого поколения, развивалась в русле традиционно реалистических установок. В этой связи ее отделяют от школы времен левых экспериментов послереволюционного времени и даже от школы поисков национального стиля и тематики 1920-х гг.

Каждый новый этап в истории Витебской художественной школы оказывается отгороженным от предыдущих. Наиболее значительные его представители отмежевывались от своих предшественников. М. Шагала считал необходимым отделять свои педагогические принципы от принципов своего первого учителя Ю. Пэна, К. Малевич критиковал позиции М. Шагала, директор художественного техникума 1920-х гг. М. Керзин выступал с неприемлемых позиций против левых экспериментов супрематистов, в 1930–1950-е гг. определяющую роль стали играть в художественной педагогике не столько творческие, сколько идеологические установки. Последнее обстоятельство привело к тому, что критике того времени в той или иной мере подверглись творческие и педагогические принципы большинства крупнейших педагогов предыдущих периодов.

Постепенная демократизация общественной и культурной жизни с конца 1950-х гг. не могла не вызвать роста интереса к истории художественного прошлого Витебска, творческим экспериментам предыдущих этапов истории школы. Это привело к переоценке художественной традиции города, которая оказалась осмыслена с позиции развития мирового искусства XX века, авангардных экспериментов, национального белорусского и еврейского искусства.

Заключение. Весь накопленный с начала 1990-х гг. четвертьвековой опыт изучения истории Витебской художественной школы имеет огромное значение в деле утверждения этого культурного и художественного феномена XX века. Вместе с тем, он дает основание говорить о целом ряде проблем, требующих осмысления. По-прежнему ожидает разработки понятие «Витебская художественная школа» и ее периодизация [16].

В мировом контексте рассматривается витебская биография крупнейших художников: Шагала, Малевича, а в последние годы к ним все чаще прибавляется имя Лисицкого. Велик интерес к опыту коллективного творчества витебского объединения учеников и последователей Малевича УНОВИС.

Гораздо больше «белых пятен» в изучении истории витебского искусства 1920–1930-х гг., художественной жизни города послевоенного времени, своих исследователей ожидает методика преподавания мастеров школы, в т. ч. таких как Казимир Малевич.

Главным достижением исторического опыта, традиции Витебской художественной школы стало понимание того, что подлинное мастерство, профессионализм приходит вместе

с большим творческим трудом в сочетании с осознанием права на свободу художественного эксперимента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шагалавский сборник: материалы I–V Шагалавских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, 1996.
2. Малевич. Классический авангард. Витебск: материалы теорет. конф. первого и второго междунар. пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность» / под ред. Т. В. Котович. – Витебск: Паньков, 1997. – 127 с.
3. Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994. – 139 с.
4. Наливайко, Л. Д. К истории художественной жизни Витебска (1918–1922 гг.) / Л. Д. Наливайко; Витеб. обл. краевед. музей, Витеб. худож. музей. – Витебск, 1994. – 38 с.
5. Казовский, Г. Художники Витебска: Иегуда Пэн и его ученики / Г. Казовский; пер. с англ. Л. Лежневой. – М., [1994?]. – 77 с., [304] л. репрод. – (Шедевры еврейского искусства. – Т. 2).
6. Ю. Пэн і яго час: матэрыялы навук. канф., Віцебск, 23–24 сн. 1997 г. / склад. І. П. Холадава; рэдкал. Г.У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск: Медисонт, 2008. – 120 с.
7. Материалы круглого стола, посвященного 80-летию со дня открытия в городе Народного художественного училища, Витебск, 27–28 апр. 1999 г. – Витебск, 1999.
8. Малевич о себе. Современники о Малевич. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. – М.: RA, 2004. – Т. 1. – 582 с. Т. 2. – 680 с.; Kazimir Malevich: Letters, Documents, Memoirs and Criticism / Ed. by I. Vakar and T. Mikhienko – London: Published by Tate Publishing, 2015. – 1264 p.

9. Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М.: Дефи, 2017. – Т. 1. – 440 с.; 2018. – Т. 2. – 344 с.

10. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. С. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.

11. ЛеФоль, К. Витебская художественная школа (1897–1923). Зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / К. ЛеФоль; пер. с фр. И. Г. Стальной. – Минск: Прописи, 2007. – 240 с.

12. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – Т. 4. – 352 с.

13. Шамшур, В. В. Празднества революции: организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В. В. Шамшур. – Минск: Наука и техника, 1989. – 156 с.

14. Исаков, Г. П. Становление и развитие образования в области изобразительного искусства в Беларуси (в конце XIX в. – 1941 г.): автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск.: спец.17.00.04 / Г. П. Исаков. – Минск, 2002. – 22 с.

15. Исаков, Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.: пособие / Г. П. Исаков. – Витебск, 2009. – 114 с.

16. Цыбульский, М. Л. Витебская художественная школа / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл. в 7 т. – Минск: БелЭн, 2010. – Т. 2: Витебская область: в 2 кн. – Кн. 1. – С. 191–192.

Поступила в редакцию 09.07.2019

УДК 069:7.071(476.5):[75.036:377.016:75(476.5)]

Музей Ю. М. Пэна: анализ материалов и концепции

Акуневич О. И.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В Музейном фонде Республики Беларусь находится на хранении самая большая в мире коллекция художественных произведений Пэна Юрия Моисеевича, художника, педагога, одного из ярчайших представителей художественной культуры Беларуси конца XIX – первой трети XX в. Жизнь и творчество Ю. М. Пэна всегда привлекали и привлекают внимание исследователей. Однако существует ощущение некой недооцененности масштаба этой личности и как художника, сыгравшего огромную роль в развитии изобразительного искусства на территории Беларуси рубежа XIX–XX вв., и как наставника, открывшего миру имена таких мастеров искусства, как М. Шагал, О. Цадкин, О. Мещанинов и другие. Несомненно велика и неоспорима его роль и как родоначальника традиций Витебской художественной школы. Одним из важных побудительных мотивов в решении проблемы восстановления исторической справедливости в давно существующей потребности увековечения памяти выдающейся личности в истории и культуре Беларуси на уровне, достойном его заслуг, является принятие решения о создании в г. Витебске Музея Ю. М. Пэна.

Ключевые слова: Пэн Юрий Моисеевич, Витебская художественная школа, музей, концепция, экспозиционные материалы.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 10–16)

Адрес для корреспонденции: e-mail: art.museum@list.ru – В. И. Акуневич

M.Yu. Pan Museum: Analysis of Materials and Concept

Akunevich O. I.

Cultural Establishment "Vitebsk Region Museum of Local Lore", Vitebsk

The Museum fund of the Republic of Belarus possesses the world largest collection of Yuri Moiseyevich Pan's works of art. Yu. M. Pan was an artist, teacher, one of the brightest representatives of the late 19th – early 20th century art culture of Belarus. His life and creative activity have always attracted the attention of researchers. However there is a feeling of some underestimation of the scale of the personality of both the artist who played an important role in the development of fine art on the territory of Belarus in the late 19th – early 20th century and the teacher who opened for the world such artists as M. Chagall and O. Tsadkin, O. Meshchaninov and others. His role of the founder of Vitebsk art school traditions is also great and obvious. One of the important stimuli in the issue of the restoration of historical justice of the long existing necessity in glorifying the memory of the outstanding person in the history and culture of Belarus at the decent level is the decision on creating Yu. M. Pan museum in Vitebsk.

Key words: Pan Yuri Moiseyevich, Vitebsk art schooleŭ, museum, concept, exhibition materials.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 10–16)

Уникальность любого города определяется особенностями его историко-культурного пространства, уровнем системы знаний, традиций и ценностных ориентаций в восприятии его истории и культуры как национального достояния. Традиции Витебской художественной школы – это то явление, которое включило культуру Витебска в контекст не только национального, но и мирового художественного пространства. Принятие Витебским облисполкомом в 2013 году решения о создании музейного квартала, в основу которого положена идея презентации этого культурного феномена посредством музеефикации части пространства города с богатой культурной традицией, представляет особенно актуальной проблему создания в этом квартале Музея Ю. М. Пэна, являющегося родоначальником традиций Витебской художественной школы. Сразу же после принятия решения о создании в г. Витебске Музея Ю. М. Пэна была разработана научная концепция его экспозиции [1].

Целью статьи является анализ возможностей и предпосылок к созданию музейной экспозиции данной тематики, определение концептуальных подходов к ее построению.

Актуальность проблемы. Создание Музея Ю. М. Пэна – это не просто организация предметно-пространственного единства музейной экспозиции, это своеобразный процесс актуализации жизнедеятельности и творчества выдающегося художника, социальный феномен и явление культуры. Более сорока лет жизни и самый яркий период своего творчества Ю. Пэн посвятил Беларуси, городу Витебску. В «витебский период» Ю. М. Пэн написал более тысячи художественных произведений. Школа рисования и живописи, открытая им в

Витебске в 1897 году, положила начало системе профессионального художественного образования на территории Беларуси. В Школе рисования и живописи Ю. М. Пэна первые уроки профессионального мастерства получили художники М. Шагал, О. Цадкин, Л. Лисицкий, О. Мещанинов, снискавшие впоследствии европейскую и мировую славу. Учениками Ю. Пэна были также многие знаменитые российские и белорусские художники.

Идея создания музея Ю. Пэна существует с начала 1920-х гг. В одном из своих писем (1921) М. Шагал писал Ю. Пэну: «Я убежден, что Витебск, которому Вы отдали 25 лет жизни, по достоинству рано или поздно увековечит Ваш труд. Ваши лучшие работы будут собраны в будущем музее гор. Витебска» [2]. Со стороны мастера ответом на общественное признание было оформление двух больших помещений нижнего этажа дома под экспозицию своих работ. В 1937 году, в числе мероприятий по увековечению памяти художника, было принятие решения о создании Картинной галереи имени Ю. М. Пэна. Открытие галереи состоялось 17 июля 1939 года. По данным на 1941 год, в ней хранилось 830 работ. Экспозиция состояла из двух залов, в которых были размещены лучшие картины художника. В годы Великой Отечественной войны часть фонда Картинной галереи имени Ю. М. Пэна была эвакуирована и находилась на хранении в Саратовской картинной галерее им. Н. Радищева, но большая часть (около 600) работ художника погибла. Вопрос о возрождении Картинной галереи имени Ю. М. Пэна неоднократно поднимался и в послевоенные годы. Работы по ее восстановлению в г. Витебске были включены в проект Государственного плана на 1947 год.

Однако 10 сентября 1947 года картины Ю. Пэна были переданы Государственной Картинной галерее БССР, в которой работы находились до 1992 года, времени их возвращения в Витебск. С 1992 года обладателем 183 художественных произведений Ю. М. Пэна является Витебский областной краеведческий музей. 3 января 2013 года на основании Протокола поручений № 1 (подп. 6.3 п. 6) председателя Витебского областного исполнительного комитета принято решение о создании в городе Витебске Музея Ю. М. Пэна. Создание Музея Ю. М. Пэна – уникальное событие, так как экспозиция такой тематики будет единственной в мире.

Цели и задачи экспозиции. Основной целью экспозиции Музея Ю. М. Пэна является представление роли и значения личности Ю. Пэна как ярчайшего феномена не только в культуре Беларуси, но и в контексте мирового художественного процесса. Среди задач, поставленных авторами концепции, главными выступают: презентация музейной коллекции художественных произведений Ю. Пэна как ценнейшего достояния в культурной сокровищнице государства; через презентацию произведений формирование представления об особенностях творческой манеры художника, концепции его творчества; показ огромного значения школы-студии Ю. Пэна в становлении системы профессионального художественного образования на территории Беларуси; раскрытие роли и значения Ю. М. Пэна как родоначальника традиций Витебской художественной школы; обозначение его вклада в мировую художественную культуру посредством открытия миру персон его великих учеников; обозначение ценностных доминант в ориентировании современных посетителей музея на восприятие личности Ю. М. Пэна через призму исторической оценки его роли и значения как в культуре Беларуси, так и в контексте мирового художественного процесса; органичное включение Музея Ю. М. Пэна в контекст историко-культурного пространства города Витебска [1].

Анализ экспозиционных материалов. Концепция любого музея определяется, прежде всего, его исторически сложившимся собранием музейных предметов. Сегодня именно Витебск обладает самой большой музейной коллекцией материалов о Ю. М. Пэне. Персональный фонд художника в Витебском областном краеведческом музее составляет 370 единиц хранения. 37 произведений художника находится в фонде Национального Художественного музея Республики Беларусь. Некоторая часть работ имеется в других музейных и частных коллекциях [3].

Доминирующим в организации и отборе экспозиционных материалов, в соответствии с основными целями и задачами научной концепции экспозиции Музея Ю. М. Пэна, является принцип предметности, так как музейное собрание в основном представлено подлинниками, в наибольшей степени обладающими такими коммуникативными свойствами, как информативность, аттрактивность, экспрессивность.

Основной блок экспозиционных материалов – это художественные произведения Ю. М. Пэна. Структурно музейное собрание работ художника в Витебском областном краеведческом музее подразделено на коллекцию живописи (166), коллекцию графики (17 предметов). Сохранившиеся работы Ю. М. Пэна дают возможность раскрыть весь диапазон творчества художника, одновременно проследив их стилистику и жанровую структуру. Большая часть произведений Ю. Пэна посвящена городу Витебску, его пейзажам, истории, быту горожан: «Домик с забором» (нач. 1890-х гг.), «Мост через реку» (кон. 1890-х гг.), «Базар» (1900), «На Витьбе» (1900-е гг.), «Улица в Витебске» (1900-е гг.), «Духов овраг» (1907), «Старая кузница на Витьбе» (1920-е гг.) и другие.

Значительное место в художественном наследии Ю. М. Пэна занимает пейзаж. В своих пейзажах-этюдах художник запечатлел самую разную витебскую природу. Художник мастерски владел приемами пленэрной живописи. В работах художника большое значение придается свету и колориту, его пейзажи манят таинственностью и какой-то мягкой теплотой. Среди пейзажных работ: «Вечер» (кон. 1910-х гг.), «Цветущий сад» (1890-е гг.), «Витьба» (1900-е гг.), «Гроза» (1910-е гг.), «Осень» (1910-е гг.), «Река» (1910-е гг.), «Овраг» (нач. 1920-х гг.), «Пригорок» (1920-е гг.) и другие.

Центральное место в творчестве Ю. Пэна занимает жанр портрета. Сам художник свое творческое амплуа определял как «художник портретист-жанрист». В его творческом наследии целая галерея чрезвычайно выразительных мужских портретов. Есть непосредственно заказные портреты; есть обобщенные портреты-типы, вмещающие в себя огромный мир сложных оттенков характеров, мыслей, индивидуальных душевных переживаний («Военный врач», «Старик с корзиной», «Портрет еврея в черной шапочке», «Портрет Г. А. Юдина», «Портрет крестьянина», «Толкователь Талмуда» и другие); есть, почти как этюдные наброски, плохо прописанные, иногда несколько ироничные, портреты, в которых художник, кажется, просто

торопился ухватить понравившийся образ («Старик», «Нищий», «Пьяница», «Ученик с зубной болью», «Спящий мужчина с книгой», «Цыган в шубе», «Странник», «Коробейник»). Каждый из этих портретов отличается меткостью образной характеристики, неповторимой индивидуальностью, ярким эмоциональным содержанием.

В творчестве Ю. Пэна есть несколько работ, посвященных изображению детей: «Сироты», «Дети-беженцы», «Слепой с девочкой», «Девочка в тачке», «Беженка», «Слепой со скрипкой». Большинство из произведений этой серии имеют в основе драматическую ситуацию. Детские образы в творчестве Ю. Пэна самые нежные, самые искренние. Живая сочная живопись, напряженный колорит придают изображениям лиризм и тонкую трепетность; мягкость выдержанного в теплых полутонах живописного решения оттеняет чистоту и непосредственность детских образов.

Мастер виртуозного изображения красивых и нежных образов, Ю. Пэн создал огромную галерею самых разных женских портретов: «Портрет баронессы Корф» (1888), «Девушка в белом» (1889), «Женский портрет» (1880-е гг.), «Девушка с анютиными глазками» (1915), «Девушка с брошкой» (1916), «Портрет М. В. Левашовой» (1891), «Портрет дамы в черном» (1903), «Портрет неизвестной в шляпе с вуалью» (1907), «Дама в бархатном платье» (1908), «Дама в красной шляпе» (1908), «Дама в кресле» (1917) и другие. Эти работы пронизаны некой особенной задушевностью. В них художник последовательно демонстрирует свой идеал женской красоты, в котором проводит женский образ с национальными, местными чертами. Все эти работы проникнуты не только возвышенностью чувств, но и некоторой интимностью, которая так характерна для женских портретов художника. Его портреты исполнены богатством интонаций, декоративной тонкостью и изяществом линий. Тонко ощущающий прекрасное, художник понимал, что именно через женский образ, простой, правдивый и прелестный, возможно восприятие и отражение окружающего мира в свете вневременных моральных и эстетических категорий.

Особое место в творчестве Ю. М. Пэна занимают портреты стариков. «Пэновские старики» чаще всего являлись конкретными жителями Витебска, воплощали в себе его историю, культуру, самобытность. Очень показательны в этом плане работы «Солдат старой гвардии», «Обед», «Старый полковник с мундиром», «Слепая старуха», «Старый портной», «У печатанной лавки», «Старик»,

«Мать художника», «После обеда», «Письмо в Америку». В образах стариков Ю. Пэн подчеркивает их достоинство, мудрость, душевное благородство. Реалистичность и сердечность этих портретов воспринимаются как главные черты «пэновского» стиля в живописи. Неподкупная правдивость, дар психологической проникновенности, небывалая острота раскрываемых образов являются отличительной особенностью творчества художника.

Среди работ Ю. М. Пэна достаточно много произведений бытового жанра. Достоверно изображая окружающую действительность, художник искренне раскрывает все ее стороны. Ценность и впечатляющая сила этих работ во много раз увеличиваются осознанием того, что они являются уникальными свидетельствами витебской истории. В большинстве своем это небольшие по размерам жанровые сценки, зарисовки с натуры, метко схваченные художником уличные типы: «У сарая», «Улица в Витебске», «Базар», «Старик», «У калитки», «Купание на Витьбе», «Извозчики», «Домик с козочкой», «На пашне», «Купание лошади», «Последняя суббота», «Беседа в семье» и другие. Первое впечатление от этих работ – необычайная простота сюжетов; их композиция легко прочитывается, зритель сразу же улавливает нить рассказа. И в этой простоте, объективности и правдивости – вся глубина таланта художника; жизненность и непосредственность этих жанровых сценок, их кажущаяся случайность – результат кропотливого труда и композиционных поисков художника. Обладая незаурядной наблюдательностью, тонким чутьем художника-психолога, Ю. Пэн умел в обыденных явлениях будничной жизни замечать подлинную поэзию, полные жизненного трепета разнообразные душевные движения, человеческие чувства и переживания.

Великолепным образцом жанровых произведений в творчестве Ю. М. Пэна является его композиционный, жанровый портрет или так называемый «портрет в интерьере» («Портрет старухи», «За газетой», «Портрет Туржанского», «Стекольщик», «Штукатурщик», «Булочник», «Швея», «Часовщик» (1929), «Сват» и другие). У Пэна очень немного многофигурных композиций, чаще всего героем его работ является один персонаж, изображенный в окружающей его действительности. Через композиционный портрет художник приходит к созданию своего собственного стиля, когда его портрет можно рассматривать как полноценное жанровое произведение.

В фонде Витебского областного краеведческого музея 17 графических произведений

Ю. Пэна. Коллекция имеет ограниченные жанровые рамки, но разнообразие техники их исполнения довольно широкое: уголь, пастель, акварель, карандаш, гуашь, смешанная техника.

Особую группу составляют экспозиционные материалы, имеющие биографический характер. Важный блок – «Автопортреты Ю. Пэна»: «Автопортрет» (кон. 1880-х гг.), «Автопортрет» (1880-е гг.), «В мастерской художника» (1895), «Автопортрет в шубе» (1902), «Автопортрет в соломенной шляпе» (1890-е гг.), «Автопортрет с палитрой» (1898), «Автопортрет в шляпе» (1922), «Завтрак» (1932); «Автопортрет с Музой и Смертью» (1924). В качестве экспонатов интересны портреты Ю. М. Пэна, созданные его учениками и современниками: «Портрет Ю. М. Пэна» М. Шагала, «В мастерской» Д. Якерсона, «Портрет Юрия Пэна А. Бразера, «Портрет Юрия Пэна» И. Ахремчика, «Портрет Юрия Пэна» И. Боровского, бюст и барельеф Юрия Пэна работы Д. Якерсона. К серии биографических относятся также такие работы Ю. Пэна, как: «Дом, где я родился» (1886–1890-е гг.), «Мать художника» (1912), «Портрет брата художника» (1890-е гг.), «Художник на этюдах» (1920-е гг.), академические этюды.

Отдельную группу составляют портреты учеников мастера: «Портрет Марка Шагала» (сер. 1910-х гг.), «Художник Шульман» (1898), «Портрет художника Меклера» (кон. 1900-х гг.), «Портрет художника И. Е. Мальцина» (1910-е гг.), «Портрет художника Шульмана» (1910-е гг.), «Портрет художника И. Е. Мальцина» (1914), «Портрет Е. А. Кабищера-Якерсона» (1919), «Портрет И. Туржанского» (1920-е гг.), «Портрет Иосифа Александровича Туржанского» (1919).

Сегодня известно 38 фотографий, имеющих отношение к биографии Ю. М. Пэна, 12 из них принадлежит фонду Витебского областного краеведческого музея, остальные находятся в других музеях, в частных коллекциях, известны по воспроизведениям в публикациях. Каждая из них имеет огромное информативное значение. Особый интерес представляют фотографии, на которых изображен Ю. М. Пэн – это более 20 экспонатов. Фотографии, которые опубликованы в различных альбомах и монографиях, могут быть использованы в экспозиции как воспроизведения. К этому блоку экспозиционных материалов также относятся фотографии, на которых сам Ю. Пэн отсутствует, но они отображают те или иные штрихи биографии художника. С этих позиций в экспозицию будут включены фотографии барона Корфа и баронессы Корф, изображения

Крейцбургского замка и его интерьеров, фотографии витебского губернатора В. А. Левашова и губернаторского дворца, имеющие непосредственное и важное значение в раскрытии биографии художника. К этому же блоку экспозиционных материалов можно отнести фотографии учеников Ю. Пэна, фотографии видов города Витебска конца XIX – первой трети XX века.

Важный блок экспозиционных материалов представляют документы. Наиболее ценные из них – это личные документы Ю. М. Пэна: свидетельство о рождении (1854); прошение Ю. М. Пэна о зачислении в Академию художеств (1879); паспортная книжка (1896); визитная карточка художника; афиша о приеме учеников в школу рисования Ю. М. Пэна и другие; интересен блок финансовых документов (страховая квитанция Витебского отделения Московского международного торгового банка (1899); копия счета Ю. М. Пэна в сберкассе № 32 г. Витебска; вексельная бумага; наградные и поощрительные документы (грамоты, в числе которых грамота о присвоении Ю. М. Пэну звания Почетного еврейского художника Витебщины). Сохранилась довольно обширная переписка Ю. М. Пэна – это письма и почтовые карточки, адресованные Ю. М. Пэну, в том числе от М. Шагала, О. Цадкина, Д. Якерсона и Е. Кабищера-Якерсона, и письма Ю. М. Пэна коллегам – художникам, ученикам. Важным источником являются воспоминания и биографические сведения о художнике, публикации в периодической печати [4].

Наряду с музейными предметами, в экспозицию необходимо включение и научно-вспомогательных экспозиционных материалов. Особенно в тех экспозиционных блоках, где будет применяться музейно-образный метод, например, при создании того образа города Витебска, в котором более 40 лет жил и творил художник; при воссоздании образа творческой мастерской и школы-студии Ю. Пэна; при организации заглавного блока экспозиции, раскрывающего роль и значение личности Ю. Пэна в мировой и национальной художественной культуре. В этот блок экспозиционных материалов будут включены различные воспроизведения, реконструкции, художественно-оформительские изображения. Отдельный блок составляет комплекс вербальных источников: цитаты из публикаций о Ю. Пэне, из писем и воспоминаний его учеников и других современников.

Структура экспозиции. Для построения экспозиции Музея Ю. М. Пэна предлагается структура, которая дает возможность

в развитии и хронологически последовательно раскрыть особо значимые страницы жизни и творчества художника, показать роль и значение личности Ю. М. Пэна в национальной и мировой художественной культуре, проследить композицию и жанровую стилистику художественных произведений Ю. Пэна:

– Раздел экспозиции «Юрий Моисеевич Пэн – художник, учитель, человек» занимает 1-й этаж здания. Структура размещения тематических экспозиционных блоков этого раздела планируется следующая: 1. Роль и значение личности Ю. М. Пэна в контексте мировой и национальной культуры. 2. Биографические материалы о Ю. Пэне. 3. Витебск в жизни и творчестве Ю. Пэна. 4. Школа-студия Ю. Пэна. Ученики Ю. Пэна.

– Раздел экспозиции «Галерея художественных произведений Ю. Пэна» занимает 2-й этаж здания. Экспозиционное пространство 2-го этажа представляет собой два параллельно идущих зала (по одному в восточном и западном крыльях). В этом пространстве планируется разместить основную массу оригинальных художественных произведений. Здесь же предлагается использование воспроизведений тех пропавших работ Ю. Пэна, которые сохранились в фотографиях и газетных публикациях. По структуре размещения тематических экспозиционных блоков этого раздела предлагается к обсуждению два разных варианта построения экспозиции: *вариант А* – каждый из двух экспозиционных залов представляет собой открытое пространство, которое узкими легкими (возможно прозрачными) перегородочными модулями как полунамеком подразделяется на семь тематических экспозиционных блоков. В одном зале раскрывается тема «Портретное искусство в творчестве Ю. Пэна»: 1-й блок «Портрет в интерьере», 2-й блок «Портреты стариков», 3-й блок «Мужской портрет», 4-й блок «Женский портрет»; во втором зале: 5-й блок «Пейзаж в творчестве художника», 6-й блок «Жанровые картины», 7-й блок «Графические произведения Ю. Пэна»; *вариант Б* – предполагает отказ от подразделения экспозиции на тематические блоки, а 2 экспозиционных зала на втором этаже здания представляют собой чистое и абсолютное пространство, в котором способ презентации произведений искусства подчинен исключительно принципам композиционного равновесия.

Характеристика музейного здания. Предложения по архитектурно-художественному и техно-рабочему проектированию. Под размещение Музея Ю. М. Пэна

определено здание дома № 3 по ул. Калинина. Здание располагается в одном из центральных исторических районов города Витебска – Заручавье, что имеет огромное коммуникативное значение для музейной деятельности. Оно будет являться заглавным в контексте Музейного квартала, как с концептуальной точки зрения, так и исходя из его территориального месторасположения. Здание является памятником архитектуры, построено в начале XIX века для размещения в нем «хедера», начальной еврейской школы. Это двухэтажное строение площадью 500 м², в плане похожее на прямоугольник. До сегодняшнего дня экстерьер здания сохранился почти не измененным. К аутентичным элементам экстерьера относятся архитектурные элементы декора, расположение главного входа, колонны и портик над входом, балкончик, украшенный решеткой с ажурной ковкой. Здание построено в классических традициях. В планировке, объемно-пространственной композиции и декоративном оформлении здания отражены традиции, стилевые направления, формы и приемы главных особенностей жилищного строительства города Витебска нач. XIX века. Поверхностный осмотр внутреннего пространства здания создает ощущение более поздней (1950–1980-е гг.) перепланировки помещений. Аутентичной является центральная лестница, несущие перегородки, фрагменты напольных покрытий (керамическая плитка). Планировка внутреннего пространства первого и второго этажей коридорная, с двухсторонним размещением небольших помещений офисного типа.

При разработке архитектурно-планировочного задания по проектированию реконструкции здания для музея Ю. Пэна потребуется внести некоторые функционально необходимые корректировки в существующую планировку. Первоочередной задачей является максимально возможная перестройка помещений с учетом требований по размещению музейной экспозиции в соответствии с научной концепцией. При этом очень важно суметь учесть две параллельно идущие, но имеющие между собой очень тонкую и этичную грань линии: с одной стороны, максимально сохранить аутентичку архитектурного памятника и исторической среды, с другой – создать, соответствующее концепции, современное музейное коммуникативное пространство.

Заключение. Анализ различных материалов показывает, что для создания экспозиции Музея Ю. М. Пэна существуют

все необходимые возможности и условия. Несмотря на то, что претворение в жизнь решения Витебского облисполкома от 3 января 2013 года о создании Музея Ю. М. Пэна в г. Витебске затянулось, сам факт принятия данного решения областным исполнительным органом власти дает надежду на то, что музеефикация такого важного для культуры Беларуси явления, как жизнь и творчество Ю. М. Пэна обязательно состоится.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акуневич, О. И. Научная концепция экспозиции Музея Ю. М. Пэна / О. И. Акуневич. – Витебск, 2014. – 32 с.

2. Marc Chagall. Brief an Jehuda Pen voni 14. September 1921 // Mark Chagall. Die Russischen Jahre 1906–1922. Ske hirn Kunstgalle Frankfurt. – 1991. – С. 24, 25, 60, 61, 63.

3. Ю. М. Пэн: каталог художественных произведений Ю. М. Пэна из Музейного фонда Республики Беларусь / сост. О. И. Акуневич. – Минск: РУП «Издательство «Беларусь», 2016. – 263 с.

4. Государственный архив Витебской области. – Ф. 1947. – Оп. 1. – Д. 5, 47, 79, 85, 99; Ф. 1966. – Оп. 8. – Д. 71; Ф. 2268. – Оп. 3. – Д. 22; Ф. 10050. – Оп. 1. – Д. 244; Ф. 1. – Оп. 1а. – Д. 7; Белорусский государственный архив литературы и искусства. – Ф. 122. – Оп. 1. – Д. 268. – Л. 4; Национальный архив Республики Беларусь. – Ф. 31. – Оп. 5. – Д. 557; Ф. 799. – Оп. 1. – Д. 146; Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. – Д. 1. (Акты и описи экспонатов, поступивших на постоянное хранение в 1945–1948 гг.); Российский Государственный исторический архив. – Фонд Ю. М. Пэна. – Д. 88.

Поступила в редакцию 27.08.2019

УДК 7.036:377.031:94(476.5.25)"1918/1923"

Витебское художественное училище в контексте экспериментов по созданию новой системы художественного образования 1918–1923 гг.

Шишанов В. А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В статье делается попытка анализа подходов руководителей и педагогов (М. Шагала, К. Малевича, И. Гавриса и др.) Витебского художественного училища к целям, задачам, организации художественного образования. Формирование системы организации учебного процесса рассматривается с привлечением архивных материалов, публикаций периодической печати.

Марк Шагал, приступая к созданию училища, считал необходимым, прежде всего, заложить основы «подлинно художественного и революционного образования» свободного от «академичности и рутины», дать возможности развиваться дарованиям из простого народа, для использования полученных знаний в «повседневной работе».

Для Казимира Малевича учебное учреждение становится площадкой для реализации плана по продвижению своей теории супрематизма и коллективного творчества.

Однако организация учебного процесса при Марке Шагале и позже при Казимире Малевиче испытывает различные трудности, что приводит к отходу от новаторских экспериментов и организации учебного процесса в традиционном русле для «удовлетворения нужд государства и общества в высококвалифицированных рабочих-практиках». После присоединения Витебщины к Беларуси в марте 1924 г. важным направлением в учебном процессе становится освоение и разработка форм национального стиля.

Ключевые слова: художественное образование, футуризм, супрематизм, Витебск, Витебское художественное училище, М. Шагал, К. Малевич, Л. Лисицкий, А. Ромм, Уновис.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 16–23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: valshish2010@mail.ru – В. А. Шишанов

Vitebsk Art School in the Context of Experiments to Create a New System of Art Education in 1918–1923

Shishanov V. A.

Cultural Establishment “Vitebsk Region Museum of Local Lore”, Vitebsk

The article attempts to analyze the approaches of managers and teachers (M. Chagall, K. Malevich, I. Gavris etc.) of the Vitebsk Art School to the goals, objectives, and organization of art education. Shaping the system of organization of the educational process is considered with the involvement of archival materials, publications of periodicals.

Marc Chagall, when starting to create the School, considered it necessary, first of all, to lay the foundations of a “genuinely artistic and revolutionary education» free from “academic and routine”, to give opportunities for the development of talents from ordinary people to use their knowledge in “everyday work”.

For Kazimir Malevich, the educational institution becomes a platform for the implementation of the plan to promote his theory of suprematism and collective creativity.

However, the organization of the educational process under Marc Chagall and later under Kazimir Malevich experienced various difficulties, which lead to the departure from the innovative experiments and organization of the educational process in the traditional way to “meet the needs of the state and society in highly skilled workers-practitioners”. After the accession of Vitebsk to Belarus in March 1924, mastering and developing forms of national style became an important direction in the educational process.

Key words: art education, Vitebsk art school, futurism, suprematism, Vitebsk, M. Chagall, I. Puni, K. Malevich, L. Lissitzky, A. Romm, Unovis.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 16–23)

Развитие художественного образования в России на протяжении XIX века можно рассматривать как эволюцию от утвердившегося и достигшего высоких результатов академизма, построенного на штудировании классических образцов античности, и следования им при разработке не столь отдаленных во времени сюжетов к неким обновленным формам обучения, которые все же были основаны на прежних оценках мастерства художника.

Начало XX века стало временем революционных изменений во взглядах на природу и смысл творчества и проявления определенного социального нигилизма молодых поколений, выступающих против устоявшихся представлений и попытках обновления всей системы художественного образования и отношений между художником, обществом и государством.

Цель статьи – проследить и проанализировать формирование и становление системы образования в Витебском художественном училище¹, в контексте изменений, проис-

ходивших на общегосударственном уровне с 1918 по 1923 год.

Школа Ю. Пэна и насаждение искусства в Витебске в конце XIX – начале XX века. И до революции 1917 года делались попытки обновления академического образования. Однако стремление во второй половине XIX века вырваться из «академической казармы» и начать воспроизводить действительность «с полной правдой и искренностью», по мнению Александра Бенуа, под влиянием идей Н. Г. Чернышевского закончились безжалостным подавлением личности художника «социальными требованиями “полезной” деятельности» [1, с. 147].

Знаменитый отказ 13-ти конкурентов Академии художеств в ноябре 1863 года выполнять работы на тему из скандинавской мифологии, последующая деятельность Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ) подвели к реформе Академии художеств 1893–1894 годов. В результате при академии было создано Высшее художественное училище с персональными мастерскими ведущих педагогов – преимущественно активных деятелей ТПХВ. Личность педагога во многом стала определять круг сюжетов, понимание проблем искусства.

Витебск вплоть до конца XIX века не выделялся ни как место, где развивалось изобразительное искусство, ни как объект притяжения художников.

художественный техникум (БГХТ). 1939–1941 гг. – Витебское художественное училище.

¹ Статус и название учебного заведения неоднократно изменялись. В 1918–1919 гг. – Народная трудовая художественная школа, Витебское народное художественное училище. С июля 1919 г. в документах фигурируют два названия: Витебское (высшее) художественное училище (ВХУ) и Витебские государственные свободные художественные мастерские (ВГСХМ). К июлю 1920 г. закрепляется название ВГСХМ. С мая 1921 г. – Витебские высшие государственные художественные технические мастерские (ВВГХТМ). Январь 1922 – июнь 1923 гг. – Витебский художественно-практический институт (ВХПИ). 1923–1924 гг. – Витебский художественный техникум (ВХТ). 1924–1939 гг. – Белорусский государственный

Представители местной интеллигенции в своих выступлениях в прессе отмечали осознание «просвещенными людьми» значения искусства и в то же время пытались выяснить причины «плачевных результатов» попыток «насаждать» искусство в Витебске.

По мнению постоянного автора «Витебских губернских ведомостей», скрывшегося под инициалами «С.Ж.», в городе из девяти муз «приютились» две – Эвтерпа и Мельпомена (музыка и театр) – «остальные минули нас, за исключением живописи, недавно приютившейся скромно во вновь открывшейся школе рисования».

Основной причиной неудачи «всяких начинаний» критик считал «местничество» – неспособность освободиться от рамок условностей сословных и национальных предрассудков: «Много талантов у нас теперь погибает за неимением никаких художественных школ. По инициативе М. В. Левашовой², в Витебске основана недавно под руководством художника Ю. Пена школа рисования.

Дело это молодое и мы ему от души желаем успеха и дальнейшего процветания. Кругом этой школы могли бы сгруппироваться люди преданные делу, и эта школа при дружной поддержке могла бы со временем разрастаться в школу живописи, ваяния и зодчества. Вслед за этой школой своевременно открыть музыкальное училище, под руководством опытных преподавателей. Полагаем, что за специалистами-руководителями дело не станет.

Какое оживление, какое освежающее действие произведут такие школы в эстетическом, и даже в нравственном отношении на наше сонное общество.

Вспомним, что великие и мощные государства образовались из небольшого кружка людей, одушевленных одной целью»³.

Однако благим намерениям не суждено было сбыться. Школа Пэна, несмотря на плеяду своих звездных учеников, не развилась во что-то большее, чем школу одного педагога с консервативной программой обучения.

Создание и первый год деятельности Витебского художественного училища. Рубеж веков ознаменовал предчувствие и ожидание перемен, в том числе и в области искусства. Примечательно и то, что практика революции предполагала новую эстетику, отвергавшую все «буржуазное» и «мещанское». Красивость, изящество, утонченность, рассчитанные на

вкусы буржуазии и коммерческий успех, считались неприемлемыми для нового искусства.

В то же время нападки новаторов на искусство прошлого, разрушение привычных норм и канонов, с одной стороны, вызывало неприятие и отторжение консервативно настроенного общества, с другой – появление подражателей и мистификаторов течения. Достигнутая такими методами известность к 1917 году привела к падению интереса к новым течениям, и «футуризм» стали называть чуть ли не любые нежелательные явления и происшествия [2, с. 927].

После Октябрьской революции оказалось, что в своей политике Наркомпрос, по признанию наркома А. Луначарского, смог опереться «почти исключительно» на левых художников, которые с симпатией восприняли революцию и активно включились в работу. Позже Луначарский вынужден был оправдываться за свои действия и, называя футуризм «продолжением буржуазного искусства, с известным революционным искривлением», отмечал: «Я не могу не относиться к этому искусству иначе, как к какой-то лаборатории, как к какой-то кухне, куда пришлось спуститься из затхлого воздуха искусства академического и реалистического, пришедших в полную ветхость и потерявших душу» [3, с. 98–99].

Революция в сфере художественного образования началась снизу. В апреле 1918 года в Петрограде прошла конференция учащихся искусству, на которой был принят «Устав Свободной государственной художественной учебной мастерской» и резолюция, в которой провозглашалась абсолютная свобода художников, свободный выбор руководителя, децентрализация искусства и «охват» сетью учебных заведений провинции. Участники конференции вырабатывали тезисы, на которых, по их мнению, должно было «зидется настоящее и будущее великого искусства: “Мы признаем руководителей первыми между равных в мастерских. Для постижения упавшего мастерства мы объединяемся в учебно-трудовые коммуны; сделавшись мастерами, мы удовлетворим требованиям государства и века; входим как действующий орган в государственный механизм, даем работников во всех областях искусства, распространяем идею важности искусства в народе, демократизируем искусство, призвав на помощь себе великие традиции народного творчества”»⁴. Примечательно, что говоря о

² Левашева Мария Васильевна – жена витебского губернатора Владимира Александровича Левашова (в этой должности находился с 17.03.1894 г. по 24.04.1899 г.).

³ С. Ж. Заметки об искусстве // Витебские губернские ведомости. 1899. № 194. 6 авг. С. 2–3.

⁴ Резолюция 24 апреля 1918 г. Конференции учащихся искусству, состоявшейся в городе Петрограде // Пламя. 1918. № 2. 24 апр. С. 16.

свободе творчества, авторы тезисов предлагают буквально встроить художников в государственный механизм.

Неизвестно, был ли знаком Марк Шагал с этими материалами, но составленная художником записка с проектом создания художественного училища в Витебске [4] скорее опровергает это. Шагал заявляет об отказе «брать в пример до сих пор существовавшие училища» и главной задачей называет «положить в основу этого училища подлинное художественное и революционное направление в области искусства вне всяких примесей академичности и рутины. Таким образом дать общедоступную возможность еще невинному в своих вкусах провинциальному народному люду – развивать свои художественные наклонности вообще». «Подлинное художественное и революционное направление» не называется и не характеризуется, хотя Шагал относил себя к «левым» художникам.

Предлагаемое деление по классам нельзя назвать новаторским: 3 класса рисовально-живописных; 4-й класс – класс скульптуры; 5-й – класс прикладных искусств с отделениями: «архитектурным, декоративным, живописно-малярным и др.». Предусматривалась организация мастерской для выполнения различных оформительских работ для учреждений и частных лиц. В штате предполагалось 7 преподавателей (включая директора) для соответствующих классов и один лектор-преподаватель «по истории искусств, анатомии, перспективы и пр.».

Как сообщалось в витебской прессе 23 августа 1918 года на тот момент проект Марка Шагала уже получил принципиальное одобрение наркома просвещения А. Луначарского⁵.

Однако события развивались не быстро. 12 сентября появилась информация, что Шагал выехал в Петроград для утверждения своего проекта⁶ и этой же датой подписано постановление о назначении художника «уполномоченным коллегии по делам искусств в Витебской губернии» [5]. 8 октября сообщалось о передаче под художественное училище и городской музей особняка Вишняка⁷.

16 и 22 ноября^{8,9} появляются статьи об от-

крытии в «скором времени» художественной школы и объявляется о начале занятий в старшей группе («живопись живой натуры») и младшей («мертвая натура»). Однако занятия, видимо, так и не начались. Только в декабре появились объявления о наборе натурщиков¹⁰, общем собрании 22 декабря «записавшихся в училище»¹¹ и 28 декабря о назначении директором училища М. В. Добужинского, руководителем скульптурной мастерской Я. Тильберга, живописной – М. Шагала¹². Назначенный лектором по истории искусств и руководителем мастерской рисунка Н. Радлов в Витебск не приехал.

В январе вновь следуют объявления о записи и собраниях записавшихся в различные мастерские, и, в частности, сообщалось, что занятия в скульптурной мастерской начнутся 10 января¹³, в живописной мастерской Шагала 20 января¹⁴. Позже, в апреле 1919 года в журнале «Революционное искусство» сообщалось, что занятия в «мастерских живописи, рисунка, скульптуры и прикладных искусств» начались со 2 января¹⁵, число записавшихся к 5 февраля составило 400 человек.

Но в прессе сообщалось, что только 13 января приехали преподаватели М. В. Добужинский, И. А. Пуни, К. Л. Богуславская, Н. И. Любавина¹⁶.

8 дней спустя публикуется перечень «предметов занятий» мастерской современного прикладного искусства под руководством Богуславской, где впервые прозвучало «левое искусство»:

«1) Теоретическое ознакомление с методами современного левого искусства.

2) Композиция рисунков для целей прикладного искусства: а) обои, б) вышивка, в) переплет, г) раскраска по дереву и т. д.

3) Практические занятия»¹⁷.

После этого уже и Шагал в своем выступлении на открытии училища 28 января определился в своей приверженности, указав «на громадное

1918. № 253. 22 нояб. С. 3.

¹⁰ Требуется натурщики // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1918. № 271. 13 дек. С. 4.

¹¹ От художественной секции при Подъезде Искусств // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1918. № 278. 21 дек. С. 3.

¹² К открытию художественного училища // Витебский листок. 1918. № 1080. 28 дек. С. 3.

¹³ Запись в скульптурную мастерскую // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 3. 4 янв. С. 4.

¹⁴ Открытие занятий в живописной мастерской Народн. Худож. училища // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 11. 16 янв. С. 3.

¹⁵ План деятельности подотдела изобразительных искусств Губотдела народного образования // Революционное искусство. 1919. № 1. С. 9.

¹⁶ К открытию худож. училища // Витебский листок. 1919. № 1099. 16 янв. С. 4.

¹⁷ Мастерская современного прикладного искусства Витебского Народного художественного училища // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 15. 21 янв. С. 3.

⁵ Художественная школа // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1918. № 178. 23 авг. С. 4.

⁶ К открытию Городского художествен. училища и городского музея // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1918. № 195. 12 сент. С. 5.

⁷ Назначение Марка Шагала // Витебский листок. 1918. № 982. 20 сент. С. 4.

⁸ [Б.п. – М. Шагал]. Народное художественное училище // Витебский листок. 1918. № 1038. 16 нояб. С. 3.

⁹ Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп.

значение художественного развития пролетариата и на необходимость дать широкую возможность процветать левому искусству»¹⁸.

Однако узкая направленность учебного заведения расходилась с инструкцией Наркомпроса от 7 сентября 1918 года, предписывающей «обеспечить место» всем художественным течениям и предоставлявшим право учащимся самим выбирать себе руководителя и разбиваться на группы «по тем течениям, которые им близки»¹⁹. В апреле 1919 года в отчете о деятельности отдела ИЗО Наркомпроса Д. Штеренберг подтвердил эти установки: «Искусство безгранично и неопределенно, обучаться ему невозможно, единственно, что возможно, это – бесплатно предоставить нуждающимся и желающим изучить художественное мастерство государственные свободные мастерские. <...> Нельзя поощрять то или иное течение и направление в искусстве. Можно лишь сопоставлять два различных течения, предоставляя каждому из них свободно развиваться»²⁰.

В августе Марк Шагал констатировал отход от «однолинейной художественной политики» и в Витебском художественном училище: «Мы можем себе позволить роскошь “играть с огнем”, и в наших стенах представлены и функционируют свободно руководства и мастерские всех направлений от левых до “правых” включительно»²¹.

Но был ли это отход от «однолинейности»? Пожалуй, лишь официально. Фактически из первого состава педагогов только М. Шагал и К. Богуславская относили себя к «левым». Сформировавшийся в начальный период «плюрализма» (апрель–май) состав был гораздо в большей степени «левым»²². Вместо уехавшей Богуславской прибыли В. М. Ермолаева, Н. И. Коган, Л. М. Лисицкий, Д. А. Якерсон. И только в середине июня приглашенный в качестве руководителя одной из живописно-рисовальных мастерских

Ю. М. Пэн создал противоположный полюс среди направлений²³.

Казалось, ко второму учебному году удалось добиться стабильности в ходе учебного процесса и заполнить все лакуны ранее намеченного плана.

Однако, по свидетельству И. Гавриса, «обычный путь» не устраивал многих учащихся: «Работали довольно спокойно, каждый в своей мастерской, скрываясь от постороннего глаза. Даже на дверях этой мастерской появилось “вход посторонним строго воспрещается”. Под посторонними разумелись подмастерья других мастерских. На дверях других мастерских появились ответные афиши такого же характера. <...> [Ни] у кого не было твердых путей и принципов. Старое не удовлетворяло, и на новый путь пробираться при таком положении было трудно. Мучили вопросы – где же настоящий творческий путь, который мог бы себя оправдать, указать определенную ясную цель всей нашей работы

Бессистемное искажение – утрировка натуры – не удовлетворяло. Не удовлетворяла также натуралистическая работа. Жизнь училища требовала организационности для совместного искания.

<...> В мастерских была полная свобода художественной деятельности в духе направлений каждого руководителя мастерской.

Для плодотворной творческой деятельности одной же свободы далеко недостаточно. Творчество должно оправдывать себя определенными принципами. Творческая деятельность должна идти по определенной системе, методу. Все же бессистемное, бесцельное как обеспопеченное обречено на умирание» [6, с. 88].

«Школа К. Малевича» как педагогический эксперимент. Появление в ноябре 1919 года в Витебске Казимира Малевича, стало «явлением мессии» для художественного училища.

Малевич пришел с собственной программой занятий в персональной мастерской, разработанной для 2-х Государственных свободных художественных мастерских в сентябре 1919 года [7, с. 433–434], которая стала основой для «Программы единой аудитории живописи коллектива Уновиса Вит[ебских] своб[одных] госуд[арственных] мастерских», принятой 3 февраля 1920 года и опубликованной в альманахе «Уновис» [8].

В программе предусматривалось глубокое изучение последовательно кубизма, футуризма, супрематизма «как новой живописно-цветовой мирореализации».

¹⁸ Н. К^оноплин. Открытие 1-й Витебской Народной художественной школы // Изв. Витеб. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 22. 30 янв. С. 3.

¹⁹ Инструкция выборов руководителей Свободных государственных мастерских // Изв. ВЦИК. 1918. № 193. 7 сент. С. 5.

²⁰ Штеренберг, Д. П. Отчет о деятельности отдела изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. №1. С. 53–54.

²¹ Шагал, М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) // Школа и революция. 1919. № 24–25. 16 авг. С. 7–8.

²² Об изменениях в составе педагогов см.: Шишанов, В. Материалы об административно-хозяйственной деятельности Витебского художественного училища в ГАРФ / В. А. Шишанов // Витебская художественная школа: история и современность : материалы международной научной конференции (Витебск, 13–14 нояб. 2013 г.) / [редкол.: Е. С. Ге и др.]. Минск: Медисонт, 2014. С. 53–61.

²³ В художественном уч-ще // Витебский листок. 1919. № 1249. 18 июня. С. 4.

Малевич не сразу стал «единственным великим» под крышей училища. Концом 1919 – началом 1920 года датируется его рукопись «Устава Государственной творческой артели» [7, с. 437–438], создание которой по мнению автора было вызвано «необходимостью революционного жизненного движения поставить все ее области в социальную возможность условия на продуктивную работоспособность и организацию всех сил для единого движения целого творческого организма жизни». Предполагалось, что «первым ядром» артели станут М. Шагал, Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Д. Якерсон, Н. Коган и К. Малевич. Однако необходимость в единении всех «левых сил» отпала с появлением Уновиса, в котором не нашлось места для Марка Шагала.

К июню 1920 года происходит очередная смена и официальных установок. В докладе Д. П. Штеренберга на 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся искусству (Москва, 2–9 июня 1920 года) был обозначен отход от полной свободы творчества и индивидуальных программ преподавания к «революции коллектива против индивидуума» и необходимости для художников «отразить в своих произведениях переход от индивидуального производства к коллективному» [9, с. 71].

Один из главных идеологов «левых» Осип Брик в своем докладе также постулировал коллективное творчество: «Мы должны иметь таких художников, которые, в силу коллективного принципа, будут творить общее анонимное дело, своего рода фабричное производство» [9, с. 72].

Все это оказалось созвучно идеям Казимира Малевича, однако художник и его апологеты шли еще дальше в своем устремлении к «мировому творчеству». Лазарь Лисицкий ставил Малевича в один ряд с Марксом («Мы знаем, что сегодняшняя коммуна родилась в тот день, когда Маркс установил ее законы в своих исследованиях. Мы знаем, что грядущее жизни и искусства родилось в тот день, когда Малевич построил черный квадрат супрематизма на законе организации и экономии»²⁴) и предрекал смену «коммунистического завета» «супрематическим» [10, с. 73].

В своем стремлении сделать «уновизм» доминирующим направлением и даже предать ему форму партии Малевич и его апологеты стали восприниматься властями и как потенциальные противники.

Уже к осени 1920 года деятельность Малевича стала вызывать активное

противодействие со стороны других участников художественного процесса как в Витебске, так и в Москве [11, с. 53].

В конце ноября 1920 года А. Г. Ромм, на тот момент заведующий секцией ИЗО внешкольного подотдела губоно, составил докладную записку Д. Штеренбергу, в которой сообщал: «Группа Уновис, пользуясь всей полнотой власти, проводит узко-партийную политику во всех делах и начинаниях. Преподавание в 3-х живописных и декоративной мастерских сводится исключительно к изучению теории и методов кубизма, футуризма и супрематизма, причем методы и принципы докубистической эпохи всецело игнорируются, и учащийся, поступая в ВГСХМ, сразу приступает к работе в духе кубизма без какой бы то ни было теоретической или практической подготовки» [12].

В феврале 1921 года началась реорганизация Наркомпроса, сопровождавшаяся борьбой с футуризмом и потерей левыми художниками влияния во властных структурах. Весной начался перевод всех учебно-художественных учреждений провинции в ведомство Главного управления профессионального образования (Главпрофобра), а на местах в губернские управления (губпрофобры), что крайне негативно сказалось на финансировании учреждений. Меняется и направленность образования. Один из руководителей отдела ИЗО Главпрофобра Петр Соколов признал: «Подготовка работников для технической трудовой школы не может ограничиться занятиями в индивидуальных живописных мастерских. Необходимо прохождение ряда наук и дисциплин, выполнение практических, опытных работ в области педагогики и методики художественного труда, чтобы образовать кадры художников педагогов, реформаторов, разваливавшейся по всем швам общеобразовательной школы»²⁵.

Несмотря на активность и напористость членам Уновиса в итоге не удалось сколько-нибудь значительно расширить круг своих приверженцев и весной-летом 1921 года стал проявляться кризис в деятельности новаторов, выразившийся, в том числе в выходе из организации некоторых членов.

Ярким примером этого стал уход Моисея Кунина. Еще несколько месяцев назад активно выступавший на стороне Малевича, подмастерье яростно выступает против: «Уновис растаптывает и убивает в подмастерьях всякое чувство красоты и эстетического восприятия

²⁴ Лисицкий, Л. К творчеству (письмо художника) // Молодой горн. 1920. № 3. С. 18–19.

²⁵ Соколов, П. Задачи школьного строительства ИЗО // Бюллетень Главпрофобра. 1921. № 31. 20 нояб.

в корне путем измышленных теорий “распыления пространства” и “движения супремов в нем”». Молодой художник отрицает возможность применения супрематизма в технике, архитектуре и заявляет о необходимости противостоять уничтожению прежних достижений культуры – «мы будем бороться с теми, которые стремятся ослепить нас и отнять то, что является действительной ценностью, действительной красотой»²⁶.

Брожение учащихся, как пишет А. Ромм, заставило пригласить «сезаниста» Роберта Фалька²⁷ и перейти к программе, построенной «объективно и широко, и соответствующей общим началам о художественном образовании, выработанным центром»²⁸.

«Дать мастеров, способных обслуживать нужды государства и революции». В начале 1922 года Витебское художественное училище, сменив несколько названий, получило статус художественно-практического института, однако учреждение находилось в тяжелом материальном положении, сопровождавшемся перестройкой учебного процесса, кадровым кризисом, сменой помещений. На протяжении второй половины 1922 года К. Малевич и его приверженцы покинули Витебск.

Вновь назначенный ректор института, бывший член Уновиса, Иван Гаврис пошел в фарватере «антифутуризма», пытаясь организовать учебный процесс в более традиционном русле и прекратить «грызню из-за “направлений”». Заявления Гавриса звучат прагматично и явно направлены на то, чтобы предстать перед властями с новым лицом и тем самым сыскать их поддержку в бедствиях учреждения: «Деятельность института направлена к удовлетворению нужд государства и общества в высококвалифицированных работах-практиках в деле художественной культуры страны»²⁹. Конечно, ректору трудно было мириться с положением, когда «полдюжины “левых” художников имели в общем 15–18 учеников, в то время как единственный академик насчитывал группу постоянных учеников в 50–60 человек»³⁰. В апреле 1923 года Гаврис докладывал о проделанной работе и существующих проблемах: «Основы художественного образования за истекшие 3 года потерпели основательную встряску. Под

предлогом «революционности», «пролетарского искусства» преподавался дилетантизм или крайний индивидуализм в разных окрасках. В настоящее время институт стал на более здоровый методический путь постановки художественного образования. <...> Институт работает с наличными художественными силами Витебска. Заманить сюда более видных профессоров художников из столиц нечем. <...> Материальные условия неприглядны. Нэп тут беспощаден. Материалы для работ невероятно дороги»³¹.

Однако и на этот раз встать «на более здоровый путь» не получилось. На протяжении второй половины 1923 года институт был лишен части занимаемых помещений, а затем перемещен в здание бывшей синагоги, преобразован в техникум. Полностью поменялся состав педагогов и директором стал выпускник еще императорской Академии художеств М. А. Керзин.

Новому педагогическому составу удалось отстоять право Художественного техникума на существование, и доказать важность его задачи – «дать мастеров, способных обслуживать нужды государства и революции в области пластических искусств, мастеров умеющих сделать агитационный плакат, портрет вождя революции, знамя, памятник, декоративное убранство и т. д. и т. д.»³².

После присоединения части Витебской губернии к БССР у техникума, как единственного в республике учебного заведения такого рода, появилась еще одна задача – «стремится к нахождению и созданию согласно потребностям революционной современности белорусского национального стиля» [13].

Заключение. За первое послереволюционное пятилетие советское государство от провозглашенной свободы и демократизации искусства перешло к полному его подчинению своим целям. Судьба Витебского художественного училища и трансформации педагогических систем в нем стали ярким примером и отражением процессов, происходивших в системе художественного образования в стране.

Последующий период не отмечен новаторскими поисками, но художественный техникум стал alma mater для многих выдающихся белорусских мастеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенуа, А. Н. История русской живописи в XIX веке: [вып. 1–2] / А. Н. Бенуа. – СПб.: Знание, 1901–1902. – Вып. 2. – 1902. – 285 с.

³¹ Гаврис, И. В. Художественном институте // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). 1923. № 80. 12 апр. С. 3.

³² Керзин [М.А.], Волков [В.В.], Энде [М.Г.]. Нужен ли художественный техникум Витебску // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). 1923. № 285. 14 дек. С. 2.

²⁶ Кунин, М. Об Уновисе // Искусство (Витебск). 1921. № 2–3. С. 15–16.

²⁷ Р. Фальк был утвержден на должность профессора-руководителя живописного отделения с 15 июля 1921 г.

²⁸ Р. [А. Г. Ромм]. Витебская государственная художественная мастерская // Искусство (Витебск). 1921. № 2–3. С. 24.

²⁹ И. Г. [И. Гаврис] В Художественном институте // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). 1922. № 198. 31 авг. С. 3.

³⁰ Эвт. Наш Художественный институт // Изв. Витеб. губисполкома и губкома РКП(б). 1922. № 226. 3 окт. С. 3.

2. Крусанов, А. В. Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор: в 3 т. / А. В. Крусанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 1. Боевое десятилетие, кн. 2. – 2010. – 1104 с.
3. Луначарский, А. В. Искусство в Москве / А. В. Луначарский // Искусство и революция: сб. ст. – М.: Новая Москва. – 1924. – С. 94–101.
4. Отдел рукописей Государственного русского музея. – Ф. 137. – Ед. хр. 2403.
5. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 1821. – Оп. 1. – Д. 8. – Л. 238.
6. Гаврис, И. Краткая история возникновения «Уновис» / И. Гаврис // УНОВИС № 1. Витебск, 1920: Прил. к факс. изд. / Гос. Третьяк. галерея. – М.: Сканрус, 2003. – С. 88–89.
7. Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 2004. – 582, [1] с.
8. Программа единой аудитории живописи коллектива Уновиса Вит[ебских] своб[одных] госуд[арственных] мастер-

- ских // УНОВИС № 1. Витебск, 1920: Прил. к факс. изд. / Гос. Третьяк. галерея. – М.: Сканрус, 2003. – С. 93.
9. Смекалов, И. В. Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918–1920-е): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / И. В. Смекалов. – М., 2017. – 389 с.
10. Лисицкий, Л. Супрематизм миростроительства / Л. Лисицкий // УНОВИС № 1. Витебск, 1920: Прил. к факс. изд. / Гос. Третьяк. галерея. – М.: Сканрус, 2003. – С. 70–73.
11. Письмо Л. М. Лисицкого К. С. Малевичу. 21 декабря 1920 г. // В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х: сб. ст. Каталог / сост.: И. Карасик; сост., подгот. текстов кат. и документов, писем и коммент. к ним: Е. Баснер [и др.]. Авт.-сост. кат.: Л. Вострещева [и др.]. – СПб.: Palace Editions Йозеф Киблицкий, 2000. – С. 52–54.
12. Витебский областной краеведческий музей (ВОКМ). КП 19659/6.
13. Керзін, М. А. Беларускі мастацкі тэхнікум і яго заданні / М. А. Керзін // Віцебшчына. – 1925. – Т. I. – С. 214.

Поступила в редакцию 09.07.2019

УДК 377:7.036(476.5)

Витебский художественный техникум (училище) в истории белорусского искусства XX века

Медвецкий А. В.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

Второй этап истории развития Витебской художественной школы (1923–1941) – время деятельности Витебского художественного техникума (училища), при всей его очевидной (бесспорной) важности и значимости для становления национальной художественной школы, такого широкого внимания как первый (1918–1922) не привлек и должного анализа и оценки не получил. Настоящая статья определила основные проблемы, которые предстоит решать при дальнейшем детальном изучении этого периода в истории белорусского изобразительного искусства.

В Витебском художественном техникуме (училище) работал целый ряд талантливых художников-педагогов, воспитавших широкий круг видных белорусских мастеров искусства. Среди них М. Керзин, В. Волков, М. Энде, В. Хрусталева, Ф. Фогт, И. Ахремчик, Л. Лейтман, Е. Минин, братья Х. и П. Даркевичи и многие другие. В учебном заведении сложилась определенная художественно-педагогическая система, которая в основе своей повторила и развила российскую реалистическую систему преподавания искусств.

Техникум стал в подлинном смысле слова кузницей национальных кадров живописцев, графиков и скульпторов Советской Белоруссии.

Ключевые слова: белорусское искусство, станковая живопись, белорусская графика, Витебская художественная школа, художники-педагоги.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 23–27)

Адрес для корреспонденции: e-mail: profide@yandex.ru – А. В. Медвецкий

Vitebsk Art College (School) in the History of the 20th Century Belarusian Art

Medvetski A. V.

Educational Establishment "Vitebsk State P. M. Masherov University", Vitebsk

The second stage of the development history of Vitebsk Art School (1923–1941) is the time of Vitebsk Art College. Being obviously significant for the maturation of the national art school it did not attract the attention as the first one (1918–1922) and wasn't properly analyzed and evaluated. The present article identifies the main issues for the further detailed study of that period in the history of Belarusian fine arts.

A number of talented artist teachers worked at Vitebsk Art College who trained a lot of prominent Belarusian painters. Among them were M. Kerzin, V. Volkov, M. Ende, V. Khrustalev, F. Fogt, I. Akhremchik, L. Leitman, E. Minin, Kh. and P. Darkevich brothers and many others. A certain artistic pedagogical system was shaped at the School which repeated and developed the Russian realist system of art teaching.

The School really became the source of national staff of painters, graphic artists and sculptors of the Soviet Belarus.

Key words: Belarusian art, easel painting, Belarusian graphic art, Vitebsk art school, artist teachers.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 23–27)

В исследованиях по истории Витебской художественной школы уже сложились определенные принципы периодизации, которые серьезно никем не оспариваются. При этом заметно, что интересы исследователей сконцентрированы в основном на первом периоде Витебского народного художественного училища (1918–1923), привлекающем внимание именами М. Шагала, М. Добужинского, Л. Лисицкого, В. Ермолаевой, К. Малевича, Р. Фалька и других, вершиной развития которого стала деятельность Витебского художественно-практического института. Этот период оказался наиболее интересным и признан значимым для широкого круга российских, зарубежных и белорусских искусствоведов, и долгое время отодвигал на второй план тот факт, что для становления национальной художественной школы неизмеримо более важным и значимым явился последующий период.

Цель статьи – определить роль Витебского художественного техникума (училища) в истории становления и развития белорусского изобразительного искусства XX века.

В начале апреля 1923 года работа Витебского художественно-практического института подверглась тщательной, скрупулезной и весьма недоброжелательной ревизии. Судьба этого учебного заведения была предопределена. В этом немаловажную роль сыграла справка по итогам ревизионного обследования, констатирующая глубокий кризис в делах института. В августе-сентябре 1923 года оно было преобразовано в Витебский художественный техникум [1].

Второй этап истории Витебской художественной школы – время деятельности Витебского художественного техникума

(училища), при всей его бесспорной важности и значимости для становления национальной художественной школы в Советской Белоруссии, такого широкого внимания как первый не привлек и заслуженного анализа и оценки не получил. Вопросы деятельности техникума нашли отражение в работах М. А. Орловой, Л. Н. Дробова, В. Ф. Шматова, Л. Д. Наливайко. Наиболее развернутой и полной публикацией по теме на сегодняшний день является изданное небольшим тиражом учебное пособие Г. П. Исакова «Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.» [2].

История Витебского художественного техникума. Губернское руководство не только приняло решение о реорганизации художественно-практического института в техникум, но и привлекло к преподавательской работе коллектив художников-педагогов из находившейся неподалеку от Витебска художественной школы в уездном центре, городе Велиже. Это были М. А. Керзин, В. В. Волков, М. В. Лебедева, М. Г. Энде [1]. И здесь возникает закономерный вопрос: как в небольшом уездном центре в 1919 году смогла организоваться солидная художественная школа с педагогами такого высокого уровня.

Усилиями витебских городских властей художественно-практический институт был выселен из здания по улице Бухаринской. Для него было отведено помещение бывшей синагоги по Володарской улице, наскоро приспособленное для нужд художественной школы. Вскоре учебное заведение вновь переехало в гораздо более подходящий для организации учебного процесса комплекс зданий на углу улиц Володарского и Биржевой

(в настоящее время здесь располагается ДХШ № 1). Директором техникума был назначен М. Керзин, инициировавший приглашение других педагогов из Велижа.

С осени 1923 г. до 1941 г. учебное заведение существовало в ранге Витебского (Белорусского) художественного техникума и художественного училища (с 1934 до 1941 г.). В Витебском художественном техникуме (училище) работал целый ряд выдающихся художников-педагогов, воспитавших круг видных мастеров искусства. Постепенно сложилась определенная и в достаточной степени эффективная художественно-педагогическая система, которая в модернизированном виде повторила и развила российскую реалистическую (академическую) систему преподавания. В этом отрезке времени внимательный наблюдатель легко выделит два заметно отличавшихся друг от друга этапа – до конца 1920-х годов и предвоенное десятилетие.

Педагогический коллектив. Ядро преподавателей техникума сложилось из художников-педагогов В. Волкова, М. Керзина, М. Лебедевой и М. Энде. И здесь будет уместно привести некоторые детали их биографий.

Михаил Аркадьевич Керзин (1883–1979), скульптор, выпускник Петроградской Академии художеств (1912) по классу Гуго Залемана с правом оплачиваемого заграничного турне. По командировке Наркомпроса РСФСР в конце 1918 года был направлен на работу в Велижскую художественную школу, где вел скульптуру и рисунок (1919–1923). В Витебске с 1923 г., директором ВХТ до 1929 г., преподавателем до 1932 г. В 1932 г. был приглашен в Минск для выполнения масштабных скульптурных работ по оформлению Дома правительства.

Валентин Викторович Волков (1881–1954) окончил Пензенское художественное училище, затем Академию художеств (1915). В начале 1919 г. переехал в Беларусь, где стал одним из основателей художественной школы в г. Велиже и вел там рисунок и живопись (1919–1923). С осени 1923 г. до 1929 г. преподавал в ВХТ, в 1929 г. переехал в Минск.

Михаил Георгиевич Энде (1888–1932) окончил Пензенское художественное училище (1905–1909 и 2 курса Петербургской Академии художеств. В конце 1918 г. явился инициатором создания Велижской художественной школы, в которой проработал до 1921 г., затем был командирован на преподавательскую работу в г. Городок. С сентября 1923 г. до лета 1931 г. преподавал в ВХТ. По состоянию здоровья оставил преподавательскую работу и вскоре умер.

Мария Васильевна Лебедева (1895–1942) окончила 2 курса Петербургской Академии художеств, преподавала в Велижской художественной школе. С октября 1924 г. по июнь 1927 г. – в художественном техникуме.

Здесь уместно упомянуть и тот факт, что остававшиеся от коллектива педагогов института И. Гаврис, С. Юдовин и Ю. Пэн осенью 1923 г. после конфликта с директором ушли из техникума [3], заметно обострив проблему преподавательских кадров.

Витебский художественный техникум согласно плану Охобра Главпрофобра был предназначен для обслуживания всей Западной области РСФСР. Следует особо отметить, что в СССР в это время действовало только 4 подобных учебных заведения. В апреле 1924 года, когда Витебск вместе с несколькими уездами Витебской губернии вошел в состав БССР, Витебский техникум получил название – Белорусский художественный техникум. Он стал в подлинном смысле слова кузницей национальных кадров живописцев, графиков и скульпторов Советской Беларуси.

Следует отметить, что в довоенный период в Минске не было создано художественных учебных заведений. Витебск оставался не только одним из ведущих культурных центров республики, но и главным учебно-педагогическим центром в области изобразительного искусства. В техникуме были созданы отделения живописи и скульптуры. В 1925–1930 гг. подготовка специалистов велась на гончарно-керамическом отделении, которым руководил выпускник художественно-промышленного училища барона Штиглица Николай Прокофьевич Михолап (1886–1976). В 1930–1936 гг. работало полиграфическое отделение, сделавшее 4 выпуска, где преподавали Ф. Фогт, М. Энде и Е. Минин.

Национальное возрождение. Во второй половине 1920-х гг. техникум пережил период своеобразного национального возрождения. В национально-культурной политике Компартии Беларуси определилось направление, которое в истории республики получило название «белорусизация». Основной целью этой политики являлось приспособление государственного аппарата к языку большинства населения БССР, однако белорусизация фактически затронула все сферы национально-культурного строительства советской части Беларуси, особенно народное образование. Созданный в 1922 г. в Минске и преобразованный в 1928 г. в Белорусскую Академию Наук Институт белорусской культуры (сокращенно Инбелкульт) начал масштабную

систематическую работу по исследованию белорусской истории, фольклора, археологии, лингвистике, этнографии, литературе и искусству.

Осуществление данной политики способствовало формированию у населения республики национального самосознания. Достаточно сказать, что в учебном плане техникума появились такие предметы, как белорусский язык, белорусская литература, история белорусской культуры и др.

Обучение строилось с привлечением материалов по истории родного края, его культурно-художественных традиций, делопроизводство было переведено на белорусский язык. Преподаватели П. Даркевич и М. Лебедева целенаправленно занялись изучением национального историко-художественного наследия. Но впоследствии политика «культурной революции» привела к тому, что отстаивание интересов национальной культуры стало рассматриваться как дело, враждебное социализму, а значит и народу. В ходе борьбы с «нацдемовщиной» в 1930-е годы, вылившейся в необоснованные репрессии, пострадал цвет белорусской интеллигенции. В 1937 г. были репрессированы и расстреляны преподаватели художественного техникума Е. Минин, братья П. и Е. Даркевичи.

Не избежал на рубеже 1920–1930-х гг. техникум новшеств в учебном процессе. В нем внедрялась такая модная в то время методическая система, как «лабораторно-бригадный метод обучения», имевшая очевидные существенные минусы. Братья Е. и В. Тихановичи в своих воспоминаниях отмечали, как лучшие студенты выполняли задание, а оценки и зачеты получали все учащиеся. Вскоре эта порочная практика была отменена.

Становление белорусской графики. В условиях отсутствия профессиональных художников-графиков в Минске Государственное издательство БССР привлекло к активному сотрудничеству преподавателей Витебского художественного техникума В. Волкова, М. Лебедеву, М. Энде, Ф. Фогта. В 1927 г. по просьбе издательства преподаватели и студенты техникума выполнили иллюстрации и обложки к целому ряду белорусских народных сказок. Из более чем 40 эскизов, представленных студентами II и III курсов, выбраны 4 обложки и оформление одной сказки полностью. Издательством были приняты также работы преподавателей В. Волкова и М. Энде [4].

Установление тесных творческих контактов издательства с единственным в то время художественным учебным заведением в республике, готовившим кадры профессиональных

художников, имело определяющее значение для развития белорусской советской книжной графики. При содействии и помощи издательства в 1930 г. в техникуме открылось полиграфическое отделение, где началась подготовка художников-графиков. Полиграфическое отделение имело 2 секции: полиграфически-техническую, где готовили технических редакторов-конструкторов книг и газет, и художественно-графическую, выпускники которой получали квалификацию художника книг и других печатных изданий. На графическом отделении было осуществлено 4 выпуска – в 1932, 1933, 1934 и 1936 гг.

Занятия со студентами полиграфического отделения проводили в основном преподаватели М. Энде, Ф. Фогт, Е. Минин. Для выполнения зарисовок, набросков, сбора материала для будущих композиций учащиеся часто выезжали на заводы и фабрики Витебска. Получило дальнейшее развитие тесное сотрудничество учебного заведения с Белорусским государственным издательством. Издательство неоднократно направляло в художественный техникум заявки на подготовку необходимого количества специалистов. Так, к примеру, осенью 1930 г. руководство учебного заведения было уведомлено о том, что издательство готово предоставить работу 5 художникам-графикам (иллюстраторам) и 2 художникам-ретушерам.

Из архивных документов также следует, что студенты полиграфического отделения проходили 2-месячную практику при Белорусском государственном издательстве. Выпускники этого отделения сыграли исключительно важную роль в развитии белорусской графики как книжной, так и станковой. В январе 1932 г. в БГХТ прошел первый выпуск полиграфического отделения. Среди выпускников были известные впоследствии мастера Н. И. Головченко, Л. С. Ран, В. Ф. Соколов, В. Н. Тиханович, А. Я. Шахрай и другие.

К делу художественного оформления литературы привлечены преподаватели техникума, художники с высокой профессиональной подготовкой. В молодом, не успевшем накопить опыта работы с художниками Государственном издательстве БССР, далеко не сразу оформилась четкая, принципиальная позиция в требованиях к оформлению книг. В этих условиях пример художников-профессионалов, твердо стоявших на реалистической платформе и умевших воплотить свои творческие замыслы в конкретных произведениях книжной графики, имел большое значение. Уже в первых работах для издательства у В. Волкова и М. Энде наблюдается стремление

к ясности графического рассказа, точному отображению литературного сюжета. Избегая натуралистических подробностей, они вместе с тем далеки от ложного формотворчества. Обобщенность форм помогла им усилить выразительность художественного оформления белорусских сказок, сделать его интересным и запоминающимся.

Значительной вехой в истории белорусской книжной графики явилась «Первая выставка художественного оформления книги БССР» (1934), в которой участвовало более 40 художников. Она носила ретроспективный характер и, по существу, подвела итоги десятилетней деятельности Госиздата БССР. Выставка показала также, что в книгу пришло новое, быстро набирающее силу поколение художников-графиков, таких как А. Волков, В. Тиханович, А. Шахрай, В. Басов и других, имевших профессиональное образование и некоторый опыт работы в журнальной иллюстрации. Это выпускники Витебского художественного техникума. Журнальная графика помогла этим молодым мастерам хорошо освоить перовой рисунок, развить наблюдательность и умение использовать приемы гротеска для создания выразительно заостренных художественных образов.

На рубеже 1920–1930-х гг. происходит своеобразная смена составов в коллективе преподавателей техникума. В Минск перебираются М. Керзин и В. Волков, умирает М. Энде, на смену им приходят, образовав новое ядро коллектива педагогов И. Ахремчик, Л. Лейтман, В. Дзежиц и другие. В 1934 году в связи с острой потребностью республики в учителях рисования и черчения техникум был преобразован в училище с четырехлетним сроком обучения, в учебном плане появились такие дисциплины, как педагогика и методика преподавания.

Важной составляющей учебно-воспитательной работы в техникуме стала выставочная деятельность педагогов и учащихся. Они были активными участниками республиканских и всесоюзных художественных выставок, инициаторами многочисленных выставок в самом Витебске.

Заключение. Витебский художественный техникум (училище) за 18 лет своего существования (сентябрь 1923 г. – июнь 1941 г.) сыграл важную роль в подготовке сотен живописцев, графиков, скульпторов и прикладников, которые образовали коллектив профессиональных художников Советской Белоруссии, многие пришли в

школы республики в качестве учителей рисования, а позднее и черчения.

Среди выпускников техникума (с 1934 года Витебского художественного училища) – имена ведущих белорусских скульпторов З. Азгура, А. Бембея, А. Глебова, С. Селиханова, живописцев Е. Зайцева, В. Цвирко, Н. Воронова, А. Гугеля, П. Гавриленко, М. Довгяло, В. Дзежица, С. Ли, К. Космачева, А. Кроля, Р. Кудревич, А. Заборова, П. Масленикова, А. Последович, В. Суховерхова, И. Давидовича, Е. Красовского, Е. Тихановича, Н. Тарасикова, А. Волкова, А. Корженевского, В. Жолток, И. Боровского, П. Явича, В. Кухарева, графиков Н. Головченко, П. Герасимовича, Л. Рана, В. Доморада, В. Ждана, В. Тихановича, Н. Чурабо, художников театра и кино Е. Николаева, В. Белоусова, В. Кульвановского и многих других. Достаточно сказать, что и в 1960-е годы Союз художников БССР почти наполовину состоял из выпускников Витебского художественного техникума. Здесь следует все же отметить, что некоторые из них по окончании техникума продолжили обучение в художественных вузах Москвы и Ленинграда.

Из этих художников постепенно сложилось основное ядро мастеров изобразительного искусства республики и их огромный вклад в национальную художественную культуру позволяет с уверенностью говорить о дополнительных весомых аргументах, доказывающих наличие феномена Витебской художественной школы в истории белорусского изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. ГАВО. – Ф. 246. – Оп. 1. – Д. 310. – Л. 95.
2. Исаков, Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.: пособие / Г. П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2009. – 113 с.
3. ГАВО. – Ф. 246. – Оп. 1. – Д. 310. – Л. 143.
4. ГАВО. – Ф. 837. – Оп. 1. – Д. 21.
5. Орлова, М. А. Искусство Советской Белоруссии: очерки / М. А. Орлова – М.: Изд-во АХ СССР, 1960.
6. Дробов, Л. Н. Живопись Советской Белоруссии (1917–1975 гг.) / Л. Н. Дробов; под ред. А. С. Лиса. – Минск: Выш. школа, 1979. – 304 с.: ил.
7. Шматаў, В. Ф. Беларуская графіка 1917–1941 гг. // В. Ф. Шматаў; ред. П. В. Масленікаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – 120 с.
8. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.). – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 4. / рэд. тома П. А. Карнач. – 1992. – 255 с.: іл.
9. Гугнин, Н. Из истории Витебской художественной школы. Шагалавский сборник / Н. Гугнин. – Витебск, 1996. – С. 101–115.
10. Медвецкий, А. В. Портретная живопись Беларуси: монография / А. В. Медвецкий, С. В. Медвецкий. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 336 с.: ил.

Поступила в редакцию 09.07.2019

Федор Адольфович Фогт: возвращение в Витебск

Рак Е. В.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В 2017 и 2018 годах в фонд Витебского областного краеведческого музея поступили уникальные работы и документы, связанные с именем талантливого художника и педагога, преподавателя Витебского художественного техникума – Федора Адольфовича Фогта. Внуком художника были переданы 167 ценных предметов живописи и графики, рисунков и набросков, эскизов сценических костюмов и сценографии, а также архивные документы, относящиеся к жизни и творчеству Ф. А. Фогта. Временной период, который охватывает это творческое наследие – с 1907 по 1927 год. Это годы, предшествующие витебскому периоду творчества художника. Федор Фогт был приглашен в Витебск уже сложившимся мастером и ярким представителем академической школы Петербурга. В статье анализируется творчество Фогта до его работы в Витебске. На примере переданных работ рассматривается то, как складывался его профессиональный опыт и совершенствовалось мастерство. Объектом исследования стали собранные вдовой художника и переданные в фонд музея материалы.

Ключевые слова: Федор Адольфович Фогт, Витебск, 30-е годы XX века, Витебский художественный техникум, Витебский художественный музей.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 28–38)

Fedor Adolfovich Fogt: Return to Vitebsk

Rak E. V.

Cultural Establishment “Vitebsk Region Museum of Local Lore”, Vitebsk

In 2017 and 2018 unique works and documents connected with the name of the talented artist and educator, teacher of Vitebsk Art College, Fedor Adolfovich Fogt, were brought into Vitebsk Museum of Local Lore fund. The artists' grandson presented 167 valuable items of fine art and graphic art, drawings, sketches of theatrical costumes and stage design as well as archive documents that referred to the life and creativity of F. A. Fogt. The creative heritage referred to the period of 1907 to 1927. Those years proceeded the Vitebsk period of the artist's creative work. Fedor Fogt was invited to Vitebsk already as a mature artist and a bright representative of Petersburg academic school. Fogt's creative work before his work in Vitebsk is analyzed in the article. On the example of the presented works the maturation of his professional experience and improvement of his skill are considered. Materials collected by the artist's widow and presented to the Museum fund became the research object.

Key words: Fedor Adolfovich Fogt, Vitebsk, the 30-s of the 20th century, Vitebsk Art College, Vitebsk Art Museum.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 28–38)

В 2019 году исполняется 130 лет со дня рождения и 80 лет со дня смерти талантливого художника и преподавателя Витебского художественного техникума – Федора Адольфовича Фогта. Значение Витебской художественной школы для культуры Беларуси переоценить невозможно. И одной из важных страниц ее развития можно считать историю Витебского художественного техникума. В 1920–1930-е гг. техникум был единственным государственным художественным учебным заведением в Беларуси. С его деятельностью связано много известных имен художников. И одним из ярких и, к

сожалению, мало известных сейчас, является имя Федора Адольфовича Фогта, работавшего в техникуме с 1928 по 1939 г. преподавателем специальных дисциплин, руководителем полиграфического отделения, а также некоторое время заместителем директора техникума и заведующим учебной частью.

Цель статьи – рассмотреть и проанализировать переданные Витебскому художественному музею работы Ф. А. Фогта и материалы о его жизни и творчестве.

О Федоре Адольфовиче Фогте долгое время белорусским искусствоведам известно было очень мало. Витебский искусствовед

Адрес для корреспонденции: e-mail: elena-rak1808@yandex.ru – Е. В. Рак



Открытие выставки 8 сентября 2017



Открытие выставки 1 июня 2019

А. Г. Лисов в своей статье, опубликованной в 1981 году в газете «Витебский рабочий», подчеркивает значение педагогической и творческой деятельности Фогта для истории белорусской графики 1930-х годов: «Ведь Фогт являлся организатором полиграфического отделения Витебского художественного техникума и вместе с Ефимом Мининым, витебским графиком, возглавил его работу. Под руководством Фогта Ф. А. полиграфическое отделение стало единственной кузницей кадров в области художественного оформления книги, так нужных тогда белорусской полиграфии. Через мастерскую Фогта Ф.А. прошло много талантливой молодежи: Воронов Н., Красовский Е., Явич П., Басов Б., Волков А., Ран Л., Тихоновичи В. и Е. и другие» [1]. Но ни одного художественного произведения Ф. А. Фогта Витебск до недавних дней не имел.

Первая и вторая выставки Фогта в Художественном музее Витебска. В 2016 году в Витебский художественный музей обратился внук Ф. А. Фогта, Алексей Алексеевич Панов, живущий в Санкт-Петербурге и предложил копии немногих сохранившихся в семье произведений художника для первой выставки. Приехав на ее открытие, он был тронут той памятью, которая сохраняется о Федоре Адольфовиче в среде творческой интеллигенции города, побывал на могиле, посетил художественную школу, где в 30-е годы размещались классы художественного техникума. А спустя год Алексей Алексеевич передал в фонд Художественного музея альбом с живописными и графическими произведениями Ф. А. Фогта, копии которого и были представлены на выставке 2016 года. В альбоме, который собирала вдова художника, Нина Эрнестовна Фогт, были вклеены фотографии художника, сидящего за роялем (1924), в своей квартире,

в мастерской; фотографии с группой отдыхающих в Кисловодске (1935) и в том же санатории в год смерти (1939) (рис. 1–3). На обложке фотоколлаж с портретом художника и вырезанными буквами «ФЕДОР ФОГТ» (рис. 4).

В альбоме почетное место занимают групповая фотография Фогта с преподавателями и учениками Витебского художественного техникума (1928 г.), фотографии его больших жанровых картин – «Казнь Сакко и Ванцетти» и «Шествие победителей» (обе – 1934). Вклеен в альбом также и некролог (подписанный Д. Гениным), вырезанный из белорусской газеты и еще один некролог «Учитель и друг», подписанный Л. Лейтманом и напечатанный на пишущей машинке. Наклеены в альбоме и вырезки из газет. Среди них снимок, где Ф. А. Фогт запечатлен на I съезде художников БССР в Минске. Рядом с ним стоят Я. М. Кучер из Минска, Н. Н. Гедда из Могилева и его витебский коллега – И. О. Ахремчик.

Открывает альбом рукотворная открытка Фогта, посвященная новому, 1912 году (рис. 5). А дальше альбом заполнен эскизами, этюдами, зарисовками. Почти каждая страница альбома содержит комментарии, относительно авторства, времени создания и даже указания места или степени родства изображенной на портрете персоны.

По мнению наследников художника, имя Федора Адольфовича Фогта по праву принадлежит Витебску. Именно с Витебском связана самая творческая часть его жизни. Именно в Витебске Ф. А. Фогт нашел место приложения своего таланта графика и преподавателя. Поэтому и решено было передать в фонд Художественного музея города Витебска сохранившиеся в семье работы и архивные материалы.

1 июня 2019 года в залах Художественного музея открылась памятная выставка Федора

Адо́льфовича Фогта, полностью состоящая из подаренных музею произведений художника и показывающая разностороннее приложение его таланта. Учебные работы периода занятий в Академии художеств, зарисовки времен Первой мировой войны, периода проживания художника в Петербурге, иллюстрации к книгам и сценография, разработка костюмов и макетов, афиши и многое другое, связанное со временем, предшествующим приезду Фогта в Витебск. По экспонированным в музее работам можно было наглядно представить становление и совершенствование творчества талантливого художника. На открытии выставки А. А. Панов передал в фонд музея два последних письма Ф. А. Фогта, отправленные им в 1939 году, незадолго до смерти, из Витебска в Ленинград и адресованные сыну Алексею. Эти письма раскрывают особенности характера художника, его неукротимую творческую энергию, большое количество интересных планов, осуществиться которым помешала неизлечимая болезнь.

Семья Федора Адольфовича Фогта. Автор данной статьи встречалась с внуком художника в его питерской квартире, которая хранит особый дух семьи и некоторое сохранившееся наследие. Живописные картины и литографии, важные исторические документы в рамках и ... эмалевые подстаканники. Нина Эрнестовна Фогт, жена Федора Адольфовича, тоже одаренный художник, выбрала направлением своего творчества прикладное искусство. Тончайшие акварельные рисунки Н. Э. Фогт, выполненные порой под увеличительным стеклом, с любовью сохраняются в семье. Так же, как и то, что касалось жизни и творчества самого Ф. А. Фогта.

Таланты Федора Адольфовича и Нины Эрнестовны в полной мере передались их сыну – Алексею Федоровичу Фогту. Фотография с его портрета с трубкой, выполненного Ф. А. Фогтом в 1932 году, также вклеена в альбом. Это единственная работа, относящаяся к периоду пребывания Фогта в Витебске. Видимо, отец передал или переслал портрет сына в Ленинград, где он и сохранился стараниями матери (рис. 6).

Алексей Федорович Фогт был по профессии архитектором, имел абсолютный музыкальный слух и играл на фортепиано. Сочинял и исполнял произведения собственного сочинения. И даже записывал их на пластинки. А еще Алексей Федорович унаследовал от отца – Ф. А. Фогта его веселый нрав и умение привнести в любую компанию нотку юмора [2]. Подтверждение тому и переданные в дар музею работы художника – графический

шарж на студента «Изыски по анатомии» (рис. 7) и «Автопортрет» (рис. 8). «Автопортрет» (1909) выполнен углем в лучших традициях карикатурного искусства. Ироничный взгляд на самого себя очень показателен для художника. Такая форма гротескного портрета – признак здорового отношения к себе и своему творчеству.

Не просто легкий юмор, но уже вполне классическая сатира сквозит в акварельной работе Ф. А. Фогта «Ангел возвещает пастырям о рождении Христа. Эскиз к 23 ноября» (1912) с подписью, что сия картина изображает дружную работу супругов Фогтов-Вехтерштейнов (рис. 9). На обычном тетрадном развороте, видно, как «мирно» творческая чета художников решают художественные задачи, держа друг друга за нос и топчя палитру. Изображение сопровождается подписью художника: «Да здравствует счастливый брак!!!». И даже декоративная работа «Сказка» (рис. 10), написанная в 1915 г., не лишена нотки тонкого юмора.

Всю историю семьи Фогтов А. А. Панову – внуку Ф. А. Фогта, пришлось собирать по крупицам. Но благо, в семье сохранились уникальные документы, которые и позволили это сделать [2].

История семьи Фогтов. История семьи Фогтов связана с Санкт-Петербургом, куда «пришел» работать из Германии Отто Фогт. Его сын – Адольф Оттович Фогт (16.11.1844–6.04.1911) уже подданный Российской империи. Он получил коммерческое образование, работал помощником управляющего страхового общества «Россия». Человеком он был очень энергичным, талантливым и творческим, занимался музыкой и разными видами искусства. В 1869 году, когда ему исполнилось 25 лет, творчество пересилило коммерцию, и Адольф Оттович посвятил себя театру, уехав из России в Германию. В Гамбурге, очевидно, произошла его встреча с Эдвардою Артур Рикард, дочерью английского генерального консула на острове Турко-Исланд, которая путешествовала по Европе со своей старшей сестрой и ее мужем, коммерсантом. Зарегистрировав свой брак в церкви Св. Анны на Кирочной улице в Санкт-Петербурге в 1878 году, супруги поселились в России, а А. О. Фогт вернулся на работу в страховое общество. В домашнем архиве семьи Фогтов сохранилась грамота о присвоении звания потомственного почетного гражданина, «пожалованная императором и самодержцем Всероссийским Николаем II, дарованная в апреле 1910 г. помощнику управляющего делами страхового общества “Россия”, личному почетному гражданину Адольфу Фогту

за оказанное им неслужебное отличие». В 1881 году у них родилась первая дочь Мария, затем Елизавета, Алиса, Гретхен и последним был сын – Федор Адольфович Фогт, рождение которого, 31 марта 1889 года, было зарегистрировано в той же церкви Святой Анны.

Подробности жизни семьи наследники узнавали из совершенно неожиданных источников. Например, чудом сохранившиеся дневники Марии Фогт дают очень ясное представление о событиях, подробностях быта и т. п. Семья Фогтов жила в Петербурге, на лето снимала дачу – Лесное (сейчас – станция метро Лесная и пл. Мужества) или Терьеки (ныне г. Зеленогорск) – курортный район Санкт-Петербурга финской губернии. Судьба детей Адольфа Оттовича сложилась по-разному. Две старшие дочери уехали сразу после революции за границу и дожили до очень преклонного возраста, две младшие дочери умерли в России еще до 1917 года.

Юные годы Федора Фогта проходили в семейном кругу. Детей обучали музыке, искусствам, иностранным языкам. Благодаря отцу именно в ранние годы у мальчика сформировались способности к разным видам искусства – рисованию и музыке. Адольф Оттович дважды вывозил семью за границу (в 1899 и в 1905 годах), где Федор смог познакомиться с выдающимися шедеврами Западноевропейского искусства.

Начальное художественное образование. После окончания классической гимназии Федор Фогт начинает готовиться к поступлению в Академию художеств. Для этого он посещает занятия частных художественных школ Петербурга, существовавших на субсидии Академии художеств и имевших статус подготовительных. Сначала учится в классах живописи и рисования Я. С. Гольдבלата (1908–1909), затем в школе М. Д. Бернштейна (1909–1910). Школа Бернштейна, известная своими учениками-авангардистами (В. Ермолаевым, В. Лебедевым, В. Татлиным, С. Юдовиныным), тем не менее, имела педагогическую систему, близкую академической.

К периоду 1909–1910 гг. относится графическая работа «Петроградская сторона, улица Широкая». На небольшом по размеру листе изображено место в Петербурге, где жил Фогт (рис. 11). Знакомый с техникой французских пуантилистов, Фогт использовал мелкие монохромные мазки (точки) для изображения особого световоздушного пространства, создавая ощущение колебания воздуха, шевеления теней и бликов на крышах и стенах зданий.

Пастельный «Автопортрет» (рис. 12) выполнен в очень свободной манере. В автопортрете

проскальзывает нечто от образа Оскара Уайльда. Фогт на автопортрете такой же эстет и денди. Присущая Фогту легкая самоирония, хорошо заметная в уже упомянутом автопортрете углем, присутствует и в решении данного образа.

В 1910 году Ф. Фогтом выполнена и замечательная работа «Старый парк» (рис. 13). Пробуя и примеряя к себе разные направления, стили и техники, он не мог пройти мимо символизма. В серебристой дымке старого парка ощутима эстетика и поэзия русской усадьбы. В работе Фогта, выполненной в смешанной технике, заметно и стремление к идеальному, и обращение к наследию российского рококо и ампира. В «Старом парке» прослеживается тот же особый поэтический дух, который воспевали мастера художественного объединения «Мир искусства».

Школа Д. Н. Кардовского. Следующей ступенью обучения Ф. А. Фогта стала школа Д. Н. Кардовского, оказав сильное влияние на всю дальнейшую жизнь и творчество молодого художника. Первоначально Фогт занимается в частной студии Кардовского, а осенью 1911 года поступает в Высшее художественное училище при Академии художеств. Затем продолжает обучение в фигурном, натурном и композиционном классах Академии, в мастерской своего прежнего учителя.

Ученик П. П. Чистякова, профессор Дмитрий Николаевич Кардовский, являясь самостоятельным руководителем мастерской с 1907 года, строил свою систему обучения во многом на принципах своего учителя, который считал: «Искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой, искусство должно уметь законы и знания применять к делу, на то оно и есть искусство – умение» [3, с. 105]. В своих воспоминаниях Ю. Разумовская (училась в мастерской Кардовского одновременно с Н. Э. Фогт) пишет: «Его мастерская считалась среди студентов самой сильной и передовой. Ее направление и весь ее “дух” резко отличались от атмосферы, царившей в других мастерских, в которых, по нашему мнению, был налет рутины и отсталости. Попастъ к Кардовскому было нелегко – желающих было много, а Дмитрий Николаевич принимал с большим разбором, только тех, чьи работы ему нравились и с кем, казалось ему, будет интересно заниматься» [4]. Творчество Ф. Фогта Кардовский оценил, увидев перспективность его развития как художника.

Федор и Нина Фогт не оставили воспоминаний о периоде учебы, но их однокурсники писали о системе обучения, которая стала определяющей для их развития. «В мастерской Кардовского не преподавались приемы.

Предоставляя учащемуся выработку своего творческого изобразительного подхода, он старался направить его к отысканию приема целесообразного, отвечающего тем заданиям, которые ставит перед собой художник в данном конкретном случае», – вспоминал Н. Э. Радлов, обучавшийся в Высшем художественном училище с 1912 г. Кардовский «не позволял переходить к деталям, пока крепко и четко не была намечена общая форма (...) Приучал нас работать быстро...» [4]. Да и сам Кардовский утверждал: «Школа есть система, а не развитие личных качеств (...) В школе надо овладеть (...) законами художественных приемов для того, чтобы потом их можно было изменить, подчинить личным художественным требованиям» [5, с. 317–329]. Обращаясь к своим ученикам, Кардовский говорил: «Изучите натуру, а потом рисуйте, как видите и чувствуете» [6].

Следование этим принципам мы видим в работах Ф. Фогта «Двор Академии художеств. Вечер» (1913), «Набросок» (1911), «Ольга, сестра Нины Фогт» (1916) (рис. 14), «В мастерской художника» (1916) (рис. 15).

Ученики Кардовского смогли найти себя в совершенно разных художественных областях – монументальной и станковой живописи, книжной иллюстрации, оригинальной и печатной графике. Как и Ф. Фогт, который занимался как печатной графикой («Пьянство в подвале», «Педикюр» (1915)), так брался и за декоративно-оформительскую работу («Вход в святилище» (1914) (рис. 16–18).

Нина Эрнестовна Вехтерштейн. Со своей будущей женой, также художницей Ниной Эрнестовной Вехтерштейн Федор Фогт познакомился в мастерской Д. Н. Кардовского.

Н. Э. Вехтерштейн родилась 14 января 1887 года в Петербурге в семье служащего торгового дома «Леопольд Нейшеллер» Э. Г. Вехтерштейна, потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга и дворянки Э. Р. Вехтерштейн (Гептнер). Начальное образование Нина получила в Литейной женской гимназии, а специальное – в Обществе поощрения художников, получив после выпуска две серебряные медали и четырехмесячную поездку в Италию. Хорошо владела немецким и французским языком. В Академии художеств она прошла шестилетний курс обучения, но завершить обучение не смогла, как написано ею в автобиографии 19 мая 1953 года, «из-за революции» [7]. В 1932 году вступила в Союз художников, в секцию оформителей. Как уже упоминалось ранее, в 1933 году Нина Эрнестовна пришла художником на эмальерную фабрику ЛениЗО,

где по ее эскизам выполнялись изделия из серебра с филигранью, нагрудные знаки и различные ювелирные украшения. На эмальерной фабрике ЛениЗО, где Нина Фогт проработала до 1949 года, была награждена медалями «За Оборону Ленинграда», «За доблестный труд». Ее произведения находятся в музеях Торговой Палаты Москвы и Ленинграда, в Музее подарков Сталина в Москве.

Еще в 1910 году на стажировке в мастерской Фаберже она освоила уникальную технологию, с помощью которой украшал знаменитые на весь мир яйца, Карл Фаберже. Н. Э. Фогт воскресила эту технологию на фабрике «Ленэмальер», где проработала главным художником до середины 1960-х годов. Ее имя хорошо известно в творческих кругах Петербурга. Много информации о ней хранится в архивах эмальерной фабрики и издательства «Радуга».

В альбоме «ФЕДОР ФОГТ» вклеены наброски портретов Нины, выполненные сангиной, датированные 1910–1911 гг. По времени это работы ученические, но уже в них можно увидеть твердую руку рисовальщика и задатки будущего замечательного графика (рис. 19–20). К периоду обучения относятся также зарисовки кистей рук, выполненные сангиной (1911) (рис. 21–22).

Семейная жизнь и творчество. В 1912 году Федор Адольфович и Нина Эрнестовна сыграли свадьбу. Свадебное путешествие провели на даче в Меррикюле, на берегу Финского залива, в 14 километрах от Нарвы. Основанный в 1862 году Бад-Меррекюль был признанным дачным местом и курортом с прекрасным парком и кургаузом, очень модным среди петербуржцев. Там бывали многие писатели и художники.

Немного сохранилось работ Ф. А. Фогта, написанных в дни свадебного путешествия. Среди них несколько этюдов с цветами. «Розы по случаю приезда новобрачных. Меррекюль 1912 г.» – так подписана живописная работа, выполненная с натуры в экспрессивной манере, очевидно, под большим впечатлением от преподнесенного букета и желания оставить это событие в памяти (рис. 23). В двух других «букетах» уже более заметны поиски художника в области цвета и композиции. Фогт пробует разный фон, рассматривает букет с разных точек зрения, показывая его в реальном пространстве и в схематичной манере (рис. 24–25).

Акварель «Прачки. Медовый месяц в Меррекюле» (1912) отличается стилизованностью и некоторой иллюстративностью. Художник с легкой иронией изображает реальное событие несколько отстраненно, как

будто кому-то рассказывая о нем. Себя и свою жену художник изображает на песчаном пляже на втором плане, в виде двух небольших фигур, наблюдающими несчастных прачек и разгулявшийся на море ветер (рис. 26).

3 февраля 1914 года у четы Фогт рождается сын Алексей. Целая серия рисунков, выполненных в различной манере, посвящена Нине, которую он наблюдает спящей, читающей книгу, укачивающей или кормящей ребенка. Мягкая графичность карандаша в некоторых работах создает впечатление поразительной жизненности и даже монохромной живописности («У колыбели. Рождение Алеши», «Кормит Алешу», «Читает», «Мечтает», «Дремлет», «Видит сны» (все 1914) (рис. 27–30). Изображает Фогт и обстановку, которая их окружает. Это и интерьер комнаты с образами, и накрытый обеденный стол. В графической работе «Музыка», которую Фогт очень любил, он изобразил себя за роялем, а свою жену – лежащей на софе и внимающей игре (рис. 31).

Творческому мышлению Ф. А. Фогта были близки образность и стилистика импрессионизма, о чем свидетельствуют его работы «Женщина с косичкой» (1917), «Ева 20-го века» (1923), «Кабаре» (1928) (рис. 32–33). Об интересе художника к импрессионизму говорят и совершенно уникальные материалы 1915 года, относящиеся к периоду его обучения в Академии художеств. Речь идет о двух учебных альбомах, которые были собраны самим Ф. А. Фогтом и им же вручную подписаны: «Школа живописи и рисунка. I. Мертвая натура. Основа импрессионизма» и «Школа живописи и рисунка. II. Живая натура. Развитие импрессионизма». Первый том представляет собой собрание акварельных отмылок с текстовым указанием поставленных задач и несколько задач по рисунку. Второй том включает 16 текстовых заданий по этюдам (рис. 34–35).

Первая мировая война. Озеро Ван. Завершить художественное образование в Академии художеств, как и долго наслаждаться семейной жизнью, супругам не довелось. Началась Первая мировая война, и зимой 1915 года Фогт был призван на военную службу. В составе группы Военно-исторической комиссии по исследованию и использованию опыта военных действий Ф. А. Фогт был направлен на Кавказский фронт, в район Курдистана, Эрзурума и озера Ван. Эрзурумская кампания, которая привела к решающей русской победе на Кавказском фронте и результатом которой стало завоевание стратегически важного города и крепости Эрзурум, нашла отражение в рисунках Федора Адольфовича (рис. 36).

Фогт в этот период рисовал неустанно, не расставаясь с карандашом и альбомом. Делал зарисовки в любом месте, куда бы не забросила его служба. Он пользовался любой свободной минутой, чтобы набросать привлекавший его внимания пейзаж или бытовую сцену, или просто ветку дерева. Рисунки 1915–1916 гг. отличается графическая линейность. Порой в рисунках художник использует цветные карандаши. Привычка внимательного наблюдателя как и практика выполнения легких и непринужденных набросков впоследствии лягут в основу девяти тетрадей, которые Ф. А. Фогт оформит в 1918 году и назовет – «Кроки». В них 359 выразительных рисунков, отображающих различные ситуации, мир, который окружал художника.

Если появлялась возможность, то художник делал живописные этюды маслом (рис. 37) или акварелью (рис. 38–39). Фогт изображает уютные армянские дворики, для чего выбирает сдержанную охристую гамму, дополняя ее монохромность прозрачно-синим цветом восточного неба. Художник особым образом строит композицию, максимально заполняя изображением весь лист, не оставляя просвета. Так обычно и стоят дома в восточных поселениях, тесно прижатые друг к другу, или «карабкающиеся» в гору («В окрестностях оз. Ван. Война 1914 г.», «Дворик в Армении» (1915). Внимание Ф. А. Фогта привлекают старинные крепости и форты, горный пейзаж и особая растительность, которая тоже становится объектом его пристального творческого изучения – виноградные кусты, грушевые и абрикосовые деревья, отдельные ветви, сухая листва и плоды (рис. 40–41).

Крепость Ван, основанная еще во времена государства Урарту, центр которой находился вокруг одноименного озера, не могла не привлечь внимания художника. В своем наброске «Крепость» Фогт тонкой и уверенной карандашной линией изображает руины древней цитадели, в последний раз использовавшейся по назначению как раз во время событий Первой мировой войны. Художник, пораженный артефактами древней истории, делает и зарисовку-копию ассирийской клинописи («Клинопись на левой стороне верхнего стоячего камня»). И еще одно историческое место мы узнаем на рисунке Фогта. Это первая от Александрополя станция под названием «Ставка Караял», где находился великий князь Михаил Николаевич во время последнего боя на Аладже (рис. 42).

Сохранились зарисовки Ф. А. Фогта, на которых изображены кованая решетка тифлисского ресторана, детали цветных фризов и стрельчатые окна («Решетка голубая

на больших темных стеклах»; «О. Кашашанъ и П. Сахакянъ»), бытовая сценка у подножия горы («Дастан»).

Послевоенные годы. В 1916 году Федор Фогт видимо уже оставил службу, и перед ним открылся широкий горизонт творчества. Он был полон сил и творческих устремлений. В альбоме художника появляются зарисовки уже не пейзажей Армении, а портреты членов семьи – карандашный портрет Ольги – сестры его жены Нины, чуть позже портреты самой Нины (1917) (рис. 43–46).

Работа «Отдых у озера», написанная Ф. А. Фогтом в 1917 году – это уже не просто этюд с конкретным мотивом в окрестностях озера Ван, но творчески переработанный сюжет, композиция с фигурами людей в пространстве пейзажа (рис. 47).

«Кроки» (1918) – это девять альбомов, сшитых вручную и представляющих собой собрание быстрых зарисовок-миниатюр, выполненных очень тонким пером тушью. Крок в переводе с французского (croquis) – быстро сделанный рисунок, схватывающий наиболее характерные черты натуры, либо бегло фиксирующий общий композиционный замысел. Кроки всегда являлись хорошей тренировкой для художников, развивающей глазомер, пространственное мышление, точность и образность в изображении предметов окружающего мира. Но чаще всего они создавались ради последующего использования их в композиции при создании более масштабных произведений. Дальнейшее исследование всех 359 зарисовок Фогта и сопоставление их с остальными эскизами к спектаклям, описанием замыслов по созданию больших сюжетных работ может приоткрыть многое в истоках творческих замыслов художника.

1918–1922 гг. Жизнь внесла свои коррективы в творческую судьбу художника. Продолжить обучение в Академии художеств было невозможно: в апреле 1918 года указом Совнаркома она была упразднена. Работу после войны найти было очень сложно. Ф. А. Фогт поступает на службу в Красную армию, где в военном клубном театре занимается оформительским делом.

Отдельные моменты жизни семьи этого периода описывает в своих дневниках М. Фогт, где, кроме тревожных внутренних переживаний, есть уникальные подробности, отображающие ощущение полной безысходности и безнадежности. «Стало невыносимо жить в голоде (...) Отсутствие примитивных норм для существования – работы, денег на еду и одежду, заставляло людей вести униженный образ жизни. Любая полученная посылка

от родственников из-за границы давала мизерные шансы на выживание» [2]. Многие особенности этого времени можно узнать и из писем Нины Фогт, отправленных сестре Федора, Марии (Мушке). Среди работ этого периода, переданных в дар витебскому музею, акварель «Петроградская сторона» (1917) (рис. 48).

Творческая деятельность в это время была связана с нерегулярными заказами. Сначала, это была вынужденная работа вместе с женой, на канцелярской должности, затем чертежниками в Управлении шоссейных и грунтовых дорог (1918–1922). Художником выполнен набросок интерьера с печкой-буржуйкой и лежащей собакой – «Интерьер избы». Кстати, именно эта работа была наклеена на форзац папки с рисунками.

Отсутствие средств к существованию вынудило молодую семью на некоторое время уехать из Петербурга в небольшой городок Лугу, где они занимались посадками овощей, необходимых для пропитания зимой в Петербурге. Возможно рисунки, изображающие простой сельский быт, относятся именно к пребыванию летом в Луге (рис. 49–51). Из писем Нины видно, как приходилось экономить эти с трудом выращенные овощи. Как тяжело было одеть и обууть сына и заниматься его образованием. Как родителям приходилось находить и выполнять любую попавшуюся работу. «И если Нина могла более реально смотреть на жизнь, то Федору рисовать рекламные плакаты для кино или подрабатывать тапером было невыносимо. У одаренного и талантливого человека, такая ситуация могла вызвать только депрессию» [2].

Поэтому Ф. А. Фогт искал любую возможность найти работу по специальности. Одно время преподавал в техникуме прикладного искусства. А с 1922 года они вместе с женой стали сотрудничать с Ленгосиздатом и издательством «Радуга».

Издательство «Радуга» и оформительская деятельность. Основанное в 1922 году в Петрограде издательство выпускало книги для детей, приключенческую и научно-популярную литературу. Авторами были известные писатели – А. Барто, В. Бианки, Б. Житков, С. Маршак, К. Чуковский. Издательство «Радуга» называли издательством художников, ведь в ее работе принимало участие более сотни графиков. Для издательства работали выдающиеся художники – С. Чехонин, М. Добужинский, Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин, В. Конашевич, В. Лебедев, В. Ермолаева. Трудно сказать, сколько заказов выполнил Федор Фогт, но о том, что это были

иллюстрации к книге Сергея Фарфоровского «Ледниковый человек», вышедшей в 1927 году тиражом в 500 экземпляров, известно точно. Их нет в альбоме, собранном Ниной, но в нем есть несколько рисунков тушью, относящиеся как раз к деятельности Федора в качестве книжного иллюстратора. Да и названия, формат и сюжеты говорят в пользу того, что это иллюстрации, выполненные для издательства. В первую очередь, следует назвать два рисунка тушью «Пальмы» и графическую «Заставку» (рис. 52), с подписями на обороте «658/1» и «658/5». Возможно, эти работы шли большой серией к одному произведению. Следует упомянуть также «зарисовку для обложки книги “Урания”, Тютчевского альманаха за 1803–1908 гг.». Витебскому художественному музею переданы две графические заставки цветными карандашами и изображение мифологической Наяды в толще вод, а также эскиз обложки «Альбома борцов за свободу узников бывшего Шлиссельбурга» (1923), выполненный акварелью (рис. 53–54).

Одновременно с заказами от издательства Фогт занимался театрально-оформительской деятельностью и сценографией. Оформлял театральные постановки в комсомольском клубе, рисовал костюмы, делал театральные эскизы. Один из самых ранних эскизов имеет дату «1918 г.» и подпись на странице альбома: «На развалинах буржуазных подмостков красный актер воздает любовь народу». Эскиз плаката для Дома народа (рис. 55). Такие Народные дома, созданные в Москве и Петербурге Попечительствами о народной трезвости, обеспечивали «культурный досуг» низших слоев России. В 1919 году Народный дом в Петербурге стал Государственным народным домом имени Карла Либкнехта и Розы Люксембург. В Народном доме был театральный зал, где работал Красный театр. Видимо, именно для такого театра и создается эскиз с «красным актером», воздающим народу любовь. Назвать эту работу, выполненную в смешанной технике, эскизом, можно только со слов самого Фогта, считавшую ее таковой и небольшим ее размером – 21,5X14,4 см. В остальном это законченная в своем виртуозно-тонком исполнении миниатюра. Но что-то в облике актера, и в самой гамме и настроении работы говорит о другом театре, о старом патриархальном. Плакат вряд ли мог быть уместным и востребованным в «рабочем» революционном Петербурге. Каково же было удивление работников музея, когда именно эта работа, приклеенная канцелярским клеем, рассыпавшимся от времени и температурных колебаний, отклеилась от

страницы альбома. А на оборотной стороне, кроме уже означенных строчек о «Красном актере» и Народном доме, была еще одна надпись: «Впечатление от провинциальной милой Старой Руссы, но в потугах театральной, после деревенского периода» и еще одна дата – «20.03.1920 г.» В Старой Руссе, в 1920 году, по инициативе художника В. С. Сварога был создан музей, а в 1922 г. картинная галерея, которую торжественно открыли в здании Народного дома по ул. К. Маркса. Может быть для этого Народного дома и создавал свой плакат Фогт?! В Старой Руссе и вправду в то время был театр, руководимый в К. Н. Незлобиным и прославившийся целой плеядой великолепных актеров и даже оперой. Правда, самодеятельной, но процветавшей в Руссе именно в 1920–1922 гг., во время пребывания здесь Фогта [8].

Название работы «На развалинах буржуазных подмостков красный актер воздает любовь народу» очень характерно для времени ее создания. Общая тенденция художников, ищущих «новое искусство», заключалась в отрицании всего, что касалось свергнутой и, казалось, ушедшей в прошлое культуры, и в необходимости представить что-то альтернативное. Хотя есть ощущение, что в работе Фогта и ее названии проскальзывает скрытая ирония по этому поводу.

В 1921 году была создана и графическая работа небольшого формата с поэтическим названием «Лесная тропинка прямо к сердцу ведет». Возможно, также к какому-то спектаклю как и «Ева XX века» (1923).

Сценография. С 1924 года Ф. А. Фогт работал в должности художника-декоратора Ленинградского театра оперы и балета. Театр, который с 1917 года был передан в ведение Народного комиссариата по просвещению, а с 1920 вошел в систему академических театров Петрограда и Москвы, заполнили новые зрители – солдаты, матросы, рабочие, крестьяне. Ставились новые спектакли и требовались новые костюмы и декорации. Это был сложный период исканий и перестроек в постановке театральных и художественных задач.

Среди театральных работ Фогта – два «Города» в хроматическом и ахроматическом акварельном исполнении (1924). Миниатюрным, зажатым и хрупким предстает человек в надвигающемся на него огромным, «горнопородным», мегаполисе (рис. 56–57).

Сохранились живописные эскизы гуашью и акварелью на картоне к неизвестным спектаклям и очень похожий на сценографический, эскиз акварелью «Мастерская художника» (1924) (рис. 58–59).

Гротескный эскиз с «парочкой» отличает некоторая нарочитая вульгарность, которая тоже не редко встречается в работах художников сцены начала века. «Многие русские художники, поэты и режиссеры сознательно выдвигали “вульгарные” формы искусства на ведущие позиции в иерархии искусств на протяжении первых лет XX столетия. Они хотели снять ложный, как им казалось, ореол с традиционных стилей “бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. и т. п. с Парохода современности”» [9]. Видимо, Фогт пробовал примерить к своему творчеству и эту позицию (рис. 60).

Наравне в поисках нового Фогт разрабатывает и вполне традиционные сценографии. Очень интересными в этом плане оказались вырезанные макетные фигурки для создания объемной композиции к спектаклю. К оборотной стороне фигур крепилась специальная подставка, позволяющая держать изображение в вертикальном положении для воссоздания реальной сцены с действующими лицами в костюмах и мизансценой. Две такие фигурки («Мужчина в очках и широкополой шляпе» и «Парочка») находились во второй переданной музею папке (рис. 61–62).

Билитис. В 1925 году Фогт создает эскиз по мотивам литературной мистификации французского поэта-символиста Пьера Луи (рис. 63). Книга чувственных стихов стилизованных под античность, в манере Сапфо, написанная якобы гречанкой Билитис, рассказывающей о своих приключениях. «Песни Билитис» Пьера Луи восприняты были как открытие. Стилизация Луи была выполнена столь блестяще, что композитор Клод Дебюсси положил ее на музыку. Идеалы Дебюсси, складывающиеся во взаимодействии с поэтическим символизмом и эстетическими тенденциями, были близки и Фогту (мы могли это наблюдать в автопортрете 1919 года).

Трудно сказать, знаком ли был Фогт с музыкой Дебюсси, ведь на ноты «Песни Билитис: музыка для сопровождения чтения двенадцати стихотворений Пьера Луиса» были положены гораздо позже. Также неизвестно, мог ли слышать Фогт исполненное в самом начале XX века произведение, но направление музыкального стиля Дебюсси и художественного изображения Фогта имеют нечто общее. В акварели Фогта Билитис предстает в нежном и женственном танце, а ведь именно танец согласно эстетике символизма, являл собой зримый символ чувственности и недосказанности. В работе Фогта поражает изящество женской фигуры – неосязаемой, «бесплотной», завораживающе-прекрасной, как мираж,

как мечта об идеале чистой красоты, как воплощение прекрасных грез.

В 1925 году, не прекращая оформлять книги для издательства «Радуга», Фогт поступает литографом в типолитографию. Работ, относящихся к этой сфере деятельности Фогта, в альбоме и папке не имеется, но, несомненно, опыт, полученный им в типолитографии, поможет ему в Витебске в деле организации полиграфического отделения художественного техникума.

Последние из сохранившихся в семье художника работ «питерского» периода, выполненные им перед самым отъездом в Витебск это акварели 1925–1927 годов (рис. 64–66).

Витебский период. Когда директору Витебского художественного техникума Михаилу Аркадьевичу Керзину понадобились специалисты, он стал искать их среди выпускников академической школы Москвы и Ленинграда. Керзину кандидатуру Ф. А. Фогта предложил бывший его учитель академик Д. Н. Кардовский. «Дмитрий Николаевич не порывал отношений со своими учениками и после того, как они кончали свое профессиональное обучение и уходили в жизнь. Он принимал участие в их судьбе, помогал им советами и устройством профессиональных дел» [4]. Этому способствовал вероятно и еще один ученик Кардовского, товарищ Фогта по Академии, П. М. Шухмин, который знал о сложном материальном положении Фогта в то время.

Образованное еще в 1919 году Витебское народное художественное училище на протяжении своей истории несколько раз меняло не только свое название, но и статус. 1 сентября 1923 года оно было реорганизовано в Витебский художественный техникум, а позднее в Белорусский художественный техникум (1924–1934). Направление творческой и педагогической деятельности учреждения, некогда образованного М. Шагалом, коренным образом изменилось. После определенного этапа экспериментов и поисков в художественной школе вернулись к реалистическим позициям в искусстве. Не обошлось без противостояния педагогического коллектива и вмешательства губернского начальства. В результате руководство новым техникумом было поручено художнику и скульптору М. А. Керзину – стороннику академического искусства.

Керзин, как он сам говорил, «выписал» из Москвы и Петербурга замечательных мастеров живописи, рисунка. Среди них оказался и Фогт, которому, по его признанию, везло на руководителей и учителей. Керзин начал с мер, которые многим показались жесткими.

Устроил переэкзаменовку всем студентам: уже приступившим к занятиям, и только поступающим в техникум. Многие были отчислены. Такой же серьезный подход был у М. Керзина к преподавательскому составу. Керзин пригласил в Витебск своих коллег по Велижу — В. В. Волкова, М. Г. Эндэ, В. Я. Хрусталева, связанных с академической системой обучения и преподавания.

Ф. А. Фогт был для Керзина находкой: хорошее академическое образование, твердая позиция реалистической школы, разнообразный художественный опыт, даже навыки педагога, хотя и без большого стажа. Конечно, Ф. А. Фогту пришлось жертвовать своей семьей, которая оставалась в Петрограде, но для художника не востребовавшая в творчестве могла быть более болезненной, чем временная (кто бы мог сказать в то время, что произойдет в ближайшем будущем?) разлука с близкими. Керзин возложил на Фогта большие надежды и большую ответственность. В феврале 1928 года Федор Адольфович Фогт был назначен на должность заместителя директора Витебского художественного техникума по учебной работе и руководителем 3-го курса. Интерес и перспективы новой работы были несомненными. Сам прошедший хорошую школу системных педагогов, Фогт мог применить ее принципы для преподавания академического рисунка и живописи в Витебском техникуме (рис. 67).

Конечно же о работе Ф. Ф. Фогта на педагогической ниве лучше всего свидетельствуют воспоминания его учеников. Известный белорусский художник Натан Моисеевич Воронов (1916–1978), который поступил в Витебский художественный техникум в 1931 году, где и проучился до 1934 года, вспоминал вступительные экзамены, когда «строгий и придирчивый» Ф. А. Фогт проверял у абитуриентов восприятие цвета с помощью самодельного альбома, страницы которого напоминали причудливую радугу. А не менее известный белорусский живописец Евгений Николаевич Тихонович (1911–2005) отмечал, что у Ф. А. Фогта «перспектива из сухой науки превращалась в интереснейший и необходимый закон, без которого не возможна ни живопись, ни графика, не говоря уж об архитектуре. Каждый урок Федора Адольфовича не был похож на предыдущий. Иной раз, например, в течение двух часов мы рисовали модель в движении. Через каждые пять минут натурщик менял положение торса, рук, ног, а мы должны были передать сложную схему движения. Развивали мы также зрительную память. Модель находилась за спиной. Время

от времени нам позволялось оглядываться. Подобные тренировки приносили прекрасный результат». А еще, по словам выпускника техникума Петра Максовича Явича, Федора Адольфовича «все очень любили, он создавал доброжелательную обстановку» [10].

Профессиональный опыт литографа, который Ф. А. Фогт получил работая в типолитографии, позволил ему не только самому заниматься печатной графикой в Витебске, но и организовать полиграфическое отделение. Уже на следующий год своего пребывания в техникуме он занимается созданием материальной базы для открытия отделения. Четыре выпуска талантливых и профессиональных художников, необходимых для белорусской полиграфии специалистов, подготовило это отделение (1932, 1933, 1934 и 1936).

Из Витебска Ф. А. Фогт пишет о своих планах, видимо посылает фотографии своих работ «Казнь Сакко и Ванцетти» «Шествие победителей» (обе 1934), о которых и сообщает в письме [11]. Позднее эти фотографии окажутся на первых страницах альбома. Сложные по композиции живописные работы соответствуют идеологическим потребностям времени и актуальным на тот момент программам. Об остальных творческих работах судить сложно, материалов не сохранилось, только упоминание, что Фогт много работал в Витебске: «Живописные полотна, акварели, станковая и печатная графика, серия акварелей архитектурных мотивов Витебска, которые художник рисовал на протяжении ряда лет». Изменение стиля работы Фогта можно наблюдать, сравнивая его этюды и наброски из альбома, и его единственную сохранившуюся в Беларуси работу «Карнавал» (Национальный художественный музей Республики Беларусь).

Фогт принимал активное участие в выставках, проводившихся в Витебске, Минске, Москве. Среди них республиканская выставка, посвященная 17-й годовщине Октябрьской революции (1934), выставка эскизных работ к 6-й Всебелорусской выставке (1935), Первая выставка витебского филиала Союза советских художников БССР (1935). Художник представил свои работы на большой выставке белорусского искусства в 1935 году в Москве. А в 1937 году Фогт принял участие в республиканской выставке «БССР за 20 лет».

Невзирая на плохое самочувствие, на вынужденные отъезды в санаторий и лечение, Федор Адольфович до последних дней своих не переставал работать. В письме от 7 марта 1939 г. он пишет сыну: «...спасибо за кисти-краски, сразу были пущены в ход. И был сделан вариант эскиза к белорусской теме к

выставке в 1940 году – 20 лет освобождения от белополяков. От работы над эскизом фриз к сельскохозяйственной выставке в Москве удалось отказаться. Последний эскиз был принят Москвой, но из-за перемены темы предлагали тянуть дальше, но это тянущие мне надоели и мы оказались в расчете. Другая моя половина – художник Ахремчик продолжает работу, но уже в Минске с остальными соавторами проекта, для чего он даже оставил наше училище. При случае сниму свои работы и пришлю снимок, сейчас снял фото с нового эскиза и послал консультанту в Минск, тема историческая – крестьянство 1906 г. Пока нашел только расстановку фигур, натур-работа впереди. В училище немного разгрузился и буду по вечерам делать зарисовки» [11].

О состоянии своего здоровья в этом же письме Фогт пишет очень сдержанно. Создается впечатление не тяжелой неизлечимой болезни, а легкого сезонного недомогания, которое не заслуживает внимания. «Здоровье ничего, но не откажусь от путевки, когда придет союз. Я просил на осень, чтобы писать картинку. Ради этюдов и типажа соберемся на дачу. Где достанем сказать трудно, уже многие поснимали. Ввиду расширения рабкоровского кружка предстоит выпуск стенгазеты “Хот Перот”. Волнует художника и починка рояля, которой он занялся собственноручно, обращаясь за помощью к сыну в поисках фильца для молоточков. А еще Фогт собирается в конце марта в Ленинград, “надеюсь, что на неделю удастся оставить училище”». На конверте указан адрес художника в Витебске (рис. 68).

А в письме от 4.07.1939 г., отвечая на вопросы сына о здоровье, Ф. А. Фогт сообщает, что оно «как будто идет на улучшение, помогла лесная земляника. Надеюсь опять нагнать приличный вес, для чего выезжаем на дачу. Попутно надо завершить эскиз (...) и собрать этюды». И в то же время справляясь о дате женитьбы сына и возможности приезда художник пишет – «здоровье слишком расшатано, чтобы сейчас думать о поездках» [12].

Долгие годы, подрывавший его силы туберкулез, оборвал жизнь художника. Скончался Федор Адольфович в Витебске 5 ноября 1939 года и был похоронен на Старо-Семеновском кладбище в Витебске. О месте его захоронения близкие не знали, а за могилой ухаживал один из учеников Ф. А. Фогта по художественному техникуму Иван Болтович вместе со своим сыном Вячеславом (тоже художником). Впоследствии на этом месте был установлен камень, а витебским скульптором А. Н. Гвоздиковым выполнен мемориальный знак – бронзовая медаль с изображением Ф. А. Фогта.

Заключение. Биография Федора Адольфовича Фогта и творческое наследие художника в настоящее время представляют несомненный интерес для историков и искусствоведов. Важными для исследователей являются все периоды его жизни и творчества, изучению и осмыслению которых помогают созданные на том или ином этапе работы художника. Витебский период, в этом ряду, для нас – витеблянин имеет, конечно же, особое значение. В контексте изучения истории и традиций Витебской художественной школы и роли в ней Витебского художественного техникума. Поскольку творческий путь учителя – это основа творческого пути его учеников. Именно поэтому крайне важным приобретением для Витебска являются переданные наследниками Ф. А. Фогта папки с его творческими работами, альбом с фотографиями, документами и, конечно, личные письма, через соприкосновение с которыми более зримо предстает перед нами творческая личность художника и преподавателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лісаў, А. Г. Фогт – мастак, педагог / А. Г. Лісаў // Віцебскі рабочы. – 1981. – 25 жн. – С. 4.
2. Интервью с Алексеем Алексеевичем Пановым – внуком Ф. А. Фогта. Санкт-Петербург, 25 ноября 2018 г. Публикуется с согласия А. А. Панова.
3. Макарова, М. Н. Практическая перспектива: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / М. Н. Макарова. – М.: Акад. Проект, 2005. – 400 с.
4. Разумовская, Ю. Академическая мастерская Д. Н. Кардовского / Ю. Разумовская // Искусство. – 1964. – № 8. – С. 55–57.
5. Наумова, Т. В. Д. Н. Кардовский и его педагогическая система в свете современного художественного образования / Т. В. Наумова // Современные проблемы академического искусствоведческого образования: материалы междунар. науч. конф. 9–11 окт. 2012 г. / науч. ред.: Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева; сост.: Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева. – СПб.: Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. – 436 с.
6. Руднев, В. В. Александр Михайлович Соловьев: педагог, художник, человек / В. В. Руднев – М.: Изобразительное искусство, 1970.
7. Автобиография Нины Эрнестовны Фогт (19.05.1953 г.) // PodstakanOFF.net. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://podstakanoff.net/forum/viewtopic.php?f=13&t=13&start=70>. – Дата доступа: 08.03.2012.
8. Старорусский краеведческий музей и картинная галерея [Электронный ресурс] // Соборная сторона: Интернет-альманах. – Режим доступа: <http://russa.narod.ru/books/russaname/005.htm>. – Дата доступа: 05.09.2000.
9. Манифест футуристов «Пощечина общественному вкусу», 1912 год // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост.: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – М.: Наследие, 2000. – 480 с.
10. Архив Валентина Скурлова. Фогт Нина Эрнестовна // Skurlov.blogspot.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://skurlov.blogspot.com/2017/07/blog-post_9.htmlhttps://podstakanoff.net/forum/viewtopic.php?f=13&t=13&start=70. – Дата доступа: 08.03.2019.
11. Письмо Федора Фогта, адресованное сыну Алексею из Витебска в Ленинград от 7 марта 1939 г. // Фонд УК «ВОКМ».
12. Письмо Федора Фогта, адресованное сыну Алексею из Витебска в Ленинград от 4 июля 1939 г. // Фонд УК «ВОКМ».

Поступила в редакцию 28.08.2019

Педагогическое и творческое наследие Д. П. Генеральницкого

Колодовский И. И.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

В статье прослеживается жизненный путь и творческое становление художника-педагога Дмитрия Павловича Генеральницкого – одного из самых ярких и запоминающихся преподавателей на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института им. С. М. Кирова в 1950–1970-е годы. Материал подготовлен одним из многочисленных учеников Д. П. Генеральницкого, его непосредственным преемником в скульптурной мастерской, преподавателем пластической анатомии и скульптуры с многолетним стажем. Личность Д. П. Генеральницкого рассматривается в контексте эпохи, во взаимосвязи с отдельными этапами истории Витебского художественно-графического педагогического училища и художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С. М. Кирова. В подготовке текста использовались воспоминания очевидцев, коллег и учеников Д. П. Генеральницкого, которые помогли восстановить те или иные события. Автору удалось собрать уникальный материал о периоде обучения известного мастера на художественно-графическом факультете в Московском городском педагогическом институте имени В. П. Потемкина, где происходило формирование автора статьи, а также удалось восполнить пробел в освещении педагогической и творческой деятельности Д. П. Генеральницкого.

Ключевые слова: Витебский художественно-графический техникум, художественно-графический факультет, скульптура, Витебская художественная школа, Дмитрий Павлович Генеральницкий.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 39–47)

Pedagogical and Creative Heritage of D. P. Generalnitski

Kolodovski I. I.

Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

The life and creative maturation of the artist teacher Dmitri Pavlovich Generalnitski, one of the brightest and remembered teachers at the Art Faculty of Vitebsk State S. M. Kirov Pedagogical Institute in the 1950–1970-ies, is traced in the article. The material is prepared by one of D. P. Generalnitski's multiple students, his follower at the sculpture workshop and the Plastic Anatomy and Sculpture teacher with many years' experience. D. P. Generalnitski's personality is considered in the context of the epoch, in connection with some stages of the history of Vitebsk Art Pedagogical School and Art Faculty of Vitebsk State S. M. Kirov Pedagogical Institute. While preparing the text we used reminiscences of D. P. Generalnitski's contemporaries, colleagues and students, who helped to restore certain events. The author managed to collect unique material about the student period of the artist at the Art Faculty of Moscow City V. P. Potemkin Pedagogical Institute where maturation of the author of the article took place. He also managed to fill the gap in highlighting D. P. Generalnitski's pedagogical and creative activity.

Key words: Vitebsk Art College, Art Faculty, sculpture, Vitebsk art school, Dmitri Pavlovich Generalnitski.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 39–47)

Дмитрий Павлович Генеральницкий – один из самых ярких и запоминающихся преподавателей на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института имени С. М. Кирова в 1950–1970-е годы. Об этом вспоминают практически все его многочисленные ученики. Но в материалах,

посвященных истории Витебского художественно-графического педагогического училища и художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С. М. Кирова, его личности и педагогической и творческой деятельности, на наш взгляд, уделено недостаточно внимания.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – И. И. Колодовский

Цель данной статьи – проследить жизненный путь и творческое становление художника-педагога Д. П. Генеральницкого в контексте его учебы в Московском городском педагогическом институте и педагогической деятельности в Витебском художественно-графическом педагогическом училище, а также на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института имени С. М. Кирова в 1950–1970-е годы.

Первое знакомство автора данной статьи с Д. П. Генеральницким состоялось пятьдесят лет назад, в 1968 году. Объявление в городском Доме культуры приглашало всех желающих заниматься в ИЗО и скульптурной студии на базе художественно-графического факультета Витебского пединститута явиться 18 февраля к 14.00. И вот уже с 24 февраля Иван Колодовский становится студийцем и начинает заниматься у Д. П. Генеральницкого, преподавателя скульптуры на худграфе. Одним из первых заданий была лепка гипсовой розетки. В дневнике сохранилась запись тех лет: «Тяжело, но очень доволен. Принес Дмитрию Павловичу свои работы, то есть бюст, барельеф и деревянные вещи. Ему понравился бюст и барельеф, их он оставил в мастерской. На неделю дал нам задание по композиции и рисунку» (здесь и далее по тексту цитаты приведены из личного дневника автора. – И. К.).

В скульптурной мастерской, которая находилась в подвальной части здания будущих студийцев, встречал учитель среднего роста, крепкого телосложения, «настоящий скульптор». Обстановка мастерской с гипсовыми портретами на подставках, рельефными натюрмортами на стенах и настоящие скульптурные станки говорили о профессиональном, серьезном занятии пластикой студийцев-любителей. Все это в совокупности с увлеченностью учителя создавало в мастерской особую творческую атмосферу.

Дмитрий Павлович Генеральницкий был молчаливым и внешне очень строгим педагогом. Видимо, автор данной статьи, а в те годы молодой человек, интересующийся скульптурой, чем-то ему понравился, и он часто оставлял на него свою мастерскую, настаивал на поступлении на художественно-графический факультет. Первая творческая работа студийца Ивана Колодовского была посвящена комсомольцам 1920-х годов, а вскоре состоялась и его первая выставка.

Начало пути. Родился Дмитрий Павлович Генеральницкий 10 ноября 1911 года в Украине в городе Умани Черкасской области

в семье мельника. Тяга к прекрасному проявилась у юноши рано, поэтому сразу же после окончания в 1929 году неполной средней школы в родном городе, Дмитрий поступает в Каменец-Подольский художественно-индустриальный техникум (1930–1934). После завершения обучения он переезжает в Харьков, где до 1939 года работает художником-оформителем в различных учреждениях города. Тяга к знаниям позволила ему стать студентом Харьковского автодорожного института, но начало войны с фашистской Германией прервало обучение. 16 июля 1941 года Генеральницкий был призван в ряды защитников Отечества. Будучи водителем автомашины, младший сержант Д. П. Генеральницкий с честью прошел, проехал дорогами войны и был демобилизован 19 октября 1945 года.

После войны у Генеральницкого новое место и новая работа – он уже художник в Таганском кинотеатре города Москвы. Из-за отсутствия в те времена крупноформатной печатной, технически выполненной рекламы фильмов, художники рисовали огромного размера рекламные стенды (до трех-пяти метров). Но эта работа, хотя и касалась профессии художника, не совсем удовлетворяла Д. Генеральницкого.

Московский худграф. В тридцать пять лет, в 1946 году Дмитрий Павлович поступает в Московский городской педагогический институт имени В. П. Потемкина. Худграф МГПИ был организован в 1941 году на базе двухгодичного Московского Городского Учительского Художественного института, созданного по инициативе художника Д. Н. Кардовского и его учеников. В то время это был первый и единственный факультет такого направления в СССР.

В 1946 году демобилизованная молодежь вместе с выпускниками школ заполнила факультет. Однокурсником Генеральницкого стал будущий его коллега в Витебском педагогическом институте Семен Харитонович Долматов. Он вспоминал, что оказался в разноликой студенческой среде, где вместе со вчерашними десятиклассниками, были бывшие фронтовики. «Окончив войну с победой, истосковавшись по учебе, мы энергично взялись за дело – стали дружно учиться, ...желая получить умения и навыки по рисунку, живописи, композиции, технической графике, скульптуре. ...Но с первых дней своего пребывания на ХГФ я не мог не заметить какой-то особой специфики условий..., традиционно наминавших условия художественной школы прошлого (...) Нашими учителями,

в большинстве своем, были опытные профессора и преподаватели – выпускники учебных заведений Москвы и Ленинграда» [1].

Особенно сильный коллектив педагогов собрался на кафедре истории искусств, где работали будущие профессора М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, А. Д. Чегодаев и Н. Г. Машковцев (заведующий кафедрой). В 1946 году на кафедру был приглашен и бывший выпускник худграфа П. К. Суздалев (впоследствии научный руководитель диссертации С. Х. Долматова). Технологию живописи преподавал известный художник-реставратор А. А. Рыбников, а пластическую анатомию – профессор М. М. Курепина.

На кафедре рисунка и живописи основы преподавания базировались на твердых позициях реалистического искусства, а главным учебным предметом был рисунок, в основу которого был положен метод Кардовского. Отличительная особенность учебной работы студентов по рисунку и живописи – твердая методическая обоснованность заданий по темам. При работе над рисунком особое значение придавалось точной передаче натуры, основательной проработке деталей и светотени с последующим обобщением изображения. Академический подход к обучению рисунку на московском ХГФ наложил свой отпечаток на личность Д. П. Генеральницкого, который впоследствии, уже став педагогом, с такими же требованиями в передаче натуры подходил к рисункам, живописным композициям и особенно к скульптурным портретам своих студентов.

Программа по живописи и композиции была насыщенной и интересной. Как вспоминал С. Х. Долматов, студенты целеустремленно работали в мастерских под руководством своих педагогов. «Особо вспоминаю Глеба Борисовича Смирнова...(он) вел у нас на старшем курсе живопись и строго спрашивал за качество построения формы. Он не поощрял работу студента, когда этюд головы, (...), выполнялся размером больше натуры. Как правило, мы выполняли этюд (...) в три четверти натуры, в порядке исключения – в натуральную величину (по Кардовскому). Глеб Борисович учил нас компоновать мотив так, чтобы цвет выражал материальные свойства предмета, а моделировка формы казалась убедительной...» [1, с. 222]. Среди преподавателей живописи однокурсники Генеральницкого вспоминали и Е. М. Чепцова – выпускника Академии художеств (1911), ученика В. Е. Савинского, Г. Г. Мясоедова, В. Е. Маковского. «Ефим Михайлович был человеком скромным,

простым, доступным и предельно требовательным педагогом. Если он брал в руки кисть студента, чтобы что-то поправить в этюде и обнаруживал, что она непригодна (после работы плохо промыта и стала жесткой), он с гневом бросал ее в корзину, отходил от мольберта. Чепцов говорил, что палитра к началу работы должна быть чистой, как скрипка музыканта, кисти тщательно вымыты... Профессор ставил интересные постановки... Основные их преимущества – это ясность цветовых отношений, организованных на умеренных, не крикливых контрастах.» [1, с. 223].

Очень интересно проходили занятия по скульптуре, которую преподавал известный скульптор, профессор Ромуальд Ромуальдович Иодко. В 1947 году Иодко переходит на работу в Строгановское училище, а на это место вскоре будет приглашен скульптор Е. А. Токарев. С приходом на факультет Е. А. Токарева скульптура как учебный предмет заняла достойное место. Евгений Александрович Токарев был творческой личностью, человеком безгранично преданным искусству. Студенты почувствовали, что пришел педагог, у которого есть чему поучиться. На занятиях при нем лепили из глины, а не из пластилина. Студенты занимались с большим интересом, педагог умел увлечь, наглядно показать, что и как надо делать – от изготовления каркаса до работы над скульптурой. Е. А. Токарев разработал программу по скульптуре, и сам плодотворно работал творчески. Трагическая гибель Токарева была невосполнимой утратой для факультета и только приход скульптора Л. М. Писаревского, которому ассистировала В. В. Токарева – жена погибшего, несколько смягчил ситуацию на факультете.

Лев Моисеевич Писаревский как скульптор слыл большим знатоком пластической анатомии и великолепно владел рисунком. Он читал для студентов худграфа краткий курс анатомии, сопровождая лекции интересными рисунками фигуры человека в самых сложных ракурсах на классной доске, что было интересно не только студентам, но и преподавателям. На практических занятиях по скульптуре, курс которой был все же невелик, студенты получали только основные сведения о работе над скульптурными изображениями и выполняли небольшое количество упражнений по пластической лепке. Хотя преподавание Писаревского лишь слегка коснулось учебы Генеральницкого, но влияние на него московский педагог, безусловно, оказал. Следует отметить, что

в 1962 году Л. М. Писаревский издал практическое руководство по скульптуре для студентов ХГФ – «Лепка головы человека».

Преподавание живописи Львом Александровичем Бруни отличалось тем, что он старался развить у студентов творческое, не шаблонное отношение к натуре, целостное восприятие ее, развить умение находить в изображаемом основные, характерные линии формы и видеть их пластическое движение. И вообще, приход на кафедру Бруни явился большим событием для факультета. Он был яркой личностью, тонким художником, умным, скромным и обаятельным человеком, а его преподавание живописи было школой мастерства.

Семен Харитонович Долматов потом часто вспоминал профессора В. В. Коллегаева, всегда спокойного, уравновешенного, располагающего к себе приветливостью, строгой опрятностью. Профессор помнил студентов пофамильно, знал материальное положение и условия быта каждого. «Помнится, я как-то заболел и в течение недели не посещал занятия в мастерской. Василий Васильевич, заметив это, дал старосте 25 рублей и попросил послать кого-нибудь навестить, помочь и передать его послание поскорее выздороветь и возвращаться в “строй”. Я был глубоко тронут таким вниманием учителя» [1, с. 222–223]. (Отметим, что подобное отношение к студентам станет для самого С. Х. Долматова образцом для подражания, о чем неоднократно будут вспоминать уже его воспитанники).

Замечания В. В. Коллегаева в работе студента всегда были конкретны и лаконичны, обусловленные логикой мышления, пониманием анатомических и конструктивных связей частей формы головы, торса и фигуры человека. Он требовал от студентов прочных, глубоких знаний по пластической анатомии, учил умело их использовать при построении рисунка, но если что-нибудь в рисунке правил сам, то делал это мастерски. Не удивительно, что Генеральницкий считался сильным рисовальщиком и грамотным, высококлассным живописцем, а его сокурсник Долматов позже свободно читал лекции по пластической анатомии в Витебске..

«Мы, студенты, работали в атмосфере подлинно товарищеских отношений друг с другом, в то же время в обстановке взаимообязывающей дисциплины на занятиях. На мой взгляд, в те годы вопросы учебной дисциплины менее беспокоили деканат... Наиважнейшей и самой острой была проблема повышения уровня подготовки оканчивающих факультет» [1, с. 219].

В стенах педагогического института имени В. П. Потемкина в Москве Дмитрий Павлович окончательно сформировался как педагог, как творческая личность. В 1950 году Генеральницкий успешно заканчивает обучение и получает направление на работу в Курское художественно-графическое педагогическое училище в качестве преподавателя рисунка, живописи, композиции и черчения. Работа увлекла, творчески вдохновила педагога, и он преподавал в училище до 1954 года. Но проблемы с жильем (а к этому времени Генеральницкий уже женился), послевоенная разруха и рождение сына изменили планы молодого художника-педагога. И в 1954 году он переезжает в Минск, где начинает работать в Минском художественном училище преподавателем рисунка, живописи, композиции, а также вести занятия по пластической анатомии, начертательной геометрии, черчению и быть руководителем педагогической практики. Но вскоре выяснилось, что в связи с «временными» трудностями, долгожданное, обещанное ему в Минске жилье появится только через пять лет...

Витебский период. Случайная встреча Д. П. Генеральницкого с директором Витебского художественно-графического педучилища Акимом Нестеровичем Солохо, его обещания сразу предоставить жилье, дать возможность преподавать знакомые уже по прежней работе в Курске и Минске предметы, сделали свое дело – создали предпосылки для переезда из Минска в провинциальный город. В 1955 году Дмитрий Павлович с семьей переезжает в Витебск и поселяется недалеко от старого здания худграфа, рядом со ставшей вскоре «родной» скульптурной мастерской, по адресу Суворова, 50/15.

Открытое в 1949 году Витебское художественно-графическое педучилище «находилось в новом большом красивом здании по ул. Чехова. Учебные аудитории были большими, светлыми, просторными, с высокими потолками и огромными окнами. Аудитории были хорошо оборудованы...» – вспоминает выпускник 1957 года, а позднее доцент кафедры дизайна ВГТУ В. А. Сорокин [2]. Студенты были поражены «огромным актовым залом, широкими коридорами, сверкающими паркетными полами. Все это дополнялось гипсовыми античными статуями. Пару аудиторий имели верхнее (потолочное) освещение, но, к сожалению, оно просуществовало очень мало...» [3].

В училище в период приезда туда Генеральницкого уже работал коллектив преподавателей, представляющих различные

«художественно-технические школы» Советского Союза. Среди них следует назвать Валентина Константиновича Дзежица (Ленинградский высший художественно-технический институт); Александра Васильевича Гаврушко (Художественный институт Литовской ССР); преподавателя начертательной геометрии и черчения Ивана Адамовича Гудиновича (Белорусский политехнический институт); Любовь Константиновну Дукальскую (Свердловское художественное училище); Валентина Карловича Зейлерта (Московский государственный заочный педагогический институт, в 20-х годах обучался в Витебских художественных мастерских у К. Малевича); Григория Филипповича Кликушина (Омское художественное училище); Ивана Георгиевича Корнеева (Витебское художественное училище, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова географический факультет); преподавателя истории искусств Аллу Ефимовну Мисюк (Витебское художественно-графическое педучилище); сокурсников Генеральницкого Семена Харитоновича Долматова; Варвару Ксенофоновну Мышкину и Василия Александровича Нукало (все – ХГФ МГПИ имени В. П. Потемкина); Владимира Алексеевича Смерединского (Художественный институт г. Одесса, отделение живописи); Ивана Михайловича Столярова (Минское художественное училище); преподавателя черчения Евгению Петровну Сумник (Белорусский государственный художественный техникум (Витебск); Василия Григорьевича Шаталова (Минское художественное училище).

Учебный план училища включал преподавание известных Дмитрию Павловичу по прежней работе «художественно-графических» дисциплин, таких как рисунок, живопись, композицию, перспективу, пластическую анатомию, историю искусств, технологию художественных материалов, черчение, начертательную геометрию и различные методики. Следует отметить, что из перечисленных выше дисциплин Генеральницкий профессионально и грамотно мог преподавать каждую из них.

Учебные работы по живописи и рисунку с собой студенты из аудитории не уносили. Дмитрий Павлович порой приходил вечером, брал работу, кисти и исправлял ее. Бывшие студенты вспоминали: «Приходишь на занятия, берешь работу и... не узнаешь ее... Дмитрий Павлович стоит вдалеке, смотрит с улыбкой: “Как же ты, мол, будешь реагировать на это?”. Потом подходит

и объясняет, как дальше надо продолжать работу». Один из тогдашних учащихся училища, а позднее заслуженный деятель искусств Республики Беларусь витебский художник Геннадий Шутов вспоминал: «...в школе моим первым учителем рисования был Михаил Матвеевич Журавков. Он увидел во мне художественные задатки и уговорил поступать в Витебское художественно-графическое педучилище. В 1957 году я поступил сразу на второй курс. И там мне очень повезло с педагогом. Им стал Дмитрий Павлович Генеральницкий». Пластический образ в гипсе учителя Журавкова появился в творчестве Д. П. Генеральницкого немного позже [4].

Преподавательская деятельность Генеральницкого на ХГФ. В сентябре 1959 года в Витебском педагогическом институте имени С. М. Кирова был образован художественно-графический факультет, куда Д. П. Генеральницкий был зачислен на работу в должности преподавателя кафедры живописи и графики. Одновременно Дмитрий Павлович по совместительству являлся преподавателем рисунка в политехническом институте (филиал Минского) и с февраля 1959 года – преподавателем студии при Доме народного творчества [5].

Дмитрий Павлович за время работы на кафедре в различное время преподавал рисунок, масляную живопись, композицию, пластическую анатомию и скульптуру. Художник-педагог первого выпуска – 1962 года Феликс Гумен вспоминает о первых годах факультета: «...учились мы как одержимые. Впитывали все как губка. Факультет наш был экспериментальный, многие преподаватели еще сами учились. Не было учебников, справочников, строгих планов. Была полная свобода...» [6].

Многие студенты с благодарностью вспоминают преподавателя рисунка, живописи, скульптуры и пластической анатомии Генеральницкого Дмитрия Павловича за профессионализм, четкую реалистическую установку на искусство, за «фанатизм» в своей профессии. «Мы как-то сразу заметили и уважали Дмитрия Павловича, и он стал ближе к нам с первых занятий по живописи даже из-за, казалось бы, простого факта, когда после организации постановки натюрморта, он ставит для себя мольберт и начинает при нас писать эту же постановку, показывая последовательность и приемы начального этапа работы натюрморта маслом», – с большой теплотой говорит о своем первом кураторе и педагоге профессор Елена Жукова. «Сама фигура Дмитрия Павловича вызывала у нас...

чувство уважения и благоговения, – вспоминает о нем первокурсница 1968-го года Ирина Бурдыко. Такой крупный, харизматичный человек. Движения его неторопливые и поворачивается он всем туловищем. Это мой главный учитель по специальности. На занятиях по рисунку видел каждого, всем уделял внимание, умел найти подход к каждому. Был хорошим воспитателем, знал, какую струнку характера надо затронуть, умел “надавить” на самолюбие. Если видел, что долго не доходит то, что он от тебя требует, мог объяснить с помощью *koh-i-noor 8M*, который носил всегда в нагрудном кармане, я иногда “слезу пускала”, а он потом подойдет, руку протянет – мир? Много рассказывал нам о художниках-классиках во время занятий, частенько цитировал Чистякова (...) помню наставление Дмитрия Павловича мне, только осваивающей азы рисунка – “Не контур формой правит, а форма контуром”. Действительно, Генеральницкий «учил мыслить объемом, видеть затылок при работе с передним планом, – дополняет свою одноклассницу член Союза художников Александр Слепов. И, можно сказать, Дмитрий Павлович, предвидел мое будущее, подчеркивая значимость скульптуры в моей жизни...».

Восторженно и эмоционально вспоминает своего учителя по художественно-графическому педагогическому училищу (выпускник 1960 года) и руководителя дипломного проекта на худграфе выпускник 1970 года педагог и художник Степан Сенько: «Генеральницкий Д. П. – это была колоритнейшая персона. Генерал. Человек силы, мощи не только физической, но и нравственной. Фигура, выделяющаяся из всех педагогов худграфа. Немногословный, уверенный, твердый, знающий себе цену. Он всегда был в работе. В оценке студенческих работ его слово всегда было самым весомым и заключительным. Как сказал Генеральницкий – так и будет. Педагог, великолепно знающий анатомию человека, он прекрасно лепил портреты. Знал каждую мышцу, сухожилие, кость в движении и в состоянии покоя. Движением руки и острым взглядом, он указывал ошибку в работе с глиной и ее исправление.

Во время выполнения мною своей дипломной работы (“Портрет А. Н. Солохо”, не сохранилась) Дмитрий Павлович рассказывал мне “тайны” своей студенческой жизни и не скрывая гордости, откровенничал по поводу своих скульптурных данных: “Среди всех студентов я лучше всех мог поставить глаза. В лепке портрета это не каждому удастся...”. А вообще Генеральницкий был не только

замечательным педагогом по скульптуре, но и прекрасным рисовальщиком. Его ценили все – и студенты, и преподаватели».

Методической установкой его преподавания на начальном этапе работы в объеме было четкое усвоение пластической формы «гипсов», начиная с простых по форме розеток, рельефных орнаментов и лишь затем гипсовых портретов и фигур. В мастерской часто звучало его – «вначале общее, а затем – частное». И только после твердого овладения скульптурной методикой работы над формой, переходили к живой модели, к натурщику. «Преподаватель не ограничивает их (кружковцев и студийцев) фантазию, не навязывает своей мысли. Он учит их “строить” человеческое тело, соединять в скульптуре духовное и физическое, добиваться необходимой в искусстве гармонии...» [7].

Обстоятельно и вместе с тем доходчиво объясняя каждую тему студентам, Генеральницкий особое внимание всегда уделял пластической анатомии, делал зарисовки в ходе объяснения. Записи в кафедральном журнале посещений, оставленные заведующим кафедрой рисунка и живописи 60-х Г. Ф. Кликушиным, после посещения занятий Генеральницкого свидетельствуют: «Хорош метод анализа при рассказе с последующим синтезом. Занятия проведены методически правильно»; «Преподаватель ведет занятие четко. Указания конкретны, помогает студентам индивидуально». На занятиях по рисунку на 1 курсе преподаватель обращает внимание на порядок в мастерской, требует от студентов, чтобы никто не опаздывал. На занятиях по скульптуре «преподаватель внимательно просмотрел студенческие работы, сделанные ими на предыдущем занятии. Организовал персонально каждому его рабочее место, требуя соблюдения порядка. Обнаружилось, что у большинства работы потрескались. Преподаватель объяснил причину этого и показал методику устранения. Занятия прошли при хорошей организации».

Создание Д. П. Генеральницким на факультете кружка скульптуры объединило многих студентов вокруг его мастерской. «Все пять лет я, вместе со своим другом-однокурсником Толиком Герасимовым посещали кружок скульптуры и даже сейчас могу, вспоминая то время, говорить о педагогическом таланте Дмитрия Павловича, – вспоминает годы учебы Иван Павлович Хитыко (третий выпуск ХГФ), бывший преподаватель резьбы по дереву на кафедре декоративно-прикладного искусства. В процессе работы, он часто

подходил к каждому, подсказывал и сам исправлял ошибки, при этом говоря, что друг работает успешнее, - «иди поучись», и мы, незаметно, можно сказать, как бы учились друг у друга, но под неусыпным грамотным профессиональным контролем педагога».

На протяжении всего периода обучения на худграфе занятия кружка скульптуры посещал и художник Николай Таранда, готовясь защищать дипломную работу в пластике. Но судьба распорядилась так, что свою заключительную работу на факультете Н. Таранда выполнял по живописи у О. Г. Орлова. Тем не менее, его воспоминания о Д. П. Генеральницком самые светлые: «На кружке мы много внимания уделяли изучению видов скульптуры, анатомии... Но что самое главное – лепили с “живой натуры”. Особенно радовало то, что наш педагог, Дмитрий Павлович, стоял и работал вместе с нами. Мы могли наблюдать за процессом... У Генеральницкого было особое пластическое чутье. О нем самые теплые воспоминания! Блестящий педагог! Талантливый художник!».

Именно благодаря студии, а позднее кружку у Генеральницкого появились ученики, связавшие свою жизнь со скульптурой. Здесь следует вспомнить о первых студийцах, которые продолжили обучение скульптуре в специальных вузах, а также о студентах-кружковцах – Леониде Зильберте, Владимире Хмызникове, Викторе Зайце. Первые двое ушли с третьего курса и закончили скульптурное отделение Белорусского государственного театрально-художественного института в Минске, а Виктор Заяц после окончания худграфа в 1962 году работал учителем, развивая у своих учениках «скульптурное зрение».

«В 14 лет отец отвел меня в студию к замечательному педагогу – Дмитрию Павловичу Генеральницкому, где я провел первые пять лет своих “университетов”, – вспоминает витебский скульптор Александр Гвоздики. – С виду суровый, но в сущности добрейший человек, Генеральницкий был и остался для меня олицетворением Художника и Педагога». Ученик седьмого класса Александр Гвоздики, а также школьники Михаил Хмызов, Николай Шенделев, Леонид Тарабуко, Зиновий Кужелев, инженер Владимир Голубев посещали скульптурную студию Дома народного творчества и с благодарностью вспоминали эти творческие вечера. Все они, кроме Владимира Голубева (он вступил в Белорусский союз художников, не имея специального художественного

образования), поступили в Белорусский государственный театрально-художественный институт на скульптурное отделение, а Зиновий Кужелев окончил Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии по отделу кукольного театра.

О педагогическом таланте Генеральницкого все его студенты вспоминают с особым восхищением. «У меня он остался в памяти как педагог, в меру требовательный, преданный до фанатизма своей работе, любивший свое дело и честно выполнявший его», – отмечает выпускник 1972 года, а сегодня известный белорусский живописец, член Белорусского союза художников Олег Сковородко. «Дмитрий Павлович строго относился к студентам в плане дисциплины и, особенно, учебы, внешне был суровым, но в душе отходчив...». Но в целом из уст большинства бывших студентов Генеральницкого звучали фразы, суть которых близка сказанному выпускником 1970 года Леонидом Мирзояном: «Это была ЛИЧНОСТЬ».

Творчество: живопись и скульптура. Несмотря на активную педагогическую деятельность, творчество в жизни Генеральницкого занимало особое место. «...Дмитрий Павлович – он и живописец и “трудыга”. Большое предпочтение отдает именно живописи, хотя у него сильных работ три-четыре, по-моему. Это “Милиционер”, “Глухая”, “Старик”, “Шофер”. Есть неплохие этюды. Много неоконченных». С огромным сожалением следует добавить, что в фонде факультета сохранилось до нашего времени только одно полотно. Это холст «Старик» (размером 85X60), на котором изображен один из «ходовков» к Ленину от крестьян Витебской губернии. О живописной составляющей данного полотна говорят пластически сочно, добротнo прописанные голова старика и натруженные кисти, а композиционно оправданное поясное изображение модели, привлекает внимание зрителя. Полуфигура прочно «сидит» в формате картины, а сероватый, нейтральный цвет одежды старика заставляет зрителя вглядываться в лицо персонажа. Перед нами образ пожилого, прошедшего трудный жизненный путь человека. В свое время и студенты, и преподаватели могли видеть в мастерских и коридорах здания старого худграфа прекрасную коллекцию грамотно написанных живописных портретов современников, где отмеченная выше работа была одной из них.

«...Дмитрий Павлович мне лично рассказывал о том, что после завершения учебы он хотел, (а для этого были все видимые

предпосылки), профессионально работать в живописи, – вспоминает выпускник худграфа 1974 года, витебский живописец, член Белорусского союза художников Виктор Шилко. – Но, как-то поспорив, заверил, что овладеет самостоятельно искусством пластики, стал много работать в этом виде искусства и сумел достичь определенных профессиональных успехов».

В скульптуре Дмитрий Павлович вначале увлекался малыми формами, а с 1958 года перешел на более монументальные. «Отлично зная анатомию, он стремился, прежде всего, к точной передаче пропорций, детальной лепке мышц... Но вскоре Генеральницкий понял, что главное не просто копировать натуру, а найти и стремиться предать ее внутреннюю жизнь, ее духовную сущность... Именно эти качества он стремился передать в скульптурах “Рабочий”, “Молодой учитель”, в портретах бывшего буденовца И. Корсака, Героя Советского Союза В. Свидинского. Молодое красивое лицо Свидинского будто освещено внутренним благородством, в легкой, сдержанной улыбке – теплота и спокойная уверенность сильного духом человека» [7].

Безусловно, Генеральницкий был больше мастером скульптурного портрета и об этом говорили стоящие на полках мастерской гипсовые портреты живописца В. Дзежица, преподавателя черчения и начертательной геометрии В. Н. Виноградова, преподавателя психологии К. Матлина, акварелиста Ф. Гумена, преподавателя вуза. Все, кто заходил в скульптурную мастерскую ХГФ, отмечали похожесть не только портретную, но и внутреннюю.

Хотелось бы отметить монументальную серию героических портретов, среди которых памятник Герою Советского Союза В. И. Свидинскому, установленный во дворе Витебского завода часовых деталей, портрет Батки Миня, хранящийся в Музее М. Шмырева. В последней из названных работ скульптор стремился не столько к внешнему сходству, сколько к созданию большого человеческого характера, волевого и решительного. Для этого же музея Генеральницким был выполнен портрет прославленного командира партизанского отряда Г. С. Курмелева и портрет Героя Советского Союза Михаила Сильницкого. Для большего портретного сходства, по поручению Дмитрия Павловича, автору данной статьи пришлось найти и привести в скульптурную мастерскую для позирования младшего брата Сильницкого.

Только на фотографии 1965 года мы можем увидеть сейчас скульптурный бюст кубинского революционера Фиделя Кастро. Эта работа появилась как ответ на события тех дней.

Серия женских портретов, созданная Д. П. Генеральницким, ярко демонстрирует его умение погрузиться в психологическое состояние, духовный мир модели, с ее проблемами и надеждами. Скульптура «Порыв» – это портрет девушки, лицо которой «излучает счастье молодости, взгляд больших, широко открытых глаз обращен в высокую даль. В нем – выражение безграничной мечты и смелого порыва навстречу этой мечте. Стремительность движения, экспрессия образа передаются динамичностью силуэта, специальной этюдностью исполнения. Впечатление порыва увеличивается легким движением отброшенных назад волос» [7].

В портретной галерее скульптора немало портретов учителей, участников войны и партизан, простых граждан города. Можно назвать поясные портреты рабочих, отличающиеся большой выразительностью пластического, анатомического и композиционного строя. Несколько работ из этой серии еще находятся в мастерских художественно-графического факультета.

Одна из них – выразительная полуфигура рабочего «Кочегар». Этот бюст часто ставят в экспозицию натюрмортов на занятиях по живописи маслом, но чаще – как гипсовую постановку по рисунку для младших курсов, при переходе на работу с натурщиком. Композиция портрета выразительна и динамична, удачно передает образ человека нелегкого труда.

Особо хотелось бы вспомнить о знакомстве и о встречах Дмитрия Павловича со скульптором Заиром Азгуром. Он несколько раз посещал мастерскую в Витебске «на Чехова» и эти встречи являлись творческим стимулом для Генеральницкого. Об отношении З. Азгура к Генеральницкому красноречиво свидетельствуют автограф и надпись на его книге «То, что помнится...», подаренной скульптору: «Дорогому Дмитрию Павловичу Генеральницкому. Замечательному педагогу!».

В пятницу, 8 июля 1972 года, автор данной статьи договорился с Дмитрием Павловичем на следующий день встретиться в мастерской на худграфе, чтобы продолжить работу по прокладке глиной «заказного», выигранного по конкурсу, бюста Ленина для птицефабрики в Хайсах. И вот 9 июля, подходя к площади Ленина, возле магазина встречаю

«худграфовского» натурщика, который ошеломил меня страшным известием – умер Генеральницкий. Не веря в сказанное, побежал сначала к худграфу, а потом к дому Дмитрия Павловича.. У автора данного материала в дневнике записано: «...он умер в шесть сорок пять утра... У него был третий инфаркт...». Скульптор и учитель, как свеча – сгорел и ушел из жизни на шестьдесят втором году жарким утром 9 июля 1972 года. Для всех эта неожиданная смерть была огромной утратой как в личном плане, кому-то был другом, так и для факультета – студенты и преподаватели потеряли профессионала, наставника, мудрого советчика.

В августе того же года факультет организовал выставку Генеральницкого в выставочном зале Союза художников (по адресу улица Ленина, угол улицы Советской), где были представлены как скульптурные, так и живописные работы мастера. Из того, что когда-то было представлено на той выставке сегодня, на художественно-графическом факультете сохранились всего лишь 4 работы, среди которых: «Портрет А. Н. Солохо», «Кочегар», «Портрет М. Шмырева в фуражке» и «Портрет учителя». В семье Дмитрия Павловича хранится «Пионер» – гипсовый портрет сына Стаса и несколько живописных и графических этюдов портрета жены, натюрморта и пейзажа.

Заключение. Подводя итоги, хочется отметить, что Дмитрий Павлович Генеральницкий был одним из тех педагогов, которые стояли у истоков «витебской художественной школы». Благодаря его педагогическому и творческому таланту тысячи воспитанников школы смогли успешно реализовать себя как в педагогической, так и художественной деятельности. Можно сказать, что для многих художественно-графический факультет 1960–1970-х годов явился первой ступенькой, стартовой

площадкой для развития творческого потенциала будущего профессионала-творца.

«Витебский Париж» 70-х годов XX века, как назвал художественное пространство города вместе с худграфом выпускник ХГФ 1975 года, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, директор Национального художественного музея Республики Беларусь, Владимир Прокопцов, действительно помог определиться с выбором творческой профессии многим [8]. И роль художника и педагога Дмитрия Павловича Генеральницкого в этом процессе невозможно переоценить.

Дмитрий Павлович Генеральницкий оставил городу Витебску запоминающиеся произведения пластического искусства. К сожалению, не все удалось сохранить, но и то немногочисленное скульптурно-пластическое наследие мастера, которое дошло до нас, свидетельствует о его таланте и сегодня используется на практических занятиях по рисунку и живописи последователями замечательного педагога.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долматов, С. Х. Наша школа / С. Х. Долматов // Художественно-графический факультет. 50 лет (1941–1991): Юбилейный сборник. – М.: Изд-во «Прометей», МПГУ им. В. И. Ленина, 1992. – С. 217–225.
2. Воспоминания учащегося первого набора В. А. Сорокина // В. Н. Виноградов, Е. Т. Жукова. Витебское художественно-графическое педагогическое училище. – Витебск, 2005. – С. 32–34.
3. Из воспоминаний Е. А. Василенко // В. Н. Виноградов, Е. Т. Жукова, Витебское художественно-графическое педагогическое училище. – Витебск, 2005. – С. 34–36.
4. Шутов, Г. Мы не имеем права на фальш / Г. Шутов // Витьбичи. – 1996. – 27 янв.
5. Архив ВГУ имени П. М. Машерова. – Ф. 204. – Оп. 2. – Д. 1375.
6. Крупица, Н. Дети худграфа: к 40-летию художественно-графического факультета ВГУ / Н. Крупица // Витьбичи. – 1999. – 28 окт.
7. Буткевич, С. Настаўнік, выхаватэль, мастак / С. Буткевич // Витьбичі рабочы. – 1969. – 10 янв.
8. Выпускники вспоминают о ВГУ: Владимир Прокопцов // Мы и час. – 2019. – 27 февр.

Поступила в редакцию 25.06.2019

“Новая шчырасць” Валянціны Ляховіч

Ге А. С.

Установа культуры “Музей Марка Шагала ў Віцебску”, Віцебск

У артыкуле разглядаецца творчасць віцебскай мастачкі Валянціны Ляховіч, якую складана ўключыць у нейкія пэўныя рамкі мастацкіх напрамкаў ці стыляў. Выпускніца віцебскага мастацка-графічнага факультэта, В. Ляховіч зрабіла значны ўнёсак у віцебскую акварэль, але не абмежавалася гэтым і актывізавала сваю творчасць у самых разнастайных кірунках. Сёння Валянціна Ляховіч працуе ў розных відах мастацтва: жывапіс, аб’ект, інсталяцыя. Яна спалучае ў сваёй творчасці фігуратыўнасць і абстракцыю, вытанчаны каларыт і брутальнасць трэш-скульптуры; яе прасторавае мысленне праяўляецца як у працы па стварэнні аб’ектаў, так і ў валоданні мастацтвам экспазіцыі. Педагагічная дзейнасць В. Ляховіч на віцебскім мастацка-графічным факультэце і ў мастацкай школе таксама з’яўляецца неад’емнай часткай творчага шляху мастачкі. У артыкуле выдзяляюцца асноўныя тэндэнцыі творчай дзейнасці В. Ляховіч, якія разглядаюцца ў рэчышчы постмадэрнізму і метамадэрнізму.

Ключавыя словы: беларускае мастацтва, сучаснае мастацтва, акварэль, калаж, аб’ект, смеццевая культура, экспазіцыя, віцебскі мастацка-графічны факультэт, выкладанне мастацтва.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 48–53)

“New Sincerity” of Valentina Liakhovich

Ge A. S.

Cultural Establishment “Marc Chagall Museum in Vitebsk”, Vitebsk

The creative activity of Vitebsk artist Valentina Liakhovich, which is difficult to include into some definite frames of artistic trends or styles, is considered in the article. A Vitebsk Art Faculty graduate V. Liakhovich made a considerable contribution into Vitebsk watercolors but did not limit herself with it and was creatively active in very different directions. Today Valentina Liakhovich works in different art trends: painting, object, installation. She combines figuration and abstraction in her art, exquisite color compositions and brutal trash sculptures; her spatial way of thinking manifests itself in the creation of objects, and in the mastery of art exhibition design. V. Lyakhovich’s educational activity in Vitebsk Art Faculty in the Children’s Art School is also an integral part of the creative path of the artist. The article highlights the main tendencies of V. Liakhovich’s art and considers them in the mainstream of postmodernism and metamodernism.

Key words: Belarusian art, contemporary art, watercolors, collage, object, trash culture, exhibition, Vitebsk Art Faculty, art teaching.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 48–53)

Творчасць віцебскай мастачкі Валянціны Антонаўны Ляховіч складана ўключыць у нейкія пэўныя рамкі мастацкіх напрамкаў ці стыляў. Выпускніца віцебскага мастацка-графічнага факультэта, В. Ляховіч зрабіла значны ўнёсак у віцебскую акварэль; на пачатку свайго творчага шляху сама мастачка адзначае класічны і эксперыментальны кірунак у акварэлі, якія склаліся пад уплывам выкладчыкаў І. Сталярова і Ф. Гумена [1]. Пры гэтым, тут жа В. Ляховіч адзначае, што мастак не фарміруецца ў выніку атрымання адукацыі, але ў выніку персанальнага мастацкага і асобнага вопыту. Рознастароннасць асобы мастачкі, яе імкненне да фармальна-эксперыментальна і любоў да матэрыялу,

паглыбленне ведаў і персанальнае асэнсаванне гісторыі і сучаснага стану культуры і мастацтва абумовілі шырокае поле творчай дзейнасці Валянціны Ляховіч у розных відах і напрамках мастацтва.

Мэта артыкула – прааналізаваць асноўныя тэндэнцыі творчай дзейнасці В. А. Ляховіч.

Жывапіс. Камбінаваныя тэхнікі і эстэтыка палімпсесту. “Быў час, калі я адмовілася ад эксперыментаў і занялася натуралістычным жывапісам. Але ён не мог адказаць на пытанні, якія ўсталі перада мной, і, у рэшце рэшт, ператварыўся ў ворага, з якім я змагалася доўгія гады” [1]. В. Ляховіч прайшла ў жывапісе паступовы шлях ад традыцыйнай фігуратыўнасці да трансфармацыі формаў

і пашырэння семантыкі вобразаў. Яна прыгадвае карціну “Кветкі зімой” як пэўную веху, што пазначыла пераход да фармальнай свабоды ў жывапісе. Стылізаваныя выявы кветак, што запоўнілі ўсю паверхню кампазіцыі, уключаючы твар жанчыны, з’явіліся візуальным знакам змен у пабудове прасторы палатна, да якіх мастачка набліжалася. Гэты крок падрыхтавалі ўласныя разважанні пра тое, што яна хоча здзейсніць у жывапісе, цікавасць розных напрамкаў мастацтва, а ўмацавала рашучасць мастачкі гутарка з мастаком А. Кузняцовым, творчасць якога ў той час таксама накіроўвалася ў бок беспрадметнасці.

М. Цыбульскі ў канцэпцыі да экспазіцыі Валянціны Ляховіч “Кола жыцця” ў Віцебскім абласным мастацкім музеі адзначае: “Пачынаючы некалі як прыхільніца рэалістычных традыцый, В. Ляховіч у сярэдзіне 1980-х змяніла ў сваёй творчасці суадносіны паміж рэальнасцю і асацыятыўна-вобразнай абстракцыяй: мастачка пазбавілася сюжэтных кантэкстаў і пачала напаўняць вобразы філасофскім сэнсам” [2]. В. Ляховіч працягвае працаваць як у абстрактным, так і ў фігуратыўным жывапісе. Фігуратыўнасць на яе карцінах сапраўды дэканструяваная, часта фрагментаваная, з галоўным намерам вярнуцца да сутнасці малюнка і саміх формаў, амаль шукаючы мінімальную структуру.

Адной з важнейшых тэндэнцый у жывапісе Валянціны Ляховіч бачыцца яе імкненне да стварэння аўтарскай тэхнікі, якая дае падчас непрадказальных візуальных вынікаў, камбінаванне розных тэхнік у працы над стварэннем паверхні нахшталт палімпсесту.

Палімпсестны характар жывапісу В. Ляховіч упершыню адзначыла мастацтвазнаўца Людміла Вакар. Палімпсест можа служыць метафарай сучаснай або, больш дакладна, постсучаснай культуры ў цэлым і візуальных мастацтваў у прыватнасці. Яму можна прыпадобніць тыпова постмадэрнісцкую канстатацыю свядомай цытатнасці, асуджанасці на бясконцае прысваенне нечага, што ўжо мела месца ў мінулым, без чаго не здзяйсняецца ніякі сённяшні мастацкі вопыт.

Палімпсест Ляховіч спараджае эффект прасвечвання, праступання розных слаёў працы; аднаразовае мігценне дробных дэталей, сцёртых сімвалаў і іншых знакаў на маляўнічай паверхні, якая тым самым выяўляе сваю шматпластовасць – тут любя новыя знакі абавязкова ўключаюцца ў агульнае вязьмо; гэта гульня незлічоных напластаванняў, а таксама абрываў, адслаенняў, выцвітаньня, сцірання, старэння, запальвання новых колераў. Па словах

Л. Вакар, метады працы з акварэллю Валянціны Ляховіч нагадвае стварэнне фрэскі, і ў той жа час захоўвае адчуванне самаадвольнасці і непасрэднасці выяўлення матэрыялу, характэрнае для вадзянога жывапісу. Гэтак жа, як і для фрэскі, яна рыхтуе кардоны, дзе старанна прадумвае кампазіцыю, якую затым можа выкарыстоўваць шмат разоў. У перакладах яе на новы аркуш малюнак пакрываецца фарбамі, змываецца і запаўняецца зноў да таго часу, пакуль не ўтворацца патрэбны эфект. У выніку ўзнікаюць серыі работ, дзе аўтарка дэманструе бясконцае мноства рашэнняў, нястомна вар’іруючы матыў аж да яго поўнага абстрагавання або трансфармацыі ў новыя пластычныя формы. Разам яны прадстаўляюць зборны «палімпсест-вобраз» [3].

У большай ці меншай ступені палімпсестны характар уласцівы многім працам мастачкі, аднак вызначальным ён становіцца ў працах “Прамаці”, “І юнацтва ружовы колер...”, “Аўтапартрэт”, “Рух дагары”, “Прывідны стан”, “Горад”, “Прысвячэнне Феафану Грэку”, “Скрыжалі”, “Дом”, “Шум часу”. У адных карцінах ён спараджае асабліваю эстэтыку паверхні, у іншых – нараджае дынаміку, а ў асноўным, як можна ўявіць, выдае таямніцу асаблівых адносін аўтара з часам. Паверхня названых вышэй прац – гэта плоскасць, якая паўстае як расслаіўшаяся, неаднародная прастора, як шум шматлікіх карцін, што змешчаны на сінхронна аглядальнай плоскасці аркуша, з якой можна параўнаць усю прастору-час культуры ў працэсе яе засваення і асваення глядачом. Самае цікавае, што ў напластаваннях падрабязнасцей праступаюць прыкметы палімпсесту на ўзроўні найбольш глыбінным – на ўзроўні светаадчування мастачкі. Гэта адчуваецца ў спосабе каардынавання ўзгадвання і забыцця згодна з метадам маніпуляцыі слядамі, аскепкамі гістарычнага мінулага і наступствамі прыватнага ўнутранага і мастацкага вопыту. Гэта праступае ў мігценні цытат сусветнай культурнай спадчыны, твораў сучасных мастакоў, у аўтацытаванні ўласных твораў і міфалогіі, у разгортванні цыклаў-серый. І ў гэтай прасторы вырастаюць дэталі і архетыпы, якім ужо незлічона колькасць гадоў, і якім жыць у наступных стагоддзях, як бясконца кранальным тварам святых, што глядзяць скрозь старую і вытанчаную тканіну часу (“Прысвячэнне Феафану Грэку”, “Вытокі”, “Прамаці”).

Шматлікія творы В. Ляховіч камбінуюць жывапіс і калаж. Асобнае месца сярод іх займае праца “Дзень даўжынёй у жыццё”. Выкананая на паперы, умацаваная на тканіне,

яна спалучае жывапіс, калаж і выкарыстанне свабоднай прасторы. Пра калажы В. Ляховіч неабходна адзначыць, што яна ўжывае жывапіс на кожным фрагменце, такім чынам апраўдваючы кожны фрагмент іншага матэрыялу як з пункту гледжання кампазіцыі, так і паводле колеру (“Дзень даўжынёй у жыццё”, “Рух дагары”, “Іспанія”, “Прысвячэнне Феафану Грэку”, “Прысвячэнне бацькам”, “Аўтапартрэт”, “Дом на мяжы галактыкі № 1”, з серыі “Скульптуры А. Слепава на Марсе мараць пра Зямлю” і інш.). У “Дні даўжынёй ў жыццё” элементамі калажу з’яўляюцца фрагменты фотаздымкаў, зробленых мастачкай, якія паказваюць яе ўласныя скульптуры (падвойныя аўтацытаты).

Прасторавыя працы. Аб’ёмныя працы Валянціны Ляховіч сумяшчаюць уласцівасці скульптуры (пошукі пластычнай формы), асамбляжу (збор адзінага цэлага з аб’ёмных прадметаў з дапаўненнем разнастайнымі матэрыяламі і жывапісам), канцэптуальнага аб’екту “трэш-культуры” (смецце, упакоўкі ў якасці матэрыялаў, кола тэм, засяроджанае на экалагічных, сацыяльных праблемах, тэматыцы часовасці). Гэта “Вечная праблема”, “Час, які ідзе назад”, “Слуп пра тварэнне бяссонных начэй”, “Манекены на сметніку”, “Пясочны гадзіннік”, “У рысы”, “Неба на зямлі і конь” і інш.

Гэтыя кампазіцыі як нельга лепш адлюстроўваюць наш час, гэтак званае “грамадства спажывання”, калі жыццё паняццяў, поглядаў, вызначаных формаў эстэтыкі кароткае, таксама як жыццё рэчаў, чый шлях ад вытворчасці да сметніка становіцца ўсё карацейшым. У той жа час, у такім стане культуры што заўгодна можа быць раптоўна вынята са сметніку і абвешчана прыгожым, патрэбным і актуальным. Валянціна Ляховіч выкарыстоўвае пры стварэнні работ прадметы і іх фрагменты, знойдзеныя на сметніку, а таксама выратаваныя ёю ад звалкі ў дамах людзей. Гэтыя прадметы прадстаўляюць фрагменты чыхсьці жыццяў і ўліваюць частку слабейчай энергетыкі сваёй мінулай “патрэбнасці” ў магутную энергетыку мастацкіх аб’ектаў. Згодна з В. Ляховіч: “...для цябе гэта ўжо не сметнік, не звалка, а збор астаўленых, амаль што жывых вобразаў”.

Брутальнасць металічных, пластыкавых, шкляных аб’ектаў, “імплантаваных у цела” працы, выкарыстанне пенапласту, старых дошак не родзіць у гледача агіды з-за каларыстычнага майстэрства мастачкі. Нават аб’ёмныя скульптуры, амаль цалкам створаныя са смецця, В. Ляховіч выкарыстоўвае як маляўнічыя паверхні, ствараючы і вырашаючы

дысанансы фарбамі, як кампазітар гукам. “А я, паміж тым, працую з формай. І адкрываю для сябе, што гэтыя прадметы-дзядкі з’яўляюцца выдатным формаўтваральным матэрыялам. Кожная група прадметаў, сабраных разам адзіным зместам, сэнсам, патрабуе ад мастака праявіць выдатную фантазію, ставіць перад ім задачы даволі складаныя, каб выканаць іх, ты павінна рабіць адкрыцці, хоць бы на ўзроўні «ровара». І як бывае цяжка... Бывае, жыць ці не жыць працы вырашае ўсяго толькі замена адной фактуры на другую... Акрамя таго, я стараюся не проста сабраць прадметы да кучы, а знайсці пластычны змест і тым самым праявіць сябе як мастачка”.

Прасторавыя аб’екты В. Ляховіч – сінтэз канцэпцыі, скульптурнай пластыкі і жывапісу. У некаторых акцэнт ставіцца на пластыку ў спалучэнні з жывапісам (серыя “Твары”, “Жаночы торс”, “Апора”, “Той, хто ідзе”), іншыя больш выяўляюць якасці асамбляжу і ўласцівасці смеццевага матэрыялу, якія дапамагаюць выражэнню ідэі (“У рысы”, “Поўны мужчына”, “Кола”, “Трансфармацыя куба”). “Нярэдка сваёй вольнай стылістыкай і архітэктонікай яны нагадваюць творы абстрактнага экспрэсіянізму. І, разам з тым, аб’екты мастачкі гэта не толькі ўвасабленне эмацыянальна-пачуццёвага пласта яе глыбока індывідуалізаванага светапогляду, але актуалізаваная Валянцінай Ляховіч канвертацыя ўжо аднойчы знойдзеных форм і сэнсаў у новыя прасторавыя структуры”, – піша М. Л. Цыбульскі ў куратарскім тэксце да праекту В. Ляховіч “Кола жыцця” [3].

Праекты, творчасць па стварэнні экспазіцыі. У бягучым дзесяцігоддзі Валянціна Ляховіч засяроджвае сваю ўвагу не толькі на стварэнні асобных прац, а асабліва на стварэнні праектаў, дзе галоўным сродкам мастацкага выказвання з’яўляецца экспазіцыя цалкам, асобныя працы ў якой можна ўспрымаць як асобныя фарбы і кампазіцыйныя дэталі. У пабудове экспазіцыі праектаў мастачка выкарыстоўвае розныя прыёмы, заклікаючы гледачоў да творчага прачытання, у рамках “партыцыпатыўнай культуры”. Ахарактарызуем найбуйнейшыя з апошніх праектаў.

“Кола жыцця” (2015) – персанальны праект, які складаўся з двух экспазіцый: выставы жывапісу і аб’ектаў у Віцебскім мастацкім музеі і экспазіцыі ў Арт-прасторы “Талстога, 7” – філіяле Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва. У Арт-прасторы мастакам прадастаўляецца памяшканне для доўгатэрміновай выставы ці арганізацыі іншай арт-падзеі; мастак вольны змяняць памяшканне, прыстасоўваючы яго

для прэзентацыі сваёй творчай ідэі. Валянціна Ляховіч стала адным з першых рэзідэнтаў “Талстога, 7”, так як яе падыходы да працы з прасторай як нельга лепш адпавядаюць канцэпцыі гэтай новай на той час арт-пляцоўкі. Зменьваючы сцены, вокны, столь залы з дапамогай фарбаў, лакаў, калажу, фотаздымкаў, аўтар стварыла тут суцэльную мастацкую тканіну, дзе размешчаныя карціны і аб’екты з’яўляюцца як самастойнымі дзеючымі асобамі, так і часткамі кампазіцыі, грандыёзнага пазла, які састаўляе асобны свет.

Пры гэтым больш традыцыйна вырашаная экспазіцыя ў Мастацкім музеі не выпадала з адзінай мастацкай прасторы, бо самі працы В. Ляховіч маюць узнёслы рытм нейкага ўніверсуму. Гэты вобраз ствараецца ў выніку сінтэзу рацыянальна-геаметрычнага пачатку і актыўнага жывапісу з арнаментамі вадзяных змываў, якія надаюць выяве нерукатворны характар. Такая беспрадметная прастора часам не мае патрэбы ў дадатковай вобразнасці. А часта яна запаўняецца фігуратыўнымі формамі абсалютна рознай семантыкі, аднак яе звышрэальны характар пераважае. Сакральныя вобразы (“Пра маці”, “Вечная ісціна”, “Ахвяра”), вобразы людзей, іх твары, іх рух, узаемаадносіны (“Той, хто побач”, “Кінатэатр майго дзяцінства”, “Манекены на сметніку”, “Рух часу”, “Тыя, хто ідуць”), прыроды, горада (“Вясна”, “Вецер, што раздзімае агонь”, “Буслы прыляцелі”); тэмы, адлюстраваныя ў карцінах – гэта і ёсць сапраўднае жыццё, убачанае, пачутае, але часцей за ўсё адгаданае, сканструяванае, якое ўзнікае ў лабірынтах памяці, бесперапынна змяняецца і самааднаўляецца ў кожны момант часу.

Так, унутранае і вонкавае, дух і космас, асабістае і звышасабістае, глыбіня і паверхня супадаюць. Вобраз або след правобразархетыпа патрабуе распазнання і дакладнай праявы, матэрыялізуецца рытмам жывапісу, свабоднай, жыццядаўчай стыхіяй. Свабода тут – гэта і фармальнае свабоднае жывапісу, і вызваленне ад дыктату маналага (у тым ліку аўтарскага), аднабаковага руху; гэта магчымасць спантаннага зрухаў мыслення ў працэсе перапісвання, розных інтэрпрэтацый аднойчы ўвасобленай тэмы з выкарыстаннем іншых тэхнік (“Апора”, “Лёс сляпы”, “Апосталы” і інш.) Працуючы з фотаздымкамі сваіх жывапісных работ і аб’ектаў, В. Ляховіч археалагізуе візуальную тканіну, спалучаючы жывапіснасць з калажнымі насланнямі і надасабістымі сведчаннямі фота. Такого роду дыялог, разгорнуты ў экспазіцыі, менавіта становіцца магчымым за кошт цытат і аўтацытат; якія з’яўляюцца важным сродкам сувязі работ у адзінае цэлае,

служачь асновай пабудовы логікі прасторы мастачкі. Шматфункцыянальнае выкарыстанне цытат спрыяе значнаму пашырэнню і ўскладненню семантыкі экспазіцыі, створанай В. Ляховіч ў Арт-прасторы. Тэмы дыялогу – велічная бесперапыннасць светабудовы і кранальныя падрабязнасці штодзённасці, крэатыўная моц разумення і пачуццяў, разнастайнасць і формаўтваральная функцыя сімвалаў (рыба, трохкутнік, крыж, дом, вада, яблык, расліна...), актуальныя праблемы (“Трывожны час”, “Іржа”), плынь часу, памяць пра рэальных людзей (“Тата, мама і мне тры гады”, “Руды мастак”) і памяць як абсалютная катэгорыя. Нядаўняе і вельмі даўняе мінулае злучаюцца тут на актыўнай, але і захоўваючай у сабе цішыню і маўчанне пазачасавасці, паверхні карцін і аб’ектаў, паверхні са складанай тэкстурай, пакрытай карой фарбаў, паперы – энергіяй спрэсаванай матэрыі.

Так, экспазіцыя ўяўляецца нейкім пейзажам, месцам рассялення памяці і месцам тварэння будучага, дзе дзейнічае бесперапынная жаночая вітальнасць. Пабудова экспазіцыі з выкарыстаннем прасторавых аб’ектаў і плоскасных рашэнняў вядзе глядача па своеасабліваму маршруце ў гэтым пейзажы да пошуку ўласных творчых адкрыццяў.

Праект Валянціны Ляховіч “Зваротная сувязь” (2017) быў задуманы як калектыўнае дзеянне, дзе людзі, якія аказваюць нейкую дапамогу, у тым ліку і глядачы, якія прыйшлі на адкрыццё выставы, прыраўноўваліся да ўдзельнікаў праекта. Стаўленне да паняцця аўтарства, да стварэння і ўспрымання твораў мастацтва было сфармулявана мастачкай у рэчышчы постмадэрнісцкай тэндэнцыі, згодна з якой любое выказванне можа быць пачута і па-рознаму зразумета падчас яго далейшай інтэрпрэтацыі праз выпадковасці прачытання і ўспрымання глядачом. Вобраз думкі, рэакцыя ці яе адсутнасць з боку “іншага” адначасова і непрадказальныя, і цалкам наперад задзены, запраграмаваны сукупнасцю назапашанага культурай зводу тэкстаў. У адпаведнасці з гэтай канцэпцыяй, кожны меў права ўнесці сваё імя ў спіс суаўтараў.

Экспазіцыя была арганізавана згодна з прынцыпам “Прастора і экспануемы твор мастацтва – адзінае цэлае” ў рамках рэалізацыі гульнявых канцэпцый экспанавання; тут гэтыя два паняцці знаходзяцца ва ўзаемадапаўняльных адносінах і раўнапраўныя ў частцы сваёй ролі ў выставачным праекце як семантычна, так і структурна. Для гэтай мэты прастора выставачнай залы была зменена з дапамогай працягнутай у зменлівых кірунках паперы, што візуальна

выглядала як дынамічны элемент, і адначасова стварала патрэбнае поле для адлюстравання святла і ценяў ад мастацкіх аб'ектаў, забяспечаных лямпамі звычайнага і чырвонага святла. Святло, згодна з В. Ляховіч, з'явілася немалаважным экспазіцыйным сродкам, які трансфармуе прастору, а таксама стварае неабходную атмасферу для адлюстравання асноўнай тэмы – суіснавання раю і пекла.

Скрозь усю гісторыю культуры праходзіць інтэрпрэтацыя светабудовы і жыцця як серыі дзеянняў супрацьлеглых сіл. Гэтыя дзве асноўныя дамінуючыя сілы характарызуюцца часцей за ўсё як дабро і зло, якія прыраўноўваюцца да раю і пекла. Адною з самых распаўсюджаных з'яўляецца тэорыя пра тое, што любая сістэма ці думка, якая спрабавала ігнараваць палову такой дыхатаміі, была асуджаная на правад, таму што абодва элементы неабходныя для таго, каб прызнаць складаны характар чалавечага вопыту. Тэме гэтага дуалізму быў прысвечаны цэнтральны аб'ект экспазіцыі, дзе рай і пекла размешчаны ў непасрэднай блізкасці адзін ад аднаго па баках мудрагелістай далікатнай вежы. Насычанае чырвонае святло пякельнага агню льецца праз адтуліны ў выявах, якія цытуюць босхаўскія вобразы. Яркім белым святлом пазначана вобласць пражывання боства, цэнтр якога абсалютна кананічны ўсюды. Вобраз раю адначасова ідылічны і іранічны: Адам і Ева пражываюць у ім у асяроддзі мноства сімпатычных дробязей, размешчаных у выглядзе калекцый, што нагадвае пра выказванне Эрыха Фрома: “Я думаю, калі вы спытаеце людзей, што такое рай, і калі яны будуць шчырымі, то яны скажуць, што гэта свайго роду вялікі супермаркет...”.

Плоскасныя працы, кожная з якіх пасвойму закранае тэму раю або пекла, таксама з'яўляліся хутчэй аб'ектамі, якія ўзаемадзеінуюць з гледачом і прасторай, чым традыцыйнымі карцінамі.

Праца “Песня бетонных плит” – прыклад таго, як В. Ляховіч часта спалучае фігуратыўнасць і абстракцыю ў розных серыях, а таксама на адным палатне. Ніжняя частка працы будзецца на цёмным каларыце, якому надае яшчэ больш змроку і трывожнасці пульсаванне розных адценняў чырвонага і сіняга. З яе праступаюць антрапаморфныя вобразы горада, якія займаюць цэнтр і верхнюю частку карціны, выкананую ў светлых, амаль лагодных танах. Аўтар тут як бы паказвае на перцэпцыйны вопыт кожнага, хто адчувае негатыўныя пачуцці ад варожасці і агрэсіі ўрбаністычнага асяроддзя; тым не менш, сілавая лінія, пацёртасці, плямы і пласты фарбы адмяняюць гэткую

прымітыўную інтэрпрэтацыю як аптычную ілюзію. Такім чынам, мастак патурае жаданню гледача знайсці “значэнне” кожнага прадмета мастацтва, і адначасова заахвочвае простую практыку візуальнага задавальнення, якое атрымліваецца шляхам вывучэння мастацкіх формаў дзеля іх саміх.

У працы “Добры дзень” вялікую ролю адыгрывае белы колер; адценні сіняга і ружовага колеру ствараюць туманную, глыбокую атмасферную перспектыву. Кампазіцыя структуравана геаметрычнымі формамі і лініямі, цэнтральнае месца займае вобраз чалавека, намалёванага спіной да гледача. Разглядаючы кампазіцыю, глядач пачынае сумнявацца, знаходзіцца ён у рэальнасці або ў беспрадметнасці, як быццам павольна праходзячы навучанне ў школе візуальнай філасофіі. Каларыт працы выклікае адчуванне псіхалагічнай дыстанцыі, нейтральнасці і свайго роду недаказанасці.

Шматразовае паўтарэнне партрэтнай выявы ў працы “Што ёсць што” набывае выгляд несемантычнага выказвання, якое ўзрывае вобраз, падвргае яго дэканструкцыі, даводзячы працэс назірання гледача да ўспрымання невытлумачальнага, які лагічна завяршаецца ў белай частцы карціны.

Сярод значных праектаў Валянціны Ляховіч неабходна згадаць: “Радня” (2013–2014), “Зацьменне” (2018–2019), “Настаўнік і вучні” (2018). Першы быў выкананы ў выглядзе серыі выстаў, да якіх мастачка прыцягвала, у тым ліку, і самадзейных мастакоў; другі з'явіўся цікавым вопытам пабудовы візуальнай прасторы з выкарыстаннем святла і твораў выяўленчага мастацтва; трэці адлюстроўваў пазіцыю В. Ляховіч па праблемах мастацкай адукацыі.

Значнасць мастацкай адукацыі. В. А. Ляховіч дваццаць пяць год выкладала на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава (Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута). Таксама была выкладчыкам у Віцебскай дзіцячай мастацкай школе № 1. Лёсы яе былых студэнтаў склаліся па-рознаму: сярод іх мастакі, засяроджаныя на творчых пошуках і выставачай дзейнасці, мастакі-педагогі, якія выкладаюць у каледжах і школах мастацтваў, дызайнеры і мастакі прыкладнога мастацтва. Тут мы наўмысна не вылучаем персаналій, так як згодна з поглядам В. Ляховіч, на мэты і задачы мастацкай адукацыі, усе гэтыя асобы аднолькава каштоўныя і цікавыя. На думку В. Ляховіч, выкладчык, даючы асновы прафесійных навыкаў, перш за ўсё павінен з'яўляцца носьбітам і “перадатчыкам” культуры як візуальнай, так і агульначалавечай.

У 2018 годзе В. Ляховіч сумесна з шырокім колам сваіх былых студэнтаў, а таксама яшчэ некалькімі мастакамі, якія далучыліся да іх, арганізавала праект “Настаўнік і вучні”. Абмяркоўваючы з аўтарам дадзенага артыкула ідэю праекта ў 2017 годзе, мастачка згадвала яго рабочую назву “Майстэрня”; гэта назва адлюстроўвае канцэпцыю В. Ляховіч – не “парад дасягненняў” і аўтарытарная пазіцыя настаўніка, а раўнапраўе любой творчасці – яна здаецца больш удалай. Ролю куратара-каардынатора праекта ўзяў на сябе В. Сініца, многія ўдзельнікі зрабілі свой унёсак у ідэалагічны змест, у складанне экспазіцыі на двух пляцоўках. Імёны ўдзельнікаў ўтрымліваюцца ў афішы, якую лічым сваім абавязкам тут змясціць (да гэтага вялікаму спісу далучыўся таксама В. Васільеў). Як сведчыць удзельнік праекта І. Шыкула ў сацыяльных сетках: “Мы, віцэ-студэнты віцебскага Худграфа, сталі мастакамі, педагогамі, нават спецыялістамі ў дзейнасці, не звязанай з мастацтвам, бацькамі дзяцей... і многія адгукнуліся і пажадалі прыняць удзел у выставе «Учитель и Ученики», таму што Валянціна Антонаўна Ляховіч – гэта заўжды цікава, гэта сапраўднае мастацтва і гэта яшчэ адна магчымасць адчуць сябе вучням вялікага Майстра. І зразумела, што кuryраваць выставай яна даверыла свайму годнаму вучню Віктару Сініцу, які з самога працэса падрыхтоўкі да выставы: з перапіскі ў сацсетках, зрабіў віртуальны мастацкі твор. Цікава было назіраць, як Валянціна Антонаўна з дапамогай Віктара працуе над экспазіцыяй у групе «Ляховічы» яшчэ да практычнага пачатку. Узгадалася яе ўласная экспазіцыя ў Арт-прасторы на Талстога, 7, якая выводзіць фактуру жывапісу з плоскасці ў прастору, і глядач становіцца не проста назіральнікам, а нібыта акунаецца ўнутр, становіцца часткай цудоўнага жывапісу”.

Заклучэнне. Завяршаючы агляд асноўных тэндэнцый творчасці і мастацкага светапогляду Валянціны Ляховіч, неабходна канстатаваць іх неадназначнасць. З фармальнага пункту гледжання, выкарыстанне В. Ляховіч асамбляжу, калажу, эстэтыкі палімпсесту і камбінавання жывапісу і фатаграфіі адпавядае актуальнай сітуацыі ў мастацтве постмадэрнізму, у якім, згодна з Камій Дэбрабан, “...працэсы адбываюцца праз бясконцыя рэканфігурацыі камбінаванняў паміж жывапісам і фатаграфіяй” [4]. За мінулае ХХ стагоддзе фатаграфія змяніла спосабы бачання і мыслення, у стандартным успрыманні фота расцэньваецца як тое, што існуе, жывапіс – як выдумка; мастацтва змяніла такія прыныцы успрымання. Асаблівасцю праяўлення постмадэрнісцкіх

тэндэнцый у працы Валянціны Ляховіч з камбінаванымі тэхнікамі з’яўляецца шматразовая інтэрпрэтацыя фатаграфій уласных работ, іх фрагментаў, змяшчэнне іх не толькі ў новы кантэкст, але і наданне ім абсалютна іншых формаў з дапамогай аўтарскіх тэхнік. Праз зліццё жывапісу і фатаграфіі мастак паслядоўна (хоць і выкарыстоўвае прыёмы ў чымсьці блізкія дэканструкцыі) узнаўляе, адраджае аўру міфа, адлюстроўваючы свой філасофскі светапогляд, у якім, разам з цвярозым усведамленнем другаснасці і цытатнасці мастацкай сітуацыі прысутнічае жаданне зноў і зноў знаходзіць і сцвярджаць сваё ўласнае; разам з адлюстраваннем стану сённяшняга грамадства і прызнаннем яго праблем прысутнічае невычарпальная цікаўнасць і павага да чалавечай асобы. Гэта дазваляе разглядаць творчасць Валянціны Ляховіч як метамадэрнісцкую “новую шчырасць”. Згодна з ідэалагам метамадэрнізму мастаком Люкам Цёрнерам: “Паколькі постмадэрнізм характарызаваўся такімі рысамі, як дэканструкцыя, іронія, стылізацыя, рэлятывізм, нігілізм і адказ ад вялікіх наратываў (больш ці менш з гэтай стварэння карыкатуры), дыскурсы метамадэрнізму звязаны з адраджэннем шчырасці, надзеі, рамантызму і з магчымасцю прызнання вялікіх наратываў і ўніверсальных ісцін да таго часу, пакуль мы не пазбавімся ўсяго таго, што было засвоена намі ў сітуацыі постмадэрнізму. Такім чынам, замест азнаменавання вяртання да найўных ідэалагічных пазіцый мадэрнізму, метамадэрнізм абвясчае, што наш час знаходзіцца ў стане ваганняў паміж аспектамі культур мадэрнізму і постмадэрнізму” [5].

Шчырасць творчай пазіцыі Валянціны Ляховіч свядомая, без ілюзій, далёкая ад іерархіі каштоўнасцей і непакіснай веры ў прагрэс мадэрнізму, але і пераадолеўшая скептыцызм постмадэрнізму.

ЛІТАРАТУРА

1. О современном искусстве и тех, кто его делает. Ляхович Валентина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artkurator.com/arts/Liahovich.html>. – Дата доступа: 10.07.2019.
2. Цыбульскі, М. Л. Тэкст канцэпцыі да экспазіцыі Валянціны Ляховіч “Кола жыцця” / М. Л. Цыбульскі. – Віцебск: Віцебскі абласны мастацкі музей, 2015.
3. Вакар, Л. В. Акварельный палимпсест Валентины Ляхович / Л. В. Вакар // Бюллетень Музея Марка Шагала. – Вып. 14. – Витебск, 2006. – С. 9.
4. Debrabant, C. La peinture à l'épreuve du postmodernisme: Etats-Unis – Europe, 1962–1989: thèse de doctorat en Histoire de l'art [Electronnic resource] / C. Debrabant – Mode of access: <http://www.theses.fr/2013PA010649>. – Date of access: 08.08.2017.
5. Turner, Luke. Metamodernism. A Brief Introduction [Electronnic resource]. – Mode of access: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction>. – Date of access: 10.07.2019.

Паступіў у рэдакцыю 27.08.2019

Николай Таранда: слово о Мастере

Хриптулов И. В.

Областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный институт искусств», Смоленск

Непосредственным поводом для написания данного материала стала масштабная персональная выставка известного белорусского живописца Николая Таранды в Культурно-выставочном центре имени Тенишевых в Смоленске (Россия) в мае 2019 года. Для многих россиян и, прежде всего, смоленских зрителей это была замечательная возможность познакомиться с творчеством художника, который на протяжении десяти лет активно сотрудничает с российскими мастерами изобразительного искусства. Как куратор и организатор выставочного проекта «Коллегиум» в Оршанской художественной галерее имени В. Громыко Н. Таранда к участию в нем регулярно приглашает художников из Смоленска. При поддержке Н. Таранды в музеях и галереях Орши и Витебска были организованы групповые и персональные выставки представителей Смоленской организации Союза художников России, отчетные выставки произведений молодых художников и студентов Смоленского государственного института искусств. В свою очередь, отдельные живописные произведения Н. Таранды неоднократно были представлены на выставках современного искусства России различного уровня, а художники из Витебска по рекомендации известного белорусского живописца принимали участие в международных пленэрах и выставочных проектах в Смоленской области.

В статье рассматриваются этапы жизни и творчества Николая Таранды. Особое внимание уделяется образу строю и стилистике работ живописца, кураторской и организаторской деятельности художника.

Ключевые слова: Николай Таранда, белорусская станковая живопись, современное искусство, Витебская художественная школа, художественно-графический факультет, художественные выставки, выставочный проект «Коллегиум», пленэры, искусство России, международное сотрудничество.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 54–58)

Nikolai Taranda: a Word about the Artist

Khriptulov I. V.

*Regional State Budget Educational Establishment of Higher Education
“Smolensk State Institute of Arts”, Smolensk*

The cause for writing this article was a large scale personal exhibition of a famous Belarusian painter Nikolai Taranda at Tenishev Cultural and Exhibition Center in Smolensk (Russia) in May 2019. For many Russians and, first of all, Smolensk spectators that was an amazing opportunity to get acquainted with the artist's work who has been cooperating actively with Russian painters for ten years. As the curator and organizer of the exhibition project "Collegium" at V. Gromyko Orsha Art Gallery N. Taranda regularly invites Smolensk artists to participate in it. With N. Taranda's support for ten years group and personal exhibitions of the representatives of Smolensk branch of Artists' Union of Russia have been organized at museums and galleries of Orsha and Vitebsk as well as report exhibitions of young artists and students of Smolensk State Institute of Arts. In their turn some paintings by N. Taranda were represented several times at contemporary art exhibitions of Russia of different level, while Vitebsk artists, when recommended by the outstanding painter, participated in international plain air and exhibition projects in Smolensk Region.

Nikolai Taranda's stages of life and work are considered in the article. Special attention is paid to the image composition and stylistics of the painter's works, his curator and organizer activities.

Key words: Nikolai Traanda, Belarusian easel painting, contemporary art, Vitebsk art school, Art Faculty, art exhibitions, exhibition project "Collegium", plain air, art of Russia, international cooperation.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 54–58)

Активное творческое сотрудничество Николая Таранды со смоленскими художниками началось с 2008 года, после поездки белорусского живописца на международный

пленэр в г. Вязьму. К участию в очередном выставочном проекте «Коллегиум», проводимом в Оршанской художественной галерее имени В. Громыко, были приглашены российские

Адрес для корреспонденции: e-mail: sgii@mail.ru – И. В. Хриптулов

художники. В дальнейшем на протяжении десяти лет в музеях и галереях Орши и Витебска при непосредственном кураторстве и поддержке Н. Таранды проводился не только ежегодный международный проект «Коллегиум», но и были организованы групповые и персональные выставки представителей Смоленской организации Союза художников России, отчетные выставки произведений молодых художников и студентов Смоленского государственного института искусств и т. д. В свою очередь, в международных пленэрах и выставочных проектах в Смоленской области при организационной поддержке Н. Таранды принимали участие художники из Витебска.

Сложившиеся дружеские, творческие отношения между белорусскими и российскими художниками содействовали развитию новых инициатив и проектов, в которых Н. Таранда принимал самое непосредственное участие. Отдельные живописные произведения неоднократно были представлены на выставках современного искусства России различного уровня. Знаменательным для Н. Таранды стало участие в Третьей Всероссийской выставке «Наука и космос на службе мира», посвященной 55-летию первого полета человека в космос (Смоленск, 2016), выставке «Исторические места Смоленска» (Смоленск, 2015) целой серии выставок, посвященных историческим событиям Отечественной войны 1812 года (Вязьма, 2009, Смоленск, 2011, Смоленск, 2012).

Несмотря на достаточную исследованность жизни и творчества Николая Таранды в белорусском искусствоведении [1], представляется интересным рассмотреть эти процессы в международном контексте.

Цель статьи – проанализировать жизнь и творчество Николая Таранды с точки зрения образности и стилистики работ данного живописца, его кураторской и организаторской деятельности.

У истоков творчества. Говорят, таланты рождаются не благодаря, а вопреки. Сама жизнь Николая Таранды, будущего мастера является тому подтверждением. Далекий 1947 год отнюдь не был ни легким, ни сытым для всей страны, птицей Фениксом восстающей из пепла Великой войны. Тем более для белорусской глубинки. Именно в этом году в жарком августе появился на свет в деревне Большое Подлесье в Брестской области Николай Иванович, будущий Мастер, художник... А пока просто мальчик Коля. Многие ли из современных молодых художников, избалованных «территориями возможностей», «старт-апами» и «творческими площадками» с «пространствами» смогли бы просто выжить, получив «старт-ап» в виде

полуголодного 1947 и 12 старших братьев и сестер? Николай Иванович родился 13-м ребенком в семье... И несмотря на это, Н. И. Таранда, по своим собственным словам, начал сначала рисовать, а потом уже читать и писать. Его постоянно тянуло запечатлеть, перенести на холст то мимолетное, преходящее и прекрасное – шум зеленых листьев, яркость цветов, широту полей родной Беларуси. Видимо, все-таки есть он, дар Божий, от которого не уйти, не убежать. Вот и Николай Иванович, закончив восьмилетку и Барановское строительное профтехучилище, не смог далеко убежать от своей судьбы.

Про судьбоносное распределение на работу в Витебск уже многое написано искусствоведами [2]. В данной статье мы ограничимся лишь упоминанием о его поступлении в 1965 г. в Витебский педагогический институт и о феноменальной работоспособности, которую Н. И. Таранда проявил, учась на художественно-графическом факультете и работая, практически без сна, осваивая разнообразнейшие техники, стили и направления в искусстве.

И после окончания учебы, уже в должности начальника бюро промышленной эстетики в г. Орше на заводе «Красный Октябрь», все равно не смог уйти от своего предназначения, от дара Божьего. Он по-прежнему работает ночами. Холст и краски не отпускают, не дают уснуть. И вот из-под кисти уже не студента, не ученика, но Мастера начинают выходить Полотна. Те самые, настоящие, подлинно, хрустально истинные полотна, которым и суждено увековечить имя создателя.

Конечно, все случилось не сразу, не «по щучьему велению», не мгновенно «бесподобно». Годы и годы напряженного, титанического труда. Самообразование. Непрерывное, глубокое, везде, всегда. Неоднократно упомянута искусствоведами роль пленэров, творческих дач, поездок. Случились и болгарский город Перник, и дом творчества «Сенеж», и творческие турне по Гомельщине, Полесью, Литве, Крыму, Смоленщине [3]. А еще самобичевание и самоанализ, постоянные мечты воспарить над собой же, сделать лучше, сильнее, проникновеннее. Постоянный поиск техник и материалов. Художник совершенствует не только уже привычную живопись, но осваивает различные роды графики (офорт, линогравюру). Работает одержимо, фанатично, на износ. Полностью доказывая своим примером старинную белорусскую народную мудрость: «Каб вады напіцца, трэба ёй пакланіцца».

Подойдя к определенному рубежу, отнюдь не последнему, но знаменательному, тянет оглянуться назад. Сравнить, перебрать драгоценные бусины картин в творческом ожерелье.

Живопись 1970–1990-х. Работы начинающего живописца ранних 1970-х годов, мощные, яркие, возможно, чуть неуверенные, но уже заявляющие о себе. Неординарные. Кто-то может усмотреть схожесть с чьей-либо манерой, типичность исполнения, но это лишь на первый поверхностный взгляд. Так, например, полотно «Атрибуты искусства» (1972). Перед нами типичный голландский натюрморт серии «Ванитас», но насколько же иной вышел он из-под кисти молодого живописца! Насколько отличается от томных заглаженных классических голландцев XVII в. напористостью, живыми динамичными мазками. Это не бездеятельная рефлексия о бренности бытия – это вызов, прорыв, желание и способность саму смерть обратить в бытие. Постепенно от экспрессивной, напористой мазковой техники художник переходит к большей собранности, лапидарности объемов и цветовых масс, большей элегантности мазка, хорошей, профессиональной выверенности тоновых и цветовых отношений. Расплескивается на полотнах переливчатой радугой широкое, необъятное небо Беларуси над ставшей родной Оршей. Манят, затягивают врубелевскими гранями бездонные глубины озер («Весенний день» [1998]). Тонко спадает тонкими золотыми струями «Весенний дождь» (2008). Обнимает, уводит в шелестящий ласковый зеленый шум весна («Майский день»). Завораживает лилово-фиолетовая глубина ночного неба, так тонко сгармонизированная с холодно-зеленоватыми купами деревьев («Снова взошла луна», «Абровка на закате» серия «Барань» [2016]).

Современному зрителю, привыкшему увеличивать изображение до мельчайших деталей на экране монитора или планшета, возможно непривычным покажется отсутствие оных деталей на работах Н. И. Таранды. Он работает лапидарными объемами, крупными цветовыми массами. Однако, именно эта абстрагированность от излишней детализации, мелочности, бренности и позволяет выкристаллизовать ощущение, впечатление от натуры.

Далекая от фотографичности, но наполненная максимальной атмосферностью в передаче состояния природы живопись Таранды понятна. Понятна в самом широком и хорошем смысле этого слова. Ясны побудительные мотивы творчества, выбора того или иного сюжета. Это любовь и понимание. Любовь к Родине – и большой, и малой. Любовь к природе – прекрасной и изменчивой. Понимание бренности и вечности жизни, неповторимости момента, стремление донести, объяснить, запечатлеть, успеть. Понятны и знакомы поля и перелески, деревни и люди, радость и боль, вечер и утро нового дня, осенняя свежая прохлада и яростный юный шум майской зелени.

Понятны и читаемы в произведениях творческие задачи мастера, обоснованные композиционные схемы, тщательно отобранные оттенки, богатые валеры, выразительные и цельные тональные камертоны. Понятен, принимаем глазом и сердцем мерный ритм больших цветовых пятен. Понятна, органична энергичная, напористая, «мужская» манера письма. Художник смотрит на мир поистине широко открытыми глазами, воспринимая каждый день как первый, каждый лист или цветок – как единственно прекрасный, каждый мазок – как продолжение не руки, а души, живого дыхания автора.

В 1980-х работы Н. И. Таранды наполняются пронизывающим символизмом. Композиция, цвет, даже названия полотен требуют долгого вдумчивого восприятия. Полотно «Пробуждение» этих лет уникально по цветово-композиционному строю. Его можно «читать» как сверху вниз, так и снизу вверх. Перед нами предстает не обычное любование мирными родными пейзажами. В полыхании багрово-алых и золотых, в звенящем камертоне пронзительно-голубого встает перед нами первый день Творения. Расходятся мощными ритмами пластических масс ало-багровые облака, и из раскрывшегося голубого ока неба изливается на спящие тихие хаты поток золотого света. Или, наоборот, тепло согретой человеческим дыханием и любовью мирной земли, сонно вздымающейся в предутренней тишине вздымается, устремляется вверх, к раскрывающимся небесам. Эффектные цветовые и световые контрасты, динамичные композиционные ритмы, пластичная мазковая техника – все это делает картину крайне эффектной для восприятия.

А иногда вдруг лапидарность манеры художника и массивность, выраженность, пастозность мазка уходят, растворяются в мерцании красок, переливах солнечных лучей теплой Болгарии. Мазок становится более легким, дробным, воздушным («Болгарское утро», «Осенние Рударцы» из серии «Болгария» [1999]). Или вдруг формы собираются в почти сезанновские «кубики», переливающиеся многоцветными, бриллиантовыми гранями ярких красок («Белый город» [2013], «Ночная улочка» [2014], «Окраины Вильнюса» [2013]). Казалось бы, от художника, родившегося на земле, живущего на земле можно ожидать только любования милыми пейзажами. Да и сам художник говорит: «Источником вдохновения для меня, как живописца, всегда была природа, родная белорусская земля. На ней я живу, работаю. Красота нашего края, его краски, цвета, звуки и запахи – все это дает мне творческие силы». Но и здесь Н. И. Таранда рвет рамки привычного и ожидаемого. Вдруг его кисть яростно хлещет

по холсту, выплескивая, выкрикивая оттенки, формы, ритмы. Оттенки чувств и эмоций, ритмы цвета и звука («Крик души» [2004], «Реквием» [2014], «Под музыку Вивальди. Вечереет» [2016]). Живопись переходит в абсолютно формальную, нефигуративную форму. Но и здесь та же самая не отпускающая зрителя глубина, информативность, многослойность смысла.

Формат творческой личности. Проект «Коллегиум». В не столь отдаленные времена существовало расхожее выражение «Человек эпохи Возрождения», теперь напрочь забытое. Забытое, возможно потому, что перевелась данная и без того редчайшая категория людей. Этим словосочетанием именовали универсальные творческие личности. Когда человек был совершенен во всем: ум, талант, личностные и рабочие качества, уникальное творчество в различных областях. Глядя на Николая Ивановича, знакомясь с ним, слушая, узнавая все новые и новые аспекты личности, биографии, многостороннего и разнообразного творческого пути, все чаще приходит на ум это забытое «Человек эпохи Возрождения». Уникальный. Многогранный. Вдумчивый. Талантливый.

А еще в наше не самое благополучное и не самое легкое время, увы, не очень часто встречается абсолютно бескорыстная благотворительность. Художнику зачастую крайне трудно расставаться со своими работами. Они – как дети. Выпестованные, лелеянные, рожденные в муках. Тем бесценнее дар, который художник с присущей ему душевной щедростью преподносит различным организациям и музеям. Свои работы Николай Иванович подарил Витебскому художественному музею, Смоленскому государственному институту искусств. Работы художника разлетелись по миру, как светлые птицы – их можно встретить во многих музеях Республики Беларусь, художественной галерее Дворца искусств г. Перник (Болгария), в частных коллекциях Германии, Латвии, Литвы, Польше, США и во многих других музеях, коллекциях, собраниях... [4]. И не вопиющим ли примером даже не благотворительности, а подвижничества является его преподавательская работа в художественных студиях, которые он во многом создает сам, оборудуя на собственные деньги. Пестует, лелеет, возвращает талантливых учеников, разлетающихся потом по разным учебным заведениям и даже разным странам, но как и Мастер, их наставник, никогда не бросающих искусство. Художественной студией мастер руководил более 20 лет. А если и этого читателям покажется недостаточно для того, чтобы причислить Н. И. Таранду к числу редчайших Подвижников с большой буквы, то приведем еще один пример. Многие ли районные

города могут похвастаться собственной художественной галереей? Во многом именно благодаря Николаю Ивановичу в белорусском городе Орше была создана художественная галерея, где выставляются самые разнообразные художники, не только со всех уголков Беларуси, но и из других стран. И где рядом с работами маститых мэтров можно увидеть работы художников-самоучек или начинающих живописцев, зачастую несколько не уступающие им по качеству. Но если и этого покажется недостаточным, то упомянем о том, что Н. И. Таранда является соорганизатором и бесценным куратором международного арт-проекта «Коллегиум» в Оршанской городской художественной галерее имени В. А. Громыко [5].

Но сколь бы ни были велики признанные многочисленными искусствоведами творческие заслуги Мастера, все же более ценным представляется признание его таланта и глубокое уважение, которое к Н. И. Таранде питают его коллеги по цеху. Возможно потому, что в силу некой доброй творческой ревности редко кого они одаривают высшими похвалами. Тем дороже искренние слова восхищения его талантом, которые высказал известный смоленский график, заслуженный художник РФ В. И. Ляшенко: «Он тонкий, искренний и неравнодушный художник. Он настоящий творец, такие рождаются очень редко».

И творчество, и сама личность Н. И. Таранды вызывают уважение не только у людей, непосредственно связанных с изобразительным искусством. Начальник Департамента Смоленской области по культуре и туризму С. А. Черняков говорит: «Это совершенно уникальный человек. Мастер, одаренный столь многими талантами и одновременно отличающийся такой феноменальной работоспособностью! Он всегда открыт для нового, пробует себя в разных техниках, жанрах и даже видах искусства. В его творчестве сливается воедино современность и традиция, глубинная, светлая и святая “народность” и абсолютно современные, даже новаторские течения». Возможно, эта его черта – поразительная разносторонность в области искусств – так роднит его с нашим институтом искусств. Наши студенты, не только художественного отделения, но и музыкального, музейного, режиссерского, библиотечного и даже хореографического недавно с большим удовольствием посетили выставку Николая Ивановича в КВЦ им. Тенишевых. А народные песни, исполненные студентками хорового отделения на открытии выставки, были чрезвычайно созвучны светлым, лиричным образам родной природы и деревни в работах художника. Теснейшие связи этого замечательного белорусского художника

с нашим институтом на этом отнюдь не заканчиваются. Во многом именно стараниями Н. И. Таранды была организована персональная творческая выставка работ нашего выпускника, члена Союза художников России А. Зорина в г. Орше. И, конечно же, мы надеемся на последующее очень долгое и плодотворное сотрудничество на ниве искусств и с Николаем Ивановичем, и со славным городом Орша, и со всей прекрасной, гостеприимной и богатой талантами белорусской землей.

Заключение. Одна только атрибуция огромного количества прекрасных графических и живописных работ Мастера заняла бы не один печатный лист и с успехом могла бы послужить темой отдельного диссертационного исследования. Вероятнее всего, во всей полноте творчества этого, без сомнения, талантливейшего художника будет оценено лишь потомками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фатыхава, Г. А. Таранда Мікалай Іванавіч / Г. А. Фатыхава // Беларуская энцыклапедыя : у 18 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелЭН, 2002. – Т. 15. – С. 434; Цыбульскі, М. Л. Таранда Николай Иванович / М. Л. Цыбульскі // Регионы Беларусі: энцыкл.: в 7 т. / редкол.: Т. В. Белова (гл. ред.) [і др.]. – Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2 : Витебская область. Кн. 2. – С. 504; Николай Таранда: живопись графика / сост. и автор вступ. статьи М. Цыбульскі. – Минск: Аверсэв, 2017.
2. Крепак, Б. Николай Таранда. Живопись. Графика [Выяўлены матэрыялы] = Nikolay Taranda : альбом. – Каўнас, 1997. – 151 с.; Фатыхава, Г. Асобу фарміруе праца / Г. Фатыхава // Мастацтва. – 2003. – № 4. – С. 40–41.
3. Севярынец, К. «Мілавідны край Балгарыя... Ды ўсіх лепей – Беларусь» / К. Севярынец // Віцебскі рабочы. – 2003. – 25 студз. – С. 6.
4. Мікалай Таранда // Мікалай Таранда. Край мой родны: жывапіс: каталог / аўт. уступ. артыкула М. Л. Цыбульскі. – Мінск, 2007; Мікалай Таранда. Крыніца натхнення: жывапіс: каталог выбраных твораў 2007–2012 гг. / уклад. і аўт. тэксту М. Цыбульскі. – Мінск : Аверсэв, 2012. – 60 с.
5. Цыбульскі, М. Калегіум / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2012. – № 4(349). – С. 16–17.

Поступила в редакцию 27.08.2019

УДК 7.07:7.036(476.5-25)

Этапы творческого пути и авторские художественные практики Александра Малей в контексте эпохи

Богданова Ю. А.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск

Рассматривается творческая деятельность художника Александра Малей, его творческая биография в контексте общественной жизни конца XX – начала XXI века, а также проводится систематизация и анализ его художественного наследия.

Александр Малей – автор многочисленных живописных работ, объектов, проектов и инсталляций, теоретик современного искусства, педагог и организатор, участник андеграунда, художник, существующий между традициями авангарда и современным пониманием искусства. Целостность авторского видения мира, приверженность своим эстетическим взглядам – основа, которая позволяет рассматривать все творческие проявления А. Малей в единой плоскости, а не как отдельные и не связанные между собой высказывания.

В процессе развития творчества художника выделены определенные этапы: акварельная живопись в 1970–1980-е гг.; создание произведений в технике масляной живописи в использовании притчевых мотивов (1981–1987); проекты, акции и перформансы, выполненные в составе объединения «Квадрат», и творчество в рамках авторского теоретико-художественного проекта «Обратная информация» (с 1988 г. проект «Обратная информация» стал этапным в творчестве художника и достаточно полно отразил его мировоззрение. Посредством арт-проекта А. Малей предложил другое видение мира, предполагающее «восприятие мира двойственно», т. е. «восприятие трансцендентного мира как реальности».

Ключевые слова: Александр Малей, авангард, образ, стилистика, акварель, графика, масляная живопись, проект, акция, перформанс, объектное искусство.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 58–65)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Yule4ka19@tut.by – Ю. А. Богданова

Stages of the Creative Path and Artistic Practices of Alexander Maley's in the Context of the Era

Bogdanova Y. A.

Educational Establishment "Vitebsk State P. M. Masherov University", Vitebsk

The article discusses the creative activity of the artist Alexander Maley, conducts a study of the creative biography in the context of the public life of the late XX- early XXI century, as well as the systematization and analysis of his artistic heritage.

Alexander Maley is the author of numerous paintings, objects, projects and installations, a theorist of modern art, a teacher and organizer, an underground participant, an artist who exists between avant-garde traditions and contemporary understanding of art. The integrity of the author's vision of the world, adherence to his aesthetic views is the basis that allows you to consider all the creative manifestations of A. Maley in a single plane, and not as separate and unrelated statements.

In the process of the development of the artist's work, certain stages were distinguished: watercolor painting in the 1970–1980 s; creation of works in the technique of oil painting using parable motifs (1981–1987); projects, actions and performances made with the composition of the association "Kvadrat", and creativity within the framework of the author's theoretical and artistic project "Feedback" (since 1988). "Feedback" is a personalized concept of space, based on spatial and spiritual discoveries in Suprematism. The main artistic means of expressing such spatial thinking are objects and installations in which Alexander Maley connects a picture and three-dimensional objects. The project "Feedback" has become a landmark in the work of the artist and quite fully reflected his worldview. Through the art project, A. Maley proposed another vision of the world, which implies "the perception of the world is twofold", i. e. "the perception of the transcendental world as a reality".

Key words: Alexander Maley, avant-garde, image, stylistics, watercolor, graphic art, oil painting, project, event, performance, object art.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 58–65)

Цель данной статьи – изложение творческой биографии художника Александра Малей, а также теоретический анализ его художественного наследия в контексте развития искусства последней четверти XX века и до настоящего времени.

Александр Васильевич Малей принадлежит к поколению белорусских художников, определивших современное искусство конца XX – начала XXI века в нашей стране. Творчество мастера – значимая страница отечественного искусства: художник, теоретик, педагог, организатор; участник андеграунда, успешно выставляющийся в авторитетных отечественных, российских и зарубежных музеях. Он – художник, существующий между традициями авангарда и современным пониманием искусства.

Родился Александр Малей 28 февраля 1951 г. в деревне Садковщина Верхнедвинского района Витебской области. В 1968 г. окончил среднюю школу № 1 г. Верхнедвинска и поступил на художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института им. С. М. Кирова (специальности «Учитель рисования, черчения и труда»).

Период окончания школы и поступление в высшее учебное заведение А. Малей совпал с непростыми событиями в жизни страны. Конец 60-х гг. XX века – время развития новых тенденций в искусстве СССР, культура начала совершать переход к более свободному развитию.

Этот переход ознаменовался, прежде всего, рождением диссидентского искусства, в то время как социалистический реализм рассматривался как единственно допустимый стиль в искусстве. Подобное положение дел заставило практически каждого художника определить свою позицию по отношению к государству и власти, это всегда был индивидуальный путь отношений с официальной культурой, личный выбор служения, компромисса или ухода в андеграунд. С жизненными и творческими противоречиями, а также выбором способа их преодоления А. Малей еще только предстояло столкнуться.

Два года А. Малей учился акварели у И. Столярова. Акварель стала целым этапом в жизни художника, в этой технике он работал 13 лет. В качестве акварелиста участвовал в четырех всесоюзных выставках страны (1976 г. – Всесоюзная выставка «Молодость страны» в Москве; 1978 г. – Всесоюзная выставка «Страна родная» в Минске; 1984 г. – седьмая Всесоюзная выставка акварели в Баку; 1987 г. – восьмая Всесоюзная выставка акварели в Ленинграде). Руководителем дипломного проекта А. Малей был акварелист Ф. Гумен.

В 1973 г. Александр Малей закончил учебу в институте и был направлен в г. Заславль по распределению. После отработки и по окончании срочной службы в армии он вернулся в Витебск и летом 1975 г. устроился работать на комбинат «Мастацтва», принадлежавшему

худфонду Союза художников СССР (далее – СХ СССР). По возвращении в Витебск художник оказался в насыщенном культурно-мыслительном пространстве поисков новых средств выразительности в изобразительном искусстве. В это время происходят открытые столкновения власти и представителей «другого искусства» и первые публичные победы нонконформистов. «Другое искусство» постепенно отвоевывало себе нишу в культурном пространстве, создавались отдельные пространственные локусы, которые ассоциировались с неофициальной художественной жизнью, начиная от групповых объединений до отдельных квартир, кухонь или подвалов.

С 1975 по 1976 г. поколение молодых художников Витебска, в т. ч. и А. Малей, занимали подвальные помещения по ул. Жесткова, 15 и 17, которые были оборудованы под художественные мастерские. В подвалах создавалось принципиально новое художественное пространство, рождавшее ощущение свободы, формировались жизненные позиции художников, определивших своим творчеством витебское искусство конца XX века, перестроечного и постперестроечного периодов.

Начало 1980-х было ознаменовано для А. Малей переездом в новую мастерскую по ул. Ленина, 14, кв.19. Переезд совпал с резким поворотом в творчестве художника – изменился пластический язык. Первой работой, написанной в новом пластическом ключе, стала акварель «Натюрморт с арбузом».

В 1982 г. А. Малей стал членом СХ СССР. Вскоре к нему приходит понимание, что акварель как материал не может больше выражать его мировоззренческие идеи. Художник вспоминает: «Я 11 лет был акварелистом. [...] Но отказался от этого материала, будучи в 35 лет сложившимся художником, членом СХ СССР с багажом выставок, потому что он для меня исчерпал свои возможности» [1]. В начале 1980-х А. Малей пишет первые социальные работы, в которых сумел материализовать, пластически выразить духовно-психологические явления, происходившие в то время в советском обществе.

В ходе политических событий, произошедших в 1985 г., в обществе начинаются радикальные перемены: становится заметно, что идеологические барьеры сносятся, увеличивается степень свободы. Неофициальное искусство в художественной среде Беларуси в этот период было альтернативой официальному искусству социалистического реализма. После перестройки центр художественной жизни Беларуси сдвинулся в Витебск, в котором неофициальные художники стремились

восстановить прерванную связь с модернистской традицией европейского классического авангарда начала XX века. Это было время «Квадрата» – творческого объединения, организованного А. Малеем 17 марта 1987 г. Художники объединения объявили себя свободными от любого вмешательства в их творческую жизнь со стороны официальных структур, политической идеологии и официального искусства.

В конце 1980-х – начале 1990-х гг. наблюдается проявление интереса Запада к неофициальному искусству СССР, а также активно укрепляется международное сотрудничество. В это время А. Малей в составе «Квадрата» принимал участие в ряде зарубежных выставок и фестивалей (12-я Объединенная выставка ТЭИИ «Весна-88» [Ленинград]; открытие памятного знака К. Малевичу в Немчиновке; всесоюзный фестиваль неформальных художников и объединений в г. Нарва Эстонской ССР; республиканская выставка нетрадиционного искусства «Панорама» в Минске; фестиваль советской песни в Зелена Гуре [Польша]; выставка в Москве в Центральном Доме художника; X Международный фестиваль видеофильмов в г. Теруэле [Испания] и др.).

В постперестроечный период искусство, основанное на неофициальной художественной традиции, получает еще большую степень свободы. Предметом творчества художников чаще стало становиться само искусство без отражения социальных и идеологических ориентиров. Эти изменения не могли не коснуться и творчества Александра Малей. На рубеже 1980–1990-х гг. в его творчестве произошли радикальные изменения – художник начинает работу над собственной концепцией пространства – «Обратная информация». С 1989 г. основной сферой его деятельности становится создание пространственных объектов, инсталляций, в которых художник соединяет станковую картину и трехмерные объекты.

С 1995 по 2000 г. А. Малей ежегодно принимал участие в проекте IN-FORMATION, в рамках проекта в 1995 г. в произошло первое цельное экспонирование проекта «Обратная информация». В 2001 г. художник принял участие в международном Единбургском фестивале современного искусства (Англия), где был представлен проект «Обратная информация», в 2002 г. выставлялся в г. Флезенбурге в галерее Шнаркасса (Германия).

По мнению Александра Малей, основной его творческий потенциал как художника в полной мере раскрылся лишь в XXI веке. С середины 2000-х художник работает над трансформацией живописного изображения

из плоскости картины в объем, который, превратившись в живописно-пространственный объект, становится частью выставочной среды. Новые пластические поиски в творчестве совпали с переездом художника в 2000 году в новую мастерскую по ул. Октябрьская, 13, именно в этой мастерской художником были реализованы его самые значимые проекты и созданы уникальные работы.

Начиная с 2000-го года Александр Малей неоднократно проводит персональные выставки, на которых презентует проект «Обратная информация» (2000 г. – «Новая модель Вселенной» в Витебском центре современного искусства [далее – Витебский ЦСИ]; 2004 г. – «Обратная информация» в Национальной библиотеке Республики Беларусь; 2006 г. – «Обратная информация» в Музее современного искусства [Москва]; 2006 г. – «Дверь» в Витебском областном краеведческом музее; 2007 г. – «Храм» в Витебском ЦСИ; 2009 г. – «Абсолютная живопись» в Витебском художественном музее; 2011 г. – «Экзистенция» в Витебском ЦСИ; 2011 г. – выставка во Франкфурт на Одере [Германия]; 2011 г. – «Акварель. Советский период» в Витебском художественном музее; 2013 г. – «Суть вещей» в Псковском музее-заповеднике [Россия]; 2015 г. – «Станковая живопись в пространстве среды, объекта и инсталляции» в Витебском ЦСИ и др.).

С 2005 г. и по настоящее время художник активно участвует в республиканских выставках, проводимых в Минске. В 2013 г. принял участие в международном проекте «Авангард форум А-2» в Музее нонконформистского искусства в г. Санкт-Петербурге (Россия).

В 2018 г. открылась выставка работ А. Малей в Музее истории Витебского народного художественного училища. Экспозиция работ основана на целостности погружения в мир художника, когда отдельные произведения превращаются в единый арт-объект.

За свои творческие достижения и исследовательскую деятельность в области искусства А. Малей становится лауреатом премий: 1994 г. – лауреат международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность», 1996 г. – лауреат городской премии «Созвездие муз». В 1999 г. он был награжден медалью Белорусского союза художников № 37 «За заслуги в изобразительном искусстве», а в 2001 г. – Почетной грамотой горисполкома за многолетний труд по развитию изобразительного искусства и концептуальных направлений современного искусства на национальном и международном уровнях и в связи с 50-летием со дня рождения. Его имя включено

не только в белорусские энциклопедические издания, но и в 120-томную немецкую энциклопедию «Художники всех времен и народов», г. Мюнхен (2015).

Теоретическая, педагогическая и организаторская деятельность А. Малей. Наиболее полное понимание творчества художника невозможно без анализа всего многообразия его деятельности – теоретической, педагогической и организаторской.

Творческое наследие Александра Малей включает в себя теоретические тексты художника, через которые он проецирует собственное «мировидение». В 2012 г. Александр Малей издал книгу «Обратная информация: поиск новой концепции пространства в современном искусстве». В нее вошли статьи, посвященные проекту «Обратная информация», а также автор поднимает вопросы форматворчества и пути его развития в станковой живописи.

В ноябре 2015 г. Александр Малей издал книгу «Витебский “Квадрат”»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000 гг.). Книга представляет первое цельное исследование нонконформистского движения в Витебске и Минске, а также повествует об эпохе, в которой жили и творили художники, о противоречии социума и искусства в советский и постсоветский периоды.

В конце 2018 года был издан еще один труд А. Малей «Доказательство искусства», в котором автор исследует постсоветский период развития культуры и искусства и излагает свои пути решения накопившихся проблем в области формообразования и духовного содержания современного искусства.

Александр Малей состоялся также и в качестве педагога. С 1995 г. он преподавал в СШ № 25 г. Витебска с художественным уклоном, на базе которой в том же году открыл «Детскую студию современного искусства», которая просуществовала до 2006 г. Созданная студия не имела своих аналогов в Витебске и по своим идеям была новаторской.

В 1997–1998 гг. на основе собственного опыта и в сотрудничестве с Национальным институтом образования Республики Беларусь А. Малей разработал авторскую программу «Курс современного искусства» для школ с художественным уклоном. Главный механизм преподавания основан на теории прибавочного элемента К. Малевича. Пользуясь его методами, Александр Малей воспитал целое поколение молодых художников, мыслящих в искусстве свободно.

В 2006 г. во Дворце детей и молодежи Железнодорожного района Витебска

он организовал авторскую студию – школу современного искусства для детей старшего возраста. А в 2002 г. на базе своей творческой мастерской создал частную студию современного искусства – «Мастерская Малей».

Самым масштабным и серьезным организаторским проектом художника стало объединение «Квадрат», которое просуществовало с 1987 по 1994 г. В объединение вошли 10 художников, которые олицетворяли свободу творчества, сформировав свой индивидуальный взгляд на современное искусство и идеи реформирования художественной жизни. За семь лет своего существования объединение «Квадрат» представляло витебское искусство в Москве, Ленинграде, Варшаве, Берлине, Гданьске, Торуэ. Художники выставлялись в Италии, Финляндии, Ю. Корее, Канаде, США, Израиле и т. д. Их произведения находятся в музеях современного искусства Зелена Гуры (Польша), Нарвы (Эстония), Сеула (Ю. Корея), в Национальном художественном музее Республики Беларусь, а также в частных коллекциях более 10 стран. С развалом СССР рухнула идея, на основе которой «Квадрат» был создан, и 17 марта 1994 г. Объединение прекратило свою деятельность.

В 1994 и 1996 гг. при финансовой поддержке Белорусского фонда Сороса Александр Малей стал одним из организаторов I и II Международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность». Историческая ценность проведенных пленэров заключалась в том, что усилиями, инициативами, просветительской работой А. Малей и других причастных к данным событиям имя К. Малевича было возвращено в культурную среду Витебска.

Эволюция художественного видения Александра Малей. Особенности акварельной живописи А. Малей. В 70–80-х гг. XX в. Александр Малей занимается акварелью и создает ряд портретов, пейзажей и натюрмортов, которые экспонируются на республиканских и всесоюзных выставках Витебска, Минска, Москвы, Ленинграда и Баку. Акварельная живопись А. Малей данного периода смелая, эмоциональная, энергичная, это время поиска, эксперимента и становления.

Пейзажи 1970-х гг. лиричные, тонкие, одухотворенные, наиболее явно это прослеживается в работах «Яблоня» (1977), «Сентябрь», «Утро» (обе 1978 г.) и др. При реалистическом моделировании изображения в натюрмортах А. Малей сохраняет четкий черный контур. По мере все возрастающей значимости образных находок присущий художнику колорит становится определеннее, наблюдается противопоставление четких графических элементов

тщательно выписанным плоскостям, например в работах «Натюрморт с кистями» (1979), «Яблоки и кисти» (1980) и др.

С начала 1980-х гг. меняется стиль, колорит и мировоззрение художника. Акварельная живопись становится более лаконичной, содержание художественно-философским, появляется «плоскостность» пространства, стремление к обобщенности образов. В некоторой степени использование эстетики символизма в своем творчестве предопределил отказ А. Малей от изображения им внешних, видимых форм в искусстве и сосредоточении на духовных аспектах в творчестве. Примером могут быть работы «Ночное» (1980), «Автопортрет с женой» (1982) и др. Серия из 9 акварельных работ «Коллеги» (1982) отмечается художником как значимый поворот в его творчестве. В этих работах впервые наблюдается синтез плоскости и объема, которому предшествовал, как пишет А. Малей, «бессознательный процесс мышления двойным пространством» [3]. Для серии работ характерны плавная линия рисунка, столкновение локальных цветов, упрощение силуэта, иносказание, символ, условность живописной формы, плоскостность. Созданные портреты художников драматичны, осязательно проникновенны, при этом четко определяющие символическую аутентичность изображаемых персонажей.

Акварельный период творчества А. Малей был не только временем поисков и экспериментов, но и этапом создания уникальной серии работ, которые несут в себе оттенок времени, его состояние, психологические и эмоциональные характеристики.

Притчевые мотивы в масляной живописи А. Малей. В период с 1981 по 1987 г. А. Малей создает свои первые социальные работы, в которых метафорически изображены реалии советской жизни. Картины по содержанию были «оппозиционно настроенные» к царившей в то время социально-духовной атмосфере, транслировали мировоззренческое отношение художника к жизни и искусству. «Притча» в творчестве Александра Малей – не только бегство от цензуры, но и попытка выйти на некое философское обобщение.

Выразительным произведением этого периода стала картина «Драка» (1985), в ней художник как бы отражает модель устройства того времени с присущими ему диктатом и преследованием инакомыслия. Пять персонажей, нападающих на беззащитного, заполнили практически всю плоскость холста и выглядят столь монументально и «вездесущно», что не оставляют сомнений в нерушимости олицетворяемой ими силы. Своеобразный

язык притчи позволил художнику в драматически-гипертрофированной форме передать смысл происходящей драмы – всесилье массы, большинства и бессилие борцов с нею.

Тематический, и в некоторой степени знаковый сюжет, находит воплощение в картинах «Игра» (1985). Произведения «Драка» и «Игра» схожи: их роднит своеобразный диалог между человеческой индивидуальностью и социумом, главные персонажи становятся некой смысловой доминантой для создания образного силового поля. «Последние цветы года» (1987) – крупноформатное философское произведение о человеческом пути с преодолениями, скорбями, печалью.

Ассоциативность, символизм этих и многих других произведений А. Малее превращают их в философские живописные иносказания. Эти притчевые композиции были актуальными для времени их создания, а также в дальнейшем повлияли на выбор в творческих приоритетах художника и определили вектор его развития.

Проекты, акции, перформансы в составе ТО «Квадрат». По произведениям коллективного творчества (проекты, акции, перформансы) «Квадрата» можно судить о принадлежности объединения к процессам, происходящим в искусстве, его вклад в общую художественную культуру страны [2]. В период творческой жизни «Квадрата» были созданы следующие проекты: «Эксперимент» (1988), «Природа и Культура» (1989), «Искусство и Природа» (1992), «Стена Малевича» (1992), «70 лет УНОВИСу» (1990), «Посвящение Шагалу» (1990), «Посвящение 120-летию Малевича» (1998) и др.

Проекты «Природа и Культура» и «Искусство и Природа» раскрывали такие важные и по настоящее время актуальные вопросы, как взаимодействие природы, человека и искусства. Действия некоторых акций происходили на мусорной свалке, что значительно усиливало созданное художниками эмоциональное настроение. Художники старались показать мир, пораженный распадом, разрушением, безысходностью; использованные консервные банки, пакеты, проржавевшая мебель, трубы, проволока, бутылки... все меньше места оставляют для живой природы. Деятельность человека, сколь величественная, столь же и разрушительная, предстает со всей очевидностью.

Главной идеей проекта «Искусство и Природа» (1992) было объединение природы и искусства. Работы художников были вынесены из музейного пространства и размещены в естественном окружении. Картина, скульптура, мольберты, деревья, вода и растительная

среда реки и озера стали инсталляционным материалом для создания единого произведения на основе двух смежных реальностей.

С момента создания «Квадрата» членами объединения проводились акции по возвращению городу имен Ю. Пэна, К. Малевича и М. Шагала, велась масштабная работа по переосмыслению творческого наследия Витебской художественной школы 1920-х годов.

Следует отметить, что участники ТО «Квадрат» посредством своих произведений обращались к «вечным» художественным ценностям – трансляции эстетических, моральных принципов, вели диалог о духовности посредством искусства.

Авторская теоретико-художественная концепция «Обратная информация». С середины 1980-х гг. А. Малей обратился к наследию европейского модернизма, русского авангарда и «Витебской художественной школы 1920-х гг.». Художник использует стилиевые принципы кубизма, от которого он взял основу изобразительного метода – создание картины мира, построенной не по законам изображения цельного трехмерного предмета на двумерной плоскости холста, а по принципу воспроизведения многомерного пространства, состоящего из отдельных элементов, синтезированных воедино.

С 1989 по 2009 гг., используя пространственные и духовные открытия супрематизма, художник разрабатывает персонифицированную концепцию пространства, которая оформляется в авторский проект «Обратная информация». Основными художественными средствами выражения такого пространственного мышления становятся объекты и инсталляции, в которых А. Малей соединяет картину и трехмерные объекты. Объект, сосуществуя одновременно в двух пространствах (физическая среда и плоскость картины), в своем соединении образует двойное пространство из объемного объекта и его же изображения, но в плоскости картины. Зритель в своем сознании визуально соединяет разъединенное художником пространство в одно целое, одновременно становясь частью «двойного антропологического пространства». Концепция проекта направлена к внутреннему миру зрителя, к его сознанию.

«Реквием» – первый концептуальный объект двойного пространства, в котором сочеталась станковая картина с объемом, был создан в конце 1989 г. Инсталляционное произведение технически складывается из двух частей: изображение в плоскости на холсте плюс трехмерное изображение – объект, выполненный из металла и пластмассы. Обе эти части произведения

изображают одно и то же, только разными способами, изображение – сквозное, и зритель сквозь одно пространство видит другое.

В начале 90-х гг. XX в. А. Малей создал серию объектов, посредством которых совершил процесс перевода «изобразительной» реальности в пространство выставочного зала, делая «трансцендентный образ формой физического существования». В композиции «Супрематизм с тремя шарами» (1991–1992) художник изобразил три фигуры на холстах (круг, квадрат и крест), перед картинами на первом плане в виде объектов установлены три вертикальных параллелепипеда с размещенными на них черными шарами. Это произведения – суть «Обратной информации», иллюстрация идеи, что после супрематизма идет объем.

Концепция проекта «Обратная информация» нашла свое выражение также и в графике. В 1989 г. художник создал серию оригинальных графических работ, которые можно охарактеризовать тяготением к строгому расчету, минимализму в сочетании с предельной динамикой, свободного и легкого полета форм в пространстве. В композициях «ОИ-1», «ОИ-2», «ОИ-3» каждый элемент оттенен и подсвечен собственным внутренним светом, что усиливает динамику работ. Нет в произведениях и четко определенного композиционного центра – перед нами расширяющееся пространство, не ограниченное рамками работы, в котором мы видим только фрагмент безграничного целостного, фрагмент некоего потока вибраций.

Находясь в процессе постоянного поиска и эксперимента, в начале 2000-х гг. А. Малей включает в свои объекты и инсталляции металл, тем самым создавая органическое единство материала и изображения. Примером таких работ является серия произведений «Пространственный объект 0,2», «Пространственный объект 0,3» (обе 2005 г.) и др. Для них характерно изящество, гладкость блестящей поверхности и плавность очертаний форм из металла и такие же мягкие и плавные формы на холсте. Переходы вогнутостей в выпуклости, текучесть и льющаяся структура, блеск желтого металла; пластика формы объекта соответствует пластике формы на картине, они сосуществуют в параллели.

С 2007 г. в творчестве художника формируется новая концепция, дополняющая предыдущую. Суть ее заключается в том, чтобы белые стены выставочного зала заработали как трансцендентное пространство: супрематическая плоскость стала стеной, а объем – изображаемый объект. «Красный треугольник», «Конструкция» (все 2010 г.) – яркие образцы

работ, иллюстрирующие новую концепцию автора. Объемные композиции, состоящие из сложных геометрических фигур, «отрываются» от плоскости стены, тем самым удваивая пространство произведения.

В конце 2010-х гг. произошел еще один значимый виток в творчестве А. Малей. Художник «перевел» саму живопись из картины в объект и инсталляцию, тем самым «разрушив» плоскость. Примером новой идеи является произведение «Лифт» (2013). В этой работе проблема диалога сознаний встает наглядно и ощутимо, а произведение излучает бытийно-энергетический смысл. Объемно-пространственная композиция представляет собой черную прямоугольную форму с полыми выемками внутри с одной и другой стороны. С одной из сторон в углубление прямоугольника помещена форма, которая символизирует фигуру человека, заточенного в узкое пространство, эта форма и есть воплощение образа человека, его структурное основание. С другой стороны в углублении прямоугольника мы видим теплую желтую плоскость, условно это символизирует дискретный фрагмент вечности. В работе также можно прочесть и экзистенциальный смысл – образ лифта это и есть сам человек, его тело, а в нишах – разные состояния человеческой души.

В одной из бесед с художником А. Малей признался, что посредством арт-проекта «Обратная информация» он предложил другое видение мира – «двойственное», предполагающее «восприятие трансцендентного мира как реальности. Без принятия этого мира как реальности, искусство не может развиваться, потеряет свою сущность (а сущность такова – исследование духовного мира человека)». Такой подход, с точки зрения художника, дает искусству новые формы его развития.

Разнонаправленные художественные поиски и эксперименты Александра Малей вписываются в общий контекст искусства трансавангарда. Современные трансавангардисты ставят серьезную задачу – постижение бытия посредством своего творчества. А. Малей, оставаясь созерцателем и фиксатором своего видения мира в художественных произведениях, сокращает дистанцию между зрителем и трансцендентной реальностью. Художник создает ощущение выхода в запредельное пространство, в котором предметы превращаются в знаки иного мира, лежащего за пределами бытового пространства, его произведения демонстрируют индивидуальную живую реальность, в которой пространство бытия становится отдельной Вселенной, пространством, свободным от категорий внешнего мира.

Заключение. Работы Александра Малей, созданные в тот или иной период его творчества, обладают редким качеством – самодостаточностью. Каждая работа художника – манифест его понимания роли и значения искусства, основанный на продуманности композиции, цветового решения, выбора материала и т. д. Творчество А. Малей – интересный и поучительный пример постоянного художественного поиска. Духовная сторона искусства и решение вопросов формообразования в современном искусстве – основная менестрель художника.

В настоящее время А. Малей продолжает активно заниматься творческой и педагогической деятельностью, участвует в выставках и проектах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соловьева, Т. Мир Малей / Т. Соловьева // Витебский проспект. – 2011. – 21 апр. – С. 23.
2. Малей, А. В. Творческие объединения Витебска: «Квадрат» и УНОВИС – социум и искусство / А. В. Малей // Искусство и культура. – 2012. – № 1. – С. 54–57.
3. Малей, А. В. Витебский «Квадрат»: художественное исследование неконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000 гг.) / А. В. Малей. – Минск: Экономпресс, 2015. – 332 с.
4. Малей, А. В. Доказательство искусства / А. В. Малей. – Минск: Витебская областная типография, 2018. – 128 с.
5. Малей, А. В. Обратная информация: поиск новой концепции пространства в современном искусстве / А. В. Малей. – Минск: Экономпресс, 2012. – 182 с.
6. Демшина, А. Ю. Живопись в эпоху медиакультуры / А. Ю. Демшина // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2018. – № 2.

Поступила в редакцию 10.06.2019

УДК 378.096:75:069.12“2009/2019”

Особенности выставочной деятельности кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова (2009–2019 гг.)

Горолевич Т. В.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

Выставочная деятельность кафедры изобразительного искусства 2009–2019 гг. играет особую роль в развитии художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова. Коллекция кафедры содержит богатый экспозиционный фонд (живописи, графики, скульптуры и т. д.), что помогает организовывать разного рода выставочные проекты. Появление на художественно-графическом факультете в 2002 году своего выставочного зала позволило проводить в его пространстве целый ряд интересных выставок.

В статье выявлены виды выставок (персональные, групповые, юбилейные, кураторские проекты) и определены принципы, которые используются для организации экспозиций (принцип соответствия экспозиции, определенной авторами идее; принцип универсальности; принцип предметности и др.). Основное внимание уделено анализу основных особенностей и тенденций в выставочной деятельности кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова, среди которых автор выделяет: многообразие, развитие и реализацию творческого и интеллектуального потенциала, интеграцию и развитие партнерства, использование как традиционных подходов, так и новых форм организации выставочного пространства.

Ключевые слова: *выставочная деятельность, художественные проекты, выставки, коллекции, экспонаты, особенности, экспозиции, концепция, популяризация, сотрудничество, кафедра, тенденции, принципы.*

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 65–70)

Адрес для корреспонденции: e-mail: solo7952@yahoo.com – Т. В. Горолевич

Features of the Exhibition Activity of Vitebsk State P. M. Masherov University Fine Arts Department (2009–2019)

Gorolevich T. V.

Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

Fine Arts Department exhibition activity in 2009–2019 plays a very important role in the development of Vitebsk State University Art Faculty. The Department collection includes a rich exhibition fund (painting, graphic art, sculpture etc.), which helps to set up various exhibition projects. Opening Art Faculty exhibition hall in 2002 has made it possible to arrange quite a number of exhibitions in its space.

The exhibition types (personal, group, jubilee, curatorial projects) are identified in the article and principles are pointed out which are used to set up exhibitions (the principle of the exhibition correspondence to the author's idea, the principle of universality, the principle of subject etc.). Main attention is paid to the analysis of basic features and tendencies in the exhibition activities of Vitebsk State University Fine Arts Department among which the author identifies variety, development and implementation of creative and intellectual potential, integration and partnership development, application of both traditional approaches and new forms of exhibition space organization.

Key words: *exhibition activity, art projects, exhibitions, collections, exhibits, features, concept, popularization, cooperation, department, tendencies, principles.*

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 65–70)

Выставочная деятельность и цели выставочной деятельности – это вопрос принципиальной важности для любого выставочного пространства, где есть огромный экспозиционный фонд. Выставочная деятельность кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П. М. Машерова играет особую роль в развитии факультета на данном этапе его истории, а также способствует популяризации информационно-просветительской деятельности кафедры и факультета.

Большое количество дипломных работ, работ методического фонда на кафедрах художественно-графического факультета вызвало необходимость создания в 2002 году музея и выставочного зала. Генератором и инициатором этой идеи был В. П. Климович, декан художественно-графического факультета с 1986 по 2009 г. Его поддержал тогдашний ректор ВГУ имени П. М. Машерова А. В. Русецкий. Университет обратился к специалистам для создания проекта и сметной документации будущего экспозиционного пространства, в котором предполагался левый зал под музей кафедры декоративно-прикладного искусства и правый – под выставочный зал кафедры изобразительного искусства [1].

19 ноября 2002 году состоялась выставка преподавателей кафедры изобразительного искусства по случаю открытия выставочного зала, где были продемонстрированы произведения живописи, графики, скульптуры 22 преподавателей кафедры изобразительного искусства, самой большой на то

время на факультете. А также подготовлен ее каталог. Кандидат искусствоведения А. Г. Лисов в своей аннотации к каталогу выставки, проходившей в новом музее в 2002 г., отмечал: «Выставочный зал должен стать комплексом, призванным сыграть важнейшую роль в воспитании будущих педагогов-художников на богатейших традициях местной школы».

На художественно-графическом факультете всегда считалось правилом широко демонстрировать успехи учебной и творческой работы студентов. В университете регулярно проводятся выставки дипломных работ, устойчивый интерес вызывают студенческие работы, выполненные на пленэрах. Важным элементом учебного процесса является организация выставок лучших учебных академических работ. Для экспозиций такого рода первоначально использовались коридоры, холлы, мастерские, что превращало учебный корпус факультета в настоящий музей. Появление в корпусе факультета выставочного зала помогло решить многие экспозиционные проблемы. Но, вместе с тем, появление в художественном пространстве города Витебска нового выставочного зала, без преувеличения можно сказать, одного из лучших на тот момент, накладывало на организаторов обязанности по поддержанию его в состоянии активного функционирования, привлечению зрителя содержательными, концептуальными экспозициями.

Цель статьи заключается в выявлении и анализе основных особенностей



*Открытие выставки графики
в Витебском художественном музее*



*На вернисаже
персональной выставки С. Н. Сотникова*

выставочной деятельности на кафедре изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова.

Теоретические аспекты организации выставок. Коллекция кафедры изобразительного искусства содержит богатый экспозиционный фонд (живописи, графики, скульптуры и т. д.). Данная коллекция представляет значимый интерес не только для специалистов (педагогов, историков, искусствоведов), но и для обучающихся (школьников, студентов, магистрантов), а также для гостей и жителей города.

За основу для построения художественных экспозиций на факультете были взяты определенные принципы:

- принцип соответствия экспозиции, определенной авторами идеи;
- принцип универсальности, т. е. принцип построения экспозиции с учетом восприятия ее различными группами посетителей;
- принцип предметности, который исходит из предметной сущности экспозиции, т. к. выставочный экспонат является носителем эмоционально окрашенной информации.

Приступая к анализу выставочной деятельности на кафедре изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова, считаем необходимым выделить следующие виды выставок:

- международные;
- персональные – созданные на основе собственной коллекции автора;
- групповые – организованные двумя и более авторами и объединенные единой тематикой;
- юбилейные – посвященные тем или иным юбилейным датам;
- кураторские проекты – организованные

с привлечением авторов, коллекций из других городов, стран и т. д.

На протяжении всей истории существования художественно-графического факультета независимо от целей, приоритетов организуемых выставок, все они являются неотъемлемой частью его творческой жизни и имеют свои особенности. Одной из ключевых особенностей выставочной деятельности кафедры является ее многообразие.

Художественные выставки предоставляют возможность развития и реализации творческого и интеллектуального потенциала художников-педагогов, студентов, выпускников художественно-графического факультета. В течение года кафедрой изобразительного искусства курируются выставки дипломных работ, персональные выставки студентов, выставки ветеранов-преподавателей, молодых и известных художников – выпускников ХГФ разных лет. Характер подобных выставок разнообразен как по тематике, жанрам, так и по их стилистической направленности.

Уже ежегодной традицией кафедры изобразительного искусства стала отчетная выставка дипломных работ студентов выпускаемых специальностей в зале ХГФ. Выставочный фонд кафедры ежегодно пополняется дипломными работами студентов, что позволяет делать экспозиции передвижных выставок интересными, неповторимыми и многообразными. На таких выставках можно наблюдать как традиционные подходы в изобразительном искусстве, так и инновационные, креативные. Экспозиции дипломных работ дают представление о развитии изобразительного искусства, о стилях и направлениях, характерных для всего современного искусства и искусства Беларуси на данном этапе.

Презентации материалов о выставках периодически появляются в средствах массовой информации, на телевидении, в публикациях в университетской газете «Мы и час», размещаются на сайте ВГУ имени П. М. Машерова.

Международные проекты. Международная деятельность университета является на данном этапе развития – приоритетной, на художественно-графическом факультете обучаются граждане Китая, Молдовы, Туркменистана, России и Украины. Ежегодно в выставочном зале ХГФ музеях и галереях города Витебска проходят международные выставки и проекты. Наиболее яркими и запоминающимися проектами в рамках последнего десятилетия были: Международная выставка художников «Витебский вокзал» (Беларусь–Россия–Мексика), с участием витебских акварелистов – преподавателей факультета (Н. А. Гугнина, А. Ф. Карпана, О. Д. Костогрыза, М. В. Левковича) (2008); выставка работ преподавателей кафедры искусства и дизайна Даугавпилсского университета (2012); выставка польской фотографии (2008); выставка пленэрных работ студентов художественно-графических факультетов Смоленского и Витебского университетов (2011); международный АРТ-проект «Вянок мастацтваў», с участием представителей России, Латвии, Китая и Беларуси (2012); Международная выставка «Параллели» (2015); выставка работ студентов Латвийской академии художеств «Тэкстыль/Пралог» (2017) и выставка работ студентов и магистрантов отделения текстиля Латвийской Академии художеств «Пачатак» (2018).

Персональные выставки преподавателей и студентов. Создание персональной истории в художественной выставке всегда интересно и неповторимо. Следует вспомнить ряд персональных выставок преподавателей кафедры изобразительного искусства, студентов, выпускников и приглашенных авторов, которые состоялись на разных экспозиционных площадках в 2008–2018 гг. Среди них: выставка пастелей профессора В. В. Шамшура, посвященная 40-летию его педагогической и творческой деятельности в выставочном зале ХГФ (2010); персональная выставка С. Н. Сотникова (2011); персональная выставка преподавателя кафедры ИЗО Д. А. Горолевича «Незнакомый город» в выставочном зале ЦСИ (2011); персональная выставка М. Л. Цыбульского «Нататкі вандроўніка» в Витебском художественном музее (2011); персональная выставка

А. Ф. Карпана «В поисках Антареса», также в витебском Художественном музее (2013); персональная выставка студентки филологического факультета ВГУ Е. В. Денисенко «Пятая сторона света» в зале ХГФ (2012); персональная выставка О. Д. Костогрыза «Н2О Красный уровень» в Художественном музее (2014); персональная выставка студента Витебского государственного ордена Дружбы народов медицинского университета Огудэя Толу Эммануэля-Лукаса в выставочном зале художественно-графического факультета (2017).

Групповые и тематические выставочные проекты. Широкий простор для формирования экспозиции и большой интерес у зрителей вызывают выставки, где разноплановые художественные произведения сгруппированы в рамках обозначенной темы. С 2010 по 2013 г. в ВГУ имени П. М. Машерова под общей темой «Молодость. Творчество. Эксперимент» проходила внутривузовская выставка-конкурс на лучшую творческую студенческую работу в номинациях: живопись, скульптура, графика. Среди других выставочных проектов студентов следует назвать выставку учебных и творческих работ магистрантов кафедры изобразительного искусства художественно-графического факультета в г. Минске (2009); студенческую выставку «INSITUS» (Л. Комар, М. Кушнерова, О. Масаковская) в выставочном зале ХГФ (2009). 16 февраля 2010 года в г. Минске в выставочном комплексе Национальной библиотеки Республики Беларусь открылась большая юбилейная выставка дипломных работ студентов ХГФ. На данной выставке, посвященной 50-летию художественно-графического факультета и 100-летию Витебского государственного университета, было представлено около 100 дипломных работ выпускников ВГУ имени П. М. Машерова. Произведения живописи, графики были представлены на групповых выставках творческих работ учащихся Витебского колледжа искусств (2011, выставочный зал ХГФ); на областной выставке членов Витебской областной организации Белорусского союза художников «АРТ-СЕЗОН» (2012), в которой приняли участие преподаватели ХГФ А. Ф. Карпан, О. Д. Костогрыз, С. В. Сотников, Д. А. Горолевич, Г. П. Исаков, В. О. Юрдынский; на выставке студенческих работ из фонда эстампной мастерской кафедры «Город в гравюре».

Юбилейные выставки, посвященные ХГФ. Особенно ответственным для кафедры является проведение выставок,

посвященных юбилейным датам. Яркий след в памяти организаторов экспозиций и зрителей оставили выставки, посвященные 45- и 50-летию художественно-графического факультета. Эти выставки сопровождались созданием каталога, афиши. В экспозиции последней из названных выставок было представлено 36 работ 17 авторов (живопись маслом, акварель, произведения, выполненные в смешанной технике, рисунок, скульптура, керамика, фотоарт и др.)

На выставке «Vivat, Alma Mater», посвященной столетнему юбилею Витебского государственного университета имени П. М. Машерова, были представлены дипломные работы выпускников последних лет, выполненные в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также учебные работы будущих дизайнеров. Уникальная по своему характеру и составу произведений выставка «Традиции школы» состоялась в залах художественного музея г. Витебска. Посвященная 50-летию со времени организации первой выставки художников-педагогов ХГФ (1967) эта экспозиция включала как работы ее участников конца 1960-х, так и произведения сегодняшних преподавателей кафедры изобразительного искусства.

В преддверии празднования 60-летия художественно-графического факультета в Витебском художественном музее была развернута выставка «Працягваючы традыцыі». В своей аннотации к данной выставке М. Л. Цыбульский отмечал: «Данная экспозиция, только небольшая часть того, что было сделано разными поколениями выпускников кафедры изобразительного искусства за, без преувеличения, великую и славную историю существования факультета. Многие из тех, чьи дипломные работы вы можете увидеть в экспозиции, стали известными художниками, педагогами, учеными, деятелями культуры и искусства. Выставка “Працягваючы традыцыі” – дань глубокого уважения художественно-графическому факультету, его истории и магической творческой атмосфере, тем преподавателям, которые самоотверженно работали на ниве художественного образования, а также, тем, нашим выпускникам, которые увидели смысл своей жизни в творчестве, в служении искусству».

Кураторские проекты. Сотрудничество с учреждениями образования и культуры Беларуси и ряда зарубежных стран способствует популяризации коллекций и привлекает дополнительное внимание к выставочной деятельности кафедры. Также кураторские

проекты направлены на интеграцию и развитие партнерства с другими авторами и культурными учреждениями.

Доценты кафедры изобразительного искусства М. Л. Цыбульский, О. Д. Костокрыз, С. Н. Сотников и др. неоднократно выступали в качестве кураторов проектов, где занимались не только экспозицией, но и формированием концепций выставок, отбором произведений, экспонатов; проведением экскурсий, лекций; созданием экспликационных текстов, афиш, буклетов, баннеров к курируемым проектам и т. д. Среди наиболее эксклюзивных проектов можно назвать выставки в рамках «Дней искусства и культуры Латвии в Витебске», курируемые доцентом кафедры изобразительного искусства М. Л. Цыбульским: выставка «Даўгаўпілс–Віцебск II» (2012) в зале ХГФ; живопись «Мастацкай школы імя Я. Разэнталя» (2017); персональная выставка проректора Латвийской Академии художеств, известного живописца, дизайнера, куратора художественных выставок Андриса Витолиньша «Последняя декада» (2017); персональные выставки профессора А. Шляховой в 2012 году в Витебском художественном музее и в 2018 – в Арт-центре М. Шагала в Витебске; выставка студентов Латвийской академии художеств «Текстиль/Пролог» в выставочном зале ХГФ (2017); выставка художников из г. Талси «Фарбы Курзэмэ» в Художественном музее (2018); выставка работ студентов и магистрантов отделения текстиля Латвийской Академии художеств «Пачатак» (2018). Также М. Л. Цыбульский курировал множество выставок художников, представителей Витебской художественной школы, художников-педагогов Беларуси: выставка А. Алонцева «Траекторыя творчасці» и презентация одноименного альбома (2014); выставка Л. С. Антимонава «Эстамп» в художественном музее Витебска (2014); выставка «Іван Сталяроў і вучні. Ля вытокаў віцебскай акварэлі» в Национальном художественном музее Республики Беларусь (2015); выставка А. Соловьева «Черное и белое» (2018); персональная выставка акварели А. Карпана «Імгненні» (2018) и многие другие.

Один из интереснейших проектов, курируемый О. Д. Костокрызом, «Zooparking/Ноев Ковчег» проходил в 2011, 2014 и 2017 годах. Хотелось бы также отметить и другие проекты, курируемые им: это студенческие выставки из фонда эстампной мастерской «Метаморфозы графики. Витебская версия» (2016), выставка графики студентов 1 курса «Завтра начинается сегодня» (2019) и др.

Ярким событием города является ежегодная выставка творческого объединения «Март», которая неоднократно курировалась С. Н. Сотниковым.

Заключение. В результате проведенного исследования можно отметить, что выставочная деятельность кафедры изобразительного искусства в настоящее время находится в стадии высокой активности и в то же время отражает переходный период от традиционных подходов работы к новым формам организации выставочного пространства. Этому во многом способствуют совместные проекты с зарубежными коллегами. Проведение художественных выставок кафедрой содействует популяризации коллекций и информационно-просветительской, профориентационной деятельности.

В статье были выявлены виды выставок (персональные, групповые, юбилейные, кураторские проекты) и определены принципы, которые используются для организации

экспозиций (принцип соответствия экспозиции, определенной авторами идее; принцип универсальности; принцип предметности и др.). Основное внимание в исследовании было уделено анализу основных особенностей и тенденций в выставочной деятельности кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова, среди которых автор выделяет: многообразие, развитие и реализацию творческого и интеллектуального потенциала, интеграцию и развитие партнерства, использование, как традиционных подходов, так и новых форм организации выставочного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Климович, В. П. Художественно-графическому факультету – 50 лет / В. П. Климович // Изобразительное искусство в системе образования: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 15–16 окт. 2009. – Витебск: УО «ВГУ имени П. М. Машерова», 2009. – С. 329.

Поступила в редакцию 27.08.2019

Вектары прыярытэтаў: ад прафесіі настаўніка да архетыпа Творцы

Цыбульскі М. Л.

Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”, Віцебск

На мяжы 1950–1960-х гадоў у шэрагу педагагічных інстытутаў у СССР былі створаны мастацка-графічныя факультэты. Узорам, асабліва на пачатковым этапе, для большасці з іх па ўсіх параметрах з’яўляўся аналагічны факультэт Маскоўскага педагагічнага інстытута імя У. І. Леніна (пазней – універсітэта). Мастацка-графічны факультэт у Віцебскім педінстытуце і не быў выключэннем. Але ж яго гістарычны лёс як і спецыфіка рэалізацыі асноўных адукацыйных вектараў, безумоўна, былі тут шмат у чым унікальнымі, у той ці іншай ступені злучанымі з усёй гісторыяй развіцця Віцебскай мастацкай школы.

У дадзеным артыкуле прааналізаваны асноўныя адукацыйныя і творчыя прыярытэты ў кантэксце гісторыі развіцця мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава, вызначаны найбольш значныя этапы ў яго развіцці, разгледжана роля асобных мастакоў-педагогаў, якія значна паўплывалі на фарміраванне агульнавядомага міжнароднага іміджу гэтай установы.

Ключавыя словы: віцебскі мастацка-графічны факультэт, Віцебскі дзяржаўны педагагічны інстытут, Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 71–84)

Priority Vectors: from the Teaching Profession to the Creator Archetype

Tsybulski M. L.

Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

In the late 1950-s – early 1960-s at some pedagogical institutes of the USSR art faculties were founded. The example, especially at the initial stage, for most of them in all the parameters was such faculty at Moscow Pedagogical V. I. Lenin Institute (later – University). The Art Faculty at Vitebsk State Pedagogical Institute was not exclusion. However its historical fate as well as specificity of the implementation of main educational vectors was certainly unique in many ways, they were to some extent connected to the whole history of the development of Vitebsk art school.

In the article main educational and creative priorities in the context of the development history of Vitebsk State University Art Faculty are analyzed; most significant stages in its development are identified, the role of some artist teachers who influenced considerably the shaping of the well known international image of the University is considered.

Key words: Vitebsk Art Faculty, Vitebsk State Pedagogical Institute, Vitebsk State P. M. Masherov University.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 71–84)

Гісторыі з’яўлення большасці мастацка-графічных факультэтаў, што былі створаны ў СССР на мяжы 1950–1960-х гадоў, шмат у чым падобныя. Узорам, асабліва на пачатковым этапе, для большасці з іх па ўсіх параметрах з’яўляўся аналагічны факультэт Маскоўскага педагагічнага інстытута імя У. І. Леніна (пазней – універсітэта). Віцебскі мастацка-графічны ў гэтым шэрагу не быў выключэннем. Але ж яго гістарычны лёс як і спецыфіка рэалізацыі асноўных адукацыйных вектараў, безумоўна, былі тут шмат у чым унікальнымі, у той ці іншай

ступені, злучанымі з усёй гісторыяй развіцця Віцебскай мастацкай школы.

Мэта артыкула – вызначыць і прааналізаваць асноўныя адукацыйныя і творчыя прыярытэты ў кантэксце ўсёй гісторыі развіцця мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава, разгледзець ролю асобных педагогаў-мастакоў у іх рэалізацыі.

Віцебскі мастацка-графічны: “ўзыходзячая” дыяганаль гістарычнага лёсу. Пачынаючы з 1959 года, мастацка-графічныя факультэты ствараюцца ў многіх

педагогічных інстытутах Расійскай Федэрацыі і саюзных рэспублік (Арол, Курск, Смаленск, Ленінград, Чабаксары, Краснадар, Кастрама і інш.). Асноўнай іх мэтай стала падрыхтоўка настаўнікаў малявання, чарчэння і працы для агульнаадукацыйных школ.

Віцебскае мастацка-графічнае педвучылішча ў гэты час было не ў стане забяспечыць патрэбы рэспублікі ў выкладчыках малявання і чарчэння. Да таго ж вопыт паказваў, што “выпускнікі гэтага вучылішча стаяць значна ніжэй па сваім адукацыйным развіцці за выпускнікоў педВНУ” [1]. Рашэнне Міністэрства асветы БССР аб стварэнні на базе вучылішча мастацка-графічнага факультэта пры Віцебскім педінстытуце было накіравана на вырашэнне праблемы, якая ўзнікла ў той час у беларускіх школах, на падрыхтоўку спецыялістаў шырокага профілю кваліфікаваных выкладчыкаў малявання і чарчэння для школ рэспублікі.

Адзначым, што ў Віцебскім мастацка-графічным педагогічным вучылішчы арыентацыя на творчасць была важным прыярытэтам падрыхтоўкі, чаму сведчанне наяўнасць нямалай колькасці сябраў Саюза мастакоў сярод выпускнікоў вучылішча розных гадоў.

Выключна важную ролю ў стварэнні мастацка-графічнага факультэта (МГФ) адыграў В. Н. Вінаградаў. Адзначаючы, што МГФ стаў пераемнікам традыцый Віцебскага мастацка-практычнага інстытута, мастацкага тэхнікума, мастацка-графічнага педагогічнага вучылішча ён канстатаваў: “На жаль, даводзіцца прызнаць, што мы яшчэ мала зрабілі па вывучэнні гэтых традыцый, развіцці іх, а тым самым па прапагандзе гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва” [2]. Ды і ініцыятыва стварэння ў Віцебску мастацкага музея [3], як і неабходнасць правядзення пленэра Рэпіна на Віцебшчыне сыходзілі ад гэтага педагога [4].

На працягу першага дзесяцігоддзя існавання мастацка-графічнага факультэта змяніліся тры дэканы, якія з’яўляліся адначасова і дэканамі факультэта пачатковых класаў (А. Ц. Ваўчанка (1959–1961), С. І. Губарэвіч (1961–1963), І. Г. Карнееў (1963–1968). Паколькі факультэт, які рыхтаваў настаўнікаў пачатковых класаў, быў створаны ў 1957 годзе і на той час ужо адпаведна ўкамплектаваны большай колькасцю студэнтаў, то і дзейнасць вышэйназваных дэканаў больш была зарыентавана на яго, а не на пачынаючы расці мастацка-графічны.

Выкладчык І. М. Сталяроў асабліва падкрэсліваў ролю С. І. Губарэвіча, які “ўмела і тактоўна кіраваў факультэтам, карыстаўся

павагай у выкладчыкаў і студэнтаў”.¹ Але першым дэканам, у якога была мастацкая адукацыя, быў І. Г. Карнееў. Выхаванец Віцебскага мастацкага вучылішча (1938) у 1952 г. ён закончыў геаграфічны факультэт Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта і ў час прызначэння дэканам МГФ працаваў над кандыдацкай дысертацыяй. Для сваіх лекцый Карнееў сам рыхтаваў нагляднасць (...), і падчас заняткаў на дошцы прафесійна рабіў малюнкi [5, с. 22–23].

Развіццё факультэта рухалася актыўна і імкліва, нібыта па ўзыходзячай дыяганалі. Гэта не быў прасты аптычны эфект, ці ілюзія: творчы патэнцыял факультэта даволі дынамічна “набіраў вагу”. Першы выпуск мастацка-графічнага, які адбыўся ў 1962 годзе, быў шмат у чым унікальным і ў пэўнай ступені эксперыментальным. На ім адпрацоўваліся прыёмы выкладання дысцыплін выяўленчага і графічнага цыклаў, апрабаваліся новыя праграмы, метадыка падрыхтоўкі і абароны дыпломных работ і іншае. “Працуючы са студэнтамі, мы – выкладчыкі – адначасова вучыліся і самі” [6].

Выкананне дыпломных работ у галіне жывапісу, графікі, скульптуры было адметнасцю мастацка-графічнага факультэта ад самага пачатку яго існавання. У артыкуле, які з’явіўся пасля першага выпуску на факультэце, падкрэсліваліся творчы характар і майстэрства дыпломных работ па жывапісе. Адной з лепшых работ як па задуме, кампазіцыі, так і па колераваму рашэнню быў названы эскіз А. Марачкіна “На мірных дарогах” (кіраўнік І. М. Сталяроў). Навізнай адрозніваюцца работы А. Аляксеева “На будаўніцтве чыгункі”, Ф. Гумена “Зваршчыкі судаверфі”, В. Гарнашэвіча “Штрафны”, А. Дарагакупца “Завочніца”, Э. Бодэ “У калгас на наваселле” [7]. Шэраг цікавых дыпломных работ студэнтаў (творы А. Марчука, А. Алонцава, М. Азаронка) абласная газета называе і падчас другога выпуску на мастацка-графічным факультэце [8]. Зразумела, што тэмы, як і характар, накіраванасць творчасці дыпломнікаў адпавядалі часу, былі падкрэслена рэалістычнымі. І разам з тым сведкі тых падзей узгадваюць шырокі дыяпазон інтэрпрэтацыі сацыяльных сюжэтаў, вольную манеру жывапісу і, нават у нечым эксперыментальны характар твораў малых мастакоў. Ад стварэння факультэта і амаль да пачатку 1980-х гг., старшынямі дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіі па абароне дыпломных работ на МГФ прыязджалі

¹ Сталяров І.М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 1–2. С. 13.

славутыя беларускія жывапісцы і графікі: П. С. Крахалёў, П. В. Масленнікаў, М. В. Данцыг, У. П. Сухаверхаў і іншыя.

Першыя два выпускі віцебскага мастацка-графічнага факультэта займаліся па плане з чатырохгадовым тэрмінам навучання па спецыяльнасці “Чарчэнне і маляванне”. Пазней быў прыняты новы навучальны план, які прадугледжваў пяцігадовы тэрмін навучання і агульную для МГФ таго часу спецыяльнасць “Настаўнік малявання, чарчэння і працы”. Менавіта гэтая спецыяльнасць амаль на чатыры дзесяцігоддзі стала адзінай на мастацка-графічным факультэце і сапраўднай яго візіткай.

Ці не самыя яскравыя перыяд развіцця МГФ звязаны з часам дэканства Васіля Рыгоравіча Шаталава (1968–1980). Розныя бакі яго дзейнасці на гэтай пасадзе сёння неадназначна ацэньваюць былыя кіраўнікі, калегі, студэнты. Але ж у адным яны сыходзяцца – гэта быў сапраўдны гаспадар факультэта, яго рулявы і стратэг. Для студэнтаў В. Р. Шаталаў быў даволі строгім дэканам. Ён змагаўся з парушэннямі дысцыпліны, жорстка кантраляваў наведванне вучэбных заняткаў, спрабаваў нават кантраляваць незвычайны знешні выгляд і неардынарныя паводзіны сваіх “геніяльных” студэнтаў. Многія памятаюць, што за неадпаведны(?) знешні выгляд (адзенне, прычоску, бароды) ад дэкана даставалася не толькі студэнтам, але і выкладчыкам. Аднак па ўспамінах саміх студэнтаў, ён часам вызваляў, “ратаваў” тых, хто трапляў у праблемныя сітуацыі. Яго сістэма работы са студэнтамі, уменне арганізаваць калектыв, натхніць яго на нейкія справы, яго энергія і патрабавальнасць спрыялі стварэнню той формы МГФ, якая склалася ў пачатку 1970-х гадоў і пра якую і сёння ходзяць легенды.

Выпускнік Віцебскага, а пазней Мінскага мастацкага вучылішча, Маскоўскага паліграфічнага інстытута В. Р. Шаталаў хоць і не ўражваў сваёй уласнай творчасцю і актыўным удзелам у выставах, але захапляў сваёй прыхільнасцю да мастацтва. Будучы на пасадзе дэкана факультэта ён “прывозіў з тагачаснага Ленінграда вагон паперы, фарбаў, пэндзляў, палотнаў, і ўсё гэта раздавалася студэнтам бясплатна” [9]. Для яго сваім было вялікае кола беларускіх мастакоў, з многімі ён быў добра знаёмы і сябраваў.

Перасоўныя выставы студэнцкіх работ “вандравалі” па раённых дамах культуры і музеях, рэкламуючы факультэт. Менавіта пры Шаталаве свайго піку дасягнула творчая актыўнасць студэнтаў у розных формах музычнага, тэатральнага мастацтва. Ці не на

кожным курсе ўзніклі свае музычныя групы, так званыя “тэатры мініяцюр”, якія ўражвалі сваёй крэатыўнасцю і майстэрствам не толькі студэнтаў, але і прафесіяналаў.

Пры паступленні на мастацка-графічны факультэт для вясковай моладзі доўгі час дзейнічаў мэтавы прыём. Да 70% месцаў аддавалася яе прадстаўнікам. Трапіць у Акадэмію мастацтваў ці іншыя мастацкія ВНУ, не маючы за плячамі мастацкай вучэльні, ці сур’ёзнай падрыхтоўкі па малюнку і жывапісу для выпускнікоў школ (асабліва вясковых) было практычна неверагодна. Таму часам паступленне на віцебскі МГФ разглядалася абітурыентамі “як першы этап падрыхтоўкі да ўступных іспытаў” [10], як магчымасць павучыцца год-два, каб павысіць свой прафесійны ўзровень [11], а потым паступаць далей на розныя мастацкія спецыяльнасці.

У 1974 годзе МГФ, разам з усім тагачасным інстытутам, пераязджае ў новы будынак на Маскоўскім праспекце, займаючы самы “незалежны”, апошні – шосты паверх. Паток жадаючых атрымаць адукацыю ў другой палове 1970-х гадоў застаецца даволі высокім, нягледзячы на тое, што на першы курс на МГФ набіралася адразу чатыры групы – 100 чалавек.

Творчасць – вядучы канцэпт мастацка-графічнага. Дзейнасць кафедры малюнка і графікі на факультэце відавочна была дамінуючай, а дысцыпліны мастацкага цыкла з’яўляліся асноўнымі ў сістэме падрыхтоўкі спецыялістаў. Першым загадчыкам кафедры малюнка і графікі быў В. К. Дзежыц (1959–1964). Выпускнік Ленінградскага Вышэйшага мастацка-тэхнічнага інстытута, вучань знакамітага Пятрова-Водкіна Дзежыц быў не проста добрым выкладчыкам, але і выдатным жывапісцам, вельмі актыўным творцам, хоць чалавекам вельмі сціплым. З 1946 года ён ужо сябра Саюза мастакоў. “Аднак кіраўніцтва інстытута ім, як загадчыкам кафедры, было незадаволена. Справа ў тым, што як і ўсе сапраўдныя мастакі, ён не любіў канцыляршчыну, у пастаянных пакутах абы-як, пісаў (а то і зусім не пісаў) неабходныя планы, пратаколы, справаздачы. Выхаваўчую працу вёў не так, як таго патрабавалі партыйныя кіраўнікі. Але затое яго любілі студэнты як таленавітага мастака, як добразычлівага выкладчыка” [12].

З першых дзён дзейнасці факультэта мастацтва літаральна пранізанае ўсё яго жыццё. Арыентацыя на творчасць праяўляецца ў імкненні “кіраўніцтва МГФ арганізоўваць сустрэчы студэнтаў з вядомымі мастакамі, ладзіць творчыя выставы студэнцкіх

работ, наладжаць дзейнасць гурткаў па скульптуры, лінагравюры і інш.” [13]. Важным было і тое, што сярод выкладчыкаў мастацкіх дысцыплін на наваствораным факультэце былі пераважна выхаванцы розных мастацкіх (не педагогічных!) устаноў. Прозвішчы Дзежыца, Клікушына, Генеральніцкага, Сталярова, Гаўрушкі, Ганчарова рэгулярна прыгадваюцца ў друку сярод актыўных творцаў у Віцебску. “На кафедры малюнка і жывапісу інстытута працуе дзевяць мастакоў-выкладчыкаў, якія не абмяжоўваюць сваю дзейнасць адной навучальнай работай. Арганізацыя выставак для ўсеагульнага агляду, чытанне лекцый у народных універсітэтах культуры і на прадпрыемствах, кіраўніцтва самадзейнымі студыямі выяўленчага мастацтва – усё гэта справа рук нашых мастакоў-выкладчыкаў” [14]. Але не меншую цікавасць грамадскасці выклікае творчасць студэнтаў, якая прадстаўлена на выставах, што праводзяцца ў горадзе. У друку адзначаецца, што “кожны з удзельнікаў выстаўкі ўжо мае свой стыль пісьма, сваю манеру” [15].

Падцвярджэнне таму, што на факультэце дамінуе вектар мастацкі, творчы знаходзім і ў артыкуле В. Вінаградава і Р. Клікушына ў рэспубліканскай газеце “Літаратура і мастацтва”. Гэта своеасаблівы зварот выкладчыкаў факультэта да кіраўніцтва: “У педагогічным інстытуце на нас глядзяць толькі як на выкладчыкаў і зусім забываюць, што мы яшчэ і мастакі. Гадавая нагрузка кожнага такая, што амаль выключае магчымасць займацца творчасцю. Расклад заняткаў робіцца на факультэце без уліку асаблівасцяў нашай творчай працы, выкладчык знаходзіцца амаль увесь дзень у інстытуце, хоць у гэтым часта няма ніякай патрэбы. Ніхто з выкладчыкаў, нават членаў Саюза мастакоў, не мае нармальных умоў для творчай працы з-за адсутнасці спецыяльных майстэрняў. Кіраўніцтва інстытута лічыць творчую работу выкладчыкаў іх асабістай справай, а майстэрню для мастака – празмернай раскошай. Ёсць у нас прэтэнзіі і да праўлення Саюза мастакоў БССР. Ці ведае яно, напрыклад, што кіраўнікі Віцебскіх мастака-афарміцельскіх майстэрняў і філіяла Саюза мастакоў (...) стараюцца ўсяляк адгарадзіцца ад нас, бо лічаць мастакоў інстытута «чужымі». Нам цяжка часам набыць неабходны матэрыял для сваёй творчай працы. (...) І ўсё з-за таго, што ў філіяле Саюза мастакоў гавораць: «Гэта не нашы людзі»” [14].

У пачатку 1960-х гадоў большая частка студэнтаў адказна ставілася да заняткаў, актыўна і зацікаўлена працавала ў імкненні атрымаць добрую падрыхтоўку. Да таго ж

многія прыйшлі вучыцца пасля заканчэння мастацкай вучэльні. У гэты час жывапіс і малюнак займалі адно з самых важных месцаў сярод іншых спецыяльных дысцыплін. Выкладчык І. М. Сталяроў пазней пісаў: “На другім курсе ў мяне ў падгрупе знаходзілася 11–13 студэнтаў і часта былі выпадкі, калі на праглядзе аказвалася 10–11 выдатных работ. Прычым на гэтых праглядах, як правіла, прысутнічаў Дзежыц”².

Творчыя гурткі існавалі, здаецца, ад пачатку стварэння мастацка-графічнага. Сталяроў узгадвае ў сваіх успамінах 1960 год як пачатак працы гуртка акварэлі³. Вялікай папулярнасцю карысталіся гурткі графікі і скульптуры.

Творчыя вандроўкі, пленэры былі арганічнай часткай жыцця студэнтаў і выкладчыкаў. “Адораны і працавіты Ф. Гумен падчас студэнцтва ў час летніх канікулаў пісаў вялікую колькасць эцюдаў і на праглядах засцілаў імі падлогу ўсёй вучэбнай аўдыторыі. На адным з такіх праглядаў, – узгадваў І. М. Сталяроў, – я звярнуўся да Дзежыца з просьбай аб магчымасці студэнтам, якія паспяхова праявілі сябе ў акварэльным жывапісе займацца ім на старэйшых курсах замест алейнага жывапісу. Натуральна, і ў гэтым матэрыяле выконваць дыпломныя работы. На пасяджэнні кафедры пытанне было вырашана станоўча і ўзаконена. Пачынаючы з Ф. Гумена, студэнты, якія жадалі сур’ёзна займацца акварэльным жывапісам, атрымалі такую магчымасць”⁴.

Выкладчыкі таксама актыўна вандравалі па краіне і пленэрылі. У год свайго прыходу на факультэт Гумен прыняў удзел ва Усесаюзным пленэры акварэлістаў “Па Волзе і Каспію” (1967). Але афіцыйных пленэраў у тыя гады было не шмат, ды і творчы статус маладых выкладчыкаў не пакідаў надзеі на магчымасць удзелу ў іх. Таму часцей гэта былі прыватныя паездкі мастакоў у розныя рэгіёны былога СССР. Менавіта так у 1966 г. Я. Красоўскі разам з В. Ральцэвічам вандравалі па Далёкім Усходзе.

Пасля В. К. Дзежыца кафедру малюнка і жывапісу ўзначаліў Рыгор Піліпавіч Клікушын (1964–1970). “Прапанова заняць пасаду загадчыка кафедры, – узгадваў ён, – для мяне была як снег на галаву. Я ніколі і нідзе не праяўляў схільнасці да адміністравання, ці кіраўніцтва калектывам, да таго ж членам партыі не быў. Але кіраўніцтва пераканала мяне ў тым, што я спраўлюся з гэтай працай.

² Столяров И. М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 1–2. С.13.

³ Там же. С.12.

⁴ Там же. С. 16–17.

(...) Выкладчыкі падтрымлівалі мяне (...) Рэктарат ішоў насустрач і ўсяляк дапамагаў. З яго дапамогай мне ўдалося прыцягнуць на кафедру маладых мастакоў" [16]. Сапраўды, у гэты час значна абнавіўся і ўзмацніўся склад выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта. У 1963 годзе на факультэт прыйшлі выкладаць Леанід Анцімонаў, Вікенцій Ральцэвіч і Анатоль Кавалёў, у 1964 – Яўген Красоўскі, у 1965 годзе – Альберт Някрасаў, у 1966 – Алег Арлоў, Аляксандр Гаўрушка і Іван Хіцько, у 1967 годзе – Фелікс Гумен. Усе яны былі выпускнікамі розных вышэйшых навучальных устаноў, у тым ліку і мастацка-графічнага факультэта ВДП імя С. М. Кірава. Менавіта гэтым маладым выкладчыкам належыла важная роля ў фарміраванні творчых прыярытэтаў у студэнтаў.

Іван Хіцько ўзгадвае, што "калі на мастацка-графічны факультэт прыйшлі выкладаць В. Ральцэвіч і Я. Красоўскі, у іх майстэрні было сапраўднае паломніцтва. Іх манера вольнага, шырокага жывапісу была асабліва прыцягальнай... Я ўжо не кажу пра Ф. Гумена, за яго творчасцю студэнты сачылі асабліва пільна, імкнуліся наведваць усе выставы з яго ўдзелам"⁵. Выпускніца 1971 года А. Шляхава (адна са стваральніц мастацкага факультэта ў Даўгаўпілскім педагагічным універсітэце, пазней – доктар педагогікі, прафесар, загадчык кафедры мастацтваў, дэкан факультэта), узгадваючы той час, падкрэслівала: "Арлоў быў куратарам нашай групы, вёў і малюнак і алейны жывапіс. Ён быў сапраўды вельмі мудрым педагогам і таленавітым мастаком. Ва ўсялякім разе, маё паняцце пра малюнак, жывапіс склалася толькі дзякуючы яго спакойнай, нешматслоўнай, але канкрэтна мэтанакіраванай методыцы"⁶.

У сваім дзённіку, узгадваючы падзеі таго часу, атмасферу, што панавала ва ўніверсітэце, Клікушын пісаў: "Паседжанні кафедры праходзілі вельмі бурна. Абмяркоўвалі самыя розныя пытанні і шмат спрачаліся... Творчасці надавалася асабліва ўвага"⁷. Аб тым, што размова і спрэчка пра творчыя праблемы, пра мастацтва сапраўды надавалася вельмі шмат увагі, Р. Ф. Клікушын у сваім дзённіку ўзгадвае неаднаразова. І любячы дзеянні, накіраваныя на развіццё творчасці ў асяроддзі выкладчыкаў, знаходзяць падтрымку ў загадчыка кафедры. Сведчанне таму яго запісы: "Гумена Ф. і Ральцэвіча В. дасылаюць – аднаго ў паездку па Волзе, другога – у

Дом творчасці на семінар маладых мастакоў. Гэта цудоўна!"⁸.

Але многае ў гэты час трымаецца на энтузіязме выкладчыкаў і загадчыка кафедры: "Выкладчыкі незадаволены сваім становішчам. І ўсё ўпіраецца ў жабрацкі заробак (...) а калі ўлічыць жудасныя бытавыя ўмовы ў інтэрнаце, то нараканне сяброў мае ўсе падставы". А да таго ж на кафедры "няма грошай на натуршчыкаў, няма таго, няма другога...". Пачынаецца адток кадраў: звальняецца Ральцэвіч (1969), Красоўскі. "Кафедра разбязгаецца... Нізкі заробак, няма перспектывы яго павышэння і атрымання кватэры. А гэта аснова"⁹. І яшчэ адна прычына, якая паўстане востра ўжо ў пачатку 1970-х гг.: ад мастакоў пачнуць патрабаваць удзел у навуковай рабоце. "Учора быў Савет і нас крытыкавалі за тое, што мы не займаемся навуковай працай. Гэта рытыка будзе працягвацца да бясконца, пакуль недзе не зразумеюць, што для навукі неабходна прызвание..."¹⁰.

З сярэдзіны 1960-х дзякуючы Ф. Гумену і І. Сталярову акварэль становіцца на мастацка-графічным адной з найбольш папулярных тэхнік. Нягледзячы на эмацыянальную стрыманасць, класічная тэхніка акварэлі, якой вучыў студэнтаў І. М. Сталяроў, не магла не прыцягваць да сябе. Студэнты, у якіх ён выкладаў, узгадвалі пазней, што рабіў ён гэта "вельмі тактоўна, акадэмічна" [17]. "Каб навучыцца пісаць неба без сіняй фарбы, трэба было цярдліва асвойваць класічныя ўрокі Івана Міхайлавіча" [11]. "Акварэль Івана Міхайлавіча (Сталярова) была душэўная, педантычная, класічная" [18].

Але, безумоўна, студэнтаў у той час больш захапляла вольная манера акварэлі Ф. Гумена. Ён прыцягваў свабодай абыходжання з акварэллю, сваімі эксперыментамі з матэрыялам. "Гумен быў шоўменам і фокуснікам – Дэвід Каперфільд ў акварэлі" [17]. "Ён пісаў а-ля прыма, яго акварэль была яркая, сакавітая" [11]. Нават тыя, хто займаўся на аўдыторных занятках у Сталярова, на гурток прыбегалі да Ф. Гумена. Фелікс Гумен не спадзяваўся на славесныя тлумачэнні, а браў у рукі пэндзаль і маляваў. Ён займаўся са студэнтамі не толькі ў інстытуцкіх аўдыторыях, але шмат працаваў і на пленэры, падтрымліваў свабоду і эксперыментатарства. А яшчэ прыцягваў да сябе ўлюблёную ў мастацтва моладзь актыўнай выставачнай дзейнасцю. "Фелікс Гумен хадзіў па горадзе, як Мадзільяні. Гэта прыгожы і свабодны мастак. Ён выбітны акварэліст ад Бога,

⁵ Успаміны І. П. Хіцько. Запісана аўтарам артыкула 20.10.2017.

⁶ Успаміны А. А. Шляхай. Запісана аўтарам артыкула ў 2018.

⁷ Дзённік Р. Ф. Клікушына. Уласнасць сям'і мастака.

⁸ Тамсама.

⁹ Тамсама.

¹⁰ Тамсама.

наватар у акварэльным жывапісе (...) У Гумена ёсць энергія колеру” [10]. Сярод выкладчыкаў акварэлі В. Ральцэвіч “прыцягваў студэнтаў сваім усведамленнем ролі кампазіцыі. Сярод віцебскіх акварэлістаў у той час ён асабліва «выбудоўваў» кампазіцыю, не спадзяваюся на яе рэальныя канкрэтныя прататыпы”¹¹.

Нельга не адзначыць ролі ў развіцці творчага вектара на факультэце ў канцы 1960-х – 1970-я гады кафедры працы і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якая была створана ў 1965 годзе ў адпаведнасці з пастановай Урада аб адраджэнні мастацкіх рамёстваў і вывучэнні яго асноў у агульнаадукацыйных школах. “Добра памятаю, – узгадвае І. П. Хіцько, – як у групе, дзе вучыўся Кампанічэнка, студэнты забаставалі з-за таго, што аснову заданняў складала тэхнічная праца, а таму яны рабілі малаткі, гайкі, балты...”¹². Важным момантам для вызначэння кафедры творчых прыярытэтаў у працы стала прыняцце ў 1966 годзе на кафедры праграмы па мастацкай апрацоўцы драўніны і металу. А ў 1967– праграмы па мастацкай апрацоўцы тэкстылю. У гэтым кірунку актыўна працавалі і два першыя загадчыкі кафедры: А. Ф. Кавалёў (1965–1976) і Л. Я. Дзягілеў (1976–1980) – у мінулым абодва выпускнікі Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішча імя В. І. Мухінай. На абаронах дыпломных работ на гэтай кафедры шмат арыгінальных, творчых прац “...асабліва па мастацкай апрацоўцы дрэва і метала (...) Малайцы хлопцы Хіцько і Сямёнаў! – усё гэта трымаецца на іх энтузіязме”¹³. У пачатку 1970-х гг. І. П. Хіцько прымае ўдзел у выставах абласнога, рэспубліканскага, усесаюзнага ўзроўня, разам з Дзягілевым рапрацоўвае варыянты афармлення музеяў.

Сярэдзіна 1960-х – першая палова 1970-х гг.: новае пакаленне і архетып Творцы. Наступная хваля выпускнікоў сярэдзіны 1960-х – першай паловы 1970-х гг. “адрознівалася значнай перавагай студэнтаў, адораных у выяўленчым мастацтве”¹⁴. Важнай была не толькі ўстаноўка выкладчыкаў на творчасць, але і гатоўнасць саміх студэнтаў прыняць такія арыенціры. З вышыні сённяшняга дня зразумела, што гэта было асаблівае пакаленне студэнтаў. Пакаленне, штуршком для якога стала “эпоха шасцідзясятых” – час, калі дух творчасці вітаў у паветры, прапітваючы сабой

літаральна ўсё. Пры ўсёй адноснасці тэорыі пакаленняў нельга не пагадзіцца з тым, што людзей аднаго пакалення аб’ядноўваюць нейкія фундаментальныя асаблівасці [19].

Для пакалення, якое амерыканскія даследчыкі Нейл Хоўв і Вільям Штраус называюць пакаленнем “бэбі-бумераў” (1945–1963) [19], а расійскія навукоўцы – пакаленнем “халоднай вайны” (1945–1964) [20] сапраўды былі ўласцівы высокая ступень актыўнасці, аптымізм, гатоўнасць прыкласці любыя намаганні для дасягнення пастаўленай мэты, усведамленне значнасці сваёй індывідуальнасці, схільнасць да лідарства. І разам з тым наяўнасць так званага “каманднага духу”, ідэі калектывізму.

Па ўспамінах студэнтаў 1960–1970-х гадоў, тэма творчасці была адной з дамінуючых на занятках па ўсіх мастацкіх дысцыплінах. Размова ніколі не ішла толькі аб простым выкананні нейкіх жывапісных, ці графічных заданняў. Выкладчыкі свядома “падагравалі” цікавасць да тэмы творчасці ў студэнтаў. Гэта была сапраўдная стратэгія лепшых мастакоў-педагагаў на мастацка-графічным: развіваць не толькі ўменні і навыкі, але і Талент.

У свядомасці большасці студэнтаў факультэта культываваліся пэўныя творчыя прыярытэты, даволі выразны архетып Творцы. Нягледзячы на тое, што такая назва архетыпа здаецца залішне пафаснай і прэтэнцыёзнай, у дадзеным кантэксце яна найбольш выразна адлюстроўвае сутнасць гэтага ўніверсальнага спосабу арганізацыі чалавечага вопыту, тып “універсальнай матрыцы”, своеасаблівы патэрн паводзінаў. Нярэдка здавалася, што студэнты мастацка-графічнага проста не маюць права не тварыць! Нібыта яны выбранай прафесіяй асуджаныя на творчасць. Вучоба на мастацка-графічным патрабавала ад студэнта быць Мастаком, наватарам, вынаходнікам, першапраходцам. Ці, як мінімум, марыць пра гэта!

Агульнавядома, што архетып Творцы праяўляецца ў творчай апантанасці. Жаданне знайсці і зразумець сябе, адкрыць і праявіць сваю індывідуальнасць, смага наватарства ў шэрагу студэнтаў мастацка-графічнага заўсёды былі побач з жаданнем займацца Мастацтвам. І гэта быў не проста страх застацца незаўважаным, гэта была Прэтэнзія на ўнікальнасць, патаемная мара стварыць нешта нестандартнае. Быць на мастацка-графічным пасрэднасцю, ці нават “звычайным студэнтам”, думаць і рабіць “як усе”, заўжды лічылася непрыстойным. Студэнты выбіраюць арыгінальнасць і экстравагантнасць ва ўсім (паводзінах, адзенні, ладзе

¹¹ Успаміны Л. С. Анцімонава. Запісана аўтарам артыкула ў 1997 годзе.

¹² Успаміны І. П. Хіцько. Запісана аўтарам артыкула 20.10.2017.

¹³ Дзёнік Р. Ф. Клікушына. Уласнасць сям’і мастака.

¹⁴ Столяров І. М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 1–2. С. 13–14.

жыцця), часам не хаваючы таго, што гэта гульня (па прынцыпах якой, дарэчы, арганізавана любая творчасць!). Прыгадаем і той факт, што 1960–1970-я гг. – гэта час росквіту нонканфармізму ў мастацтве. Рэалізм успрымаецца шэрагам студэнтаў як застоі, і яны скіраваны на пошукі новай хвалі свежага паветра.

Асноўнае імкненне Творцы – свабода. Прадстаўнікі дадзенага архетыпа прагнуць вольнай прасторы для выказвання сваіх творчых ідэй і мінімуму кантролю звонку. У кантэксце навучальнага працэсу гэта творчая якасць “кампанавалася” не вельмі ўдала. І менавіта таму паміж кіраўніцтвам факультэта і самымі здольнымі студэнтамі часам узніклі канфліктныя сітуацыі. З іх боку гэта былі не проста лень, ці безадказнасць, а ўяўны пратэст. Сапраўды, некаторыя маладыя “творцы” проста не жадалі мірыцца з тым, што яны павінны “губляць” пэўную частку свайго часу і сіл на тое, што не мае непасрэднага дачынення да ўвасаблення іх творчай мары.

Да таго ж, сапраўдныя Творцы – індывідуалісты. Часта носьбіты гэтага архетыпа валодаюць рэпутацыяй не надта сацыялізаваных асоб. А стратэгія індывідуалізму – гэта яшчэ і стратэгія пастаяннага самапазнання, удасканалення сябе. Дадаць сюды нонканфармізм Творцы, яго артыстызм, абвостранае самалюбства... І ствараецца ўнікальная камбінацыя рысаў характару і своеасаблівага праграма паводзінаў, якая рэалізуецца Творцам на працягу ўсяго яго жыцця.

Смага прызнання адна з найважнейшых для архетыпа Творцы. Талент не можа жыць без сваіх прыхільнікаў. Глядач можа пакланяцца ці не пагаджацца, але не павінен застацца абыякавым. Творца далёка не заўсёды бунтар, хоць жаданне “шакіраваць” публіку, ісці супраць “дамінуючай плыні” ўласціва гэтай архетыпу.

Студэнтаў МГФ у 60–70-я гг. можна было пазнаць па тым, з якім энтузіязмам яны гадзінамі займаліся мастацтвам, забываючы пра ежу, пра адпачынак, пра сон, пра блізкіх. Таму што адзінае, чаго не можа не рабіць Творца – гэта НЕ ствараць.

1960–1970-я гады для студэнцкай моладзі – час нялёгкай. Стыпендыя ў інстытуце была невялікая, многім студэнтам даводзілася падпрацоўваць¹⁵. Але і гэта праца звычайна насіла творчы характар. “Атмасфера была пранізана духам творчасці. Мы працавалі ва аўдыторыях па начах, сачылі за ўсімі

выставамі і наведвалі іх. За стыпендыю ездзілі на выставы ў Маскву, Ленінград. (...) Пакуль адны стаялі ў чэргах, іншыя бегалі за фарбамі, кардонам запаўнялі торбы, здавалі іх у камеры захоўвання і беглі ў музей. Усё паспявалі зрабіць за дзень, а потым вярталіся дадому”¹⁶. А ў Віцебску “мы, тады маладыя львы, адчувалі чароўную аўру Шагала і ўсякімі праўдамі і няпраўдамі стараліся здабыць кніжкі і альбомы пра творчасць гэтага майстра. (...) У гэтым сэнсе многім мы былі абавязаныя нашаму дэкану Васілю Шаталаву: у яго была выдатная бібліятэка з рэдкімі кнігамі і ілюстраванымі часопісамі розных гадоў, у тым ліку і рэпрадукцыямі «забароненых» мастакоў віцебскага авангарда”, – успамінае выпускнік МГФ, генеральны дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі, У. І. Пракапцоў [21]. Прыгадваючы гады сваёй вучобы, В. Касцючэнка адзначаў, што “кожны, вядома, задумваўся, што чакае нас наперадзе, чаго дасягнеш у гэтым, здавалася, бясконцым жыцці...” [21].

Стажыроўка Анцімонава ў 1970 г. на факультэце графікі ў Акадэміі мастацтваў Латвіі канчаткова пераконвае яго ў неабходнасці стварэння на мастацка-графічным факультэце эстампнай майстэрні [22, с. 3]. У 1974 годзе такая майстэрня была ім абсталявана і пачала працу. “Паперкі для гэтай справы давалася выхажваць у шэрагу ўстаноў: ад Саюза мастакоў да КДБ. Моцна дапамог тагачасны рэктар В. Н. Вінаградаў у набыцці друкарскага станка, у выдзяленні даволі значных грашовых сродкаў”¹⁷. Яшчэ “недзе ў 1968 годзе, – узгадваў Л. Анцімонаў, – В. Седуноў зрабіў першы афорт, а праз год В. Ціткоўскі – серыю афортаў “Віцебск”. У сярэдзіне 1960-х, калі само слова “манатыпія” для многіх было незразумела, студэнты мастацка-графічнага пад кіраўніцтвам Анцімонава, метадычна засвойвалі гэту тэхніку. Эстампная майстэрня стала сапраўднай творчай лабараторыяй і месцам для працы гуртка графікі. У другой палове 1970-х гг. павялічваецца колькасць дыпломных работ ў графічных тэхніках, актывізуецца выставачная дзейнасць. А першая дыпломная праца ў тэхніцы манатыпіі была выканана ў 1977 годзе студэнткай В. Кісялёвай (Валюшкінай), якая перад тым ужо год актыўна працавала ў гэтай тэхніцы”¹⁸.

Анцімонаў прыкладае шмат намаганняў для ўдасканалення вядомых і пошуку новых

¹⁵ З інтэрв’ю з Неллі Сарокінай. Запіс 2017 г.

¹⁶ Інтэрв’ю з М. Ляўковічам. Запісана аўтарам артыкула ў 1999 г.

¹⁷ Цыбульскі М. Л. Рукапіс інтэрв’ю з Л. С. Анцімонавым, снежань 1999 г. Архіў М. Л. Цыбульскага.

¹⁸ Тамсама.

форм друку, што прыводзіць да адкрыцця ўласных аўтарскіх спосабаў гравюры на кардоне, фанеры, пластыку, драўнянавалякністай пліце, да вынаходніцтва калажнага спосабу гравюры, акватыпіі і фларатыпіі. Лічыцца, што апошні спосаб атрымання выявы і яго назва належаць Л. С. Анцімонаву, а сам ён з'яўляецца заснавальнікам віцебскай манатыпіі. “Менавіта манатыпіі прысвечана асноўная частка метадычных распрацовак, пошукаў і бясконцых практычных эксперыментаў мастака-педагога. (...) Гэтая доўгая мэтанакіраваная праца дала ўнікальны матэрыял і паслужыла асновай для напісання цэлага шэрага вучэбна-метадычных дапаможнікаў” [23, с. 43]. Аднак, безумоўна, эксперыменты былі толькі часткай вялікай працы мастака над стварэннем значных і глыбокіх, прафесійна дасканалых станковых твораў.

“Анцімонаў у мяне выкладаў жывапіс, – узгадваў М. Ляўковіч. – Я ніколі не чуў, каб ён павышаў голас. Эстэт, вельмі думачы мастак, ён сваёй пазіцыяй у мастацтве заўжды прыцягваў да сябе...”¹⁹. У гутарках з калегамі Анцімонаў падкрэсліваў, што “ў сваёй педагогічнай практыцы заўсёды імкнецца развіць індывідуальныя творчыя схільнасці студэнтаў, якімі ад прыроды надзелены кожны, абудзіць у вучняў творчую ініцыятыву, развіць інтуітыўнае пачуццё, уяўленне, упэўненасць у сваім творчым патэнцыяле” [23, с. 39].

Значная частка выпускнікоў 1970-х гадоў, якіх адрознівалі вера ў магутную сілу таленту, упартасць і працаздольнасць, імкнуліся стаць Творцам, абіралі для сябе лёс мастака і “вольнае плаванне”. Гэтаму садзейнічалі і пэўныя сацыяльна-эканамічныя ўмовы. Па-першае, у грамадстве ў 1960–1970-я гг. падрымліваецца прэстыж, нават элітарнасць творчых прафесій, як і статус творчых арганізацый, кшталту Саюза мастакоў. Нельга не ўлічваць і актыўнай ролі існуючага ў Віцебску самастойнага аддзялення Саюза мастакоў БССР (з 1949 г.), а з 1969 года Віцебскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў.

Немалаважную ролю ў выбары выпускнікамі МГФ мастацтва ў якасці сваёй будучай прафесіі адыгрывае не толькі творчая апантанасць, але і заробак, які ў гэты час у мастакоў даволі высокі. Запатрабаванасць у выкананні велізарнай колькасці аб'ектаў нагляднай агітацыі спрыяла стварэнню адпаведнай колькасці рабочых месцаў на прадпрыемствах і ў арганізацыях. І, безумоўна, вядучую ролю ў выкананні рознага роду заказаў ігралі спецыялізаваныя

мастацкія майстэрні, што з'яўляліся часткай сістэмы Мастацкага фонду СССР. Праз падобныя майстэрні, што існавалі ў Віцебску, як і ў іншых абласных гарадах, ажыццяўляліся заказы арганізацый і ўстаноў на афармленне грамадскіх будынкаў, выстаў, стварэнне жывапісу і інш. З працай у падобных майстэрнях, якія курываліся абласнымі арганізацыямі Саюза мастакоў, многія выпускнікі МГФ звязвалі свае мары пра прафесію “сапраўднага мастака”, мары пра творчасць.

Калектыў віцебскіх мастацка-вытворчых майстэрняў (з 1988 г. – камбінат “Мастацтва”) выконваў вялікі аб'ём манументальна-дэкаратыўных і дэкаратыўна-прыкладных работ. Безумоўна, самымі элітарнымі былі замовы на творчыя працы – аб'екты скульптуры, творы жывапісу і графікі. Тагачасны дырэктар майстэрняў В. М. Беляўскі пазней успамінаў: “Заказаў хапала ўсім. Ні адзін чалавек на мастацкім камбінаце не быў без кватэры. Канешне, была дысцыпліна, але былі і грошы”²⁰. Прышоўшы сюды на працу, маладыя мастакі імкнуліся трапіць і ў Саюз, каб не толькі атрымліваць заказы на карціны, але і прэтэндаваць на атрыманне ўласнай майстэрні. Для сяброў СМ існавалі і мастацкія салоны, дзе можна было набыць мастацкія матэрыялы, здаць свае творы на рэалізацыю.

Другая палова 1970-х – 1980-я гады: старыя прыярытэты і новыя лідары. У гэты час вельмі важную ролю ў фарміраванні творчай атмасферы на факультэце адыгралі выдатныя мастакі, што прыйшлі працаваць на кафедру малюнка і графікі яшчэ ў пачатку 1970-х гадоў, сярод якіх варта адзначыць А. А. Чміля, А. І. Мемуса, В. А. Ляховіч, мужа і жонку Л. Д. і А. С. Прасняковых. Усе яны актыўна займаліся творчасцю, прымалі ўдзел у мастацкіх выставах.

У галіне жывапісу А. А. Чміль набыў імідж тонкага каларыста. Нягледзячы на ўласную прыхільнасць да рэалізму, ён са студэнцтва быў добра знаёмы з творамі вядомых прадстаўнікоў авангарда пачатку XX стагоддзя і станоўча адносіўся да самых разнастайных праяў творчасці. Выпускнік мастацка-графічнага факультэта Ленінградскага педінстытута імя Герцэна А. А. Чміль, як тыповы інтэлігент “і сапраўдны прафесіянал лёгка, без бачных высілкаў ствараў на занятках атмасферу супрацоўніцтва. (...) На заняткі ён часта прыносіў выдатна выдадзеныя альбомы па мастацтве з асабістай бібліятэкі”²¹. А. А. Чміль падкрэсліваў, што паміж

¹⁹ Інтэрв'ю з М. Ляўковічам. Запісана аўтарам артыкула ў 1999 г.

²⁰ Запіс інтэрв'ю аўтара артыкула з Васілём Бяляўскім. 1997 г.

²¹ Воспоминания О. Д. Костокрыза. Запись 10.03.2017 г.

выкладчыкам і студэнтам не павінна быць вялікай дыстанцыі, а павінны быць сяброўскія, добразычлівыя адносіны. Па яго прызнанні, ён ўсё жыццё імкнуўся да гэтага. “У яго на занятках не было напружанасці, (...) ментарскага тону. Ціхая даверлівая гутарка, парады паглядзець, як гэта зроблена ў таго ці іншага вядомага мастака...” [24, с. 11]. Набраўшы ў 1977 годзе неабходную для паступлення ў Саюз мастакоў колькасць выстаў, Анатоль Чміль як патрабавальны і вельмі адказны мастак усё яшчэ сумняваўся: “Усё здавалася, яшчэ не гатоў” [25].

Асабліва варта адзначыць з’яўленне ў 1974 годзе на кафедры А. І. Мемуса, якога “з дзяцінства асабліва захапляў лёс вольнага мастака, які «насуперак усяму імкнуўся жыць стыхійна ў гэтым свеце»”. Падчас яго вучобы ў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе там яшчэ выкладаў М. Керзін, якому было ўжо за 90 гадоў. “Калі зачытвалі размеркаванне і абвясцілі, што Мемус едзе ў Віцебск, – узгадваў Аляксандр Іосіфавіч, – Керзін раптам ажывіўся, падышоў да мяне і, паціскаючы маю руку, (...) дадаў: «Вы шчаслівы чалавек, што будзеце жыць у Віцебску». Па прыездзе на факультэт Мемусу “кіннуўся ў вочы ненатуральны для мастацкага асяродка парадак, адсутнасць бародаў, праяваў творчае свабоды ў адзенні. Аказалася дэкан «абразаў» парасткі такой волі на караню. Мяне папярэдзілі: давядзецца пагالیцца таксама. Але я ўпарта настойваў на сваіх правах. Гледзячы на мяне і студэнты пачалі бунтаваць” [26]. Свой характар і погляды мастак ніколі не хаваў: “Начальства я неяк ніколі асабліва не шанаваў і волі яго над сабой не прызнаваў. А паколькі я чалавек прамы, то казаў аб гэтым услых.” Бунтарства, як і антысавецкасць А. Мемуса, сталі своеасаблівай прытчай пры абмеркаванні яго асобы ў кабінетах кіраўніцтва [26] і выклікалі да яго асаблівую павагу з боку студэнтаў. Але галоўным было іншае – мастаку “заўжды хацелася не толькі дапамагчы студэнтам авалодаць прафесійнымі ведамі ў мастацтве, але натхніць іх на самарэалізацыю” [26].

Знакавай і ўплывовай была кароткатэрміновая праца на МГФ сям’і таленавітых мастакоў – Л. Д. і А. С. Прасняковых. Яны прыехалі працаваць сюды пасля заканчэння жывапіснага факультэта Далёкаўсходняга інстытута мастацтваў (Уладзіваосток). Абодва стажыравалася ў Маскоўскім дзяржаўным мастацкім інстытуце імя В. І. Сурыкава. У Віцебску Прасняковы “актыўна ўключыліся ў жыццё кафедры (прывезлі з сабой у выглядзе нагляднасці работы студэнтаў з іншых

навучальных устаноў)”²², удзельнічалі ў выставах. У далейшым Л. Д. Праснякова праявіла сябе ў якасці ініцыятара стварэння ў горадзе дзіцячай мастацкай школы і стала яе першым дырэктарам.

Выпускніца МГФ В. А. Ляховіч, выдатна валодаючы тэхнікай акварэлі, у сярэдзіне 1970-х гг. яшчэ заставалася прыхільнай рэалістычных традыцый. У гэты час яна ўжо сябра Саюза мастакоў і актыўная ўдзельніца мастацкіх выстаў. Імкненне да самаўдасканалення, да пошуку новых сродкаў выразнасці, сваёй уласнай мастацкай мовы былі характэрны для яе творчасці ад самага пачатку. Рэалістычныя работы Ляховіч, створаныя ў 1970–80-я гг. (партрэты, пейзажы і нацюрморты), вылучаюцца пошукам арыгінальнага колеравага рашэння, лірычнай трактоўкай тэмы. Пазней мастачка зменіць у сваёй творчасці суадносіны паміж рэальнасцю і асацыятыўна-вобразнай абстракцыяй, пазбавіцца сюжэтных кантэкстаў і пачне напаяняць вобразы філасофскім сэнсам, аддаўшы перавагу эксперыментам.

У канцы 1970-х гадоў актывізуецца і падтрымліваецца кіраўніцтвам факультэта праца студэнцкіх гурткоў. Акрамя ўжо прыгаданага вышэй гуртка графікі Л. С. Анцімонава асаблівай папулярнасцю карыстаецца гурток акварэлі, якім кіруе В. Ляховіч. Важная роля ў развіцці прафесійнага майстэрства належала сістэме самастойнай работы студэнтаў у майстэрнях пад кіраўніцтвам выкладчыкаў. Дапаўняючы акадэмічныя заняткі, дадатковыя гадзіны самастойнай працы дапамагалі студэнтам не толькі выконваць заданні, але і шукаць шляхі рашэння творчых задач, удасканальваць сваю тэхніку валодання мастацкімі матэрыяламі.

Ужо ў 1980-я гады сур’ёзнымі творчымі аўтарытэтамі для студэнтаў МГФ стануць такія мастакі-педагогі, як Я. В. Антонаў, А. Ф. Карпан, М. В. Ляўковіч. Гэтыя мастакі стваралі вакол сябе студэнцкія асяродкі, не абмяжоўваліся толькі аўдыторнай працай, выязджалі на пленэры разам са студэнтамі, дзе звычайна самі займаліся жывапісам, ці малявалі. А яшчэ гэтыя педагогі шмат часу аддавалі творчай працы выставачнай дзейнасці. Прэзентуючы ў гэтыя гады групу выставу педагогаў – П. Анашчанкі, А. Карпана, М. Ляўковіча і А. Хадзюкова, у прадмове да каталога А. Лісаў падкрэслівае наяўнасць у гэтых выкладчыкаў “цвёрдага пераканання ў тым, што што нельга быць сапраўдным настаўнікам заўтрашняй змены без авалодання майстэрствам мастака, без

²² Столяров И. М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 1–2. С. 23.

пошуку сваёй творчай манеры” [27].

Па сутнасці дамінантны характар творчага вектара прадэманстравала ўся далейшая гісторыя МГФ. Змяняліся дэканы, назвы кафедраў, іх загадчыкі, але мастацка-графічны ўмацоўваў сваю папулярнасць менавіта дзякуючы МАСТАКАМ, ТВОРЦАМ. Праўда, старэйшае пакаленне мастакоў-педагогаў не магло змірыцца з тым, што ў канцы 1980-х – 1990-я гады ў гісторыі мастацка-графічнага факультэта “ўзнікла і ўмацавалася незвычайная да таго часу тэндэнцыя. Калі раней выкладчыкі, нашы выпускнікі, імкнуліся свае ўменні і навыкі ў жывапісе развіваць у творчасці, прымаючы ўдзел у мастацкіх выставах, і як бы саборнічаючы паміж сабой на іх, то зараз прэстыжнай аказалася падрыхтоўка да абароны кандыдацкіх дысертацый (...). Як вынік, падрыхтоўка нашых выпускнікоў на кафедры аслабла”²³. І разам з тым у гэты час сярод выкладчыкаў яшчэ нямала таленавітых і творча актыўных мастакоў. Менавіта таму, у пачатку 1990-х гадоў рэктар інстытута В. Н. Вінаградаў падкрэсліваў: “Больш 30 год гэты факультэт апантаны творчым падзвіжніцтвам” [28].

Напрыканцы 1990-х гадоў пачынаюцца пошукі і эксперыменты ў сістэме адукацыі. Змяняюцца планы, колькасць гадзін, пакаленні выкладчыкаў, на факультэце з’яўляюцца новыя спецыяльнасці. 2000-я гады – час для мастацка-графічнага факультэта складаны, а яго сапраўднае асэнсаванне, як гэта і адбываецца ў гісторыі і мастацтвазнаўстве, прыйдзе толькі праз некалькі дзясяткаў год.

Прыярытэт мастацкіх выстаў. Сапраўдным крытэрыем творчай актыўнасці і творчага патэнцыялу мастака на МГФ як выкладчыкі, так і студэнты заўсёды лічылі ўдзел у выставачнай дзейнасці. Вядома, што адна з першых выстаў творчых работ удзельнікаў гуртка графікі адкрылася ў 1962 годзе.

Пасля сустрэчы Клікушына з рэктарам інстытута 1 лютага 1967 года апошні даў распараджэнне аб тым, каб у галоўным корпусе абсталяваць калідор 3 паверха пад выставу работ выкладчыкаў-мастакоў²⁴. “Выставы акварэльных работ студэнтаў факультэта праводзіліся ў калідоры вучэбнага корпуса. Выстаўляліся лепшыя работы вучэбных пастановак, кампазіцыі, пленэрныя заданні”²⁵.

Выставы адкрываюцца не толькі на тэрыторыі навучальнай установы, але і ў горадзе. Падобныя экспазіцыі з удзелам выкладчыкаў і студэнтаў мастацка-графічнага

факультэта арганізаваліся, “пачынаючы з 1965 года, – узгадваў Леанід Анцімонаў. Гэта былі шматлікія перасоўныя выставы, якія вандравалі па раёнах Віцебскай вобласці”²⁶. Ужо ў 1965 годзе Ф. Гумен прыняў удзел у Першай Усесаюзнай выставе акварэлі ў Маскве, выставе беларускіх мастакоў у Парыжы і Марсэлі, а праз год у Рэспубліканскай выставе твораў мастакоў Віцебскай вобласці (Мінск, 1966) і Першай Рэспубліканскай выставе акварэлі (Мінск, 1966). Выкладчыкі і выпускнікі мастацка-графічнага факультэта ў 1966 годзе прынялі ўдзел у Рэспубліканскай выставе твораў мастакоў Віцебскай вобласці, што прайшла ў горадзе Мінску (Л. Анцімонаў, Ф. Гумен, Р. Клікушын і інш.).

У 1967 годзе ў дзённым Клікушына з’явіцца запіс: “30 студзеня 1967 г. Фелікс Гумен прыехаў з Мінска. Там казалі, што 1 лютага будзе адбор графікі для міжнароднай выставы (Францыя, Англія), і што ў Саюзе просяць даслаць гравюры для адбору...”. Мастак прапануе 10 гравюр, з якіх для выставы адбіраюць 5 прац. У тым жа годзе ў Віцебску адкрываецца рэспубліканская і абласная мастацкія юбілейныя выставы, прысвечаныя 50-годдзю Кастрычніка. У экспазіцыі нямала твораў працы Клікушына і іншых выкладчыкаў яго кафедры.

Цікавая і яркая старонка выставачнай дзейнасці – Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў, якая адбылася ў 1967 годзе [29]. У дадзенай выставе прымалі ўдзел усе вядучыя выкладчыкі мастацка-графічнага факультэта, а галоўнае самая актыўная яго частка – моладзь [30]. Першая справаздачная выстава работ выкладчыкаў стала адным з першых сур’ёзных аглядаў творчасці, сапраўдным экзаменам для мастакоў-педагогаў. “Значыць, выстаўка – гэта не толькі экзамен на сталасць, але і экзамен на права насіць высокае званне мастака-педагога, вучыць і выходзіць, на права перадаваць свой вопыт маладым” [31].

Ці не ўвесь склад кафедры нярэдка прымаў удзел і ў абласных выставах. Прыгадаем, напрыклад, Юбілейную выставу 1968 года, дзе сярод удзельнікаў: Анцімонаў, Арлоў, Арцёмаў, Гаўрушка, Генеральніцкі, Гумен, Далматаў, Дукальская, Клікушын, Красоўскі, Някрасаў, Ральцэвіч, Сталяроў, Шаталаў.

У 1969 годзе адбылася выстава мастацкай творчасці студэнтаў МГФ Віцебскага педінстытута. На ёй была прадстаўлена выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное

²³ Столяров И. М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 2.

²⁴ Дзённік Р. Ф. Клікушына. Уласнасць сям’і мастака.

²⁵ Столяров И. М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 1–2. С. 16.

²⁶ Цыбульскі М. Л. Рукапіс інтэрв’ю з Л. С. Анцімонавым, снежань 1999. Архіў М. Л. Цыбульскага.

мастацтва. У каталозе, які быў выдадзены да гэтай падзеі, указаецца, што гэта “першая справаздачная выстава студэнцкіх работ”. Складальнікамі каталога выступілі Р. Ф. Клікушын, І. М. Сталяроў і Л. С. Анцімонаў. У экспазіцыі было 150 твораў, сярод якіх працы тагачасных студэнтаў – М. Гіргеля, М. Глушко, М. Гугніна, В. Данілава, Ф. Кісялёва, В. Ляховіч, М. Ліханенкі, Я. Панамарэнкі, М. Свістунова, Г. Танковіча, А. Ясюкайца – сёння вядомых беларускіх мастакоў.

Актыўны ўдзел у выставах часцей абласных і рэспубліканскіх (радзей – усесаюзных) у 1970-я гады прымаюць такія выкладчыкі, як Анцімонаў, Арлоў, Генеральніцкі, Гумен, Клікушын, Красоўскі, Някрасаў, Ральцэвіч, Сталяроў. Міжнародныя, замежныя выставы яшчэ практычна недаступныя для многіх савецкіх мастакоў. Рэдкія з іх праходзяць з удзелам мастакоў сацыялістычных краін, трапіць на якія могуць толькі сябры Саюза мастакоў. Напэўна адзін з першых, хто змог вырвацца за межы “жалезнай заслоны”, быў Л. Анцімонаў, які ўжо ў сярэдзіне 1970-х гг. дасылаў свае экслібрысы поштай на выставы ў Польшчу, Чэхаславакію, Венгрыю, Італію і іншыя краіны. “Аднойчы паслаўшы на міжнародную выставу экслібрыса свой твор, я потым рэгулярна атрымліваў запрашэнні”, – узгадваў мастак²⁷.

У 1980–1990-я гады творчая актыўнасць выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва надзвычай высокая. Немагчыма не толькі пералічыць, але і абазначыць дыяпазон міжнародных, усесаюзных, рэспубліканскіх і абласных выстаў, на якіх былі прадстаўлены творы актыўнай часткі мастакоў-педагогаў [32]. Звычайнымі становяцца замежныя выставы, сур’ёзныя міжнародныя праекты, у якія адкрыты доступ выкладчыкам МГФ. А ў 2002 годзе ў корпусе МГФ з’яўляецца і свая выставачная зала [33].

МГФ у кантэксце Віцебскай мастацкай школы. Стварэнне мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута, у першую чаргу, спрыяла ўмацаванню аўтарытэту і пазіцый Віцебскай мастацкай школы, а таксама пашырэнню дыяпазону творчых пошукаў і эксперыментаў яе прадстаўнікоў [34]. У 1967 годзе ў каталозе выставы падкрэсліваецца, што “...калектыў мастакоў-педагогаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педінстытута ўсклаў на сябе вельмі адказную і высакародную задачу: не толькі ўнесці важкі ўнёсак у развіццё

культурнага жыцця нашага горада, але і аднавіць на новай аснове традыцыі той значнай ролі, якую адыгрывалі паслядоўна мастацкія навучальныя ўстановы Віцебска ў развіцці беларускага савецкага мастацтва” [30, с. 3].

І хоць ад пачатку існавання мастацка-графічнага факультэта адной з асноўных традыцый было навучанне студэнтаў асновам рэалістычнага выяўленчага мастацтва (гэта афіцыйная пазіцыя, якая ў савецкі перыяд і не магла быць іншай), цікавасць да розных форм мастацкай творчасці ў выкладчыкаў і ў студэнтаў існавала заўжды. Нават у пачатку 1960-х гг. “спрэчкі аб абстрактным мастацтве не маглі прайсці міма студэнцкай аўдыторыі, – узгадвае В. Н. Вінаградаў. – Асобныя студэнты выступалі, як яны казалі, за правату падобнага мастацтва ў супрацьлегласць мастацтву сацыялістычнага рэалізму. Ад выкладчыкаў кафедры малюнка і жывапісу патрабавалі «супакоіць» такіх студэнтаў. Прычым рабілася гэта тады не зусім апраўдана”²⁸. Дзеля справядлівасці адзначым, што і творчасць некаторых выкладчыкаў не заўжды падабалася кіраўніцтву факультэта, ды і асобным калегам. “Школа гэта развіццё, на мой погляд, розных спосабаў бачання рэальнасці, – заўважаў на гэты конт Л. С. Анцімонаў. Але на мастацка-графічным факультэце талент, напрыклад той жа Валянціны Ляховіч, цудоўнага мастака і педагога, не знаходзіць падтрымкі ў кіраўніцтва”²⁹.

Нягледзячы на тое, што выкладчыкі МГФ ад пачатку імкнуліся прымаць актыўны ўдзел у абласных і рэспубліканскіх выставах, сябрамі Саюза мастакоў на Першай выставе мастакоў-педагогаў у 1967 годзе былі толькі Р. Клікушын і В. Ральцэвіч, а І. Сталяроў і Ф. Гумен былі кандыдатамі ў сябры Саюза мастакоў СССР. У 1970–1980-я гады кола сябраў Саюза мастакоў папоўнілася імёнамі А. Арлова (1972), А. Някрасава (1972), В. Ляховіч (1974), А. Кавалёва (1985), Л. Анцімонава (1988), Т. Рудэнка (1989).

Сапраўды, стасункі выкладчыкаў і выпускнікоў МГФ з Саюзам мастакоў склаліся далёка не адразу. Трапіць выпускніку МГФ у Саюз мастакоў было не проста. А. Слепаў узгадваў, як на просьбу даць рэкамендацыю для паступлення ў СМ вядомы беларускі скульптар спытаў яго, якую прэтэндэнт закончыў навучальную ўстанову і адразу падвёў рысу: “О, так вы графьё! Ідзіце працаваць у школу!” [35]. Трэба шчыра прызнаць,

²⁷ Цыбульскі М. Л. Рукапіс інтэрв’ю з Л. С. Анцімонавым, снежань 1999 г. Архіў М. Л. Цыбульскага.

²⁸ Вінаградов В. Н. Мои воспоминания. Рукопись книги. 2019.

²⁹ Цыбульскі М. Л. Рукапіс інтэрв’ю з Л. С. Анцімонавым, снежань 1999 г. Архіў М. Л. Цыбульскага.

што “мастакі часам дрэнна адносіліся да ўдзелу выпускнікоў МГФ у выставах, але мы імкнуліся даказаць сабе і іншым, што мы не горшыя. І нам вымушаны былі адчыняць дзверы”³⁰.

Сёння найбольшую частку сяброў Віцебскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў складаюць выпускнікі мастацка-графічнага факультэта [36]. Дзякуючы іх актыўнай дзейнасці візуальнае мастацтва на Віцебшчыне стала адным з асабліва папулярных відаў у агульнай сістэме мастацтваў. Не без іх удзелу на гэтай зямлі былі арганізаваны шматлікія пленэры, адбываліся разнастайныя акцыі і фестывалі [37].

Выпускнікі МГФ у розны час выступілі ініцыятарамі стварэння шэрага творчых аб’яднанняў. Сярод іх першае ў беларускім мастацтве нефармальнае творчае аб’яднанне мастакоў “Квадрат” (1987), [38] у склад якога ўвайшлі майстры, працуючыя ў розных відах і жанрах мастацтва, разнастайных творчых кірунках. Сярод іх А. Малей, М. Дундзін, А. Дасужаў, А. Слепаў, В. Міхайлоўскі, Т. і Ю. Рудэнка, В. Чукін, В. Шылко, В. Шчасны. У якасці канцэптуальнай асновы аб’яднання былі выкарыстаны ідэі К. Малевіча і створанага ім у Віцебску “УНАВІСа”, але галоўнай мэтай была арганізацыя руху, альтэрнатыўнага афіцыйнаму мастацтву сацрэалізму. Руху, які прапагандуе права на эксперымент, на незалежны погляд на праблемы мастацтва. Сёння гісторыя дзейнасці гэтага аб’яднання напісаная яго лідарам А. Малеем [39], але як любы мастацкі факт патрабуе далейшага асэнсавання і аналізу.

Выпускнік МГФ полацкі мастак Аляксандр Канавалаў у 1990 годзе адкрывае прыватную галерэю “Рыса”, вакол якой аб’ядноўваюцца мастакі горада. І з’яўляецца творчае аб’яднанне “4-83”. Нямала выхаванцаў мастацка-графічнага факультэта было і сярод удзельнікаў выстаў мастацкага аб’яднання “Аршыца” (1991) [40].

У 1995 годзе па ініцыятыве выкладчыкаў МГФ была створана суполка “Віцебская акварэль” [41]. Асноўнымі задачамі аб’яднання сталі клопат аб захаванні творчай спадчыны віцебскіх акварэлістаў, шырокая прапаганда гісторыі і традыцый Віцебскай школы акварэлі. Аўтарытэт і прызнанне віцебскай акварэлі прынесла актыўная творчая і экспазіцыйная дзейнасць такіх майстроў, як Ф. Гумен, І. Сталяроў, В. Ральцэвіч, Г. Шутаў, В. Лук’янаў, В. Ляховіч, Л. Воранава, М. Ляўковіч, А. Карпан, І. Шкуратаў,

М. Драненка, У. Напрэенка, М. Гугнін, Я. Панамарэнка, У. Іваноў, А. Шыёнак, У. Шапо, А. Кастагрыз і шэраг іншых. Аб’яднанне “Віцебская акварэль” стала арганізатарам групавых і персанальных выстаў у вялікіх і малых гарадах Беларусі, за мяжой, ініцыятарам міжнароднага выставачнага праекта “Акварэльная Сябрына”. Але кола прадстаўнікоў Віцебскай школы акварэлі было значна шырэйшым за гэта аб’яднанне. У розных кутках Беларусі гэту школу сваёй творчасцю праслаўлялі выпускнікі МГФ, сярод якіх А. Алонцаў, А. Ясюкаць, М. Аўчынікаў, М. Міронаў, Р. Шаўра, С. Харашаўцаў, Р. Мяжыеў і многія іншыя.

У 1999 годзе ў Полацку было створана і яшчэ адно творчае аб’яднанне маладых мастакоў, выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта “Белае кола” [42]. Сярод першага складу сяброў аб’яднання А. Пракарына, А. Міхайлаў, А. Елізараў, А. і Т. Піскун, З. Мшар, Э. Лавінскі, С. Чарцілін.

Аўтарам і куратарам вялікай колькасці цікавых праектаў у 1980–1990-я гады стаў выпускнік МГФ, а пазней Беларускай акадэміі мастацтваў В. Васільеў. Сярод іх серыя выстаў “in-formation” (1994–2000), штогадовыя праекты “Abstract”. У 2000-я гг. такімі ж серыйнымі стануць праекты “Пан-Тон”, куратарам якіх выступаў А. Паўлоўскі, таксама выпускнік МГФ.

Сапраўдным барометрам, які доўгі час адлюстроўваў стан сучаснага моладзевага мастацтва, з’яўлялася “Арт-сесія” – мастацкая акцыя, якая пачынаючы з 1992 г. кожны год праводзілася ў Віцебску і ўключала правядзенне конкурсу-выставы візуальных мастацтваў творчай моладзі. Характэрна, што пачатак “Арт-сесіі” паклала нефармальная выстава студэнтаў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута “Гаўдэамус” (сакавік, 1989), а канцэпцыя конкурсу была распрацавана выкладчыкамі гэтага ж факультэта Я. Антонавым і М. Прусаковым [32].

Ды і ў даследчым полі мастацтва – адна з першых дысертацый, што была прысвечана Віцебскай мастацкай школе, напісана і абаронена ў 1980 годзе выпускніком, а пазней выкладчыкам МГФ, прафесарам В. В. Шамшурам. У 1980–1990-я гады даследаванні розных перыядаў развіцця беларускага (у тым ліку віцебскага) мастацтва працягваюцца апантанымі даследчыкамі, выпускнікамі МГФ розных гадоў, сярод якіх Я. М. Сахута, Р. Ф. Шаўра, У. І. Пракапцоў, Л. Д. Налівайка, У. І. Рынкевіч, М. А. Гугнін,

³⁰ Інтэрв’ю з М. Ляўковічам. Запісана аўтарам артыкула ў 1999 г.

Б. А. Лазука, М. Л. Цыбульскі, М. Міронаў [34]. Сярод вышэйпералічаных мастацтвазнаўцаў і аўтары грунтоўнага навуковага выдання, шасцітомнай “Гісторыі беларускага мастацтва”. Сярод кніг, што былі прысвечаны непасрэдна Віцебскай мастацкай школе, работы В. Н. Вінаградава і А. Ц. Жукавай [43], Г. П. Ісакава [44].

Заклучэнне. За 60 год існавання факультэта яго калектывам зроблена шмат пастанаўленняў і развіцці мастацка-графічнай адукацыі, па развіцці і ўзбагачэнні традыцый Віцебскай мастацкай школы. Сёння, перагортваючы старонкі гісторыі, мы з гонарам называем імёны сваіх выпускнікоў – вядомых мастакоў, педагогаў, навукоўцаў. Іх проста не пералічыць. Многія з іх сталі вядомымі творцамі, дзякуючы тым “крылам”, якія даў ім мастацка-графічны факультэт, як сказаў адзін з першых выпускнікоў, вядомы беларускі мастак А. Марачкін [6].

Зарыентаваны на падрыхтоўку настаўнікаў малявання, чарчэння і працоўнага навучання, мастацка-графічны факультэт разам з тым натхняў многія пакаленні на творчую самарэалізацыю ў мастацтве. “І (...) на працягу паўстагоддзя заяўляў пра сябе, перш за ўсё, як мастацкая кузня кадраў у самым шырокім сэнсе – кадраў прафесійных жывапісцаў, графікаў, скульптараў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнага і афарміцельскага мастацтва. І сёння многіх таленавітых выхаванцаў (...) ведаюць не толькі ў Беларусі, але і далёка за яе межамі. Ведаюць не толькі як буйных, самабытных і арыгінальных мастакоў, але і як годных пераемнікаў вядомых «зорак» так званай Віцебскай мастацкай школы першай трэці ХХ стагоддзя” [21, с. 62].

І. М. Сталяроў пісаў: “Назіраючы за працай студэнтаў, заўважыў цікавыя асаблівасці, якія залежылі ад іх натуры і характару. Былі не адзіныя выпадкі, калі здавалася б адораны студэнт, якому лёгка давалася выкананне заданняў у канчатковым выніку не дасягаў у навучанні жывапіснай грамаце неабходных навыкаў, а па заканчэнні факультэта знікаў недзе ў неведомасці (...) Але былі і такія, што пачыналі вучобу вельмі слабымі, але дзякуючы ўпартасці, жаданню і працаздольнасці ў канчатковым выніку заяўлялі пра сябе”³¹.

Многія мастакі-педагогі, што працавалі і сёння працуюць на мастацка-графічным факультэце, ужо даўно заслужылі напісання пра іх сур’ёзных мастацтвазнаўчых даследаванняў, паколькі творчасць у іх жыцці стаяла нароўні, а часам і вышэй за выкладчыцкую дзейнасць.

Аднак акрамя вельмі актыўных выкладчыкаў-мастакоў, імёны якіх прагучалі ў дадзеным матэрыяле, на мастацка-графічным у розны час працавала нямала адораных, але сціплых, магчыма менш энергічных педагогаў, штодзённай працай якіх таксама ствараўся імідж гэтага факультэта. Мы памятаем усіх педагогаў і ўдзячны ўсім пакаленням выпускнікоў, УСІМ ТВОРЦАМ, дзякуючы самаадданай працы якіх мы сёння гаварым аб гэтай унікальнай з’яве.

ЛІТАРАТУРА

1. Вінаградаў, В. “Чарчэнню – належная ўвага” / В. Вінаградаў // Настаўніцкая газета. – 1958. – 17 студз.
2. Вінаградаў, В. Н. Гісторыю ВНУ – на музейны стэнд / В. Н. Вінаградаў // Віцебскі рабочы. – 1987. – 23 сн.
3. Вінаградаў, В. Н. Стварыць у Віцебску мастацкі музей / В. Н. Вінаградаў // Віцебскі рабочы. – 1959. – 18 кастр.
4. Пукшанский, А. Ректор, который не стал художником / А. Пукшанский // Витебский курьер. – 1996. – 13 сентяб.
5. Педагогические портреты / А. И. Мурашкин. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2009.
6. Виноградов, В. Н. К истории создания художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова / В. Н. Виноградов // Искусство и культура. – 2013. – № 4(12). – С. 40–45.
7. Вінаградаў, В. Новы атрад настаўнікаў / В. Вінаградаў // Віцебскі рабочы. – 1962. – 8 ліп.
8. Вінаградаў, В. Тэма: героіка нашых дзён / В. Вінаградаў // Віцебскі рабочы. – 1963. – 7 ліп.
9. Корженевский, Г. Елена Жукова о системных проблемах и вызовах современного образования / Г. Корженевский // Витебский курьер. – 2015. – 29 дек.
10. Кузина, О. Знаки единения в творчестве Валерия Счастливого [Электронный ресурс] / О. Кузина // Витебский урбанист. – Режим доступа: <https://vitebskurbanist.tumblr.com/page/2>. – Дата доступа: 17.07.2019.
11. Кузина, О. Пространственное видение мира Александра Малеева, Или как выйти за пределы репинского реализма [Электронный ресурс] / О. Кузина // Витебский урбанист. – Режим доступа: <https://vitebskurbanist.tumblr.com/page/2>. – Дата доступа: 17.07.2019.
12. Шамшур, В. В. История худграфа. Художник и педагог Григорий Кликушин / В. В. Шамшур // Искусство и культура. – 2018. – № 1(29). – С. 5–8.
13. Вінаградаў, В. На маладым факультэце / В. Вінаградаў // Настаўніцкая газета. – 1960. – 28 верас.
14. Вінаградаў, В. Дакладчыку ў тэзісы” да VI з’езда мастакоў Беларусі / В. Вінаградаў, Р. Клікушын // ЛіМ. – 1962. – 9 лют.
15. Вінаградаў, В. Н. Гісторыя мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава на старонках друку / В. Н. Вінаградаў // Искусство и культура. – 2018. – № 2(30). – С. 89–94.
16. Клікушын, Р. «Мяне адлучылі ад віцебскай мастацкай школы...» / Р. Клікушын; апрац. тэксту і пер. М. Цыбульскі // Вечерний Витебск. – 1996. – 6 дек. – С. 3.
17. Кузина, О. Николай Дундин – художник, влюбленный в цвет [Электронный ресурс] / О. Кузина // Витебский урбанист. – 2016. – Режим доступа: <https://vitebskurbanist.tumblr.com/page/2>. – Дата доступа: 17.07.2019.
18. Кузина, О. Валерий Чукин художник одной линии [Электронный ресурс] / О. Кузина // Витебский урбанист. – 2016. – Режим доступа: <https://vitebskurbanist.tumblr.com/page/2>. – Дата доступа: 17.07.2019.
19. Howe, Neil; Strauss, William (1991). Generations: The History of America’s Future, 1584 to 2069. – New York: William Morrow & Company.
20. Левада, Ю. А. Поколения XX века: возможности исследования / Ю. А. Левада // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2001. – № 5(55). – С. 7–14.
21. Крепак, Б. А. Владимир Прокопцов. Неудержимая кватрига жизни: штрихи к биографии / Б. А. Крепак. – Минск: Маст. літ., 2013. – 110 с.: ил.

³¹ Столяров И. М. Воспоминания. 5.05.1998. Тетрадь 1. С. 21.

22. Цыбульскі, М. Вучыць творчасці / М. Цыбульскі // Настаўніцкая газета. – 2000. – 12 жн. – С. 3.
23. Шамшур, В. В. История худграфа. Педагог и художник Леонид Антимонов / В. В. Шамшур // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. научно-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е. О. Соколова (отв. ред.). – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. – С. 43.
24. Цыбульскі, М. Яго прыстанак / М. Цыбульскі // ЛіМ. – 2008. – 12 верас. – С. 11.
25. Цыбульскі, М. Л. Анатоль Чміль: «Ёсць мастакі, якім не ўсё роўна, дзе жыць...» / М. Л. Цыбульскі // Витебский проспект. – 2008. – 26 июня. – С. 2.
26. Цыбульскі, М. Віцебскі бунтар / М. Цыбульскі // Наша ніва. – 2000. – 10–17 студз.
27. Каталог групповой выставки П. Анашчанкі, А. Карпана, М. Ляўковіча, А. Хадзюкова. – Віцебск: ратапрынт Віцебскага педінстытута, 1988.
28. Пятроўскі, Л. Першы ў рэспубліцы, другі – у краіне / Л. Пятроўскі // Віцебскі рабочы. – 1991. – 1 жн.
29. Цыбульскі, М. Л. Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў. Віцебск 1967 год / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2017. – № 4(28). – С. 5–13.
30. Первая отчетная выставка художников-педагогов Витебского государственного педагогического института им. С. М. Кирова: каталог. – Витебск: типография им. Коминтерна, 1967. – 16 с.
31. Творчыя работы мастакоў-педагогаў // Віцебскі рабочы. – 1967. – 19 крас.
32. Цыбульскі, М. Л. Віцебск: Мастацкае жыццё / М. Л. Цыбульскі // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1998. – Т. 6. – С. 61.
33. Павлова, Е. Праздник в ВГУ / Е. Павлова // Витебский курьер. – 2002. – 9 нояб.
34. Цыбульскі, М. Л. Художественное пространство Витебска и исторический опыт его искусствоведческого исследования / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2011. – № 1(1). – С. 7–17.
35. Кузина, О. Александр Слепов – «тутэйшы» из Витебска [Электронный ресурс] / О. Кузина // Витебский урбанист. – 2016. – Режим доступа: <https://vitebskurbanist.tumblr.com/page/2>. – Дата доступа: 17.07.2019.
36. Саюз творцаў. Альбом / уклад. і аўтар тэксту М. Цыбульскі. – Мінск: Беларусь, 2005.
37. Цыбульскі, М. Л. Творчыя аб'яднанні мастакоў на Віцебшчыне ў XX стагоддзі / М. Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2011. – № 3(3). – С. 43–51.
38. Цыбульскі, М. Л. Квадрат / М. Л. Цыбульскі // Бел. энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск: БелЭн, 1998. – Т. 8. – С. 205.
39. Малей, А. В. Витебский «Квадрат». Художественное исследование неконформистского движения художников / А. В. Малей. – Минск: Экономпресс, 2018. – 322 с.
40. Цыбульскі, М. Л. Аршыца / М. Л. Цыбульскі // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. – Минск: БелЭн, 2010. – Т. 2: Витебская область: в 2 кн. – Кн. 1. – С. 25–26.
41. Цыбульскі, М. Л. Віцебская школа акварэлі / М. Л. Цыбульскі // Бел. энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск: БелЭн, 1997. – Т. 4. – С. 224–225.
42. Цыбульскі, М. Л. Белый круг / М. Л. Цыбульскі // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. Минск: БелЭн, 2010. – Т. 2: Витебская область: в 2 кн. – Кн. 1. – С. 49.
43. Виноградов, В. Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В. Н. Виноградов, Е. Т. Жукова. – Витебск: УО «Витебский государственный университет», 2005.
44. Исаков, Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г. П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2009.

Паступіў у рэдакцыю 28.08.2019

Организация и работа кафедры начертательной геометрии и черчения ВГУ имени П. М. Машерова

Беженарь Ю. П., Виноградов В. Н.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск*

Статья содержит основные данные об истории и научно-методической деятельности кафедры начертательной геометрии и черчения, существовавшей в качестве структурного подразделения художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова с 1961 по 2006 год. Приводятся сведения о создании кафедры, преподавателях, в разное время работавших на ней, основные результаты публикаций и научных разработок, посвященных проблемам организации и совершенствования графической подготовки учащихся и студентов. Авторы рассматривают учебную и научно-методическую работу преподавателей кафедры на разных этапах ее существования, анализируют общетеоретические и методические проблемы подготовки учителя черчения, связи вузовских курсов со школьным предметом «Черчение». Важная роль уделена внедрению опыта работы кафедры в практическую деятельность художественно-графических факультетов.

Рассматривается научно-методическая и педагогическая деятельность профессоров В. Н. Виноградова, Е. А. Василенко, Е. Т. Жуковой, доцентов – М. Л. Цыбульского, А. Л. Терещенко, Л. Н. Коваленко, Т. И. Рыбаковой, М. И. Овсянника, С. И. Малащенко, А. А. Алхименка, Ю. П. Беженарь и их роль в процессе организации и совершенствования работы кафедры начертательной геометрии и черчения ВГУ имени П. М. Машерова.

Ключевые слова: кафедра, черчение, начертательная геометрия, художественно-графический факультет, научно-методическая работа, пособие, педагог, Академия педагогических наук СССР, программа (учебная), графическая подготовка, графические средства.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 85–92)

Organization and Operation of Vitebsk State P. M. Masherov University Department of Descriptive Geometry and Mechanical Drawing

Bezhenar Yu. P., Vinogradov V. N.

Educational establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

The article contains basic data on the history and scientific and methodological activities of Department of Descriptive Geometry and Mechanical Drawing which existed as a structural part of Vitebsk State P. M. Masherov University Art Faculty between 1961 and 2006. Information about the creation of the Department, teachers, who worked there in different times, main publications and research findings on the issues of the organization and improvement of students' graphic training are presented. The authors consider academic and scientific and methodological work of the Department teachers at different stages of its existence; they analyze general theoretical and methods issues of Mechanical Drawing teacher training, the connection between the university courses with the school subject of Drawing. An important role is given to the introduction of the Department experience into the practical work of Art Department.

The scientific methodological and pedagogical work of Professors V. N. Vinogradov, E. A. Vasilenko, E. T. Zhukova, PhDs M. L. Tsybulski, A. L. Tereshchenko, L. N. Kovalenko, T. I. Rybakova, M. I. Ovsyannik, S. I. Malashenko, A. A. Alkhimenok, Yu. P. Bezhenar and their role in the organization and improvement of Vitebsk State P. M. Masherov University Department of Descriptive Geometry and Mechanical Drawing is considered.

Key words: department, Mechanical Drawing, Descriptive Geometry, Art Faculty, scientific methodological work, textbook, teacher, Academy of Pedagogical Sciences of the USSR, curriculum, graphic training, graphic means.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 85–92)

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgfvitebsk@mail.ru – Ю. П. Беженарь

Со времени своего создания (1959) художественно-графический факультет Витебского государственного университета имени П. М. Машерова был и сегодня остается единственным факультетом в Республике Беларусь с таким названием, а также одним из ведущих в системе художественного и педагогического образования, наряду с Белорусской государственной академией искусств, Белорусским государственным педагогическим университетом имени Максима Танка. За годы своего существования факультет подготовил целую плеяду замечательных художников-педагогов, дизайнеров, учителей, художников декоративно-прикладного искусства, искусствоведов, которые являются гордостью не только нашего университета, но и Беларуси в целом. В процессе профессиональной подготовки педагогов-художников, дизайнеров, художников декоративно-прикладного искусства, на всех исторических этапах развития художественно-графического факультета с 1961 по 2006 год важную роль играла кафедра начертательной геометрии и черчения, существовавшая в его структуре.

Цель статьи – анализ истории и научно-методической работы кафедры начертательной геометрии и черчения, существовавшей в качестве структурного подразделения художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова с 1961 по 2006 год и ее роли в подготовке педагогов-художников, дизайнеров, художников декоративно-прикладного искусства.

Кафедра начертательной геометрии и черчения: назначение, документы, состав. Кафедра начертательной геометрии и черчения как учебно-научное подразделение художественно-графического факультета была создана с целью реализации графической составляющей профиограммы учителя изобразительного искусства, черчения и трудового обучения. Из этого обстоятельства исходили организаторы кафедры, приступая к разработке содержания графических курсов по подготовке учителя, определяя связи вузовских графических дисциплин со школьными учебными предметами, анализируя обеспечение их изучения необходимыми компонентами учебно-методического комплекса (УМК) – программой, учебником, пособиями для учителя, наглядными средствами и пр.

Кафедра была создана в 1961 году, т. е. спустя два года после открытия художественно-графического факультета в Витебском

государственном педагогическом институте. До этого времени учебный процесс на факультете обеспечивала кафедра рисунка и графики, в состав которой входили и преподаватели графических дисциплин. С момента своего возникновения кафедра черчения и начертательной геометрии не раз меняла свое название (начертательной геометрии и черчения, начертательной геометрии и технической графики), однако ее основное назначение по реализации графической составляющей профиограммы учителя изобразительного искусства, черчения и трудового обучения, дизайнера, художника декоративно-прикладного искусства оставалось прежним.

Первым заведующим кафедры был Анатолий Тимофеевич Вавченко (1961–1963), затем известный ученый-педагог Виктор Никонович Виноградов (1963–1969, 1976–1978). После назначения В. Н. Виноградова проректором по учебной и научной работе заведующим кафедрой в 1970 г. был назначен Л. М. Цыбульский. С 1978 года и до реорганизации кафедры в 2006 году в должности заведующего работал Евгений Александрович Василенко [1]. Все годы существования кафедры черчения и начертательной геометрии ее педагогический коллектив по праву считался одним из самых сильных не только среди подразделений факультета, но и среди аналогичных кафедр художественно-графических факультетов других вузов. Активная научная, творческая деятельность преподавателей кафедры служила для студентов вдохновляющим примером применения профессиональных знаний и опыта.

На кафедру черчения и начертательной геометрии в 1961 году с других кафедр были переведены преподаватели Анатолий Тимофеевич Вавченко, Виктор Никонович Виноградов, Майя Моисеевна Зуберман. С почасовой оплатой преподавать черчение пригласили Ивана Адамовича Гудиновича и Анатолия Федоровича Орещенко. Исполнение обязанностей заведующего было поручено А. Т. Вавченко, работавшему ранее деканом факультета начальных классов, а с 1959 г. одновременно и художественно-графического факультета. Оба факультета размещались в одном здании, которое было передано институту художественно-графическим педагогическим училищем.

Время создания кафедры совпало с решением Министерства просвещения БССР о переводе факультета на 5-летний срок обучения и введением новой специальности «Учитель трудового обучения» (технический

труд и домоводство). Учебная нагрузка по этой специальности передавалась кафедре начертательной геометрии и черчения. Для обеспечения на ней учебного процесса в качестве преподавателей в 1962–1963 году на кафедру был приглашен Макар Лаврентьевич Голунов, а в 1964 – главный инженер мебельной фабрики «Заря» Леонид Михайлович Цыбульский. Занимаясь в то время исследованиями на базе Витебского деревообрабатывающего комбината, Л. М. Цыбульский в 1971 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Исследование влияния основных технологических факторов на свойства плит из отходов окорки сосновой древесины» на соискание ученой степени кандидата технических наук (что для кафедры было в то время крайне важно!) в Белорусском технологическом институте и в дальнейшем стал заведующим этой кафедрой. С физико-математического факультета позже был переведен (1965) преподаватель Яков Ильич Вендров.

После смерти А. Т. Вавченко в 1963 г. на должность заведующего кафедрой (доцента) по конкурсу был избран Виктор Никонович Виноградов, работавший в институте на физико-математическом факультете (черчение) и факультете начальных классов (рисование) с 1957 г. В связи с выездом в 1965 г. В. Н. Виноградова в Москву в годичную аспирантуру АПН СССР лекционный курс был поручен преподавателю кафедры геометрии и математического анализа А. Ф. Орещенко, тоже выпускнику училища. В феврале 1968 года В. Н. Виноградов защищает кандидатскую диссертацию на тему «Исследование графической деятельности учащихся в процессе решения задач по построению изображений (на примере черчения)».

Процесс организации и совершенствования работы кафедры, аналогичной которой в начале 1960-х не было в педвузах СССР, дал возможность принять на факультет для работы лучших учителей-методистов области – Евгения Александровича Василенко (с 1964 г.), Елену Тихоновну Жукову (с 1965 г.), Аю Леоновну Терещенко (с 1968 г.), которые впоследствии стали известными учеными, авторами пособий для учителей и студентов. В свое время они как и В. Н. Виноградов, окончили Витебское художественно-графическое педагогическое училище и имели опыт работы в школе и других учебных заведениях.

Важным этапом в истории становления кафедры и росте ее научно-методического потенциала стали защиты преподавателями

кандидатских диссертаций. В 1975 году кандидатскую диссертацию защитил Е. А. Василенко, в 1980 – по теме «Методика обучения учащихся приемам реконструкции изображений» Е. Т. Жукова, а в 1981 – по теме «Процесс овладения знаниями системы прямоугольных проекций в курсе черчения средней общеобразовательной школы» А. Л. Терещенко.

Через некоторое время у кафедры появилась возможность отбора для работы в качестве преподавателей выпускников факультета. Таким образом на кафедру в 1970 году был принят Мечислав Иванович Овсяник, защитивший впоследствии кандидатскую диссертацию по теме «Обучения приемам преобразования формы предметов при решении графических задач с технологическим содержанием» (1989) и Вячеслав Вячеславович Шамшур (позднее – кандидат искусствоведения, профессор). С 1976 года на кафедре работали Анатолий Афиногенович Альхименок и Сергей Иванович Малащенко, также защитившие затем кандидатские диссертации по темам «Дифференциация повышения квалификации учителей-совместителей» (1988) и «Подготовка будущих учителей черчения и трудового обучения к воспитанию у школьников творческого отношения к труду» (1987) соответственно.

В 1973 году на кафедру пришел работать Альфред Адольфович Романовский, а в следующем году – Тамара Ивановна Барановская (Рыбакова), со временем также ставшая кандидатом наук с года (тема диссертации «Активизация обучения основам машиноведения в курсе черчения студентов ХГФ» (1993)).

Преподаватели кафедры в 1975 году завершили выполнение комплексной научно-исследовательской темы, второй этап которой, направленный на «Развитие и совершенствование приемов графической деятельности у учащихся средних общеобразовательных школ в процессе изучения черчения и других школьных дисциплин», проводился в 1976–1980 гг.

С 1979 года некоторое время на кафедре работал Виктор Михайлович Домуховский (Смоленск), который в 1967 году в Москве одним из первых вузовских преподавателей, защитил кандидатскую диссертацию по методике преподавания черчения. Позднее на работу на кафедру была принята опытный преподаватель Любовь Николаевна Коваленко, получившая в 1988 году ученую степень кандидата наук (тема диссертации «Формирование познавательной активности

школьников в процессе обучения черчению»). Работая на кафедре, она стала автором ряда методических пособий по черчению, черчению с увлечением, методике преподавания черчения.

С 1983 года на кафедре преподавали Валерий Эрастович Соловьев и кандидат технических наук Иван Васильевич Пилецкий. В 1990 – начале 2000-х гг. некоторое время на кафедре работал кандидат технических наук А. Н. Красновский.

Руководство факультета всегда стремилось стимулировать научно-исследовательскую работу преподавателей что, как уже понятно из изложенного выше – давало свои положительные результаты. Продолжительное время при кафедре существовала аспирантура, а при университете, в Совете по защите кандидатских диссертаций – специальность «Теория и методика обучения и воспитания (черчение)». Да и ведущие ученые кафедры продолжали активно проводить исследования. В 1993 г. докторскую диссертацию «Методические основы создания и использования средств обучения графическим дисциплинам в школе и педвузах» защитил Е. А. Василенко. А в 1994 году докторскую диссертацию «Педагогические основы графической подготовки учащихся школ и студентов педвузов» – В. Н. Виноградов.

В 2002 г. на кафедру начертательной геометрии и черчения была принята и один из авторов данной статьи Ю. П. Беженарь, в то время аспирант ВГУ имени П. М. Машерова (а ныне проректор по воспитательной работе). Вспоминая то время, хочется отметить, что на заседаниях кафедры, проводимой профессором Е. А. Василенко, ощущалась полная уверенность в востребованности предмета «Черчение» в школе и дисциплины «Начертательная геометрия» в колледжах и высших учебных заведениях. Коллектив кафедры на 100% состоял из кандидатов и докторов наук, это был самый сильный состав кафедры в университете. С 2002 года Ю. П. Беженарь приняли на кафедру с небольшой учебной нагрузкой, чтобы была возможность совмещать учебу в аспирантуре, написание кандидатской диссертации с работой на кафедре, со студентами. Именно такое понимание важности графических дисциплин, работа в коллектив кафедры, помощь и советы старших коллег позволили Ю. П. Беженарю подготовить, а затем и защитить кандидатскую диссертацию по теме «Компьютерное моделирование как средство совершенствования графической подготовки учащихся на факультативных занятиях по черчению»

(2011) в Совете по защите диссертаций при учреждении образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка». Публикации и методические разработки по теме диссертации позволили раскрыть значимость, актуальность применения современных средств обучения в виде компьютерных технологий в учебном процессе учреждений образования на уроках черчения, и восполнить сокращение часов на школьный предмет за счет включения факультативных занятий по черчению. Ю. П. Беженарь совместно с научным руководителем, доктором педагогических наук, профессором БНТУ Л. С. Шабека разработали и опубликовали ряд статей, пособий для учащихся и учителей, рекомендованных Научно-методическим учреждением «Национальный институт образования» Министерства образования Республики Беларусь [2].

В 2010 г. после окончания аспирантуры на кафедре начертательной геометрии и технической графики начинает трудовую деятельность Денис Павлович Глушук. В настоящее время он продолжает работать уже на совмещенной кафедре декоративно-прикладного искусства и технической графики (ныне заместитель декана по воспитательной работе художественно-графического факультета), читает курсы по начертательной геометрии и черчению, конструированию и т. д.

В 2006 г. графические дисциплины были переданы на кафедру дизайна, декоративно-прикладного искусства и технической графики. А с 2010 года были созданы две самостоятельные кафедры: кафедра дизайна и кафедра декоративно-прикладного искусства и технической графики.

Разработка общетеоретических и методических проблем подготовки учителя черчения. Кафедра, названная по аналогии с техническими учреждениями высшего образования «кафедрой начертательной геометрии и черчения», начинала работу в сложных условиях. Это и отсутствие в стране опыта работы таких кафедр в педагогических институтах, и неразработанность государственных программ, методического обеспечения читаемых курсов, и отсутствие соответствующих ученых и специалистов, и в целом неудовлетворительное состояние преподавания черчения в школе.

Министерство просвещения БССР в силу ряда обстоятельств не могло решить многие из этих и других задач. Союзного Министерства тогда не существовало. Институту приходилось неоднократно

обращаться за консультацией, справками, помощью в Министерство просвещения РСФСР. В бывшем СССР в тот период существовала только одна кафедра подобного типа в Государственном педагогическом институте им. В. И. Ленина (Москва). Но там возможно было получать лишь «эскизы», если можно так сказать, рабочих программ и только некоторых дисциплин. Все программы были сугубо индивидуальными тех преподавателей, которые вели эти дисциплины. Учитывая отсутствие программ по дисциплинам кафедры, было решено создавать их самостоятельно с последующим согласованием с Министерством просвещения РФ.

Прежде всего, необходимо было определить «магистральную» роль программы по начертательной геометрии, на базе которой затем выстраивать теоретические и методические требования к другим графическим дисциплинам. Учитывая значительное количество учебных часов, выделяемых на начертательную геометрию, а также связь школьной дисциплины черчения с математикой, решено было дать будущему учителю (в отличие, например, от будущего инженера) некоторые сведения о геометрических преобразованиях фигур, родственном соответствии, построении аксонометрических масштабов и др. В обязательный курс геометрии были включены проекции с числовыми отметками, перспектива, теория теней.

Такая программа была издана в институте на правах рукописи. После создания Министерства просвещения СССР она была одобрена как обязательная вместе с разработанной нами программой государственных экзаменов и рекомендована для использования во всех вузах, имеющих художественно-графические факультеты.

На правах рукописи было издано для студентов пособие «Начертательная геометрия», содержащее отдельные теоретические главы курса, включенные в программу. Прошедшие апробацию приведенные в нем тексты, а также задания в выпущенном тоже на правах рукописи «обязательном практикуме», легли впоследствии в основу учебника, допущенного в 1977 г. Министерством просвещения СССР для студентов художественно-графических факультетов. Позднее учебник переиздавался в Москве (1989) и Минске (2001). «Обязательный практикум» используется в учебной работе по начертательной геометрии и в настоящее время (после поправок и изменений).

Аналогичным образом пришлось поступать и с разработкой программ по черчению

и методике преподавания. Оба пособия по этим дисциплинам, написанные в соответствии с подготовленными ранее программами, прошли утверждение в Министерстве просвещения СССР (позже в Государственном комитете СССР по народному образованию) и были рекомендованы для художественно-графических специальностей педагогических учебных заведений.

Серьезным «экзаменом» для кафедры черчения и начертательной геометрии был первый выпуск витебского худграфа в 1962 г. Согласно учебному плану, выпускники должны были выполнить дипломную работу по одной из специальностей. Преподавателям кафедры впервые пришлось определять требования к дипломным работам по черчению, их тематику, педагогические качества, которые должен продемонстрировать будущий учитель черчения и рисования в процессе выполнения и защиты данной работы. Опыт вырабатывался, как говорят «на ходу». И в целом кафедра с таким экзаменом справилась успешно. Это отмечали в своих отчетах и председатели государственных экзаменационных комиссий, известные в Беларуси художники: П. В. Масленников, М. В. Данциг, В. П. Суховерхов и др.

Метапредметная форма связи вузовских курсов со школьным предметом «Черчение». Параллельно с разработкой учебно-методической документации кафедры решала многие аналитические и организационные вопросы, связанные с неудовлетворительным состоянием преподавания черчения в школе. Этот предмет вели, как правило, учителя других дисциплин. В школе отсутствовали кабинеты черчения, единый графический режим. Не было необходимых наглядных пособий, раздаточного материала для учащихся. А также рабочих тетрадей, наглядных деталей, учебных таблиц. Не издавалась (или почти не издавалась) методическая литература. С учащимися не проводилась внеклассная работа. Знания и умения учащихся по черчению оставались крайне неудовлетворительными, что показывали контрольные срезы уровня графической подготовки школьников.

Для восполнения этого пробела необходимо было провести определенную работу по повышению авторитета школьного предмета черчения. Требовалось исследовать и педагогически определить основные формы и методы активизации обучения на уроке, дать рекомендации по использованию внеклассной работы (что было сделано потом, на примере СШ № 2 г. Витебска).

Вместе с институтом усовершенствования учителей были проведены курсы преподавателей черчения, осуществлялись выезды сотрудников кафедры на семинары в другие области, апробация в школе системы графического образования учащихся, изложенной потом в методических пособиях для учителя. Среди изданных руководств – «Внеклассная работа по черчению» (Москва), «Организация и проведение уроков черчения в школе» (Минск) и др.

Для учителей общеобразовательных предметов было издано пособие «Основы графической грамоты», подготовленное коллективом преподавателей кафедры черчения и начертательной геометрии и художником кафедры рисунка Г. Ф. Кликушиным. Оно давало рекомендации по использованию графических средств информации в преподавании математики, физики и других школьных дисциплин, а также применению правил единого графического режима в школе. Одновременно полагалось, что пособие явится справочным руководством в обучении графике студентов физико-математического и естественного профиля.

Учебно-методическая работа кафедры потребовала научной (!) разработки основных положений школьной и вузовской графической подготовки учащихся и студентов с обоснованием новых средств и приемов графического образования. Эту работу следовало строить на основе действующих положений дидактики, логики, психологии. Требовалась доработка и корректировка действующих программ начертательной геометрии, черчения, методики преподавания, планов научных исследований кафедры.

Коллективное исследование силами преподавателей кафедры проблем графической подготовки учащихся привели к необходимости введения нового содержания обучения черчению. Был осуществлен поиск использования в школе систем графических задач, процесса формирования обобщенных приемов графической деятельности и других дидактических средств. Для учителя школы был опубликован ряд статей в журналах «Народная асвета» (Минск), «Школа и производство» (Москва). Изданы пособия «Задачи и упражнения по чтению и выполнению чертежей», «Графические и практические работы по черчению», монография «Формирование рациональных приемов решения графических задач у учащихся средней школы» и др. Академией педагогических наук СССР были представлены полученные экспериментальным путем предложения

по подготовке новой программы черчения в школе.

При формулировке этих предложений учитывалось то обстоятельство, что школьный курс черчения должен быть переведен из предмета прикладного характера в разряд общеобразовательных дисциплин с учетом его политехнической направленности, связи с производством, формирования личности обучаемого средствами графики.

Данные условия были потом положены в основу разработки новой школьной программы. Она была рекомендована как обязательная для всех союзных республик. Программа явилась стимулом подготовки и защиты ряда кандидатских (а потом и докторских) диссертаций, в том числе и преподавателей кафедры начертательной геометрии и черчения нашего института.

Учебник «Черчение» как основа создания стабильных компонентов учебно-методического комплекса (УМК) в политехнической подготовке учащихся. Работа над программой по черчению в 1965–1966 гг. (по заданию Министерства просвещения СССР) сочеталась одновременно с подготовкой к созданию и утверждению школьного учебника. Эта работа поручалась институту содержания и методов обучения АПН СССР. Поскольку тема научных исследований кафедры начертательной геометрии и черчения была согласована с темой АПН через участие в ней В. Н. Виноградова (а позже и других преподавателей), он был рекомендован председателем комиссии по подготовке школьной программы, а затем – титульным редактором и одним из авторов учебника «Черчение». Учебник был утвержден комиссией Министерства просвещения и издан в 1969 году. В практике работы советской школы такой учебник издавался впервые и являлся обязательным для использования во всех союзных республиках. Поэтому, начиная с 1969 года, стал переводиться на национальные языки народов СССР. Всего учебник издавался в те годы на 19 языках (кроме эстонского) в т. ч. на польском, венгерском, уйгурском и др.

Выпуск учебника сопровождался написанием и созданием пособия для учителя «Черчение в средней школе». Оно выходило неоднократно в издательстве «Просвещение» и в союзных республиках, включая перевод на другие языки.

Наличие учебника потребовало согласования с ним всех издающихся методических пособий и дидактических средств как для учителя, так и для учащихся. На кафедре были разработаны и изданы в издательстве

«Просвещение» (а после и в ряде союзных республик) «Карточки-задания» для учащихся, в том числе и в переводе на национальные языки. Для учителя были изданы пособия «Уроки черчения», «Таблицы по черчению», коллективная работа «Графические задачи на уроках черчения», «Сборник задач и упражнений по черчению (техническая графика)», книга для учащихся «Словарь-справочник по черчению» (Москва, 7 авторов) и другие учебные материалы.

Самостоятельным этапом исследования стала для кафедры работа над факультативным курсом черчения для учащихся и его методическими компонентами для учителя. В их числе: «Элементы начертательной геометрии» (для учащихся, два издания, Москва), «Сборник задач и методические указания по начертательной геометрии» (эти издания вместе с доцентом института тонкой химической технологии И. А. Ройтманом, Москва). Для учителя было издано многоплановое пособие «Методика факультативных занятий по черчению» (Москва) и другие дидактические материалы.

Таким образом, проведенное кафедрой системное исследование дидактических основ становления и развития графического образования учащихся и студентов выявило рациональные пути активизации процесса формирования приемов графической деятельности обучаемых, которые были положены в основу ряда пособий, издаваемых для учителя.

Внедрение опыта работы кафедры в практическую деятельность художественно-графических факультетов. Сегодня, изучая результаты научно-исследовательской деятельности преподавателей, администрация ВГУ имени П. М. Машерова выделяет несколько коллективов, чья работа удовлетворяет требования так называемых научно-педагогических школ. Среди них научная школа «Комплексное изучение проблем художественно-графического образования, искусства и дизайна» [2]. Программа работы данной школы базируется на фундаменте и опыте долгое время существовавшей «Белорусской научной школы методики технической графики».

И подобная высокая оценка деятельности школы имеет все основания. С 1965 года кафедра стала экспериментальной базой Академии педагогических наук СССР по разработке школьной программы и учебника «Черчение», а затем и программно-методического обеспечения графической подготовки студентов УВО. Научная и издательская

работы кафедры дали возможность Министерству просвещения СССР провести в 1973 году первое Всесоюзное совещание по проблемам преподавания черчения в школе. В совещании приняли участие представители всех союзных республик. Участники совещания отмечали, что принятая Министерством новая школьная программа и созданный новый учебник являются необходимой основой активных подходов к разработке учебно-методических средств графической подготовки учащихся, над чем работала кафедра начертательной геометрии и черчения Витебского педагогического института.

Вторая составляющая комплексной работы кафедры, связанная с подготовкой и экспериментальной проверкой учебно-методических средств (учебники, практикумы, методика и пр.) для студентов факультета была рассмотрена в ВГПИ им. С. М. Кирова на выездном заседании научно-методического Совета Министерства просвещения СССР. Многие формы работы кафедры начертательной геометрии и черчения были рекомендованы к использованию на художественно-графических факультетах и аналогичных кафедрах в других городах СССР. Было решено провести семинар по повышению квалификации заведующих кафедрами именно на базе витебского художественно-графического факультета, который и состоялся в 1973 году.

Многолетняя деятельность кафедры в области совершенствования графической подготовки учащихся и студентов, накопленный опыт работы, наличие печатных пособий и руководств заложили в Беларуси хорошие основы теории информационной учебной среды при изменении системы графического образования учащихся. И такая необходимость теперь возникла в связи с восстановлением черчения в школе, исключенного ранее из учебного плана несколько лет назад. Вместе с тем данная работа потребовала также создания новой концепции учебной дисциплины «Черчение» (или «технической графики»), ее образовательного стандарта, а также программы, учебника, рабочей тетради для учащихся, календарно-тематического планирования, таблиц и других дидактических материалов и пособий для учителя. Кроме преподавателей кафедры в этой работе в той или иной степени принимали участие профессор Л. С. Шабеко (Минск), доцент С. Э. Завистовский (Полоцк), методист Е. Н. Чернова (Минск), некоторые учителя Витебска, Минска, Минской области и др.

В связи с исключением черчения из учебного плана в школах РФ как обязательной дисциплины опыт работы кафедры нашего университета оказался востребованным в организации факультативной графической подготовки школьников и обучении учащихся профтехобразования. Сейчас в РФ используется единая программа по черчению УМК с целью формирования графической компетентности и практико-ориентированного подхода в обучении учащихся. Программа разработана согласно требованиям Федерального государственного образовательного стандарта (авторы В. Н. Виноградов и В. И. Вышнепольский).

В настоящее время в учреждениях образования существует школьный предмет «Черчение», Министерством образования предусмотрена возможность включения в учебный процесс школы различных факультативных занятий по черчению, популярны у учащихся и студентов знания, связанные с графическим моделированием, построением 2D и 3D изображений на плоскости и т. п. Однако авторитет предмета «Черчение» за последние 15 лет снизился. Хотя утверждение ученых, педагогов, что в профессиональной, творческой деятельности художникам, дизайнерам, инженерам, архитекторам необходимо иметь развитое пространственное мышление. Ведь пространственное мышление – это вид умственной деятельности, обеспечивающей создание пространственных образов и оперирование ими в процессе решения практических и теоретических задач. Поэтому роль опытных педагогов кафедры начертательной геометрии и технической графики, вошедших в кафедру декоративно-прикладного искусства и технической графики, остается значимой в подготовке педагогов-художников, дизайнеров, художников декоративно-прикладного искусства обучающихся на художественно-графическом факультете ВГУ имени П. М. Машерова.

Заключение. О роли таких дисциплин, как «Начертательная геометрия», «Черчение», «Методика преподавания черчения» вспоминают выпускники художественно-графического факультета, известные художники, учителя, деятели культуры и искусства. Только в своей профессиональной деятельности

они стали понимать значимость и важность графических дисциплин в их подготовке и в последствии развитого у них пространственного представления, образного мышления, навыков точности изображения и самые светлые воспоминания у них о преподавателях кафедры начертательной геометрии и черчения, о их профессионализме и мастерстве преподавания.

Значение кафедры начертательной геометрии и черчения ВГУ имени П. М. Машерова с 1961 по 2006 год в развитии специальностей на художественно-графическом факультете невозможно переоценить. В данной статье были рассмотрены этапы исторического развития кафедры, научно-методическая и педагогическая деятельность профессоров В. Н. Виноградова, Е. А. Василенко, Е. Т. Жуковой, доцентов – М. Л. Цыбульского, А. Л. Терещенко, Л. Н. Коваленко, Т. И. Рыбаковой, М. И. Овсянника, С. И. Малашенко, А. А. Альхименка, Ю. П. Беженарь и их роль в процессе организации и совершенствования ее работы. Особое внимание уделено анализу общетеоретических и методических проблем подготовки учителя черчения, связям вузовских курсов со школьным предметом «Черчение», внедрению опыта работы кафедры в практическую деятельность художественно-графических факультетов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альхименок, А. А. Из истории кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики / А. А. Альхименок // Декоративно-прикладное и изобразительное искусство, техническая графика и дизайн: образование, практика, проблемы и перспективы развития: материалы междунар. заочн. науч.-практ. конф., посвященной 50-летию кафедры декоративно-прикладного искусства и 55-летию художественно-графического факультета, Витебск, нояб. 2014 г. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – С. 3–7.
2. Беженарь, Ю. П. Научно-педагогическая школа методики преподавания основ технической графики / Ю. П. Беженарь // Искусство и культура. – 2017. – № 4(28). – С. 84–90.
3. Беженарь, Ю. П. Международное сотрудничество в стратегии развития художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова / Ю. П. Беженарь // Искусство и культура. – 2018. – № 1(29). – С. 60–69.
4. Виноградов, В. Н. К вопросу создания художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова / В. Н. Виноградов // Искусство и культура. – 2013. – № 4(12). – С. 40–45.
5. Шамшур, В. В. История худграфа. Художник и педагог Григорий Кликушин / В. В. Шамшур // Искусство и культура. – 2018. – № 1(29). – С. 5–8.

Поступила в редакцию 27.08.2019

Эстампная мастерская ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова. Коллекция графики и выставочная деятельность

Костокрыз О. Д.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск

В статье освещается деятельность эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова, которому в текущем 2019 году исполняется 60 лет. Эстампная мастерская на факультете была создана 45 лет назад. За четыре с половиной десятилетия в мастерской проведена большая работа учебного, профориентационного и просветительского плана, поэтому в статье рассказывается об основных вехах истории эстампной мастерской, о педагогах, активно работавших со студентами в данном сегменте учебного процесса. В предлагаемом материале рассматриваются проблемы формирования методического фонда мастерской и сбора коллекции станковой графики, включающей в себя работы современных художников. В материале анализируются качественный и количественный компоненты коллекции графики, приводятся имена авторов работ, исследуется перечень представленных графических техник. Также статья освещает аспекты выставочной практики, неразрывно связанной с учебным процессом и влияющей на его качественный уровень.

Анализируя опыт коллекционной и выставочной деятельности мастерской графики, автор делает вывод, что подобная реализация принципа наглядности в учебном процессе позволяет значительно улучшить качество художественной грамоты и профессиональной подготовки студентов художественно-графического факультета, делает сложный процесс формирования творческих компетенций будущего художника-педагога более интересным и продуктивным.

Ключевые слова: художественно-графический факультет, мастерская графики, методический фонд, коллекция графики, учебный процесс, графика, выставка, выставочная деятельность, художники.

(Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 93–100)

Print Workshop of Vitebsk State P. M. Masherov University Art Faculty. Graphic Arts Collection and Exhibition Activity

Kostogryz O. D.

Educational Establishment "Vitebsk State P. M. Masherov University", Vitebsk

The activities of the Print Workshop of Vitebsk State University Art Faculty, which is 60 in the current year of 2019, are described in the article. The Print Workshop was set up at the Faculty 45 years ago. Over the four and a half decades great work of academic, job advising and enlightening character has been done; that is why main landmarks in the Workshop history, the teachers, who worked with students, are presented in the article. Issues of shaping the methodological fund of the Workshop and collecting easel graphic arts pieces, which include works by contemporary artists, are considered in the article. The qualitative and the quantitative components of the graphics collection are analyzed in the work, names of authors are listed, the presented graphic techniques are studied. The article also highlights aspects of the exhibition practice which is closely linked with the academic process and influences its quality level.

Analyzing the experience of collection and exhibition activities of the Print Workshop the author makes a conclusion that the implementation of the visual principle in the academic process makes it possible to considerably improve the quality of artistic literacy and art students' professional training, makes the complicated process of shaping creative competences of the would-be artist teacher more interesting and fruitful.

Key words: Art Faculty, Graphic Arts Workshop, methodological fund, graphic arts collection, academic process, graphic arts, exhibition, exhibition activity, artists.

(Art and Cultur. – 2019. – № 3(35). – P. 93–100)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kostogryz@tut.by – О. Д. Костокрыз

Графика в самых различных своих проявлениях – неотъемлемая часть учебного процесса на художественно-графическом факультете. Академический рисунок, черчение, фотография, станковая, шрифтовая, компьютерная и проектная графика, эскизы и наброски – вот перечень различных видов деятельности, благодаря которым формируется графическая культура мышления студента.

В этом году эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова исполняется 45 лет. На протяжении более чем четырех десятилетий каждое новое поколение студентов получало и получает в мастерской возможность приобщиться к удивительному миру станковой графики. Основной задачей эстампной мастерской является собственно сам учебный процесс – подготовка и проведение занятий по дисциплинам «Графика» и «Техники графики». Но не менее важными направлениями ее деятельности мы считаем формирование методического фонда, а также выставочную и просветительскую практику.

Статья посвящена вопросам формирования фонда эстампной мастерской и проблеме коллекционирования оригинальных художественных произведений художников-графиков как части фонда, а также их использования в рамках учебного процесса. Данный материал не рассматривает общие положения формирования и использования учебно-методического фонда, состоящего только из студенческих работ или репродукций работ художников. Также мы не будем касаться кафедрального фонда живописных и скульптурных работ.

Актуальность данного материала заключается в анализе возможностей выставочной деятельности и использования оригинальных произведений станковой графики в учебном процессе.

Цель статьи – на примере формирования и использования учебно-методического фонда эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова провести анализ и обобщение возможностей использования оригиналов станковой графики в учебном процессе и влияния на него выставочной деятельности.

История эстампной мастерской ВГУ имени П. М. Машерова. Станковая графика присутствовала на факультете с момента его создания, задолго до появления специализированной мастерской. Уже к завершению первого десятилетия существования факультета появились материалы, подтверждающие высокий уровень нашей студенческой графики

1960-х годов. Под руководством заведующего кафедрой рисунка и живописи члена Союза художников СССР Григория Филипповича Кликушина проводилась последовательная и продуктивная работа со студентами с первого по пятый курс над освоением и совершенствованием навыков в печатной графике. Речь идет о линогравюре и гравюре из бумажных печатных форм, для укрепления пропитанных олифой. Г. Кликушин, известный витебский график, сам был виртуозным мастером линогравюры. Одной из основных тем его творчества являлся город Витебск. В эстампной мастерской ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова до сих пор сохраняются четыре альбома, собравших десятки графических работ, выполненными студентами в 1968–1970 гг. Среди участников немало имен будущих известных художников и научных работников. Это впоследствии члены БСХ профессор Г. Шауро (доктор искусствоведения) и профессор В. Шамшур (кандидат искусствоведения), доцент Н. Гугнин (кандидат искусствоведения), В. Напреенко. Е. Пономаренко, Н. Таранда, Ю. Черняк, художники-педагоги И. Хитько, В. Сорокин, Н. Азаренок, В. Данилов. Работы самого Г. Кликушина также хранятся в фонде мастерской (подарены автором в 1994 году).

С 1964 года на факультете начинает работать Леонид Сергеевич Антимонов (позднее член Союза художников СССР, доцент). Во второй половине 1960-х гг. он увлекся изучением станковой печатной графики, а позже занялся и внеурочной работой со студентами в данной области изобразительного искусства. «Становление педагога и художника постоянно сочеталось со стремлением к совершенствованию своего собственного образования. Так в 1970 году Л. С. Антимонов прошел стажировку в Академии Художеств Латвийской ССР в Риге на факультете графики. За ограниченное время стажировки он выполнил полный курс академической программы по графике под руководством ведущих художников-графиков Латвии: профессора П. Упитеса и профессора А. Апеня» [1]. После стажировки пришло понимание необходимости создания специально оборудованной мастерской, без которой невозможно получение действительно профессиональных навыков в тиражных графических техниках. И уже в 1974 году при активном участии Н. Гугнина и Н. Азаренка Л. С. Антимоновым была оборудована и начала работу эстампная мастерская. Размещалась мастерская в новом главном корпусе университета (на тот момент ВГПИ им. С. М. Кирова) на первом этаже напротив входа в библиотеку. Леонид Сергеевич вспоминал: «Даваясь

выхажваць шэраг устаноў: ад Саюза мастакоў да КДБ. Моцна дапамог тагачасны рэктар В. Н. Вінаградаў у набыцці друкарскага станка, у выдзяленні даволі значных грашовых сродкаў. У той час вялося будаўніцтва галоўнага корпуса ВДПІ на Маскоўскім праспекце і нам на першым паверсе выдзелілі аўдыторыю» [2]. В 1985 году более просторное помещение для мастерской было предоставлено на третьем этаже нового отдельного корпуса художественно-графического факультета.

«Прекрасно владея многими техниками графического искусства, к некоторым из них Л. С. Антимонов как художник проявлял особый интерес. Немало высокохудожественных творческих работ выполнено мастером в технике офорта: травленный штрих в сочетании с такими манерами офорта как травление и акватинта. Отдельного масштабного исследования достойно наследие художника в технике монотипии и флоротипии (термин Л. С. Антимонova)» [1]. В 1986 году Л. С. Антимонов, будучи уже великолепным специалистом и признанным мастером, стажировался в БГТХИ (ныне БГАИ) в г. Минске на кафедре графики у профессора В. П. Шаранговича, совершенствуя свой опыт в офорте, осваивая литографию. Несомненно, его стажировки в учебных заведениях такого уровня способствовали совершенствованию творческого потенциала и росту педагогического мастерства. За время руководства эстампной мастерской им был написан ряд учебных пособий по гравюре на картоне и по монотипии, где каждая рекомендация подтверждалась практически наработками и экспериментами автора. Наряду с творческой работой самого педагога, систематически организовывались студенческие выставки. Множество студентов за годы работы Л. С. Антимонova посещали кружок графики, где могли глубоко изучать тонкости тиражных графических техник, готовиться к выставкам. Многие из них уже в студенческие годы делали работы высокого профессионального качества.

В 1989 году на факультет пришел преподавать автор данной статьи О. Д. Костогрыз, сейчас член БСХ (1997), доцент кафедры изобразительного искусства (2011). Л. С. Антимонов был куратором академической группы, где учился О. Д. Костогрыз, пять лет преподавал рисунок, руководил пленэром, курсовой работой и в 1986 году под руководством Л. С. Антимонova была выполнена дипломная графическая серия по мотивам произведения Д. Лондона «Белый клык». Еще во время учебы, в процессе работы в мастерской в рамках

кружка графики пришло понимание уникальности и ценности деятельности мастерской. Поэтому, начиная работу в качестве преподавателя. О. Д. Костогрыз стремился сохранить уже сложившуюся рабочую атмосферу, динамику учебного процесса и творческого поиска. Много лет работая в одной мастерской, он продолжал учиться у своего учителя, учиться не только тонкостям графики, но и педагогическому мастерству, уважению к студентам, отношению к работе, в том числе творческой. После ухода Л. С. Антимонova на заслуженный отдых и по сегодняшний день О. Д. Костогрыз руководит работой теперь уже учебно-творческой мастерской станковой графики, занимается программным обеспечением учебного процесса, а также студенческой выставочной деятельностью.

Выставки и презентации. Выставочная деятельность как важный компонент формирования и развития творческой личности культивировалась на всем протяжении истории художественно-графического факультета. Выставки, групповые или персональные, небольшие или объемные, проводились постоянно. Эстампная мастерская всегда участвовала в этом процессе. Все выставки даже просто перечислить в данном материале не получится, поэтому вспомним лишь отдельные яркие эпизоды.

Логично начать с выставки, которую сами организаторы и участники называли «Графіка. I выстаўка творчых работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта». Каталог был подписан в печать в апреле 1977 года. Цветная афиша большого формата была выполнена в технике гравюры на картоне. Более тридцати участников под руководством Л. С. Антимонova показали шестьдесят с лишним графических композиций и больше пятидесяти экслибрисов в различных техниках (карандаш, перо, линогравюра, офорт, сухая игла, акватинта, монотипия, гравюра на картоне). Хотелось бы упомянуть некоторых участников – это Е. Антонов, О. Аблажей, Л. Домненкова, Л. Здор, О. Киселева, В. Лукьяненко, К. Прашкович, И. Титковский, А. Хиневич, Г. Федьков, В. Шилко. Линогравюра Е. Антонова «Весенний мотив», офорт А. Хиневича «Юность», акватинта Л. Домненковой и некоторые другие работы, показанные на выставке, хранятся в фонде мастерской до сих пор. Вступительную статью написал кандидат философских наук В. Н. Васильков. В статье указано, что кружок графики работает с момента организации художественно-графического факультета, но, видимо, отдельно студенческую графику в таком объеме еще не показывали.

Создание эстампной мастерской несомненно позволило делать графику более масштабную и качественно ее печатать. Уже в 1974 году под руководством Л. С. Антимонova был выполнен диплом по линогравюре В. П. Коробковым. Лист «Дорога» говорит об уровне подготовки автора, о качестве руководства и о возможностях печати. Замечательный художник-график и педагог Владимир Бузиков учился на факультете с 1974 по 1979 год. Серьезно занимаясь графикой, дипломную работу, серию цветных гравюр на картоне, он выполнил на высоком художественном уровне.

Вспоминая семидесятые годы прошлого века, хотелось бы упомянуть о довольно необычных материалах, хранящихся в методическом фонде мастерской. Стенгазеты, выполненные студентами старших курсов в 1975–1976 годах, представляют собой интересный аспект студенческого творчества и являются, несомненно, настоящими документами эпохи. В юбилейном 2019 году в холле третьего этажа (около эстампной мастерской) с большим успехом прошла выставка двадцати шести стенгазет (формат листов А1). Помимо того, что все стенгазеты рукотворны, в некоторых из них вклеены оригинальные творческие офорты, художественные фотографии и акварели студентов. Например, представлены фотографии Владимира Базана, в настоящий момент профессионального фотохудожника международного уровня. Зрители могли увидеть стенгазеты, посвященные встрече Нового 1976-го года и празднованию Международного женского дня 8 марта. XXV съезд КПСС, юбилей политических деятелей и великих художников, статьи преподавателей об искусстве, стихи признанных поэтов и студентов, критические заметки «на злобу дня», юмор и сатира – стенгазеты наполнены духом 70-х. Для сегодняшних студентов эта выставка – уникальная возможность заглянуть в прошлое нашего факультета, а для преподавателей старшего поколения – встреча с молодостью. Ответственным редактором стенгазет являлся Антимонов Леонид Сергеевич (доцент, член БСХ). Он и сохранил эту коллекцию в методическом фонде эстампной мастерской нашего факультета. Организовал выставку доцент О. Д. Костокрыз, сегодняшний руководитель мастерской графики.

Через мастерскую графики прошло большое количество студентов, кто-то работал недолго, затем, увлекаясь другими видами творчества, но многие задерживались и год за годом продолжали изучать графику. Работы, выполненные ими, хранятся в нашем фонде,

и некоторые имена хотелось бы упомянуть. В 1980-е годы много работали в мастерской О. Седловский, Н. Иванова, С. Веренева, Ю. Ивашкевич, М. Коновалов, М. Калининchenko, Ю. Раковский, А. Лещинский.

Студенты тех лет постоянно участвовали в художественных выставках, проводимых на факультете, принимая непосредственное участие в их организации. Например, осенью 1986 года, как только художественно-графический факультет переехал в новый корпус, была выделена большая стена в холле третьего этажа для сменных экспозиций (до сих пор используется в этом качестве). Отбор работ шести участников первой выставки на этой площадке, студентов выпускного курса (в том числе и автора этих строк), проходил на заседании кафедры изобразительного искусства, и преимущественно это была графика. Работы крупного формата в два ряда заполнили все экспозиционное пространство.

Постоянное внимание и ответственное отношение Л. С. Антимонova к кружковой и выставочной студенческой деятельности позволило ему накопить достаточно опыта, чтобы именно ему руководство вуза доверило подготовить и организовать выставку живописных и графических студенческих работ в Министерстве просвещения СССР. Леонид Сергеевич осенью 1984 года при участии студентов М. Коновалова и О. Костокрыза организовал изготовление упаковки, пересылку работ и выгрузку их в Москве, систему развески (до этого выставки в помещении министерства вообще не проводились) и организацию экспозиции.

Благодаря Л. Антимонову к участию во Второй областной выставке экслибриса в июле 1989 года, наряду с профессиональными художниками, были приглашены несколько вчерашних студентов. Работы всех участников попали в каталог выставки и были закуплены в собрание Витебского художественного музея. Когда Леонида Сергеевича пригласили на два года преподавать на должность профессора в Польшу, в Зеленогурскую высшую педагогическую школу, он и там, в январе 1991 года, организовал выставку творческих графических работ витебских студентов.

Работы из коллекции графики по-прежнему систематически демонстрируются на художественных выставках.

Так, например, в марте 2016 года в Витебском художественном музее нами была организована выставка «МЕТАМОРФОЗЫ ГРАФИКИ. Витебская версия». Все, выступавшие на открытии, отметили высокий уровень работ, разнообразие представленных

графических техник и авторов. Пятьдесят работ тридцати авторов образовали своеобразный срез четырех десятилетий работы мастерской графики.

О качественном уровне коллекции графики свидетельствует тот факт, что некоторые работы художников и студентов из фонда эстампной мастерской ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова участвовали в представительной выставке «Витебская школа гравюры», которая проходила в январе-феврале 2017 года в Минске, в Национальном художественном музее.

В завершившемся учебном году было принято решение курс станковой графики завершать отчетной выставкой учебных и творческих работ, в которой каждому студенту необходимо принять участие. На первый взгляд, заставлять человека участвовать в художественной выставке нельзя, но речь идет о выставке, как о логичном завершении курса. Необходимость участвовать должна быть осознанной. После консультаций с руководителем мастерской доцентом О. Д. Костокрызом студенты 1 курса специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» отобрали работы, качественно их оформили, сделали экспозицию и 21 мая 2019 года торжественно открыли выставку «Завтра начнется сегодня». Все получили полезный опыт, в жизни некоторых первокурсников это было первое участие в художественной выставке.

Эти эпизоды мы сочли необходимым упомянуть в данном материале, будучи убеждены, что формирование качественного содержания методического фонда и выставочная деятельность эстампной мастерской взаимно дополняют друг друга.

Коллекция современной профессиональной станковой графики. Необходимость создания и постоянного пополнения учебно-методического фонда на художественно-графическом факультете высшего учебного заведения очевидна. Методические фонды, обычно представляющие собой собрание учебных работ, имеют давнюю историю, играют важную роль в художественном образовании. Принцип наглядности, один из самых эффективных дидактических принципов обучения, обеспечивается наличием в учебном заведении образцов качественного решения учебных и творческих задач. Для помощи в обучении новых поколений студентов в фонде должны сохраняться примеры работ, воплощающих в себе учебный, художественный и педагогический опыт предыдущих поколений педагогов и студентов.

Основу учебно-методического фонда нашей мастерской графики составляют, конечно, как и в других учебных заведениях – работы студентов, в различное время учившихся на художественно-графическом факультете. Это учебные работы, выполненные на практических занятиях, это курсовые и дипломные проекты. Также немало хранится студенческих творческих работ, созданных в рамках кружковой работы. Уровень дипломных проектов, представляющих собой тематические серии графических работ, нередко самого высокого профессионального и художественного качества. Они с честью представляют наш факультет на выставках различного уровня, вдохновляя новые поколения студентов. Перечислить здесь всех дипломников невозможно, назовем лишь некоторых. В 1990-е годы О. Дуброва (1991) создала серию из двадцати офортов по «Метаморфозам» Овидия, А. Гонжуров (1993) – серию из пяти офортов, посвященных Витебску. Недавно он подарил в коллекцию мастерской несколько своих художественных фотографий, крупноформатных рисунков и подборку композиционных эскизов. В первое десятилетие нового века дипломники меньше работали в печатных техниках, предпочитая нетиражную графику. Прекрасные серии работ создали в смешанной технике Ю. Корсак, И. Карашкевич, в технике граттажа В. Казаченок, фотоколлажи А. Карасев, компьютерную графику (3D) Е. Ужвиев.

В последние годы фонд продолжает пополняться. А. Кушакова в 2016 году выполнила дипломную серию по мотивам прозы Милорада Павича, один лист из которой занял первое место в номинации «Иллюстрация» на Неделе Искусств в Сербии, диплом «Маски XX века» Д. Матросовой в этом же году завоевал золото на престижнейших международных выставках фотографии в Москве и в Париже.

Получая возможность ознакомиться с организацией учебного процесса в других учебных заведениях, – с учебными программами, с особенностями проведения занятий, с учебно-методическим фондом, мы можем пересмотреть и усовершенствовать свои методы работы. В ходе программ повышения квалификации, автор данного материала ознакомился с фондами кафедры дизайна ВГТУ в 1996 году (Витебск), с фондом кафедры графики БГАИ в 2006 году (Минск) и с методическим фондом кафедры изобразительного искусства ГрГУ имени Янки Купалы в 2008 году (Гродно). Во время стажировки в БГАИ по приглашению заведующего кафедрой графики профессора В. П. Савича довелось участвовать

в заседании кафедры, посвященному отбору работ студентов для выставки. Постепенно приобретаемый опыт помог пересмотреть взгляды на студенческую выставочную деятельность и на формы работы с методическим фондом на художественно-графическом факультете. Пришло окончательное понимание огромного учебного потенциала выставочной студенческой деятельности.

Но идея целенаправленного сбора работ художников пришла позже, возможно она сформировалась в ходе проведения автором данного материала многочисленных лекционных занятий в выставочных залах Витебска.

Кроме накопления студенческих работ, в течение многих лет в эстампной мастерской происходил спонтанный процесс появления графики профессиональных художников. Изредка такие работы, различными путями, без какой-либо системы попадали в мастерскую и оседали в методическом фонде. Их было немного, но наличие этих работ окончательно убедило в возможности формирования особой части учебно-методического фонда – *коллекции современной профессиональной станковой графики*. И вот уже несколько лет процесс формирования коллекции О. Д. Костогрызом ведется целенаправленно.

В коллекции графики на сегодняшний день представлены следующие печатные графические техники: линогравюра и гравюра на дереве (обрезная и торцовая), гравюра на картоне (высокая и глубокая печать), гравюра на пластике, литография и монотипия, шелкография и офорт (из манер офорта: травленный штрих, травление, акватинта, сухая игла). Кроме литографии печатные тиражные техники представлены и печатными формами (досками). Также в коллекции есть фотография, цифровая печать и произведения, выполненные художниками в единичном экземпляре акварелью, тушью, карандашом.

Творчество Л. Антимонova достаточно разнотипно представлено в коллекции. Мы храним несколько его гравюр на картоне, это великолепная крупного формата в два цвета работа «Самовары» (1975) с двумя уникальными печатными формами, выразительный, тоже крупноформатный «Химкомбинат» (1975) и его печатная форма, «Стремление» (1985) – графическая формула преодоления, шрифтовая композиция с буквой «А». Офорты, находящиеся в коллекции, демонстрируют техническое мастерство и стилистическое разнообразие мастера: драматичный «Реквием» (1986), таинственное «Дрэва з казкі» (1977), запутанная «Беседа», экслибрис профессора В. Н. Виноградова и «Вечный странник»

(1999). Несколько монотипий и абстрактная гравюра на фанере – все эти работы наглядно демонстрируют широчайший диапазон возможностей и впечатляющий творческий потенциал художника и педагога, создавшего нашу эстампную мастерскую.

Хранится в коллекции одиннадцать уникальных гравюр на картоне (глубокая печать) художника В. Ральцевича, три линогравюры Г. Кликушина и девять линогравюр В. Шамшура, подаренных автором. Члены БСХ Н. Гугнин, А. Карпан, М. Левкович, чья педагогическая деятельность была десятилетиями связана с нашим факультетом, также дарили свои работы в фонд мастерской графики. А. Карпан – легенда витебской акварели, представлен великолепной акварелью «Силуэты Амстердама» и двенадцатью натурными набросками разных лет. Прекрасный рисовальщик, он двадцать лет вел кружок рисунка для старших курсов. М. Левкович, известный белорусский художник, бессменный председатель творческого объединения «Витебская акварель» подарил в коллекцию акварельный триптих «Рэчы побач з намі», три мастерских натюрморта, которые рассказывают вовсе не о вещах. Это философские притчи о людях. С творчеством А. Лещинского (член БСХ, доцент, заведующий кафедрой дизайна ГрГУ имени Янки Купалы) можно познакомиться по четырем офортам дипломного проекта, по одной из ранних монотипий и по двум прекрасным фотоработам большого формата. Редкая работа в технике линогравюры известного мастера акварельной живописи Г. Шутова, портрет Марка Шагала, гравюра на пластике замечательного художника заслуженного деятеля искусств БССР А. Соловьева и литография витебского живописца В. Шилко являются украшением коллекции.

Оригиналы иллюстраций к сборнику «На золотом крыльце сидели» профессора кафедры графики БГАИ В. Савича вдохновляют студентов на творческую смелость и учат тщательно исполнению графической работы. Два крупноформатных офорта профессора кафедры графики БГАИ В. Слаука никого не оставляют равнодушными, сложные многофигурные композиции требуют неспешного внимания, постепенно очаровывая и погружая в удивительные миры художника. Кроме офортов у нас хранится два десятка карандашных эскизов В. Слаука, мастер позволил заглянуть в «кухню» творчества, подарил возможность наблюдать процесс рождения своих композиций. Даже профессионалов поражает выразительный образ, необычный сюжет и техничное совершенство офорта

«Баржа» известного белорусского графика Ю. Яковенко. Работа метафорична, музыкальна и невероятно тонко исполнена.

Коллекция графики продолжает пополняться. Недавно нам была передана линогравюра «Bernība» – «Детство» 2018 года Lasma Pujate (Латвия), подаренная автором кафедре изобразительного искусства и рисунок тушью профессионального китайского скульптора Zhou Lizheng, работающего в Hebei Arts and Design Academy.

Об одном из последних поступлений в коллекцию графики хотелось бы сказать подробнее. Замечательный подарок нашей мастерской графики сделал Николай Александрович Гугнин. Сам Николай Александрович окончил наш факультет в 1970 году, с 1971 года на нем преподавал, с 2001 по 2010 годы заведовал кафедрой изобразительного искусства. Николай Александрович, используя свой опыт искусствоведа и художника-графика, за много лет собрал богатейшую коллекцию экслибриса, часть которой и была недавно подарена родному факультету. Более ста печатных графических миниатюр дополнили коллекцию станковой графики кафедры изобразительного искусства. Это ксилография и линогравюра художников России, Украины, Франции, Дании, Бельгии, ФРГ, ГДР, Италии, Венгрии, Чехии, Польши, Латвии, Эстонии, Литвы 1950–1970-х годов. Разнообразие композиционных решений и стилей невероятное, работы еще не систематизированы, но уже ясно, что некоторые авторы представлены произведениями музейного уровня. Это А. Калашников, А. Наговицин, М. Верхоланцев, Г. Кравцов, Е. Голяховский – художники, чьи экслибрисы уже в 1971 году вошли в издание «Экслибрисы художников Российской Федерации (500 экслибрисов)». Витебские мастера также присутствуют в собрании – это экслибрисы самого Н. Гугнина, работы, выполненные Г. Шутовым и Б. Кузьмичевым в соавторстве, есть миниатюра Ю. Баранова и шелкографии Н. Драненко.

Использование коллекции станковой графики:

- на лекциях и практических занятиях по графике;
- во внеурочной работе по графике;
- в профориентационной и просветительской деятельности.

На лекциях и практических занятиях по графике коллекция работ современных художников используется наиболее активно. Важно, что студенты каждого курса, помимо учебников, репродукций и мультимедийных презентаций имеют возможность знакомиться с оригиналами графических работ. Причем

обычно подборка для демонстрации на занятиях включает в себя как работы профессиональных художников (в том числе выпускников художественно-графического факультета), так и работы студентов высокого уровня качества. Немаловажно также то, что это работы белорусских художников.

Внеурочная работа по графике ведется преимущественно в рамках учебно-творческой мастерской станковой графики. Использование коллекции аналогично использованию на учебных занятиях, с тем отличием, что кружок графики могут посещать студенты любых специальностей.

Профориентационная и просветительская деятельность с использованием коллекции станковой графики включает в себя мастер-классы по графике, знакомство с эстампной мастерской в ходе экскурсий школьников и студентов других учебных заведений, художественные выставки различного уровня с демонстрацией работ из фонда мастерской.

«Лекция и мультимедийная презентация на курсах “Интеграция и синтез искусств в преподавании изобразительного искусства”» для учителей 1-й и высшей квалификационных категорий учреждений образования Витебска, Полоцка и Орши в Областном Институте развития образования (14 октября 2016) проводилась с показом работ из методического фонда. Также с использованием фонда нами проводился мастер-класс «Печатная графика» в эстампной мастерской 23 ноября 2016. 2 мая 2017 года при проведении мастер-класса «Композиция в графике. Городские мотивы» в рамках I Международного детского и юношеского пленэра «Репин, Шагал и я» также использовались работы из фонда эстампной мастерской» [3].

18 мая 2017 года автором статьи в рамках проекта «Ночь музеев–2017» в Арт-центре Марка Шагала была прочитана лекция-презентация «Тиражная графика» (с показом работ из коллекции мастерской графики).

Заключение. Многолетний опыт работы с фондом эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова убеждает в необходимости его постоянного совершенствования. Одним из важнейших компонентов формирования учебно-методического фонда является целенаправленное коллекционирование оригинальных произведений станковой графики. Знакомство с оригиналами работ художников-графиков помогает студентам научиться понимать особенности и эстетическую ценность различных графических техник, художественный язык графического искусства, научиться

отличать профессиональное изобразительное искусство от самодеятельного искусства. Анализируя этот опыт, можно утверждать, что подобная реализация принципа наглядности в учебном процессе позволяет значительно улучшить качество художественной грамоты и профессиональной подготовки студентов художественно-графического факультета, делает сложный процесс формирования творческих компетенций будущего художника-педагога более легким и интересным.

Выставочная деятельность эстампной мастерской также будет продолжаться, встраиваясь в культурную и образовательную политику факультета и университета. Будут новые выставки станковой графики, которые продемонстрируют уровень подготовки новых поколений студентов, помогут развивать художественный вкус, совершенствовать профессиональное мастерство и формировать

цельную и гармоничную творческую индивидуальность выпускника нашего художественно-графического факультета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костокрыз, О. Д. Гравюра на картоне в педагогической практике Л. С. Антимона / О. Д. Костокрыз // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXI(68) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 11–12 февр. 2016 г.: в 2 т. / Вит. гос. ун-т; редкол.: И. М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2016. – Т. 1. – С. 190–192.
2. Цыбульский, М. Л. Интервью с Л. С. Антимоновым. Декабрь 1999 г. // Личный архив М. Л. Цыбульского.
3. Костокрыз, О. Д. Коллекция графики как часть методического фонда эстампной мастерской ХГФ ВГУ имени П. М. Машерова / О. Д. Костокрыз // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXIII(70) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 15 февр. 2018 г.: в 2 т. / Вит. гос. ун-т; редкол.: И. М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. – Т. 1 – С. 206–209.

Поступила в редакцию 27.08.2019

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

5 чэрвеня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выставы Аляксандра Саўчанкі. Мастак закончыў Віцебскі дзяржаўны педагогічны інстытут імя С. М. Кірава ў 1982 г. З 1992 г. Аляксандр жыве ў горадзе Лепелі і працуе ў “Дзіцячай школе мастацтваў”. У сваіх творах мастак часцей за ўсё звяртаецца да такіх жанраў, як пейзаж, нацюрморт і партрэт.

* * *

8 чэрвеня 2019 адбылося падвядзенне вынікаў і адкрыццё заключнай выставы XI Міждзяржаўнага пленэра-конкурсу юных мастакоў “Палітра Прыдзвіння”, прысвечанага І. Ф. Хруцкаму ў выставачнай зале дзяржаўнай установы адукацыі “Дзіцячая мастацкая школа імя І. Ф. Хруцкага г. Наваполацка”. У гэтым годзе на пленэр прыехалі 52 удзельнікі з 14 гарадоў краін блізкага і далёкага замежжа. У журы пленэра-конкурсу юных мастакоў працавалі і дацэнты кафедры выяўленчага мастацтва С. М. Сотнікаў і М. Л. Цыбульскі.

* * *

З 11 чэрвеня па 30 жніўня 2019 года ў некалькіх выставачных залах Віцебска праводзілася 12 выстава-конкурс “ПЕРСПЕКТИВА-2019”. Сярод асноўных мэтай праекта – стымуляванне творчых здольнасцяў моладзі, выхаванне нацыянальнай ідэнтычнасці і самасвядомасці ў далучэнні да каштоўнасцяў нацыянальнай культуры, сусветных культурных здабыткаў, падтрымка творча адораных навучэнцаў і педагогаў, развіццё і ўмацаванне міжнародных культурных сувязяў. Журы конкурсу, у складзе якога працавалі дацэнты кафедры выяўленчага мастацтва С. М. Сотнікаў і М. Л. Цыбульскі, у сярэдзіне ліпеня падвяло вынікі выставы-конкурсу і вылучыла пераможцаў.

* * *

16 жніўня ў Нацыянальным мастацкім музеі адкрылася выстава Фёдора Кісялёва “Акварэльная элегія”. У экспазіцыі прадстаўлены каля 40 твораў, якія мастак напісаў у 1980–2010-я гады.

Прадстаўнік Віцебскай школы акварэлі Фёдар Кісялёў, вучань Ф. Гумена, А. Някрасава. Яго творы захоўваюцца ў Нацыянальным мастацкім музеі, Музеі сучаснага мастацтва, фондах Беларускага саюза мастакоў, Міністэрства культуры Расіі, Магілёўскім абласным мастацкім музеі і гісторыка-краязнаўчым, музеях Крычава, Клімавіч, Горак, у дзяржуставах Польшчы, Германіі, Францыі, а таксама ў прыватных калекцыях многіх краін свету. У 2006 г. Фёдар Кісялёў быў узнагароджаны медалём “За заслугі ў выяўленчым мастацтве”, а ў 2018 годзе яму ўручаны медаль Францыска Скарыны.

* * *

21 жніўня ў Віцебскім мастацкім музеі адкрылася выстава выпускніка мастацка-графічнага факультэта ВДУ Віктара Данілава “Наш край”. У 1970 годзе мастак закончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педінстытута. Вучыўся ў Д. П. Генеральніцкага, І. М. Сталярова, Р. П. Клікушына, В. І. Ральцэвіча.

Віктар Данілаў у асноўным працуе ў жанры пейзажа і нацюрморта, у алейным жывапісе і акварэлі.

* * *

Да 60-гадовага юбілею мастацка-графічнага факультэта і 70-годдзя мастака была прымеркавана выстава Віктара Крука “На жыццёвым шляху: спатканні і ўражанні”, якая адкрылася ў Віцебскім мастацкім музеі 6 верасня 2019.

У 1967–1972 гг. вучыўся на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педінстытута ў Ф. Гумена, І. Сталярова, А. Арлова, А. Някрасава. Жыве ў г. п. Шаркаўшчына Віцебскай вобласці. Працуе ва ўсіх жанрах жывапісу і графікі, але перавагу аддае партрэту і пейзажу.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal «Art and Culture» publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are «Art History», «Culture Studies» and «Pedagogics». The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section «Main part» the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews - at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

Для оформления обложки использована работа И. Иванова «Начало» 2003.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.