

затем на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института имени С.М. Кирова.

Среди хранящихся в архиве документов В.А. Смерединского имеются личные документы художника (паспорт, удостоверения личности, участника войны), научно-популярные издания о В.А. Смерединском, переписка, почетные грамоты, удостоверения к медалям, фотографии художника [5].

Документы перечисленных фондов доступных для широкого круга исследователей художественной и культурной жизни Витебщины.

Источники и литература:

1. Государственный архив Витебской области: путеводитель, 1917–2006/ сост. Т.В. Бувич, Ю.С. Петухов. – Минск: Медисонт, 2011. – 936 с.
2. Учреждение «Государственный архив Витебской области» (далее – ГА-ВО). Ф. 552. Оп. 1.
3. ГАВО. Ф. 474. Оп. 1.
4. ГАВО. Ф. 2184. Оп. 1.
5. ГАВО. Ф. 2257. Оп. 1.

**АМАТАРСТВА І САМАДЗЕЙНАЯ ТВОРЧАСЦЬ
У МАСТАЦКІМ ЖЫЦЦІ ВІЦЕБСКА
КАНЦА ХІХ – ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ**

Л.У. Вакар (Віцебск)

Аматарства было пашыранай мастацкай практыкай з эпохі прадрамантызму і паспяхова развівалася ў колах шляхты ды гарадской інтэлегенцыі на працягу ўсяго ХІХ стагоддзя. Валоданне навыкамі правільнага малюнка і добры густ былі прыкметамі адукаванасці асобы ў вышэйшых і сярэдніх сляях грамадства. Выкладанне малюнка ў гімназіях, а таксама ўрокі прыватных настаўнікаў прыводзілі да шырокага распаўсюджвання аматарства і адпаведна пашырэння эстэтыкі наіўнага натуралізму, паэтызацыі рэчы, акцэнтавання матэрыяльнага пачатку ў пластычнай мове.

Яркім прыкладам спалучэння аматарства і культуратворчай дзейнасці інтэлегенцыі у Віцебскім асяродку канца ХІХ стагоддзя можа быць творчасць А.М. Кісялёва, мастака, прыбліжанага да гісторыка і краязнаўца А.П. Сапунова. На жаль, пра асобу мастака практычна нічога не вядома, аднак у выдадзеных кнігах А. Сапунова сустракаюцца літаграфіі з жывапісных работ мастака. У кнізе “Река Западная Двина. Историко-географический обзор” [6, с. 348] рэпрадукуецца пераведзеная ў літаграфію карціна А. Кісялёва “Баркі з відам Лысай гары каля парога

“Похвальніца”. Яна скарыстана у якасці ілюстрацыі, але не пазбаўлена эпічнага настрою.

У зборы Віцебскага абласнога краязнаўчага музея захоўваюцца два партрэты невялікіх памераў работы А. Кісялёва, якія паходзяць з калекцыі рэчаў А.П. Сапунова. Мужчынскі партрэт цікавы сваім найўным жаданнем быць звышпераканаўчым у выяўленні касцюма і характарам рэльефна-аб’ёмнага пісьма, уласцівага для падманак. Мы разам з аўтарам маем магчымасць адначасова аглядзець і прамацаць вокам суконную шэрую світу, падпяразаную чырвоным кушаком, ацаніць сціплую красу ў спалучэнні шэрага, цёмна-чырвонага і карычневага коляраў строю. У дадзеным партрэце мастаку ўдалося перадаць стрыманасць і унутраную моц характару мадэлі. Твар напісаны не настолькі натуралістычна, і хоць таксама дэманструе спакой, але экспрэсіўна напраўлены свет на адзін бок шчакі і носа ажыўляе вобраз. Кантраст паміж асветленай і зацененай часткай твару, пільны погляд вялікіх і спакойных вачэй з-пад ценю магеркі, сцятыя вусны ды акуратна падстрыжаная барада кажа пра ўнутраную сабранасць і моц партрэтнага. З-за адсутнасці дадзеных асобы гэты партрэт экспануецца на рэдкіх выставах этнаграфічнага характару з тытулам “Партрэт беларуса”. Сапраўды, мастаку ўдалося стварыць абагулены вобраз нязломнага чалавека, надзеленага стойкім духам і вартасцямі народнага характару. Гэтая работа, напэўна, падабалася і самому аўтару, які падпісаў ў левым баку знізу партрэта “Май 1903 года. Рис. О. Киселёв».

Невялікі па памерах (31 см. х 20 см.) “Партрэт беларуса” ўвасабляе моцны народны характар. Галоўнай выртасцю партрэта з’яўляецца яго сацыяльная і нацыянальная тыпажнасць. Прысутнасць аматарскага мастацтва ў культурнай прасторы Віцебшчыны не выпадковая, на мяжы XIX і XX стагоддзяў у гарадах Беларусі абуджаліся да крэатыўнай дзейнасці розныя слаі грамадства.

У паслярэвалюцыйны перыяд на змену аматарскай творчасці інтэлегенцыі прыходзе самадзейны рух пралетарыята. У адрозненні ад папярэдніх форм народнай культуры яна вылучалася масавым маштабам, арганізацыйнымі формамі і сацыяльнай ангажыраванасцю. У аснову савецкай практыкі работы з мастакамі-самавукамі былі закладзены асветніцка-выхаваўчыя ды ідэалагічныя мэты, гэта адбілася на змесце самадзейнага мастацтва і на яго гісторыка-культурнай сутнасці. На мастакоў з народа пачалі глядзець як на аб’ект, так і на сродак выхаваўча-ідэалагічнай працы.

К.Г. Багемская піша, што канчатковым прадуктам развітай сістэмы самадзейнасці былі не творы, а людзі, якія стваралі гэтыя творы [2, с. 75]. Удзельнікі самадзейнасці павінны былі дэманстраваць крэатыўны пачатак “новага чалавека”, быць узорам увасаблення у жыццё савецкай міфалогіі. Удзел у сацыяльна-інстытуцыяналізаваных формах народнай творчасці

дазваляла хутка зрабіць творчую і сацыяльную кар’еру, узняцца над сваім асяроддзем, папоўніць рады новай інтэлігенцыі. Самадзейнасць разглядалася як эфектыўны спосаб культурна-асветніцкай работы сярод працоўных, і вельмі хутка ператварылася ў базу масавай культуры савецкага ўзору.

Заідэалагізаванасць савецкай сістэмы выхавання "новага чалавека" прывяла да таго, што з формы самаразвіцця і дасканалення аматарства ператварылася ў "мастацтва для народа" і ў большасці выконвала ролю выказчыка афіцыйнай палітыкі, забяспечвала рэалізацыю прынцыпу народнасці савецкай культуры. Апошні стаў вынікам сутнаснай метамарфозы катэгорыі калектыўнасці, якая тыпалагічна наследуецца ад народнай культуры, і з вартасці эстэтычнай пераходзе ў ідэалагічную, змястоўную. Спекуляцыя на непасрэднасці і шчырасці аматарскай творчасці дала плённы вынік: самадзейнасць паўплывала на фармаванне эстэтыкі сацыялістычнага рэалізму. Энтузіазм і радасны настрой у дэманстрацыі сацыяльных перамен жывапісу самавукаў успрымаліся як неабходныя змястоўныя рысы новага рэвалюцыйнага мастацтва. На Першай дзяржаўнай выстаўцы рамеснікаў і мастакоў 1919 года ў Бабруйску і на Усебеларускіх выставах 1925, 1927, 1929 гадоў творы самадзейных мастакоў экспанаваліся разам з творамі прафесіянальнага мастацтва.

Базай для развіцця самадзейнасці былі студыі выяўленчага мастацтва. У 1919-1921 гадах былі створаны студыі выяўленчага мастацтва ў Мінску, Оршы, Полацку, Гарадку. У Гомелі працавалі: студыя выяўленчага мастацтва імя М.А. Врубеля, студыя пры Чангарскай кавалерыйскай дывізіі, студыя скульптуры пад кіраўніцтвам Ф. Валяро [9, с. 623]. У гэты час у студыях і гуртках не столькі вучылі акадэмічнаму малюнку, колькі імкнуліся адразу выявіць прыродны талент асобы. Непрафесійныя творцы, з іх патэнцыялам асабістага самавыказвання, набліжанасцю да фальклорных сінкрэтычных форм крэатыўнай дзейнасці, былі разам з авангардыстамі актыўнымі сцвярджалнікамі навацыйных ідэй. Жыццётворчы пафас першага паслярэвалюцыйнага дзесяцігодзя па сутнасці быў ярка выражаны ў творчасці менавіта самадзейных мастакоў.

Панаванне творчасці спантаннага характару адлюстравалася ва ўсіх агітацыйных формах рэвалюцыйнага мастацтва і нават паўплывала на выпрацоўку яго своеасаблівай брутальна-прымітывісцкай стылістыкі. Самадзейныя мастакі сумесна з прафесіяналамі аздаблялі святочныя вуліцы і плошчы гарадоў, агітпаязды і агітпавозкі, удзельнічалі ў рэалізацыі Ленінскага плана манументальнай прапаганды.

У Віцебску народныя мастакі рознага ўзросту навучаліся сумесна са студэнтамі ў мастацкай вучэльні, арганізаванай М. Шагалам. У яго артыкулах гэтага часу больш акцэнтаецца сацыяльны кантэкст правадзімых рэформ, але разам з тым ёсць і ўсвядомленае разуменне эстэтычнай каштоўнасці народнага мастацтва. У "Лісце з Віцебска" мастак

паведамляе: “Радавалі сэрца асобныя ... мастакі з народа і асабліва працоўныя – маляры-жывапісцы. З якой любоўю, з якой дзіцячай адданасцю выконвалі яны нашы сталічныя "мудрагелістыя" эскізы” [8, с. 2].

Сярод анкетаў навучэнцаў [1] у вучэльні знаходзяцца лісты былога начальніка віцебскай турмы 67-гадовага І. А.Туржанскага, 50-гадовай Ц.А. Розенгольц, і братоў Ісаака і Хаіма Зэльдзіных, якім на той час ужо было 32 і 33 гады, і яны мелі рамесніцкую падрыхтоўку. У адрозненні ад іншых студэнтаў Зэльдзіны паходзілі з сям’і былога маляра Меера Зэльдзіна, майстра гарадской шылды. У рамесным асяродку Віцебска было шмат маляроў, якія займаліся вытворчасцю шылдаў, і менавіта з іх была сфарміравана М. Шагалам напачатку Камунальная майстэрня, а потым Дзяржаўная дэкаратыўная мастацкая майстэрня [3, с. 19, 44].

Ісаак Зэльдзін (1888 г.н.) разам з авангардыстамі аздабляў горад да рэвалюцыйных святаў. У трыццатыя і пасляваенныя гады працаваў маляром, размалёўваў дзяржаўныя ўстановы і ўдзельнічаў у самадзейных мастацкіх выстаўках, здзіўляючы гледачоў незвычайнай фактурай сваіх палосен, якія нагадвалі жывапісныя рэльефы. Любіў пісаць пейзажы Віцебска і яго наваколле, ствараючы нечаканыя па асвятленню і кампазіцыі карціны. Часта спалучаў стылістыку імпрэсіянізму і вобразы народнага мастацтва, што падыходзіла для адлюстравання безтурботнага жыцця піянерскіх летнікаў і савецкіх санаторыяў. Любіў уводзіць у краявіды алегарычныя вобразы, адухаўляючы тым самым прыроду. Яго ўлюбёны матыў “Бярозавы гай” (1930 – 1950-я гг.) ўяўляе сабой перспектыўны пейзаж алеі з дзяўчынай ў белай сукенцы. Яе постаць успрымаецца нібы прывід сярод жывапіснага мроіва беластвольных бяроз, ператвараецца ў летуценны вобраз шчасця і маладосці.

Пазбавіўшы народныя масы палітычнай, сацыяльнай і гаспадарчай актыўнасці, савецкая дзяржава паслядоўна падтрымлівала мастацкую самадзейнасць на ўсіх этапах сацыялістычнага будаўніцтва, але яе росквіт прыпадае на 1930 – 1950-е гг. Адметнай рысай развіцця аматарства гэтага часу з’яўляецца яе змушаная накіраванасць на засваенне акадэмічнага малюнка і пленэрнага жывапісу. Форма студыйных заняткаў і пазней распаўсюджаная практыка правядзення семінараў былі падпарадкаваны на вырашэнне гэтых мэт. Сістэма вывучэння натуры, не характэрная для народнай творчасці, прывяла да таго, што студыі пачалі разглядацца як база для падрыхтоўкі студэнтаў. Шмат хто з іх выхаванцаў папоўніў прафесіянальныя колы мастакоў. У крытыцы даваеннага часу пануюць ідэалагічныя адзнакі, ідзе непрыманне экспрэсіўнасці самадзейных твораў, патрабуюцца прафесіянальныя веды. Гэта добра дэманструюць рэцэнзіі з выставак А. Кастэлянскага [4, с. 19, 44].

Паспяховым самадзейным мастаком 1930-х гадоў быў Леў Дамінскі (1894 г.н.). Ён нарадзіўся ў Ваўкавыску Гродзенскай губерні, маладым чалавекам апынуўся у Віцебску, дзе ўладкаваўся на шчацінную фабрыку

Сабалевіча. На выстаўках трыццаціх гадоў ён паказвае шэраг работ, назвы якіх кажуць самі за сябе: “Улада Саветаў непераможная”, “На варце Савецкіх межаў”, “Выбары ў Вярхоўны Савет”, “Уцёкі тав. Сталіна з выгнання”, “Арджанікідзэ ў разведцы”, «На варце заваёў Кастрычніка», «Малацьба ў калгасе». У 1939 годзе мастак-самавук Л. Дамінскі быў узнагароджаны Ганаровай граматай Прэзідыўма Вярхоўнага Савета БССР.

Даследчыца яго творчасці Л. Налівайка лічыць, што тэматыка яго твораў з’яўляецца вынікам “новай палітыкі ў мастацтве; калі з вялікім імпэтам пачала распрацоўвацца тэорыя аб ролі прагрэсіўнага пралетарыята, аб прынцыпе “адкрытага служэння народу” [5, с. 46]. Сапраўды, на старонках віцебскіх і рэспубліканскіх газет часта змяшчаюцца партрэты мастака з палітрай на фоне чарговых тэматычных работ. Мастацтвазнаўца П. Фурман і графік Е. Мінін у сваім артыкуле “Выстаўка карцін рабочага мастака Л. Н. Дамінскага” пішуць: “Самавучка мастак, выйшаўшы з рабочага асяродку, ён упітаў і ідэі і памкненні сваёй клясы, што так ярка праяўляецца ў яго творчасці высоўваннем на першае месца момантаў сацыялістычнага будаўніцтва. Тэмамі карцін Дамінскага служаць: ударнікі нашых фабрык і заводаў, моманты працоўных працэсаў у прамысловасці і на вёсцы, піянэры...” [7, с. 4]. Далей аўтары прадкрэсліваюць, што творчасць Л. Дамінскага “каштоўна сваім актыўным удзелам у сацыялістычным будаўніцтве, яна на практыцы вырашае шляхі сацыялістычнага рэалізму ў мастацтве” [7, с. 4].

Вядома, што яго творы былі набыты нават Дзяржаўнай Трэцякоўскай галерэяй і Беларускаім сацыяльна-гістарычным музеем у Мінску. Сярод захаваўшыхся твораў Л. Дамінскага трэба прыгадаць яго “Селяніна” (1925) з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, і блізкую па кампазіцыі карціну “Ваданос” (1925) з Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. Абодва твора даюць тыпізаваны вобраз вяскоўца, дзе на першы план аўтар выводзіць сацыяльны характарыстыкі. Аўтар з двух бакоў надзеляе свайго героя атрыбутамі, якія сімвалічна можна трактаваць як знакі часу: драўлянае вядро кажа пра мінулае жыццё сялян, а металічнае сведчыць пра дасягненні савецкай індустрыі. Аднак настрой у персанажа даволі прыгнечаны, ды і пустыя вёдры пакідаюць ураджанне далёка не аптымістычнае. Як не дзіўна, у дадзеным выпадку мастак падкрэсліў гаротны характар бедняка, жыццё якога не на многа змянілася і ў савецкія часы.

Аматарства мяжы XIX-XX стст. мела індывідуальны характар і была сродкам самадасканалевання і самавыказвання. Яго развіццё было вынікам пашырэння ролі мастацкай творчасці ў грамадскім жыцці. Самадзейнае мастацтва 1920-30х гг. насіла масавы характар і было адным з найбольш дзейсных сродкаў фарміравання таталітарнай культуры. Мэтай савецкай ідэалогіі было стварэнне новага грамадства і новага чалавека, у якасці якіх падчас выступалі самадзейныя творцы. Іх жыццёвыя і творчыя дасягненні

былі ўзорам для ілюстравання савецкай дактрыны. Наяўнасць аматарства і самадзейнай творчасці ў мастацкім жыцці Віцебска кажа пра трываласць мастацкай традыцыі і яе залежнасць ад сацыяльных умоў.

Крыніцы і літаратура:

1. Анкеты студентов Витебского высшего художественного народного училища за 1921 г. // ГАВО - Ф. 837. Оп. 1. Д. 1.
2. Богемская, К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К. Г. Богемская. – СПб, 2001. - 234 с.
3. Витебск: Классика и Авангард. Витебское художественное училище в документах государственного архива Витебской области (1918-1923) / Состав.: М.В.Пищулёнок и др. – Витебск: УПП «Витебская областная типография», 2004.- 336 с.
4. Кастэлянскі, А. Самадзейнае выяўленчае мастацтва. / А. Кастэлянскі // Мастацтва і рэвалюцыя - 1933. - № 1-2. – 52 с.
5. Налівайка Л. “Прымітыў” у шэрагу прафесіяналаў” / Л. Налівайка // Інсітнае мастацтва Беларусі: Гісторыя. Суадносіны з народнай культурай. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця. Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі. 29-30 верасня 2000 г. ДУ “Віцебскі абласны навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці” / Скл. Л. Вакар – Віцебск: 2003. – 232 с.
6. Сапунов, А. П. Река Западная Двина. Историко-географический обзор. / А. П. Сапунов // Витебск, 1893. - С. 348.
7. Фурман, П., Мінін Е. С. Выстаўка карцін рабочага мастака Л.Н. Дамінскага / П. Фурман, Е. С. Мінін // Віцебскі пралетары – 28. 05.1933. - № 121. – С. 4.
8. Шагал Марк. Письмо из Витебска / Марк Шагал // Искусство Коммуны. - Петроград, 1918. - № 3. - 22 декабря. – С 2 - 3.
9. Шаура, Р. Ф. Самадзейнае выяўленчае мастацтва. / Р. Ф. Шаура // Эцыклапедыя ЛІМ, Т. 4. - Мн., 1987. - С. 623.

ВЕЛИКАЯ КИТАЙСКАЯ СТЕНА В ИСКУССТВЕ ПЕРФОРМАНСА: ЭКСПЕРИМЕНТЫ МАРИНЫ АБРАМОВИЧ И ВЭНЯ ПУЛИНЯ

Ван Чанинь (Минск)

Великая китайская стена – один из самых узнаваемых китайских культурных символов в мире, а также великолепное историческое свидетельство китайской нации и важнейшая часть ее культуры. Она является важным источником сплоченности и творчества китайского народа, следующим вслед за процветаниями и падениями китайского общества на протяжении более двух тысяч лет. Великая Китайская стена демонстрирует изобретательность и превосходный технический уровень инженерных работ древних китайских мастеров. Вид Великой Китайской стены, ее искусный дизайн и богатство форм полностью воплощают идею сочетания