

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

**А.В. Русецкий
Ю.А. Русецкий**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА ВИТЕБЩИНЫ:
ПООЗЕРЬЕ, ПОДВИНЬЕ,
ВЕРХНЕЕ ПОДНЕПРОВЬЕ
(1918–1941)**

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2014*

УДК 94(476.5)“1918/1941”:7.036

ББК 63.3(4Бей-4Вит)6-7

P88

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 6 от 25.06.2014 г.

Одобрено научно-техническим советом учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 6 от 01.07.2014 г.

Авторы: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор исторических наук **А.В. Русецкий**; директор ИПК и ПК ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат исторических наук, доцент **Ю.А. Русецкий**

Рецензенты:

заведующий кафедрой истории Беларуси ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат исторических наук, доцент *А.Н. Дулов*;
кандидат философских наук, доцент *Л.А. Гащенко*

Русецкий, А.В.

P88 Художественная культура Витебщины : Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье (1918–1941) : монография / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – 293 с.
ISBN 978-985-517-446-3.

Данная книга является продолжением работы над темой, заявленной в монографическом исследовании «Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье (в контексте восточно-славянских и западноевропейских культурных процессов)», которое завершилось 1917 г.

Монография охватывает сравнительно небольшой временной промежуток. Но это были годы, в которые на Витебской земле в новой социалистической художественной культуре спрессовались воедино изобразительное, музыкально-песенное, театральное искусство, зарождающаяся система художественного образования и воспитания и громаднейшая культурно-просветительная работа... А еще художественно-творческая жизнь бурлила и на так называемых «крэсах усходніх».

Научное издание адресовано учителям общеобразовательных школ и колледжей, преподавателям вузов, студентам и учащимся, всем, кто хочет знать процесс художественного развития в Витебском крае в постреволюционное и довоенное время.

УДК 94(476.5)“1918/1941”:7.036

ББК 63.3(4Бей-4Вит)6-7

ISBN 978-985-517-446-3

© Русецкий А.В., Русецкий Ю.А., 2014

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2014

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Предложенное читателям в 2008 году историко-художественное исследование «Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье (в контексте восточно-славянских и западно-европейских культурных процессов)» охватывало период с древности до 1917 года. Но ведь художественная жизнь на этой территории продолжалась и после 1917 года. Ее различные стороны, события и явления в изобразительном и театральном искусстве, музыкальной жизни и т.д. активно изучались и изучаются до настоящего времени*.

Правда, если проанализировать опубликованные материалы, то окажется, что все они разрозненны, написаны в зависимости от предпочтений их авторов. При этом публикации историков, литературоведов и др., как правило, носят «автономный» характер. Комплексного исследования исторического развития художественной культуры Витебщины в послеоктябрьский период нет и до сих пор.

Предлагаемая читателям (и специалистам) монография это не только продолжение работы, начатой нами в упомянутой выше книге. Это, по сути, первая попытка увидеть художественную культуру и художественную жизнь Витебщины (1918–1941) в ее системном, комплексном прочтении и представить на читательский суд Витебскую художественную школу 1920–1930-х гг. как интегрирующую в себе весь комплекс проблем, решений и достижений, имевших место в художественной культуре Витебщины (в ее современных территориальных границах) в послеоктябрьское и довоенное время**.

Да! Мы не жили в то время, но сохранившиеся первоисточники и многочисленные их «толкования» стали убедительными помощниками для обоснования наших выводов.

В качестве структурообразующих элементов такого мощного пласта духовного развития, как «художественная культура» (по определению), выступают изобразительное, музыкальное, театральное искусство, деятельность Театра революционной сатиры (Теревсат), система художественного образования и воспитания, профсоюзная жизнь

* Среди наиболее известных исследователей можно назвать В. Шмакова, В. Прокопцова, А. Усса, Л. Наливайко, В. Мальцева, А. Шатских, Г. Козовского, витебских искусствоведов Е. Кичину, Л. Хмельницкую, В. Шамшура, Г. Шаталова, Т. Котович, А. Лисова, Н. Гугнина, Г. Исакова и многих других.

** До вхождения Витебской губернии в состав БССР (1924) встречаются материалы из художественной жизни городов Неволя, Велижа, Себежа, оставшихся за РСФСР.

Витрабиса (Витебский профсоюз работников искусства), культурно-просветительная работа, художественная жизнь на западной территории Витебской области, входившей до 17 сентября 1939 года в буржуазное Польское государство. А еще была система партийного руководства (со всеми ее трансформациями) и государственное управление культурным строительством.

Вполне естественно, что в своей работе мы опирались на опубликованные материалы и достигнутые результаты, советы и рекомендации многих известных исследователей и специалистов в разных видах и жанрах искусства. Мы сосредоточили свои усилия на изучении сравнительно небольшого временного промежутка, а именно с конца 1917 по 1941 год. Всего только почти четверть столетия. Но это был период, в котором, с одной стороны, тесно взаимосвязаны зарождение и укрепление новой государственности и формирование неизвестного ранее духовного сообщества, художественные поиски и развитие видов и жанров искусства, культурно-просветительной работы, формирование художественной интеллигенции на новой, социально-идеологической основе и с другой – происходит резкий отход от еще только складывавшихся демократических отношений в сферу авторитаризма и единоначалия, централизованного управления всеми сторонами художественно-эстетического развития. Наконец, творческие искания писателей*, художников, композиторов, деятелей театра и киноискусства постоянно ощущали влияние и зависимость от происходящих грандиозных социально-экономических преобразований.

Что же касается Витебщины, то здесь художественная жизнь в значительной степени зависела от государственно-политических отношений Советской Белоруссии с РСФСР.

Познакомим современного читателя с краткой хроникой событий, относящихся к рассматриваемому нами периоду. Итак: а) с конца 1917 по 31 декабря 1918 года одна часть территории Витебщины входит в состав Западной области России, а вторая – сохраняется как Витебская губерния, но также в составе России; б) с 1 января 1919 и по 24 февраля 1919 года Витебская губерния в составе объявившей о своем создании Белорусской советской республики. Казалось бы для жителей Придвинского края сбывалась вековая мечта – уйти из-под власти российской государственности и жить в своем национальном государстве. Однако жизненные реалии оказались несколько другими.

Принятое Правительством Белоруссии решение о включении в состав государства разнонациональной территории встретило и гласное и негласное сопротивление Витебских губернских властей. Состо-

* О становлении и развитии на Витебщине белорусской советской литературы см.: Русецкий, А.В. Литературное творчество в системе художественной культуры Витебщины (1918–1945) / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2009.

явшаяся 20 января 1919 г. III губернская партийная конференция показала: делегаты пришли к выводу, что не существует каких-либо национальных, культурных и экономических связей витебских земель с остальной частью Белоруссии, а население губернии «полностью обрусело»¹. После небольшой дискуссии было принято решение «ходатайствовать перед высшей властью оставить Витебскую губернию при центре, т.е. при Великороссии»². Правда, почему-то такая точка зрения партийного руководства Витебской губернии (а она ведь была в составе Советской Белоруссии) должной оценки со стороны Центрального Комитета КП(б)Б не получила. И только когда Витебские земли оказались в составе России, руководство Белоруссии заявило о своей озабоченности. Неприятие белорусской идеи на Витебщине пытались объяснить, прежде всего, влиянием на духовную жизнь «орусифицированной интеллигенции» и небелорусским национальным составом партийного и советского аппарата.

«Але ж гэтыя самыя правадыры правідлова разумеюць, што калі беларус распачне сваю культурную працу, дык ён пацягнецца да Менску, як да беларускага культурна-асветніцкага цэнтра, чаго надта баяцца мясцовыя дзеячы ня вышаўшыя з сям’і беларускага люду»³. В мае 1922 г. эту проблему в Российской Витебской губернии изучает член ЦК КП(б), нарком образования БССР Вс. Игнатовский. И здесь вполне логичным представляется вопрос: «На каком основании известный впоследствии деятель белорусской науки изучает проблему межнациональных отношений в Российской Федерации?» Тем не менее, в результате пребывания в Витебске (4–9 мая 1922 г.) Вс. Игнатовским в Центральное Бюро Коммунистической партии Белоруссии была направлена докладная записка, в которой он открыто писал о том, что «дапушчана ў гэтай справе вялікая памылка, якую неабходна выправіць»⁴, иначе она может привести к негативным последствиям в деятельности органов Советской власти и не только на Витебщине, но и на всей территории этнографической Белоруссии; в) с 16 февраля 1919 года по решению Центрального комитета РКП(б), принятому без предварительного обсуждения с Правительством БССР, Витебская губерния (так же, как и Смоленская и Могилевская) выделены из состава Белоруссии и включены в Российскую Федерацию. В составе РСФСР губерния будет находиться до 24 февраля 1924 года.

Следует особо подчеркнуть, что из состава Витебской губернии, входящей в РСФСР, Советской Белоруссии были переданы по границам строгого административного деления уезды Витебский, Городокский, Дриссенский, Лепельский, Оршанский, Полоцкий. Сенненский,

¹ Государственный архив Витебской области (далее – ГАВО). – Фонд 10050. – Оп. 1. – Д. 23. – Л. 7.

² Там же. – Д. 22. – Л. 22.

³ Савецкая Беларусь. – 1921. – 19 лістап.

⁴ У Цэнтральнае Бюро Кампартыі Беларусі. Докладная записка сябра І. Ігнатавіча // Скарэўскі, М. Як адстойвалі ўсходнія землі / М. Скарэўскі // Спадчына. – 1995. – № 2. – С. 40.

Суражский⁵. За Российской Федерацией были отставлены (без дополнительных пояснений?) Невельский, Велижский и Себежский уезды Витебской губернии; г) *на основании решения ВЦИК РСФСР от 4 февраля 1924 г.* и после оформления всех процедурных вопросов с 24 февраля 1924 года Витебская губерния становится неотъемлемой частью Белорусской ССР; д) *после вхождения в состав БССР* Витебская губерния как административная единица 8 марта 1924 года упраздняется, а ее территория оформляется в три округа – Витебский, Оршанский, Полоцкий, в которых вопросы художественной жизни решаются исходя из конкретных возможностей округа. Минск же начинает утверждать свой статус столицы путем перевода в нее всех маломальских творческих сил, а бывший российской знаменитостью Витебск становится «беззащитным донором» (А. Шатских); е) *15 января 1928 года Правительство БССР* принимает решение об областном административном делении в соответствии с которым образовывается Витебская область. В состав области входят 20 районов и 3 города областного подчинения; ж) *в конце 1950-х годов* территория Витебской области после упразднения Вилейской, Молодечненской и Полоцкой областей укрупняется за счет бывших регионов Западной Белоруссии (нынешние Браславский, Глубокский, Докшицкий, Миорский, Поставский, Шарковщинский районы).

В каждом из этих временных промежутков наблюдается принятие государственных и партийных решений, свидетельствующих об определенной последовательности в реализации политики ВКП(б) и Советской власти в области культурного строительства в первое послереволюционное десятилетие. В.И. Ленин, А.В. Луначарский, А.С. Бубнов, Л.И. Лебедев-Полянский и др., Наркомат просвещения с неослабевающим вниманием следили за начавшимся уже в конце 1910-х годов (1918–1919) постоянным межеванием внутри экспериментаторских поисков нового советского искусства. С одной стороны, приходилось с необходимостью уточнять и корректировать направление поисков; с другой – художественный язык и стиль видов и жанров искусства, оказавшихся в условиях социальной и духовной раскованности, требовали динамики, освоения все новых форм, доступных читательскому и зрительскому пониманию. Не подлежит сомнению, что усилия партийных и советских функционеров, организаторов культурно-просветительной работы и самих деятелей художественной культуры, в конечном счете, были направлены на овладение массовой зрительской аудиторией. При этом нового читателя и зрителя приходилось не только приобщать к художественным ценностям, но и завоевывать его.

Искусство и новая публика – эта дилемма возникла сразу после революции и предопределила характер многих явлений в художест-

⁵ См.: «Постановление Президиума ВЦИК о передаче БССР ряда уездов и волостей Витебской, Гомельской и Смоленской губерний» // НАРБ. – Фонд 4п. – Оп. 1. – Д. 1550.

венной жизни последующих лет. Не будет преувеличением, если подчеркнуть, что дилемма «искусство и публика» своеобразно трансформировалась в среду художественной интеллигенции. Примеров противостояния школ, течений, направлений в жизни российского послереволюционного искусства достаточно много. Многие из принятых в те годы решений можно назвать знаковыми для становления и последующего развития новой социалистической художественной культуры. В подтверждение – несколько примеров (в самых кратких, эскизных набросках), свидетельствующих о том, что принимаемые в те годы государственные акты никоим образом не ограничивали возникновение и идейную борьбу различных художественных течений, взглядов на жизнь, происходящие в ней события и поиски путей разрешения возникающих проблем. Учет в практической деятельности властных структур сложившегося еще в дореволюционной России разнообразия подходов к художественному творчеству лишь ускорил поиск истины.

– Уже 1 декабря 1917 года (по новому стилю) Наркомат просвещения России со страниц газеты «Правда» обратился к деятелям литературы и искусства с призывом к сотрудничеству⁶. Объективности ради, следует отметить, что обращение Наркомпроса нашло отклик и понимание лишь у незначительной части профессиональных художественных сил. К примеру, на совещание в Смольный по приглашению ВЦИК в ноябре 1917 года пришло всего несколько человек*. В большинстве своем дореволюционная интеллигенция встретила Октябрь или враждебно, или настороженно-растерянно – некоторые уезжали из России, иные заняли откровенно антисоветскую позицию. Утверждение некоторых авторов о том, что подавляющая масса художников безоговорочно приняла революцию лишены, на наш взгляд, оснований. «Таких художников, которые приняли бы революцию как благо, которые почувствовали бы, что сердце их бьется в унисон с нею, в России оказалось до крайности мало»⁷, – писал Нарком просвещения А.В. Луначарский. И все же основные творческие силы ожидали следующих мер советской власти. И они в скором времени выразились в привлечении творческой интеллигенции к разработке статута художественных учреждений (например, в создании в наркомпросе Отдела изобразительных искусств (отдел ИЗО)) и предоставлении ему широких прав. Весьма показателен в этом плане следующий пример, а именно – назначение Наркомпросом (с его согласия) в 1918 году художника-экспериментатора Марка Шагала уполномоченным по делам искусств Витебского губисполкома и утверждение его в должности директора Витебского художественного училища.

⁶ См.: Народное просвещение в СССР за 1928/29. – М.–Л., 1930. – С. 18.

* Во встрече участвовали А. Блок, В. Маяковский, В. Мейерхольд, Р. Ивнев, Н. Альтман.

⁷ Луначарский, А.В. Об изобразительном искусстве / А.В. Луначарский. – М., 1967. – Т. 1. – С. 315.

Подобные шаги Советской власти сыграли немаловажную роль в эволюции взглядов дореволюционной художественной интеллигенции России. Даже буржуазная печать отмечала, что Совнарком и ЦК не препятствовали принимаемым властью мерам в области культурно-художественного строительства. В свою очередь, деятели нового искусства, говоря словами И.-Ф. Гегеля, свою задачу видели в том, чтобы «найти по-художественному соразмерное выявление духа народа»⁸.

Не избежала трудностей в выборе своего творческого и жизненного пути и художественная интеллигенция Витебщины (как, впрочем и всей Белоруссии). Каждому предстояло определиться: или заявить о признании Советской власти и сотрудничестве с ней; или выехать за границу (кстати, в начале 1920-х годов уедет во Францию и М. Шагал); или открыто выступить на стороне противников большевистской политики. Для многих предстояло решить дилемму, что важнее: судьба Родины или судьба собственная. Путь к новому искусству превращался в трудное «хождение по мукам».

12 апреля 1918 года В.И. Ленин подписывает декрет «О памятниках Республики», более известный как «Ленинский план монументальной пропаганды» – конкретный план использования искусства в целях пропаганды идей пролетарской революции и развития самой художественной культуры в новых условиях общественной жизни. Этот план, ставший основой всей работы по установке памятников выдающимся деятелям мировой культуры, мемориальных досок с социалистическими лозунгами, по декоративному украшению городов, агитпоездов, агитклубов, общественных зданий, как ни в каком другом городе России найдет свое масштабное воплощение в губернском Витебске.

– 17 июля 1918 года Совнарком России в развитие ленинской мысли о необходимости доступности трудящихся к книжному богатству издает декрет «Об охране библиотек и книгохранилищ РСФСР»⁹, а 26 ноября того же 1918 года уже сам В.И. Ленин подписывает декрет «О порядке реквизиции библиотек, книжных лавок и книг вообще»¹⁰. Небезынтересными представляются слова Ленина из приветственной речи на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию 6 мая 1919 года: «Мы должны взяться за простое насущное дело мобилизации грамотных и борьбы с неграмотностью. Мы должны использовать те книги, которые у нас есть, и приняться за создание организованной сети библиотек, которые помогли бы народу использовать каждую имеющуюся у нас книжку, не создавать параллельных организаций, а создать единую планомерную организацию»¹¹.

⁸ Гегель, И.-Ф. Эстетика: в 4 т. / И.-Ф. Гегель. – М., 1969. – Т. 2. – С. 314.

⁹ См.: Декреты Советской власти... – М., 1964. – Т. 1. – С. 41.

¹⁰ См.: Там же. – М., 1968. – Т. 4. – С. 71.

¹¹ Ленин, В.И. Полное собрание сочинений / В.И. Ленин. – Т. 38. – С. 332.

Показательно, что уже в первый месяц своей деятельности Временное Рабоче-крестьянское правительство Советской Белоруссии создает Комиссариат просвещения, призванный решать вопросы образования, печати, экспедиции, издательства, музеев, искусства, театра¹², а 30 января 1919 года правительство Белоруссии принимает постановление «О передаче культурных ценностей науки и искусства, находящихся в имениях и различных учреждениях, Комиссариату просвещения и об организации их учета, охраны и сбора»¹³.

1 декабря 1920 года газета «Правда» на своих страницах публикует Письмо Центрального Комитета РКП(б) «О пролеткультах», позволившая органам государственной и партийной власти, возникшим творческим организациям, художественной интеллигенции более четко и всесторонне разобраться в идеологии Пролеткульта, его политике по отношению к духовному наследию прошлого, крестьянской интеллигенции; методам идеологического давления и травли в средствах массовой информации таких представителей дореволюционной российской интеллигенции, как Ф. Шаляпин, С. Есенин, Н. Клюев, Т. Гартный и многие другие. С другой стороны, этот документ способствовал укреплению в среде художественной интеллигенции уверенности в том, что ее труд, ее творчество не окажутся ненужными и выброшенными на задворки истории, а непременно нужны новому обществу и что именно не расхожий лозунг Пролеткульта «Художник смотрит на мир глазами своего класса», а их профессиональные творческие достижения станут той основой, на которой и будет строиться новое искусство, способное отразить в самых разных формах, видах и жанрах пафос социалистического строительства¹⁴.

– X съезд РКП(б), проходивший 8–16 марта 1921 года, принимает резолюцию «О Главполитпросвете и агитационно-пропагандистских задачах партии», примечательную тем, что в ней устанавливались принципы взаимоотношений Главполитпросвета с культурно-просветительскими отделами профсоюзов и РКСМ. Отношения с профсоюзами «должны быть построены на основе взаимного соглашения». При этом губпрофсоветы **«пользуются для своих целей аппаратами и силами Главполитпросвета»** (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.), а **«РКСМ ведет самостоятельную работу среди членов союза на основе единого политико-просветительского плана»** (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.). Ценность документа в том, что Главполитпросвет не давил над профсоюзами и РКСМ, а должен был вести работу в единстве с ними, оказывая при необходимости помощь и поддержку.

И еще два примера. Но уже из практики белорусского партийного руководства. Это постановления Пленума Центрального Комитета

¹² См.: По воле народа. Из истории образования Белорусской ССР и создания Коммунистической партии Белоруссии. – Минск, 1988.

¹³ Декреты Советской власти... – М., 1968. – Т. 3. – С. 399–340.

¹⁴ О пролеткультах. Письмо ЦК РКП // Правда. – 1920. – 1 дек.

КП(б)Б, состоявшегося 12–15 марта 1926 года, «О работе среди интеллигенции» и Объединенного Пленума ЦК и ЦКК (Центральной контрольной комиссии) КП(б)Б и проходившего в Минске 22–27 июля 1926 года «Об очередных задачах культурного строительства в БССР».

– *Наконец, 8 июня 1925 года обнародована резолюция Центрального Комитета РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», призванная укрепить демократизацию художественной жизни в стране. Принятием этого документа Центральный Комитет РКП(б) сделал фундаментальное заявление, которое было призвано определить порядок отношения партийных органов и организаций на все последующие годы, а именно: партия впервые за годы Советской власти официально заявила, что она отказывается от диктата в сфере художественной культуры, «в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы» и выступает «за свободное соревнование различных группировок и течений в литературном деле», а «всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением» (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.).*

Казалось бы, в СССР формируется такое художественное поле и создаются необходимые условия для действительно многопланового отражения живой связи и преемственности разных поколений, создания художественной истории многонациональной страны, уверенной надежды народа на организацию новой, счастливой жизни и утверждение в ней новых нравственно-эстетических идеалов.

Однако уже к концу 1920-х годов перенесение методов бюрократического управления на духовную сферу привело к жесткой централизации художественного творчества, а идейное воспитание в творческих организациях с позиций утверждающегося догматизма и подчинения сталинизму переросло в регламентацию творческих устремлений и откровенно идеологизированного административного давления на все сферы художественной жизни и культурно-просветительной работы. Свое концентрированное выражение укрепляющая централизация власти в сфере художественной культуры нашла в известном постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», которое по сути, и проложило путь к массовым репрессиям во всех художественных союзах и учреждениях культуры, науки, искусства.

Были и многие другие постановления, решения, декреты, резолюции и в первое послереволюционное десятилетие, и в последующие, предвоенные годы. Но все они лишь свидетельствуют о том, какими трудными оказались пути формирования новой социалистической культуры и новой советской художественной интеллигенции.

Не стоит, конечно, преувеличивать масштабы результатов культурно-художественной деятельности первых послереволюционных лет.

Но все же нельзя отрицать и того, что в невероятно трудных условиях общественного развития были достигнуты значительные успехи в:

- претворении в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды;
- национализации и охране художественных ценностей, переходе от принципа «искусство для избранных» к новому социалистическому принципу «искусство для масс»;
- организации революционных праздников и открытых театральных представлений, доступных городскому и сельскому населению;
- дешевом издании произведений классиков мировой литературы для массового читателя;
- перестройке театрального и издательского дела, концертно-исполнительской деятельности;
- практике частично-бесплатного распространения театральных билетов среди коллективов трудящихся и красноармейцев;
- организации выставок художников, проведении смотров-конкурсов самодеятельного художественного творчества трудящихся;
- вовлечении в художественную жизнь молодых творческих сил, через их участие в многочисленных любительских художественных объединениях;
- создании системы художественного образования и эстетического воспитания и т.д.;
- в самом понимании взаимоотношений нового партийно-государственного руководства и новой, рожденной революцией, советской художественной культуры.

По сути своей, было преодолено отчуждение трудящихся масс от художественных ценностей, достигнуты заметные результаты в ликвидации разрыва в уровнях художественной культуры между городом и деревней. Несмотря на трудности, драматические и трагические страницы в своей истории, советская (и белорусская) художественная культура состоялась, заняла достойное место в духовной жизни Союза Советских Социалистических Республик. Однако это тема для нового исследования. Мы же, ограничив изучение проблемы пространственными и временными границами, сделаем попытку проследить, как в противоречиях общественного развития творилась разноплановая художественная жизнь, велась культурно-просветительная работа, составившие прочную основу для утверждения в Витебско-Оршанско-Полоцком районе с его специфическими условиями (многонациональный состав населения, оккупация части территории оккупационными немецкими и польскими войсками, новые административные границы после Рижского (1920) мира, наконец, переход из одной государственной системы в другую) новой художественной культуры, впоследствии ставшей составной частью общеполитического художественного пространства.

Г Л А В А I

В НАЧАЛЕ ПУТИ.

«ВИТЕБСКИЙ РЕНЕССАНС». 1918–1922 гг.

НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЗАМЕЧАНИЙ

В условиях глобализации (от латинского *globus* – шар) и включения белорусского общества в процесс глобальных духовных трансформаций через Internet и мобильную связь и поистине массовую компьютеризацию мы вошли в общемировое культурное сообщество, втянувшее в себя большое количество самых различных художественно-эстетических феноменов. Однако сближение людей разных культур, разных национальных предпочтений и даже возрастов не должно нивелировать и унифицировать духовно-нравственные качества личности. И естественной преградой на пути растворения каждого отдельного индивида в виртуальном художественном мире и дистанцирование его от национальных культурных ценностей может и должна выступать родная белорусская культура, и культура художественная как ее важнейшая составная часть. Люди должны постоянно ощущать свою принадлежность не только к инациональным культурным ценностям, но, в первую очередь, к культуре региональной, являющейся непреходящей ценностью их «малой родины».

Однако – вернемся к истокам, в те годы, когда в художественной жизни Витебщины наблюдалась небывалая ранее творческая активность. К выражению своих художественных устремлений потянулись все: и те, кто имел представление о пути художественного самовыражения, и те, кто сознательно или стихийно вовлекался в рожденное Октябрем художественное пространство.

Анализ документов, находящихся в российских архивах, позволяет привести некоторые цифры и факты о том, что на территории Витебщины (Витебской губернии) сохранились художественные силы, несмотря на все перепитии послеоктябрьского времени.

К примеру, на Первом съезде профсоюзов работников искусств Придвинского края в августе 1919 года присутствовало 46 делегатов, представлявших 551 члена профсоюза рабис (в том числе артистов – 132, музыкантов – 26, остальные – служащие и технический персонал)¹.

¹ Государственный архив Российской Федерации (далее – ГАРФ). – Фонд 5508. – Оп. 1. – Д. 24. – Л. 16.

В работе съезда участвовали 7 артистов, 19 музыкантов, 3 художника (всего 29 деятелей художественной культуры, или 63%). Остальные делегаты представляли фотографов, служащих и технических работников зрелищных предприятий. Группа делегатов представляла союзы работников искусств Невеля, Двинска и Велижа². В резолюции съезда было отмечено, что «...труд работников искусств в прежнее время не пользовался полным признанием. И революция произвела в этом отношении глубокий переворот. Он еще незакончен. Съезд подчеркивает высокое предназначение труда работника искусств»³.

Свое развитие этот документ получит в резолюции Второго Витебского губернского съезда профсоюзов работников искусств в декабре 1919 года. Делегаты были единодушны в том, что «пролетарская революция является мощным стимулом к творческой самостоятельности членов союза в деле развития искусства на новых началах массового, коллективного творчества во всех областях искусства, бывшего уделом лишь избранных групп без всякого участия творческого гения широких народных масс»⁴.

Меры, принятые съездом, предусматривали активное участие членов союза работников искусств в работе государственных учреждений, искусства, при условии «ответственного представительства» в них; в «сосредоточении всей работы в области искусства в учреждениях, непосредственно призванных к тому государственной властью в лице органов Наркомпроса»; в «проявлении творческой самостоятельности и инициативы самого союза в лице его исполнительных органов»⁵.

Убедительный пример являет решение общего собрания Велижской уездной организации РКП(б) по докладу отдела народного образования. В нем предписывалось: 1) распространение литературных, музыкальных и художественных знаний путем устройства общедоступных литературных вечеров, постановке спектаклей, концертов революционного содержания; 2) знакомство широких трудовых масс с лучшими произведениями в области литературы и искусства; 3) вовлечение трудовых масс в непосредственное участие в новом литературно-музыкально-художественном строительстве путем создания, по возможности, литературно-театральных, а также музыкально-художественных студий, используя для этого музыкальные и художественную школы, раскрыв туда двери детям рабочих и крестьян, всячески привлекая всех трудящихся в эти очаги искусства⁶. В данной резолюции фактически были расписаны все меры по развертыванию строительства новой художественной культуры.

² Государственный архив Российской Федерации (далее – ГАРФ). – Фонд 5508. – Оп. 1. – Д. 92. – Л. 15.

³ Там же. – Д. 24. – Л. 12.

⁴ Там же. – Оп. 1. – Д. 24. – Л. 2.

⁵ Там же.

⁶ РЦХИЛНИ. – Фонд 17. – Оп. 6 – Д. 18. – Л. 35, об. 36.

Резолюции Первого и Второго Губернских съездов работников искусств, безусловно, оказали большое влияние на развитие культурно-просветительной деятельности, вовлечение работников учреждений культуры и искусства в профсоюз рабис, другие общественные организации. К примеру, если в феврале 1920 года членов союза рабис Витебской губернии было 647, а в уездных отделах после проведения регистрации насчитывалось: в Невеле – 67, в Велиже – 36, в Сенно – 21⁷, то на 1 сентября 1920 года число членов профсоюза составляло по городу – 557 человек, а по губернии – 200. Но уже на 1 декабря по городу – 709, а по губернии – 245⁸.

С одной стороны, в послереволюционные годы творческая интеллигенция Витебской губернии активно участвовала в проведении так называемых «Дней искусств», «Недель фронта» и других культурно-массовых акций. В театрализованных представлениях, агитационно-массовых действиях, повсеместно возникавших музыкальных и театральных кружках и студиях участвовали учителя и библиотекари, железнодорожники, рабочие, чиновники различных ведомств. Не было недостатка в полемике, манифестах, декларациях, лозунгах. О себе можно было заявить участвуя в агитационных поездах, пароходах, трамваях, даже крестьянских повозках, световых газетах, выступлениях Театра революционной сатиры (Теревсат), на страницах новых советских газет и журналов. Молодые люди, знавшие азы оформительского искусства, привлекались для художественного оформления Витебска, Орши, Полоцка, Лепеля, Бешенкович к революционным праздникам, субботникам и т.д.

С другой стороны, творческая активность участников подобных мероприятий и представлений встречала бурную (пусть и не до конца понимающей суть увиденного) поддержку зрителей, впервые ставших участниками столь массового выражения (профессиональных и не всегда) художественных возможностей раскрепощенного людского потенциала.

Следует особо подчеркнуть, что организаторами, а часто и руководителями такого массового художественного самовыражения населения были хорошо известные в Витебске художники, композиторы, педагоги, режиссеры М. Шагал, К. Малевич, М. Пустынин, Н. Малько, М. Анцев и др. На наш взгляд, именно в таком встречном движении, когда творческая активность зрителей получала поддержку, советы и профессиональные рекомендации деятелей искусства и родилось новое для художественной культуры конца 1910-х годов явление, определяемое как художественно-оформленное, агитационно-пропагандистское искусство, в котором политическое содержание раскрывалось методами культурно-просветительными. И свое рожде-

⁷ ГАРФ. – Фонд 5508. – Оп. 1. – Д. 92. – Л. 16.

⁸ Там же. – Д. 92. – Л. 19.

ние, как ни в каком другом городе России или Белоруссии, оно получило именно в Витебске и других городах Витебской губернии.

Однако, обратимся к художественной практике тех лет и роли деятелей искусства в художественной жизни Витебска. В истории губернского города, расположенного примерно в 600 км от двух российских художественных столиц – Петрограда и Москвы, агитационное, художественно-декоративно-оформительское искусство послереволюционного периода получит известность как наиболее характерная черта Витебской художественной школы того периода и станет достоянием советского изобразительного искусства.

1918-й год. Витебск готовится к празднованию первой годовщины Октября. Под руководством уполномоченного по делам искусств и художественной промышленности Витебского губисполкома М. Шагала развернута многоплановая, поистине масштабная работа над праздничным оформлением города. В комиссию по оформлению по его предложению были включены уроженцы Витебска график С. Юдовин и скульптор Д. Якерсон, художник из Кишинева А. Бразер, москвич художник-искусствовед А. Роом, местные художники-любители. Что же получилось в итоге? Читаем в одной из работ витебского художника-искусствоведа В. Шамшура: «Галоўнымі элементамі афармлення былі пано і плакаты на палатне. Большасць выяў размяшчалася на белым фоне, надавала ім цікавасць нават на вялікай адлегласці. Цяпер цяжка меркаваць пра канкрэтнае вырашэнне пано і плакатаў, можна гаварыць толькі *пра іх актыўнае ўздзеянне на гледача, выбуховую «выразнасць»* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) сярод змрочных будынкаў. Шырока выкарыстоўваліся сімволіка і алегорыя. ...Горад быў упрыгожаны таксама сцягамі, лозунгамі, транспарантамі, гірляндамі з зеляніны, электрычнай ілюмінацыяй. На галоўных вуліцах стаялі дэкаратыўныя трыумфальныя аркі, на плошчы Свабоды – трыбуна з буйных прамавугольных аб'ёмаў, аздобленая складкамі тканіны. Спалучэнне ўсяго гэтага з музыкай аркестраў, вулічнымі паказамі, палымянымі словамі прамоўцаў і маляўнічымі калонамі дэманстрантаў замацавала прынцыпы сінтэзу ў агітацыйна-масавым мастацтве». Тут адзначыўся фактар навізны – адзін з найбольш важных і дзейсных у першых савецкіх святкаваннях»⁹. Особый интерес у зрителей вызывали плакаты-панно «Вперед, вперед без остановки», «Колесница», «Рабочий», «Слава труду», «Дорогу революционному театру» и др. Газета «Известия Витебского губернского исполнительного комитета» за 9 ноября 1918 года в отчете о праздновании Первой годовщины Октября в Витебске писала: «...украшение города в дни праздника было самым удачным из всего, что сделано

⁹ Шамшур, В. Агітацыйнае мастацтва рэвалюцыйнага Віцебска / В. Шамшур // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 11. – С. 5.

было для пролетарского праздника. Яркие художественные тона плакатов, их сюжеты и размещение – все это придавало городу необычный вид. Исключительно удачно были украшены и убраны здание революционного трибунала, народного банка. Пролетарского клуба. Хороши были арки на б. Суворовской улице и на Замковой. Общая идея плакатов – солнечность и радостная сила»¹⁰. Событие для тех лет было настолько неожиданным, что о грандиозных торжествах в Витебске писали петроградские и московские газеты. Сам М. Шагал в статье «Письмо из Витебска» отмечал, что к 7 ноября 1918 года «Витебская губерния была разукрашена 450 большими плакатами, многочисленными знаменами, для рабочих организаций, трибунами и арками»¹¹. В изготовлении этой продукции М. Шагал принимал самое непосредственное участие. С присущей ему экспрессионистской манерой М. Шагал руководил оформительскими работами при подготовке к празднованию Второй годовщины Октября в 1919 году. Представляются небезынтересными воспоминания литератора И. Абрамского (полностью с ними можно ознакомиться в 10-м номере журнала «Искусство» за 1964 год): «...Когда жители Витебска проснулись 7 ноября 1919 года, в день второй годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, их изумлению не было предела. Здание собора на центральной площади города было затянуто огромными разрисованными полотнищами: длиннородые старики на ярко-зеленых в яблочках конях устремились в небо...

Что это должно означать? Жители города собирались кучками, боязливо разглядывали загадочные панно и торопливо расходились, подавленные и обеспокоенные...

...Больше всех был расстроен учитель Марка Шагала – старейший художник города Юрий Моисеевич Пэн.

Пэн с горечью говорил:

– Марк, Марк, ну как ты не чувствуешь, что все это только слова – красивые, но пустые... Яркий фейерверк... Блестящий, но холодный... А искусство художника должно быть теплое, душевное, волнующее. И главное – несущее людям мысль, большую и понятную... То же, что ты делаешь, – это ребус, загадка. Ну скажи, что ты нарисовал на своих панно? Куда летят эти седобородые старики на зеленых лошадях?

– Неужели непонятно? – вздохнул Шагал. – Очистительный вихрь революции смел все преграды... А лошади – это человеческая мечта: молодая, зеленая, как расцветающий сад, зеленая, как молодая надежда...

– Вот как... – вздохнул Пэн. – К сожалению, это понятно только тебе одному... А ко мне приходили сегодня соседи и со слезами жаловались, что ты издеваешься над стариками... Как вам не стыдно, го-

¹⁰ Известия... – 1918. – 9 нояб.

¹¹ Шагал, М. Письмо из Витебска / М. Шагал // Искусство коммуны. – 1918. – 22 дек.

ворили они, ваш ученик дал такую пощечину всему родному городу. Что я должен был им ответить?...

Раз ты вышел из мастерской на улицу и решил говорить с народом, так изволь разговаривать так, чтобы люди тебя понимали. Плакаты, панно должны нести большую, яркую мысль. А где она у тебя?».

Небезынтересно и следующее. Белорусский искусствовед, исследовательница художественной жизни в послереволюционном Витебске Л. Наливайко, говоря о том, что авторские эскизы М. Шагала в натуральную величину были выполнены учащимися студии Ю. Пэна, подчеркивает: «...Это было настоящим экзаменом на поступление в школу революционного уровня и своеобразной преемственностью – от Пэна к Шагалу» (см.: Налівайка, Л.Д. Мастацкае жыццё Беларусі 1920-х гадоў / Л.Д. Налівайка // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994. – С. 7–8).

Но уже с 1920 г. на художественном поле Витебска и губернии стали господствовать супрематические росписи приехавшего в Витебск по приглашению Витебских мастерских и М. Шагала К. Малевича, авторитет и влияние которого на духовную жизнь города постоянно укреплялись. Созданное им объединение УНОВИС («Утвердители нового искусства»), в которое входили преподаватели и студенты Витебских художественных мастерских, заняло доминирующее положение в губернской художественной среде, а его влияние с начала 1920 и до середины 1922 года было весьма ощутимым. К этому времени площади и улицы Витебска, Орши, Полоцка стали экспериментальными «мастерскими» по реализации творческих концепций экспериментаторов. С. Эйзенштейн, проезжавший через Витебск в 1920 г., позднее вспоминал: «Этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники... По кирпичным стенам прошлась кисть Казимира Малевича»¹².

В агитационно-массовом искусстве К. Малевич заявил о себе как организатор и руководитель творческой группы по оформлению агитационных трамвайных вагонов, пароходов, курсировавших по Западной Двине и даже направляемых в сельскую местность агитационных повозок, называемых «отделами народного просвещения в миниатюре». Группа, в состав которой входил и сам К. Малевич, преподаватели Витебских государственных свободных художественных мастерских Э. Лисицкий, В. Ермолаева, Н. Коган, учащиеся мастерских Н. Суетин, И. Чашник и другие опытные и начинающие художники, была создана в учебной мастерской К. Малевича.

¹² См. об этом: ЦГАЛИ. – Фонд 680. – Д. 1017. – Л. 708.

Росписи трамваев располагались чуть ниже окон на боковых поверхностях, являвшихся удобной для работы композиционно-горизонтальной площадью. На белом фоне, контрастирующем с излюбленными супрематистами цветными геометрическими фигурами разной величины и формы и символами, располагались запоминающиеся текстовые надписи, выполненные нерегулярным шрифтом, разноцветными и разноразмерными по величине буквами. Смысловым стержнем надписей были слова очень популярного в те годы лозунга «Владыкой мира будет труд!». При этом надписи менялись в зависимости от идеологических задач текущего момента. К примеру, при подготовке ко Всероссийскому субботнику (май 1920 г.) заглавным стал призывной лозунг «Всю жизнь в субботник претворим!». По мнению искусствоведов¹³, наиболее удачной в композиционном отношении является оформление одного из трамваев, выполненное учащимся М. Суетиным. Композиция выполнена в динамике, хорошо совпадающей с движением трамвая. Организующим пятном и зрительным центром композиции выступало красное полукруг–солнце. От него уходила длинная полоса, проходящая по диагонали по всей боковой поверхности вагона. Это стремительное движение подчеркивало выразительный графический текст: «Да здравствует мировая революция!». Отдельные элементы букв, окрашенные в разные цвета, были будто бы пляшущими, придающими тексту своеобразную ритмичность и эмоциональность, не нарушая при этом всей целостности восприятия. Издаваемый в Витебске альманах «УНОВИС» сообщал, что к 1 мая 1920 года все трамваи Витебска были оформлены в подобном художественном стиле.

С учетом уже накопленного опыта и с целью усиления агитационно-пропагандистского значения «художественных» трамваев летом 1920 года губком РКП(б) принимает решение об оформлении *специального* агиттрамвая, в состав которого вводились лекторы, актеры, музыканты, декламаторы революционной поэзии. Маршрутные остановки трамвая предусматривались на рынках, площадях, у вокзала и в других людных местах – на открытой агитплощадке выступали советские и партийные работники, разыгрывались сатирические скетчи-миниатюры, показывались «живые картинки». Пожалуй, наиболее привлекательной формой такой агитационно-художественно-трамвайной работы были небольшие митинги-спектакли и пролетарские суды над буржуазией и контрреволюцией.

В конце 1920 г. Витебское отделение РОСТА (Российское телеграфное агентство. Сокращенно – ВитРОСТА) по предложению Витебского губисполкома с участием художественных сил города оборудовало и оформило несколько агитповозок для работы в деревнях Витебской губернии под общим лозунгом «Великая посевная». Агит-

¹³ См.: Шамшур, В. Пасланцы новага свету / В. Шамшур // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 11. – С. 9.

повозка – высокий фургон с надписями «РОСТА» на его сторонах – был оформлен плакатами и едиными сатирическими карикатурами. Театрально-зрелищную часть агитационной программы составлял репертуар «Теревсата». Обязательными участниками такого сельского агитпоезда было несколько артистов, 2–3 агитатора, в нем имелась литература, предназначенная для сельских изб-читален. Современники отмечали, что наибольший эффект при посещении сел и деревень достигался при демонстрации «световых газет», оригинально демонстрировавших изображаемый жизненный материал.

О том, что из себя представляла «световая» (устная) газета, дает зримое представление следующая выдержка из журнала ВитРОСТА: «Демонстрация световых картин-плакатов, карикатур и др. – сопровождалась устными комментариями, световыми лозунгами. На агитвечерах, явившихся интересной попыткой соединить в единое целое все возможные приемы и методы агитации. Устная и световая газеты, кино, концерт, театр Теревсат были скомпонованы в одну яркую агитационную программу»¹⁴.

Газетные номера знакомили зрителей с важнейшими событиями в стране, материалами из жизни губернии и ее уездов, давали информацию о передовиках труда, объединяемые в «световые сводки трудового фронта». Оживление у зрителей вызывали световые «Окна сатиры», в карикатурах и шаржах раскрывающие подлинные намерения и действия врагов Советской власти. Подобные кадры, как правило, сопровождалась сатирическими декламациями, куплетами, припевками. «Не отставать от революционной жизни, фиксировать ее самые незначительные проявления и звать массы на новые подвиги коллективного подвижничества – вот лозунг, написанный на нашем знамени»¹⁵, – заявляли о себе сотрудники ВитРОСТА. Не преувеличивая можно утверждать, что те три дороги – газетная, театральная и митинговая¹⁶ – агитгрупповцами Витебских световых (устных) газет оказались удачными и пройдены ими были поистине триумфально. В подтверждение несколько конкретных цифр. Всего за полтора года активной деятельности (июль 1919 – январь 1921 г.) Витебское отделение РОСТА издало общим тиражом около 50 тысяч экземпляров лозунгов, призывов, откликов на важнейшие события; 25-тысячным тиражом отпечатаны 8 политических и 20 сатирических плакатов, распространенных в городах и уездах Витебской губернии. При этом весь набор агитационно-художественных средств (за исключением части брошюр и нескольких плакатов) издавался в Витебске. И это в условиях, когда губернским властям приходилось жестко контролировать расход бумаги и типо-

¹⁴ Журнал Витебского отделения РОСТА. – 1927. – № 1. – С. 14.

¹⁵ Там же. – С. 2.

¹⁶ См.: Там же. – С. 18.

графских средств, принимать непопулярные решения по экономии таких материалов. Вот, к примеру, Постановление № 74 президиума Витебского губисполкома о закрытии ряда периодических изданий в связи с нехваткой бумаги от 10 июля 1919 года: «В силу бумажного голода и в целях экономии сил все выходящие в Витебске повременные издания, кроме «Известий», как-то «К оружию», «Школа и революция», «Витебский листок» и др., закрываются, что же касается уездных газет, то поручить редакционной коллегии газеты «Известия Витебского губисполкома» сделать необходимое сокращение. В дальнейшем же всякое новое издание может появиться лишь с согласия этой редакционной коллегии»¹⁷.

Можно с уверенностью утверждать, что через агитационно-пропагандистское искусство, самые разноплановые художники (абстракционисты, супрематисты, кубисты и др.), считавшие себя в те годы «революцией, призванными», стремились, с одной стороны, выразить свое отношение к Советской власти и происходящим событиям, в некотором роде передать свое понимание задач революционного искусства, агитационно-массовое творчество, несмотря на расхождение во взглядах на пути развития социалистического искусства (а иногда и на личную неприязнь друг друга) создавало губернскому и уездным городам и селам Витебщины неповторимый облик, и было созвучно новому мышлению и возвышенно-романтическим ощущениям раскрепощенного народа. Состояние духа, способного к художественному самовыражению, – такой была атмосфера, в которой велась работа по формированию нового гражданского сознания и миропонимания. И не только творческой интеллигенции, но и потянувшихся к пониманию искусства юношей и девушек. Художественная интеллигенция Витебска, творившая в разных видах и жанрах искусства, не могла жить без общественной, пусть и не всегда ее понимающей, среды, без личных исканий и открытий и взаимного суда, при этом – немедленного, а часто и эмоционально-пристрастного. С другой стороны, отдельные представители художественной интеллигенции стремились воспользоваться возможностями свободы собраний, слова, отсутствием жесткой цензуры, вести поиски и эксперименты, раскрывая суть «левого фронта», заумные идеи которого зачастую были непонятны основной массе малограмотного, а то и неграмотного (главным образом, сельского) населения, «открыто эпатировали публику»¹⁸ (З. Азгур). На наш взгляд, в Витебской художественной палитре конца 1910 – начала 1920-х годов можно обнаружить и совершенно неожиданные мазки. Речь идет о том, что активность многих деятелей искусства носила далеко не благотворительный характер. Зачастую решались личные, а

¹⁷ ГАВО. – Фонд 56. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 128. Подлинник. Рукопись.

¹⁸ Літаратура і мастацтва. – 1975. – 31 кастр.

иногда и корыстные цели, которых можно было достичь лишь оказавшись в поле зрения новых властей и заявить через личную общественно-творческую активность о своей лояльности и преданности задачам строительства новой жизни.

Вот, к примеру, характерный эпизод из жизни К. Малевича. Нет. Не сетования на плохие условия жизни в Москве («...не имея квартиры (живу в холодной даче), ни дров, ни света...»). – См.: ЦГАЛИ. – Фонд 680. – Д. 1917. – Л. 708), а отсутствие возможностей для издания своих теоретических работ, привели его в Витебск. Окунувшись с головой в творческую и преподавательскую работу, он, получив одобрение в Губкомпарте, уже через несколько недель после приезда в Витебск (декабрь, 1919) издает литографическим способом свою брошюру «О новых системах в искусстве» (оборудование и бумагу выхлопотал для него преподаватель Э. Лисицкий). Причем издает ее большим по тем временам тиражом в 1000 экземпляров. Затем будут изданы «Бог не принят», «От Сезанна до супрематизма», «Супрематизм». Он станет редактором «Альманаха Уновис № 1», в котором будет напечатана статья художника «О «Я» и коллективе» с изложением теоретических основ консолидации Уновиса. В печати появится статья К. Малевича «УНОВИС», «О прибавочном элементе в живописи» и др. Московский исследователь Витебской художественной школы 1920-х годов А. Шатских утверждает, что такого периода в издании теоретико-философских работ у К. Малевича больше не будет¹⁹.

Достигнув задуманного – правда, иногда можно прочесть, что причиной отъезда К. Малевича из Витебска послужило «растущее неприязненное отношение к новым формам обучения в самой школе и со стороны городских властей»²⁰ – (здесь можно было бы усомниться: ведь из Витебска уже уехал главный оппонент М. Шагал; в школе художнику был назначен персональный оклад, значительно превышающий должностные оклады других преподавателей; среди преподавательского состава школы преобладали сторонники К. Малевича и его теории УНОВИСа; он консультирует постановку супрематической оперы «Победа над солнцем»). Но, тем не менее, в июле 1922 г. К. Малевич оставляет Витебск и уезжает в Петроград, где его назначают директором Гинхука (Государственный институт художественной культуры). Вслед за ним уедут большинство выпускников 1922 г. и часть студентов младших курсов ВПХИ.

В контексте наших рассуждений несколько по-иному сложилась в Витебске послеоктябрьская судьба М. Шагала. Занимая высокий государственный пост в Витебском губисполкоме, он выступил первым

¹⁹ См.: Шатских, А. К. Малевич в Витебске / А. Шатских // Искусство. – 1988. – № 11. – С. 45.

²⁰ Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 37.

организатором претворения в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды, с ним согласовывали проекты и места размещения первых для Витебска скульптурных памятников, он разработчик и организатор праздничного в 1918–1919 гг. оформления г. Витебска, создатель первой на белорусской земле советской государственной художественной школы и даже некоторое время ее директор, организатор Витебского музея современного искусства; он в свои 33 года пользуется заслуженным авторитетом у художественной интеллигенции и губернских советских и партийных властей. Видение М. Шагалом своей культурнической миссии в Витебске находим в одной из первых его статей, написанных в губернской прессе: «Мы также справляем годовщину революционного искусства, годовщину падений академий «профессоров» и восстановления в России власти левого искусства. Пусть не все деятели искусства и не во всех областях это поняли. Если они жизнеспособны – рано или поздно они это поймут. Но нам возразят и скажут: отчего мы меньшинство? Вас никто, по крайней мере в нашем городе, буквально никто не понимает, мы все в недоумении перед вашими произведениями – в то время как за нашей политической революцией – большинство. Но не правы будут те, кто станет доказывать, что так не должно быть по крайней мере в том периоде человеческого развития, который мы переживаем в настоящее время. Да, творцы революционного искусства всегда были и есть в меньшинстве. Они в меньшинстве с того момента, как пала великая греческая культура. Но мы им, меньшинством, не будем. Недаром земля трясется! За нами придет большинство, когда две революции – политическая и духовная шаг за шагом искоренят наследие прошлого со всеми предрассудками. Но будет с нами большинство сейчас или позже – это нас не останавливает. Мы упорно и властно, подчиняясь внутреннему голосу художественной совести, предлагаем и навязываем наши идеи, наши формы, формы и идеи нового революционного искусства и мы имеем мужество думать, что за нами будущее. И как бы многие не смущались резкостью левого искусства, мы должны сказать, как друзьям, так и противникам: предрассудки прочь! Киньтесь с головой в море народного революционного искусства, безотчетно отдаваясь ему, доверяя. И верьте, преобразившийся трудовой народ приблизится к тому высокому подъему культуры и искусства, который в свое время будут переживать отдельные народы и о котором пока нам остается лишь мечтать»²¹. По его приглашению в Витебск приезжают многие художники из Москвы и Петрограда (а ведь надо было обеспечить их жильем, работой и т.д.), составившие впоследствии основу Витебской художественной школы изобразительного искусства. Казалось бы, все складывается как нельзя лучше. Однако не-

²¹ Витебский листок. – 1918. – 7 нояб.

приятие иных, чем у него самого, взглядов на развитие нового искусства, резко обострившиеся отношения с А. Роммом и К. Малевичем, конфликт с преподавателями-супрематистами, наконец, определенный субъективизм берут верх над жизненными и творческими устремлениями М. Шагала. А ведь именно в послеоктябрьский период жизни в Витебске в его творчестве должны бы наблюдаться новые мотивы, вызванные повседневным общением с новыми людьми и новой действительностью. Справедливости ради, следует заметить, что говорить о его стремлении глубже постигать время, обогащая творчество революционными мотивами (здесь убедительным примером может быть его, пусть и несколько символические, агитационные панно «Мир – хижинам, войну – дворцам»), привлекающими внимание зрителей познавательными элементами (знакомые виды Витебска, его типичные жители и др.), можно с определенной долей условности.

И все же М. Шагалом принимается решение уехать из Витебска: «Мой город умер. Пройден витебский путь!» – афоризм становится мотивом поступка. Что он и сделал в июне 1920 года, чтобы никогда больше не встретиться с жителями города его детства и юности.

Нечто подобное произошло и с фактическим руководителем Театра революционной сатиры («Теревсата») сначала начальником агитационно-просветительского отдела Витебского губернского военного комиссариата (Губвоенкома), а затем ответственным руководителем ГубРОСТА М. Пустыниным (Розенблат). Несомненно, умелый организатор, хороший декламатор, острый юморист, обладающий поэтическим даром, он смог за короткое время (с 9 февраля 1919 по апрель 1920 г. *) создать (в полном смысле слова) первый и на то время единственный в России агитационно-пропагандистский театр миниатюр и превратил его в мощное средство художественно-идеологического воздействия. Театр выступал на рабочих собраниях и юмористических вечерах, перед красноармейцами и крестьянами, студентами и учащимися. Авторитет М. Пустынина был столь весомым, что Губкомпарт назначил его начальником Витебского отделения РОСТА (1918–1919), а затем поддержал и его идею о создании «Теревсата» (о деятельности театра разговор будет идти несколько ниже – в главе «Развитие театрального искусства. – А.Р., Ю.Р.»). М. Пустынин был инициатором и организатором Витебского союза поэтов. Все в его интересной биографии складывалось как нельзя лучше. Но по неизвестной причине ведущий агитпроповед в конце 1921 года неожиданно оставляет Витебск. Оставят Витебск и его друзья, и сподвижники – И. Исбах, Арго-Гольденберг, М. Разумный, Д. Гутман и др.

* В мае 1920 г. Теревсат выступал в Москве, где был оставлен для агитационно-пропагандистской работы. Впоследствии Теревсат стал основой для создания в 1922 г. Московского театра революции.

Почти через 100 лет после имевших место в конце 1910 – начале 1920-х годов в художественной жизни и культурно-политической работе в губернском Витебске событий и явлений, можно утверждать: художественно-оформительское, агитационно-массовое искусство, несмотря на разно-художественность и неодинаковость степени выражения авторских предпочтений – от экспрессионизма (М. Шагал) через супрематизм (К. Малевич, Э. Лисицкий, В. Ермолаева, Н. Суетин, И. Чашник и др.) и реализм (Ю. Пэн, М. Добужинский, С. Юдовин, Е. Минин, Я. Тильберг) создало, сформировало тот художественный фундамент, на котором в последующие годы будут развиваться и укрепляться изобразительное, музыкальное, театральное искусство, складываться система художественного образования, идти поиск действенных форм работы культурно-просветительских учреждений. Нельзя не отметить, что ко многим явлениям новой постхудожественной культуры Витебщины того далекого времени с полным основанием может быть отнесено понятие «*впервые*» (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.).

Обобщая отметим, что зарождение и развитие агитационно-массового искусства было обусловлено как минимум тремя, на наш взгляд, объективными задачами. *Во-первых*, в условиях революционных преобразований, вовлекающих в бурлящий поток событий огромные массы населения, необходимо было оперативно и доступно разъяснить этим массам задачи социалистической революции, постепенно превращая их в сторонников и участников наступивших изменений; *во-вторых*, значительная часть интеллигенции, захваченная революционным потоком, надеялась на поддержку новой власти и с ее помощью получить возможность сыграть важную роль в радикальном обновлении духовной жизни; наконец, *в-третьих*, процессы утверждения новой художественной культуры развивались на основе жесткой экономии материальных и финансовых расходов, вызванных последствиями тяжелой гражданской войны.

Г Л А В А II

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

И четверть века тому назад, и в сегодняшних исследованиях, журнальных и газетных материалах можно познакомиться с категорическими выводами о том, что художник М. Шагал «создал знаменитую художественную школу»¹.

Мы не намерены оспаривать подобную точку зрения. Но, справедливости ради, сделаем одно уточнение. Такая школа в Витебске берет начало с 1896 г., когда академист Ю. Пэн открыл первую на территории Белоруссии частную художественную мастерскую (школу). За два десятка лет до Октября она стала поистине художественной «академией» для талантливых детей и юношей, и не только выходцев из еврейских семей. В мастерской Ю. Пэна постоянно занимались от 10 до 25 учащихся. Начальное художественное образование в мастерской Ю. Пэна до революции получили такие известные впоследствии художники и скульпторы, как Л. Шульман, М. Кунин, Е. Кабицер, О. Цадкин, О. Мещанинов, А. Пан, Э. Лисицкий, С. Юдовин, Д. Якерсон, Е. Минин и многие другие. У Ю. Пэна пусть и короткое время, но учился и М. Шагал. Да и приедет в конце сентября 1918 г. в Витебск М. Шагал не к «разбитому корыту». В городе жили и работали Соломон Юдовин, Абрам Бразер, Давид Якерсон, Исаак Фридендер, латышский скульптор Янис Тильберг и другие молодые художники. Истина такова – духовным координатором их творческих исканий выступал уже пожилой, но полный творческих сил «академик» Ю. Пэн. Здесь представляется уместным сослаться на воспоминания известного российского художника и искусствоведа, начальника Подотдела изоискусств Витебского губисполкома (был назначен 10 мая 1919 года) А. Ромма: «Долгие годы мастерская Пэна была в Витебске единственным очагом искусства, единственным местом, где можно было видеть образцы подлинного искусства и пример напряженного труда умелого мастера. В мастерскую его являлись все желающие посвятить себя искусству, зачастую дети витебской бедноты, и встречали сочувственный прием, указания и руководство. Выходили

¹ Из последних материалов: Подлипский, А. Еврейские адреса Витебска / А. Подлипский. – Витебск, 2013. – С. 66.

после учения у Ю. Пэна уже уверенными в своем призвании и окрепшими для предстоящих трудовых годов учения в творчестве»².

На наш взгляд, нельзя не согласиться с выводами витебских художников и искусствоведов Н. Гугнина и Г. Исакова о том, что именно многолетняя подвижническая деятельность Ю. Пэна и работа его школы-студии, создав благодатную художественную почву, сыграли главную роль в подготовке взрыва художественной активности в послереволюционном Витебске³.

А вот о влиянии М. Шагала непосредственно на становление и развитие художественного мастерства молодой творческой смены мнения достаточно различны. Для начала сошлемся на известного белорусского искусствоведа В. Шматова: «...у асяроддзі мастакоў у наш час досыць часта выказваюцца “суб’ектыўныя” меркаванні аб Віцебскай школе, прычым творчасць асобных яе прадстаўнікоў (асабліва Шагала) часам апырэна абвясчаецца ледзь не вяршыняй беларускага мастацтва. Такія сцвярджэнні, вядома, далёкія ад ісціны. Перабольшаваць уклад Шагала і яго паслядоўнікаў у нацыянальнае мастацтва наўрад ці варта: большасць іх нават не задумвалася над тым, што яны працуюць у Беларусі. Калі “паласа ажыўлення” спала, “левыя бунтары” хутка раз’ехаліся, не пакінуўшы пасля сябе у беларускім мастацтве ніякага следу»⁴.

Далеко неоднозначными выглядят определения «Витебской художественной школы» в серии искусствоведческих статей преподавателей ВГУ имени П.М. Машерова, опубликованных в научно-практическом журнале «Искусство и культура» (2013, № 4(12). Доктор искусствоведения, профессор Т.В. Котович предлагает рассматривать понятие «Витебская художественная школа» в узком (как учебное заведение) и широком (как совокупность художественных направлений, существующих в школе) смысле слова. Кандидат искусствоведения, доцент М.Л. Цыбульский считает, что в 1920-е годы характер Витебской художественной школы определяет многовекторность художественной политики и существование творческих мастерских разных направлений. Кандидат искусствоведения, доцент А.Г. Лисов более однозначен. Он считает, что содержание и хронологические рамки понятия «Витебская художественная школа», «несомненно, требуют уточнения». Закljučая, А.Г. Лисов подчеркивает, что «для определения сущности феномена школы XX века нужно искать иные критерии».

² Цит. по: Русецкий, А.В. Художественная культура Витебска с древности до 1917 года / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Минск, 2001. – С. 184.

³ См.: Гугнин, Н. Из истории Витебской художественной школы / Н. Гугнин // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, 1996. – С. 102; Исаков, Г. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 89.

⁴ Шматаў, В.Ф. Беларуская графіка. 1917–1941 гг. / В.Ф. Шматаў. – Мінск, 1975. – С. 18.

Оказывается, что не все так просто, если почти через 100 лет окончательное определение понятия «Витебская художественная школа» так и не сложилось.

Определив для данной главы исследования изобразительное искусство за почти 25 послеоктябрьских и предвоенных лет, проследим за этапами и направлениями развития и его конкретными результатами.

Есть все основания утверждать, что начальный период в его становлении в послереволюционном Витебске приходится на драматический 1918 год – в начале февраля 1919 года кайзеровские войска вплотную приблизились к Витебску, и в городе было объявлено военное положение. Тем не менее, художественная жизнь в городе продолжалась: весной 1918 г. на базе бывшей мастерской Ю. Пэна открывается Витебская художественная школа, ведутся активные работы по подготовке к открытию Народной консерватории, художники-реалисты консолидируются вокруг Ю. Пэна, неподкупного и непреклонного сторонника академических традиций, почти 70-летнего рыцаря живописи⁵. А уже осенью 1918 года ее организатором и координатором станет художник-экспрессионист М. Шагал, возглавлявший отдел искусств Витебского губисполкома. Полтора года продолжалась многообразная и многоплановая деятельность советского чиновника. Его можно было видеть на репетициях Теревсата, занятиях в Народной консерватории, в городском театре, услышать на лекциях в художественном училище, заседаниях губернского комитета просвещения, литературных диспутах, творческих дискуссиях с интеллигенцией. Он станет инициатором создания в древнем Витебске музея современного искусства* и будет главным организатором исполнения в Витебске ленинского плана монументальной пропаганды. Практически ни одно крупное событие в художественной жизни города не обходится без внимания М. Шагала. И его позиция в этой сфере деятельности мало чем отличалась от подходов других местных руководителей, стремившихся возглавить (точнее, монополизировать) отведенную им область деятельности. Можно предположить, что именно административно-управленческая занятость не позволит художнику раскрыть в эти годы собственное творческое дарование. Не будет продолжена и его известная «Витебская серия» из этюдов («документов» – М. Шагал), написанная в городе над Двиной в 1914–1915 годах.

⁵ См.: Вайцяхоўская, В. У адным імгненні быцьць вечнасць / В. Вайцяхоўская // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 1. – С. 19–20.

* Витебский музей современной живописи стал, по сути, первым собственно художественным музеем в Советской Белоруссии. «Уникальность ситуации, – пишет Г. Исаков, – состояла также в том, что аналога столь специфическому по целям и задачам собрания произведения авангардной живописи в 20-х годах в мир не существовало». – См.: Исаков, Г.П. Из истории коллекции Витебского музея современного искусства (1919–1941 гг.) / Г.П. Исаков // Весн. Віцебск. дзярж. ун-та. – 2001. – № 1(19). – С. 58.

Источники свидетельствуют о том, что за время комиссарства в Витебской губернии напишет картины «Пурим», «Детская коляска» («Дети в семье»), «Беременная», завершит работу над начатой до приезда в Витебск картиной «Двойной портрет с бокалом вина», сделает основные наброски к «кубическому пейзажу»*. Большинство витебских работ было выполнено М. Шагалом для Театра революционной сатиры. Назовем некоторые из них. Это – политсатиры «Ковчег Тер» и «Письмо Ллойд-Джорджу», картины к агитпьесе «Блокада» и балаганным петрушечным представлениям «Петрушка-крестьянин», «Три сына», «Два Петра» и пьесе-мюзиклу «У околицы», задник к тантамореске «Три витязя», в котором Шагал пародировал (в стиле окон РОСТА) знаменитые полотна В. Васнецова «Богатыри». Пародия на реализм передвижников была «содержательной»: реалистическое искусство отрицалось как «искусство старого мира» (В. Мальцев). Для тантаморески «Казачьи» в постановке Теревсата он оформит задник с пятью казаками с бритыми головами и одним аккордеонистом. Выполнены «казачьи» с использованием приема оживающих кукол (роли шагаловских картинных казаков выполняли шесть актеров. В оформлении М. Шагала актер-кукла словно существовал в пространстве картины, на плоскости, а выразительность исполнения зависела от лаконичности жестов и точной фиксации поз).

Несмотря на то что многие персонажи в оформительских работах М. Шагала «списаны» с конкретных людей, художник все же «уходил» и от жанровой картинки, и от разоблачительных карикатур, и от политического прямолинейного плаката в свой произвольный и алогичный мир⁶, строго индивидуализируя каждую из своих работ. Известно также, что в Витебске М. Шагал начал работу над эскизами к театральному спектаклю по произведениям Н.В. Гоголя (окончательный вариант был завершён в Москве). Думаем: безошибочно можно утверждать, что личное творческое влияние М. Шагала как художника на развитие изобразительного искусства в Витебске и воспитание молодых художников было незначительным и, более того, малоэффективным. Что впоследствии найдет свое неожиданное выражение весной 1920 года, когда все учащиеся оставят его мастерскую и перейдут в *мастерскую К. Малевича*. Подтверждение нашему тезису находим и в откровениях самого художника. В письме в Петроград своему приятелю, графику и искусствоведу П. Этингеру он пишет, что устал и мечтает лишь о том, «как бы засесть исключительно за картинами»⁷.

* Витебский краевед А. Подлипский называет еще две картины, написанные М. Шагалом в 1918 г. Это «Венчание» и «Дача» (См.: Подлипский, А. Васильковые годы Марка Шагала, или Витебск в судьбе художника. – Витебск, 1997). Однако и он не уточняет, были ли картины написаны в Витебске или в Москве, до отъезда художника в Витебск.

⁶ Мальцев, В. Марк Шагал – художник театра. 1918–1922 / В. Мальцев // Шагаловский сборник: материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). – Витебск, 2004. – Вып. 2. – С. 39.

⁷ Этингер, П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / П.Д. Этингер. – М., 1989. – С. 166.

Витебские годы без «места у мольберта» «так и остались исключительным явлением в его биографии»⁸. Он тяжело переживал, что в Витебске не повторяется петербургско-петроградский период, когда им были созданы классические полотна «Портрет жены» (1916), «Венчание», «Над городом», «Видение», «Автопортрет с бокалом», «Прогулка» (все 1917). Спустя годы он назовет себя художником, «который, забросив собственные кисти и краски, мучился, бился, чтобы привить в городе Искусство...»⁹.

И все же в административно-управленческой деятельности М. Шагала в Витебске было свое ударное звено. Им решалась идея «фикс», возникшая у него еще во время работы над «Витебской серией» (1914–1915). Но скажет он об этом лишь весной 1920 г., незадолго до отъезда в Москву. В упомянутом нами письме к П. Этингеру от 2 апреля 1920 года он признается: «Идея об организации художественного училища пришла мне в голов(у) по приезде из-за границы, во время работы над «Витебской серией этюдов». В Витебске еще тогда было... много столбов, свиней и заборов, а художественные дарования где-то дремали. Оторвавшись от палитры, я умчался в Питер, Москву, и Училище (с помощью петроградского покровителя М. Шагала заведующего отделом изобразительных искусств Наркомпроса России Д. Штеренберга. – *А.Р., Ю.А.*) воздвигнуто в конце 1918 г. В стенах его около 500 юношей и девушек разного класса, разного дарования и уже ... направления»¹⁰. Много лет спустя в автобиографической книге «Моя жизнь» он поведаст читателям, что на самом деле планы были более грандиозными: «Мне хотелось совместить воедино академию (оказывается не училище! – реприза наша. – *А.Р., Ю.Р.*), музей и общественные студии»¹¹. Академия не состоялась. Но историческая заслуга художника-экспрессиониста М. Шагала перед Витебском, на наш взгляд, и состоит не в оформленной искусствоведами «художественной школе *М. Шагала*» (выделено нами. – *А.Р., Ю.Р.*) – ведь развитие изобразительного искусства в Витебске конца 1910 – начала 1920-х годов фактически шло по двум линиям – линии академистов Ю. Пэна и А. Бразера и линии супрематиста К. Малевича – а в том, что именно благодаря М. Шагалу в древнем Витебске было открыто учебное заведение, ставшее на все послевоенные годы настоящей кузницей подготовки художников (живописцев, скульптуров, графиков), по сути, сформировавших новое изобразительное искусство Советской Белоруссии.

Подтверждение тому, что художественное училище он считал своим детищем, находим в следующем:

⁸ Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 34.

⁹ Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал. – СПб., 2000. – С. 296.

¹⁰ Этингер, П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / П.Д. Этингер. – М., 1989. – С. 168.

¹¹ Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал. – СПб., 2000. – С. 142.

– это постоянная и напряженная работа по укреплению материальной базы и финансового состояния училища, поиск и решение этих сложных вопросов приходилось искать и в Наркомпросе России и у местных губернских властей.

«Я лез из кожи вон, чтобы добыть необходимые школе средства, краски, материалы...», – напишет он в своей книге «Моя жизнь»;

– это внедрение в практику преподавания новой методики, согласно которой обучение строилось по принципу мастерских, а каждый ученик имел право выбирать преподавателя и переходить из одной мастерской в другую;

– это повседневное внимание к составу преподавательских кадров, приглашение на работу в училище высокопрофессиональных художников и педагогов, ориентация на привлечение опытных (Ю. Пэн, М. Добужинский) и молодых специалистов (Д. Якерсон), а также прием на работу талантливых выпускников по принципу гармонии и преемственности «Мастер–ученик, ученик–ученика, ученик–мастера»;

– это активная работа с учащимися в собственной мастерской, высокая требовательность к ним в постижении основ изобразительного искусства. Выпускник училища М. Лерман (см.: Творчество. – 1987. – № 7) вспоминал, что одного его присутствия в классе было достаточно, чтобы ученики уловили, чего ему хотелось добиться от них. Небезынтересен и тот факт, что на Первой выставке ученических работ, проведенной в училище через пять месяцев после его основания более других были премированы ученики М. Шагала¹²;

– это выставочная деятельность, постоянная пропаганда и разъяснение горожанам огромной роли и значения работы училища для обогащения художественной жизни Витебска и развития художественного образования и воспитания (выставочная деятельность, экскурсии, участие преподавателей и учащихся в проводимых в Витебске и губернии общественно-политических мероприятиях). «Мечты о том, чтобы дети городской бедноты, где-то по домам любовно пачкавшие бумагу, приобщались к искусству – воплощаются. Но этого мало; нужно было сделать, чтобы получаемое художественное воспитание пошло бы впрок без потери драгоценного времени и чтоб работа по мере выучки была бы в самом деле продуктом Искусства с большой буквы, чтобы методы и приемы художественного образования последовали бы сразу по точному пути, дабы не было впоследствии художественных калек и мертвых душ без воскрешения. ...Трудно сказать, во что могут вылиться в будущем эти молодые витебские силы, но художественное состояние этой молодежи, несомненно, значительно для Витебска»¹³.

¹² См.: Витебский листок. – 1919. – № 1264. – 5 июля; Просвещение и культура (Витебск). – 1919. – № 4. – С. 2.

¹³ Шагал, М. О Витебском народном художественном училище / М. Шагал // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – С. 7–8.

А теперь о художественной линии Ю. Пэна и А. Бразера*. Как художник, Ю.М. Пэн состоялся еще в дореволюционное время, полно и последовательно утверждая в своих картинах надысторическое существование за «чертой оседлости» еврейского народа, фиксируя для потомков его быт, культуру, его толерантность к национальному соседиству, сочетая синтез еврейского народного искусства и фольклора, иконописи, русского и западного авангарда.

Он всегда обращал внимание на второй план картины, придавая большое значение точности деталей. Его дооктябрьский творческий путь художника-живописца длился почти 20 лет, встретив Октябрьскую революцию в возрасте 63 лет, художник продолжил творить летопись жизни витебских евреев, обогащая ее великолепными городскими пейзажами, сюжетами, образами конкретных жителей города. Разве можно оставить без его эмоционально-душевные слова, не единожды повторяемые своим ученикам. Он говорил: «Понимаете, я люблю портретность города. Каждый город должен иметь свой портрет, вот наш Витебск отличается от всех городов своим лицом. Пройдите по окрестностям Витебска. Ну, возьмем Марковщину. Марковщина – это чудесное место, где можно глотнуть вдоволь свежего воздуха и так очистить кровь, что назавтра сделаешь веселый пейзаж. Тот воздух, я вам скажу, сам ляжет на ваше полотно»¹⁴. В 1920-е годы художник создает целую серию картин и этюдов из окрестностей Витебска – «Река», «Овраг», «Холм», «Цветущий сад», «Камень у ручья», «Старая кузница на Витьбе», «Прогулка в лесу», «Мостик в лесу», «Пригорок», «Вечер» и др. При этом на пленэры для работы над такими «пейзажами» Ю. Пэн выходил вместе со своими учениками. И главным правилом и для седого «мэтра» и для его учеников было не просто следование за естественным рельефом местности, а постоянное подчеркивание его напряженности, активизация городского пространства и привязка к нему выписанных с точностью этнографических (чаще всего – еврейских) примет и деталей, становящихся в создаваемых картинах важными композиционными и содержательными элементами. Художник подчеркивал: если вы изображаете улицу, зафиксируйте мимолетность увиденного, стремитесь, как правило, четко соблюдать определенный ракурс, точку обзора – снизу вверх или, наоборот, сверху вниз. Одним из важных элементов было использование мотива окна, за которым открылся пейзаж, в свою очередь, часто служащий организующим фоном для портрета. Можно утверждать, что пэновские воспитанники-пейзажисты, особенно в изображении древ-

*Бразер Абрам Маркович, советский скульптор, живописец и график. Жил и работал в Витебске в 1918–1923 гг.

¹⁴ Цит. по: Азгур, З. То, что помнится... Рассказы о времени, об искусстве и о людях / З. Азгур. – Минск, 1969. – С. 263.

него Витебска соблюдали выработанные Ю. Пэном правила единой иконографии, в которой находилось место и налетам пэновской академической ориентации на картину, и стремительному этюдному наброску и фиксации замеченного движения в жизни городского пространства. Словом речь идет о тяготении к камерному, соразмерному и близкому человеку. Пейзажная живопись Ю. Пэна, пронизанная легкостью и свободным движением мазка, и его учеников – это своеобразный калейдоскоп, в котором, на первый взгляд, из одних и тех же мотивов рождаются новые картины-этюды. Сам же Ю. Пэн от эмоционального восприятия жизни с ее неожиданными поворотами и изменениями постепенно подходит к более рациональному осмыслению существующих реалий.

Даже по истечении времени очевидно, что сочетание пейзажной живописи Ю. Пэна с фиксацией элементов еврейского быта, художественное сочетание «emozio» и «gazio» часто приводило к неожиданным открытиям в жанровых картинах, весьма любимых самим художником.

Но говоря о всех нюансах в творчестве, отметим, на наш взгляд, наиболее значимые находки. *Во-первых*, это уважительное, поистине трепетное отношение к старости, тема которой, как характерная реальность и видимое постоянное присутствие прожитой жизни захватила его в самых разнообразных вариантах. Некоторые исследователи даже считают, что типажи Пэна чрезвычайно близки образам, которые создал великий Рембрандт. И дореволюционные работы («Последняя суббота», «Старый портной», «Старый солдат» и др.), и картины, написанные в послеоктябрьский период («Портрет старика», «Письмо в Америку», «Старик и смерть», «Слепой со скрипкой», «Старый полковник с мундиром» и др.) безусловно подтверждают это. «Пэн, как и Рембрандт, – пишет И.В. Емельянова, – организует композицию сопоставлением светлых пятен. Очень выразительна в этом смысле работа «Старый портной», где акцент сделан на руки, присутствие же активного красного рождает созвучие с рембрандтовским «Блудным сыном»¹⁵. Кстати, об использовании Ю. Пэном рембрандтовских мотивов говорит и Г. Казовский: «Раввин» Рембрандта в качестве архетипа «Портрета Исаака Рабиновича», «Портрет старого в красном» – в качестве архетипа «Старого портного» Ю. Пэна»¹⁶. *Во-вторых*, насыщение жанровых картин атрибутами местечкового еврейского быта, их своеобразная детализация. Вот, к примеру, картина с философским подтекстом «Сват» (Менахем Мендл) (1926), образ который был наве-

¹⁵ См.: Емельянова, И.В. Штрихи жизни и особенности творчества художника Юрия Пэна / И.В. Емельянова // Збірник выступленья на науковий канферэнції, присвячаної 75-годовзі Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994. – С. 106.

¹⁶ Казовский, Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики / Г. Казовский. – М., 1992. – С. 48–49.

ян рассказами А. Шолоха-Алейхема. Почти всю центральную часть композиции переднего плана занимает фигура хитроумного еврейского дельца, обдумывающего план своего очередного сватовского решения. Персонаж великолепен. Но художник дополняет его несколько «расшатанным» вторым планом, на котором помещены детали, существующие как бы сами по себе – два деревенских дома (еврейский и белорусский) с неизменными бытовыми атрибутами – зонтик и тощая коза у еврейского дома и поросенок у белорусского. И даже если их изъять из картины, ее духовно-нравственная наполненность не потеряется. А вот в картине «Субботний ужин» находящиеся на столе вещи (посуда, остатки еды, хлебные крошки) помогают раскрытию ее глубинного смысла. Муж, закрывший глаза и повторяющий молитву, сидящая рядом жена с раскрытой книгой – семейное спокойствие... и только. Но и это душевное спокойствие, и элементы домашнего быта организуются в единое целое, в котором нераздельно связаны земное и сакральное, бытовое и духовное. В подобной связи первого и второго планов художник предлагает зрителю самому отыскать таящийся в казалось бы простой жанровой картине философский подтекст. Отметим, характерные жанровые сцены повседневного еврейского быта, профессионально зафиксированные художнической кистью Ю. Пэна, станут настоящим учебным пособием для его учеников М. Кунина, Е. Минина, Л. Лейтмана, С. Юдовина, И. Эйдельмана, Б. Малкина, Е. Кабицер-Якобсон и др. На картинах, этюдах, набросках многих из них можно видеть небо, перечеркнутое диагональю колодежных «журавлей», как неизменной частью облика городского или местечкового пейзажа.

Наши рассуждения о пейзажной живописи и жанровых картинах – это своеобразное предисловие к главному направлению в творчестве Ю. Пэна, а именно портретной живописи. Именно в этом жанре он заявит о своей природной одаренности. И – об этом наиболее убедительно свидетельствует его «портретное наследие» – доминирует здесь мужской портрет, в котором нашли убедительное выражение его проникновенность в постижении человеческих характеров, художническая мудрость, умение воплотить типаж. Да, действительно Ю. Пэн, как никто другой из художников Витебщины (а, пожалуй, и всей Белоруссии) последовательно творил художественную энциклопедию угнетенного царизмом еврейского народа. Главным содержательным стержнем этой энциклопедии, на наш взгляд, выступает не придавленный горем и невзгодами местечковый еврей, а Человек, умеющий любить жизнь, противостоять жизненным обстоятельствам, сохраняя при этом оптимизм и благородство. Создавая образы своих героев, он для каждого из них находит соответствующие характеристики. К примеру, характерные черты героев мужского пола подаются через раскрытие особенностей их трудовой деятельности. Вот некоторые

послеоктябрьские находки – «Коробейник», «Портрет ученика, художника И. Туржанского», «Художник И. Туржанский за работой», «Еврей-стекольщик», «Еврей-колхозник», «Часовщик», «Штукатурщик», «Швея», «Булочник», «Сапожник-комсомолец», «Толкователь талмуда», «Слепой со скрипкой» и др. Глубиной психологической трактовки образа и вместе с тем удачной попыткой показать изменения, происходящие в процессе строительства новой жизни выделяются пэновские портреты-типы «Комсомолец-портной» и «Рабфаковец», написанные в 1925 году.

И совсем другими выглядят женские портреты, в которых авторский замысел реализуется только через красоту и женственность, через художническое любование женщиной, будь то портрет неизвестной девушки, любимой ученицы Е. Кабицер, или знакомой В.В. Насакиной-Писаренко.

Исследователями подмечено, что в творчестве Ю. Пэна отсутствует тема материнства. И это понятно – всю свою жизнь он прожил холостяком. Но детей все же рисовал часто. Из послеоктябрьских работ этого цикла можно было бы назвать картины «Ученик с больными зубами», «Портрет мальчика в феске», «Девочка», «Пионер» и др.

В 1934 году* Ю. Пэн создал одну из своих поздних работ «Автопортрет с музой и смертью», которую с полным основанием можно считать концептуальной для его творчества. В своих почти 80 лет он будто бы обобщает прожитую жизнь, подводя в некотором роде ее итоги. Искусствовед И. Емельянова, говоря о главной теме картины, отмечает ее «связь с мировой классической культурой»¹⁷. И с ней нельзя не согласиться: на полотне присутствуют такие атрибуты знаковой системы искусств, как муза, играющая на арфе, скульптура античной богини Венеры, не совсем четко прорисованный портрет Людвига ван Бетховена.

Возможно, что по художественным достоинствам – это не самый выразительный портрет Ю. Пэна. Ведь зрители уже видели оптимистический, радующий жизнью «Автопортрет», написанный в 1924 году и картину «Завтрак», на которой сияющий от удовольствия художник совершает свою скромную утреннюю трапезу. И вот работа 1934 года, в которой неожиданно пересекаются два взаимоисключающих начала – жизнеутверждающая сила искусства и тема надвигающегося трагического жизненного финала. Разделяет все это диагональ ребра подрамника, прорезающая всю картину. Диагональ и лицо художника активно выделены светом, а весь остальной фон выглядит более мрачным. Этот контраст не случаен. Он лишь свидетельствует о душевном, психологическом состоянии самого Ю. Пэна.

* Первое упоминание об эскизах к этой картине датируется 1922 годом.

¹⁷ Емельянова, И.В. Штрихи жизни и особенности творчества художника Юрия Пэна ... – С. 107.

Мы сделали лишь эскизный набросок о творчестве художника-академиста Ю. Пэна в ставшем для него родным Витебске, который для сегодняшнего читателя может стать своеобразным толчком для знакомства и изучения его творчества. И, думаем, что выбор сделан правильно – ведь глубоко и всесторонне проанализировать все работы художника (а их только при описи 1939 года было учтено около 960*. К этому времени многие из его работ находились в частных коллекциях, были подарены художникам, друзьям и коллегам по искусству) в непредназначенном для этого исследовании практически невозможно. А ведь кроме художничества Ю. Пэн активно участвовал в общественно-политических кампаниях. К примеру, при оформлении Витебска к первой годовщине Октября он был назначен «товарищем» (помощником) руководителя оформительской комиссии М. Шагала; в 1919 г. он был в этой же комиссии заместителем М. Шагала; в 1920 г. был членом комиссии и т.д., занимался преподавательской деятельностью (назначался (19 июня 1919 г.) руководителем Витебского народного художественного училища, возглавлял творческую матерскую, был преподавателем в Витебском художественном практическом институте (ВХПИ), принимал активное участие в выставочной деятельности Петроград (1918), Витебск (1919), Берлин (1922), Минск (1925, 1929, 1930, 1936), Москва (1927, 1936) и др.

Юрий Михайлович Пэн пользовался большим авторитетом. И не только в еврейской среде. Вот как оценил художника в развитии искусства на Витебщине, проходивший в Витебске 27 марта 1927 г. Второй съезд Советов, посвященный 10-й годовщине Октября: «...это художник нашей культуры, пускай и старой, это кирпичик огромного культурного здания, которое закладывает коллективными усилиями все население Белоруссии, и белорусы, и евреи, и поляки, и русские, а потому они нам дороги...»¹⁸. Съезд принял постановление присвоить Ю. Пэну почетное звание Заслуженного еврейского художника и назначить ему персональную пенсию.

Художник и искусствовед М. Ромм хорошо знавший творческую биографию Ю. Пэна писал, что в его художественных образах, созданных после Октября, запечатлена жизнь, а и экономика еврейских трудящихся масс в новых условиях¹⁹. «Народным художником» назовет Ю. Пэна Председатель Президиума Верховного Совета БССР А.Г. Червяков, посетивший мастерскую художника во время своего пребывания в Витебске. Отношение партийных и советских властей к художественному наследию Ю. Пэна и высокой оценке его роли в

* Опись была сделана после смерти художника, убитого 1 марта 1937 года, специальной комиссией Наркомпроса БССР.

¹⁸ Цит. по: Рывкин, М. Юдель (Юрий) Пэн. 1854–1937. Художник и педагог / М. Рывкин, А. Шульман. – Витебск, 1994. – С. 41.

¹⁹ См.: Там же. – 40.

развитии изобразительного искусства Белоруссии стало открытие 12 июля 1939 г. в его квартире городской картинной галереи Ю. Пэна, ставшей, по сути, первым именованным художественным музеем в БССР. За два довоенных года галерею посетили десятки тысяч жителей и гостей города Витебска. Как ни странно, но в белорусском искусствоведении можно было встретить и такие пассажи: «Аднак галоўны пафас яго (Ю. Пэна. – *А.Р., Ю.Р.*) творчасці ўсё ж заключаецца ў адлюстраванні старога, кансерватыўнага местачковага (оказывается, что послеоктябрьский, губернский Витебск был всего лишь местечком?! – *А.Р., Ю.Р.*) яўрэйства з яго адсталымі поглядамі. Вылучэнне Пэна ў якасці родначальніка беларускага мастацтва, такім чынам, з’яўляецца абсурдам». И далее, «Пэну ж усяляк імкнуцца прыпісаць ролю «заснавальніка» беларускай савецкай мастацкай адукацыі, што з’яўляецца ад пачатку да канца выдумкай, якая не мае пад сабой ніякай падставы»²⁰.

Время рассудит... Так гласит народная мудрость. И оно рассудило. В наши дни о «горе-искусствоведе» помнят лишь родные и близкие. А вот искусством Маэстро наслаждаются тысячи посетителей Витебского областного художественного музея.

И о линии К. Малевича и его УНОВИСА. Переезд художника-супрематиста из Москвы в Витебск был далеко не случайным. Многие связывают его с приглашением (якобы Э. Лисицким или Э. Лисицким и В. Ермолаевой – точка зрения витебских искусствоведов Г. Исакова и Т. Котович) для работы в созданном М. Шагалом Народном художественном училище. Что, впрочем, подтверждал и сам Казимир Северинович своим обращением к руководству московских Государственных свободных мастерских, датированным 29 октября 1919 г. «В Совет II Государственных свободных мастерских мастера Казимира Севериновича Малевича заявление. Несмотря на все мои пожелания работать в мастерских, не имея квартиры (живу в холодном доме), ни дров, ни света, вынужден принять предложение Витебских мастерских, предоставивших мне все условия к жизни и работе, и оставить работу в Москве. К. Малевич. P.S. Прошу Совет произвести со мной полный расчет как в жаловании, так и разнице, последние прошу выслать по адресу: Витебск, Бухаринская 10. Госуд. Худ. Мастерские, мне...»²¹. Формально – это выглядело именно так – сразу же после приезда в город он был зачислен штатным преподавателем училища.

Однако подлинные мотивы приезда К. Малевича в Витебск, как оказалось впоследствии, были более глубинными. К витебскому периоду жизнедеятельности К. Малевича идеи разработанного им

²⁰ Ус, А. Беларускае выяўленчае мастацтва ў мастацказнаўчай літаратуры / А. Ус // Беларускае мастацтва: зб. артыкулаў і матэрыялаў. – Мінск, 1960. – С. 205–206.

²¹ ЦГАЛИ. – Фонд 680. – Д. 1017. – Л. 708.

«Supre» (супрематизма) были завершены теоретически и концептуально оформлены в статье «О новых системах в искусстве», написанной в подмосковной Немчиновке в 1918–1919 гг. (сам художник время завершения работы датирует 15 июля 1919 г.). Реализовать их в Москве, где к этому времени уже существовало множество художественных течений, у художника-теоретика возможностей не было. Требовалась новая среда для практической апробации супрематизма как мировосприятия и *самого нового живописного реализма* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) в изобразительном искусстве. Ведь в сознании художника прочно утвердилась мысль, что «о живописи в супрематизме не может быть и речи. Живопись изжила себя, и сам художник – пережиток прошлого»²². А чтобы зерно «нового реализма» могло успешно произрасти, требовалась новая, лучше всего, по К. Малевичу, провинциальная почва, не засоренная новыми художественными течениями или групповщиной. В удобное для него время (приглашение на работу) местом претворения в жизнь выстраданной им супрематической идеи, как мировосприятия на основе постижения таинств космоса, стал провинциальный, пусть и губернский, Витебск. Именно здесь нашлась та базовая основа – сознание талантливой молодежи, рвущейся в новую жизнь, и незамутненное московскими или петроградскими борениями в искусстве. И именно витебский период станет для К. Малевича периодом жизненности и апробации *эстетической теории супрематизма* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) и рождения на основе создания новой гармонии в утилитарном мире творческого содружества учредителей нового искусства, известного в художественной культуре Витебщины (и далеко за его пределами), под аббревиатурой УНОВИС*. Нам же представляется обоснованным мнение, что «свержение старого мира искусства», продекларированное К. Малевичем и УНОВИСом, это ни что иное, как перенос на витебскую почву идей пролеткульта, теоретики которого также низвергали художественные традиции. Каким путем осуществить революцию в искусстве, члены УНОВИСа в то время вряд ли ясно представляли. В результате в руководимых членами УНОВИСа мастерских вместо изучения живой природы учащиеся штудировали кубы, квадраты, конусы и т.д., а их метания от одного преподавателя к другому вели к тому, что они «быстро загорались, увлекались и также быстро становились равнодушными к своим увлечениям»²³.

Ядро УНОВИСа составляли опытные К. Малевич, Е. Ермолаева, оставивший шагаловские мотивы Э. Лисицкий и более молодые уча-

²² Малевич, К. Супрематизм. 34 рисунка / К. Малевич // Мастацтва. – 1995. – № 3. – С. 5.

* Наиболее полная история УНОВИСа, с документацией и иллюстративным материалом изложена в книге: Shadova, L.A. Suche und Experiment / L.A. Shadova. – Dresden, 1978.

²³ Искусство. – 1964. – № 10. – С. 69, 71.

щиеся ВГСХМ Н. Суетин, И. Чашник, Л. Хидекель, М. Векслер, Н. Коган и др.* (Заметим, что основная группа «унивисовцев» летом 1922 года уедет вслед за К. Малевичем в Петроград).

В своеобразном манифесте «Установление А в искусстве», опубликованном 15 ноября 1919 года, К. Малевич провозгласил основополагающие философско-эстетические принципы художественного осмысления Нового времени, которое, по его мнению, и должно стать временем «анализа и результатов всех систем, некогда существовавших»²⁴ ... (речь идет о художественных системах. – А.Р., Ю.Р.). На наш взгляд, они будут небезынтересными и для сегодняшних почитателей творчества К. Малевича. Итак: «Установление А в искусстве».

- 1) Устанавливается пятое (экономия) измерение.
- 2) Все творчества изобретений их построения, конструктория, система должна развиваться на основании пятого измерения.
- 3) Все изобретения, развивающие движения элементов живописи, цвета, музыки, поэзии, сооружений (скульптуры), оцениваются с точки зрения пятого измерения.
- 4) Совершенство и современность изобретений (произведений искусства) определяются пятым измерением.
- 5) Эстетический контроль отвергается как реакционная мера.
- 6) Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения, отнести под один параграф «технического творчества».
- 7) Духовную силу содержания отвергнуть как принадлежность тленного мира мяса и кости.
- 8) Временно признать силою, приводящей в действие форму, динамизм.
- 9) Признать свет как цвет металлического происхождения, изображения лучей, как соответствие экономического развития города.
- 10) Солнце как костер освещения отнести к системе зеленого мира мяса и кости.
- 11) Освободить время из рук государства и обратить его в пользу изобретателей.
- 12) *Признать труд пережитком старого мира насилия, так как современность мира стоит на творчестве.*
- 13) Признать за всеми способность изобретений и объявить, что для осуществления таковых для каждого найдется неограниченная потребность материалов в земле и над землею.
- 14) Признать жизнь как пособный харчевой путь главному нашему движению.

* В честь УНОВИСа он назвал УНОЙ свою дочь, родившуюся 20 апреля 1920 года.

²⁴ Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич // Малевич. Классический авангард. – Витебск–Минск, 2005. – С. 32.

15) Отвергаются все блага небесного, как и на земле, царствий и все их изображения работниками искусств как ложь, закрывающая действительность.

16) Передать на социальное обеспечение всех работников академических искусств как инвалидов-староваторов экономического движения.

17) Кубизм и футуризм определяются экономическим совершенством 1910 года; их конструкции и системы определить классицизмом десятых годов.

18) Создать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого Мира»²⁵.

Революционно-космические идеи К. Малевича захватывали сознание молодых, начинающих свой путь в искусстве, художников, превращая их не только в сторонников, но и в будущих апологетов супрематизма, следующих за идеалами и мыслями своего учителя. Н. Пунин весьма тонко и с некоторой долей иронии писал, что «Малевич /.../ любил демонстрации, декларации, диспуты, новые аксиомы... Вокруг него всегда шумели и суетились, он имел многих последователей и учеников-фанатиков. Он умел внушить неограниченную веру в себя, ученики его боготворили, как Наполеона армия...»²⁶.

В «Листовке Витебского художественного комитета УНОВИС, № 1», напечатанной 20 ноября 1920 года, философско-эстетические идеи К. Малевича примут более доступную и более понятную для читателей форму: «Не только творцов искусства мы призываем действовать, голосовать, двигаться, но также и наших товарищей – кузнецов, наладчиков, медников... текстильщиков, закройщиков, модисток – всех тех, кто создает утилитарный свет вещей, чтобы нам всем вместе создать на земле новые «формы и новые направления»²⁷.

В «Обращении УНОВИСа» к читателям, опубликованном в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» от 17 марта 1920 года, идеи УНОВИСа были сформулированы масштабно и всеобъемлюще. «...Новая жизнь базируется на организованности в системе, в силу чего создается общность коллективного творения. Каждая личность волеет свои силы в творческий путь системы и организации и усилит его жизнь.

Искусство же остается на мертвой точке, пока не создаются (так в тексте. – *А.Р.*, *Ю.Р.*) новые форма искусства. А для этого нужно создать молодую армию нового искусства, которая энергично поведет борьбу с тем, что уже отжило. К творчеству нового зовем мы, зовем всю молодежь и всех голосующих за новые формы.

²⁵ Цит. по: Малевич. Классический авангард. Витебск-8. – Минск, 2005. – С. 33.

²⁶ Шатских, А. Малевич в Витебске / А. Шатских // Искусство. – 1988. – № 11.

²⁷ Листовка Витебского художественного комитета УНОВИС. – 1920. – № 1. – 20 нояб.

Наша задача – Революция Театра, Революция Архитектуры, Революция Музыки и создание утилитарных форм мира вещей».

Можно понять, что в таком заявлении отражены два главных принципа художественных исканий витебских экспериментаторов – превращение достижений мировой и отечественной художественной культуры в обычный бытовой атрибут и переход от индивидуального (как в классическом искусстве) к коллективному (как в народном искусстве) творчеству. Правда, это не ограничивало индивидуальные поиски и решения супрематистов. Вспомним хотя бы оригинальный плакат Э. Лисицкого «Клином красным бей белых» или его же эскизы к трибуне, названной в творческой среде «Трибуной Ленина». Он же напишет не только работу «Концепция стиля архитектуры», имевшую прямое отношение к философско-эстетической концепции К. Малевича, но и разработает как архитектурный проект новый тип книги, в котором художник-оформитель должен стать не «украшателем» книги, а ее конструктором с помощью шрифта как основного «строительного» материала. В книге «Концепция стиля архитектуры» плоскостной супрематизм К. Малевича будет впервые оформлен в супрематизм объемный в сочетании с плоскостным выражением. Формулы бытия через введение в них чрезмерных геометрических объемов, превратятся в трехмерное пространство. Миру искусства Э. Лисицкий предложил свои авторские «проуны» («проект УНОВИСа или «Проект утверждения нового»), в которых главную роль играл не цвет, как у К. Малевича, а объемная стилистика. По сути своей она станет благодатной почвой для рождения нового архитектурного стиля, в котором единые объем и плоскостное пространство создавали плоскостные супрематические композиции, по чертежам которых впоследствии и делались объемные макеты. Приходится сожалеть, что «проуны» Э. Лисицкого в Витебске реализованы не были – они стали фундаментом для петроградских (ГИНХУКовских) архитектоников и планид К. Малевича.

Коллективистских начал придерживался и сам К. Малевич (вспомним его участие в празднично-оформительских работах в Витебске при подготовке города к празднованию знаменательных дат). Цветопись витебских трибун К. Малевича как раз и была связана с его работами в агитационно-массовом искусстве, позволяющем апробовать «общие принципы зарождения новой полихромии»²⁸.

Вести разговор о непосредственном вкладе К. Малевича в изобразительное искусство Витебска начала 1920-х годов приходится с большой долей допустимого. В исследовательских работах, посвященных К. Малевичу, в художественных изданиях, находим упоминание лишь о работах, утверждающих его Credo: «Принцип росписи стены», «Трибуна ораторов», «Супрематизм. Эскиз занавеса», «Ори-

²⁸ Котович, Т. Казимир Малевич / Т. Котович // Казимир Малевич. Классический авангард. Витебск-8. – Минск, 2005. – С. 41.

ентировки ткани» под номерами 10, 12, 15 (все 1919), «Черный крест» и «Черный круг» (начало 1920-х), «Супрематическая композиция». И это все. Правда, по мнению украинских искусствоведов Д. Горбачева и С. Папеты, есть еще одна картина, которая «написана в период между 1919 и 1922 гг.». Полотно представляет собой «своеобразное наглядное пособие для иллюстрирования теории прибавочного элемента, разработанного Малевичем». И такой вывод, на наш взгляд, близок к истине. Действительно, полотно пронизано дидактикой, разъясняющей учащимся ВГСХМ глубину теоретических построений К. Малевича.

Следует отметить и единодушие исследователей в том, что практически все время художника было занято дальнейшей разработкой теоретических проблем (несмотря на острый дефицит бумаги в апреле 1922 г. он издает брошюру «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика»). По неизвестным причинам не были изданы работы К. Малевича «Супрематизм, как беспредметность, или Живописная сущность» (написана в 1921 г.) и «Супрематизм как беспредметность, или Вечный покой» (1922), организационно-практической работой по реорганизации свободных художественных мастерских в художественно-практический институт и непосредственной педагогической деятельностью, в которой для него самого представлялось чрезвычайно важным провести учеников всех ступеней «от сезанизма до супрематизма». На наш взгляд, много драгоценного времени уходило на улаживание конфликтных и дискуссионных мероприятий (Малевич–Кунин, Малевич–Шагал, Малевич–Ромм и т.д.), выяснение отношений с руководством губернского отдела образования. А они, как свидетельствуют документы, были далеко не однозначными. Здесь можно вспомнить и конфликт между профсоюзом работников просвещения Витебска и УНОВИСом, оформлявшим праздник Дня Просвещения 19 сентября 1920 года, когда живописные трибуны на Орловской и Смоленской площадях, по мнению подотдела искусств Губоно, были умышленно заклеены уновисовскими плакатами, и постановление художественного подотдела губернского отдела образования от 26 октября 1921 года с требованием «строгого проведения принципа свободных мастерских и усиления реалистического течения»²⁹, и статью А. Ромма во 2–3 номерах журнала «Искусство» за 1921 год, в которой организация учебного процесса в ВГСХМ определялась как диктатура УНОВИСа, обеспечивающая нормальные условия лишь тем учебным мастерским, в которых главенствовали идеи кубизма, футуризма и еще не окрепшего «супрематизма мирового строительства» и, наконец, арест художника Витебской ЧК*.

²⁹ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 3. – Л. 11.

* От дальнейших преследований витебских чекистов К. Малевича спасло письмо Наркома просвещения России А.В. Луначарского, обнаруженное при обыске на квартире художника.

Представляется уместным сослаться на доктора искусствоведения Т. Котович, считающую, что «школа Малевича определила судьбы его учеников, творческие и человеческие. УНОВИС представляет собой целостную страницу в истории русского авангарда. Не только потому, что провинциальный Витебск в географии авангарда УНОВИСом уравнивается с его основными столичными центрами, но и потому, что здесь Малевич обрел среду, потенциально способную осуществить его идеи, обрел здесь круг учеников и сподвижников. Три года в Витебске спрессовали время, «свернули», «заархивировали» эстетическую информацию.

Жесткая системность мышления и деятельность Малевича в диалогическом, многоуровневом или синергетическом пространстве сознания конца столетия представляется не только определенным уровнем постижения мира, детерминированным его идейной установкой, – его устремленность ко всеохватности явлений и глубокая заинтересованность в процессах мышления и внутреннего мира человека видится как абрис, контур других границ и других теорий»³⁰.

Таковыми были реалии витебского периода в жизни художника. Значимость теоретических построений, апробации их в ВГСМХ «дополнялись» насущными заботами о «хлебе насущном», все ближе подталкивающими художника к принятию решения о переезде в Петроград. Состоявшийся в мае 1922 года единственный выпуск Высшего художественного заведения в Витебске, «...всего 10 человек: 7 человек по левому течению со званием свободного художника и 3 человека по изобразительному искусству со званием мастера с правом преподавания в Техникумах (2 по изобразительному рисованию – живопись, иллюстрация и 1 по скульптуре)»³¹. Заметим, что 8 их 10 выпускников ВХПИ были членами УНОВИСа. Этот первый и последний выпуск дипломированных специалистов оказался для К. Малевича не только окончанием витебского периода жизни. Отъезд из Витебска неоспоримого авторитета стал сигналом для отъезда и других столичных художников из Витебска – к сентябрю 1922 года в ВХПИ из них никого не осталось. Витебский УНОВИС прекратил свое существование.

Подытоживая, можно сделать вполне определенный вывод: К. Малевич в Витебске, проверял на практике в ВХПИ свои теоретические построения – «замкнул» круг своих художественных поисков и сам на заметил, что сделал нечто большее – стал предтечей дизайна, архитектуры рационализма и функционализма и, шире, индустриального искусства³². Нельзя не согласиться с искусствоведом А. Лисовым, утверждающим, что сам К. Малевич «был в числе тех наиболее

³⁰ Котович, Т. Уновис в точке социокультурной ситуации начала века / Т. Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск-4. – Витебск, 2000. – С. 13.

³¹ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 29. – Л. 26.

³² См.: Конан, У. Вобраз Казіміра Малевіча: факты, міфы / У. Конан // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 3.

значительных представителей авангардного искусства, сочетавшего в себе художника практика и выдающегося теоретика, кто способствовал в первые годы после захвата власти большевиками *идеологизации сферы искусства*»³³ (выделено нами. – А. Р., Ю.Р.).

* * *

Говоря о развитии изобразительного искусства на Витебщине в послереволюционные и предвоенные годы было бы непростительным сконцентрировать внимание читателей лишь на творческой деятельности Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича. Бесспорно, что их влияние на развитие изоискусства в конце 1910-х – начале 1920-х годов, было, если не определяющим, то весьма и весьма ощутимым. Но ведь витебскую школу живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства прошли многие и многие мастера белорусского изоискусства, оказавшие непосредственное влияние на становление и развитие художественного мастерства у молодой творческой смены. При этом их деятельность не ограничивалась лишь Витебском. Подвижников изобразительного искусства, выступающих в разных ипостасях (непосредственно художников или скульпторов, преподавателей, консультантов самодеятельных изостудий т.д.) можно было видеть в Полоцке, Орше, Сураже, Городке, Лепеле...

И одним из них был Абрам Бразер (1892–1942) (впоследствии Заслуженный деятель искусств БССР), работавший в Витебске в 1918–1923 гг. Выпускник Кишиневского художественного училища и Парижской (русской) Академии искусств, участник выставок «Осенний салон» в Париже (1913) и «Мир искусств» в Петрограде (1916), он выбрал для жизни и творчества в первые послереволюционные годы древний Витебск (до переезда в Витебск несколько месяцев жил в Бешенковичах), продолжая и развивая здесь (вместе с Ю. Пэном, М. Добужинским, С. Юдовиным, А. Тильбергом, Я. Мининым и др.) традиции реалистического искусства в скульптуре, живописи, графике.

Знакомство с Ю. Пэном и М. Добужинским, а немного позже и с М. Шагалом, позволило ему достаточно быстро вписаться в художественную среду губернского Витебска. 2 года он работает директором городского театра, одновременно преподает рисование в 21-й школе, Доме глухонемых и городских показательных мастерских.

В живописи увлекается рисованием карандашом и ученическим чернильным пером. И в этих, еще не совершенных, набросках наблюдается стремление художника посредством сильной формы, яркого штриха, выявлением интенсивности и плотности цвета, подать изображаемый объект в живописной структуре, постичь его неповторимую и оригинальную психологическую сущность. Анализируя творчество А. Бразера, известный

³³ Лисов, А. Казимир Малевич в белорусской художественной критике (1920–1930-х годов) / А. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск-8. – Минск, 2005. – С. 120.

искусствовед А. Ромм подчеркивал, что в живописном характере его рисунка «все построено, прежде всего, на поисках сильного пятна, на выразительных сопоставлениях градаций черного и белого, и в более поздних работах, более уравновешенных, более уверенно сделанных. В этих набросках для портретов и рисунках голов, дающих впечатление почти завершенных портретов (речь идет о работах, выставленных А. Бразером на его персональной выставке, проходящей в Витебске с 18 по 28 мая 1922 года. – *А.Р., Ю.Р.*), Бразер переходит к более спокойному и методическому изучению пластической формы и анатомическому наблюдению»³⁴.

Среди живописных произведений, созданных А. Бразером, специалисты выделяют рисунки «Палестинский еврей» и «Голова еврея», эскизы на тему «Нищий», «Артистка Кирсанова», романтический «Портрет Ю. Пэна»*, «Портрет Л. Фельдмана», «Автопортрет», «Летний пейзаж», «Натюрморт с красным кувшином» и др.

Подводя итоги выставки, «Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б)» писали: «...мы должны будем признать, что в лице А.М. Бразера мы имеем, бесспорно, одаренного художника, молодой прогрессирующий талант, открывающий богатые перспективы»³⁵.

Сам А. Бразер, рассуждая о начальном пути в искусстве скульптуры, рассказывал, что он хотел себя испытать, взявшись за работу над памятником Песталоцци, чувствуя уверенность в успехе. И совершенно неожиданное, откровенное признание: «Занялся я лепкой сейчас потому, – поясняет Бразер, – потому что не имею красок, чтобы посвятить себя живописи. Последний заказ губисполкома – портрет Ленина – меня временно выручил из финансовых затруднений, и я даже воспользовался этим, чтобы купить обратно свои картины – портрет Листа и Блока, проданные мною когда-то за бесценок»³⁶.

Творческие искания в живописи и скульптуре в витебский период жизни А. Бразер успешно сочетал с преподавательской работой. Он вел занятия и в Витебском художественном училище (школе) М. Шагала, и в Витебских государственных свободных художественных мастерских В. Ермолаевой и К. Малевича, и в Витебском художественно-практическом институте В. Ермолаевой и И. Гавриса. По свидетельствам современников был неконфликтным человеком, ладил с учениками, занятия велись на хорошем профессиональном уровне. Однако, не обходилось и без злопыхательства и оговоров. Вот лишь один пример. В Петроградском журнале «Жизнь искусства» (1923, № 18) некто Pictor из Витебска (видимо, поклонник Фалька и Малевича) опубликует следующий опус: «...II курс выдает худ<ож>ник Бра-

³⁴ Ромм, А. Выставка художника Бразера / А. Ромм // Отклики (Витебск). – 1922. – № 2. – 22 мая. – С. 5.

* Романтическое начало заключалось в неожиданном и закономерном сочетании в портрете обычного лица и богатой колористической гаммы.

³⁵ Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). – 1920. – № 120. – 28 мая.

³⁶ Цит. по: Эвт. Витебские художники. Как живет и работает художник Бразер / Эвт // Отклик (Витебск). – 1922. – № 14. – 31 июля. – С. 3.

зер. Далекий от настоящего понимания основ живописи он находится под влиянием (так в тексте. – *А.Р., Ю.Р.*) ее и, правда, внешне новое же старается писать под Фалька». И далее. «Ученики гораздо глубже и вернее поняли его (Фалька. – *А.Р., Ю.Р.*)» указания, чем их руководитель Бразер, и на практике последний не помогает им, а только пугает. Спасибо, что хоть нарочно не сбивает с толку».

Как и в случае с Ю. Пэном – жизнь все расставила на свои места... А. Бразер вместе с женой и ребенком погибнет в еврейском гетто Минска в 1942 году.

В середине и второй половине 1920-х годов искусство живописи на Витебщине получит свое дальнейшее развитие, во-первых, в работах учеников Ю. Пэна и А. Бразера, и, во-вторых, в творчестве художников-преподавателей Витебского, а затем Белорусского художественного техникума и, в-третьих, в живописных, скульптурных и графических работах выпускников снова Витебского художественного техникума. Из тех, кто прошел курсы обучения Ю. Пэна, А. Бразера и других художников-реалистов и кто состоялся как «мастер своего дела», наиболее известны С. Юдовин, работы которого «Улица в местечке», «Старик в ермолке», «Еврей с лопатой», «Окраина Витебска», серия гравюр на линолеуме «Еврейский народный орнамент» и др. – это прямое тематическое продолжение еврейско-пейзажной лирики Ю. Пэна, дополнение ее новыми нюансами и мотивами от М. Добужинского. А разве не продолжают пэновские подходы в изображении профессиональной занятости евреев в 1920 г. картины С. Юдовина «Газетчик», «Сапожник», «Еврей-кузнец», «Продавец бубликов»? Четко выверенные абрисы изображаемых объектов, использование атрибутов еврейского быта, пэновское отношение к окну, позволяющему художнику расширить визуальное пространство – в этом и заключается привлекательность живописи и графики С. Юдовина. Высоким мастерством отличались его гравюры на дереве, посвященные Витебску, среди которых 10 гравюр из цикла «Былое» и интереснейшая сюита гравюр «Старый Витебск», в которой сложные теневые отношения детализировались «разработкой формы и разнохарактерных штрихов, создающих большое богатство фактуры»³⁷.

Следование графической технике Ю. Пэна можно увидеть в графических картинах Е. Кабищер-Якерсон «У колодца», «Похороны в местечке», ее же «Автопортрете», гравюрах Б. Малкина «Старое местечко», «Еврейское кладбище», графических портретах Л. Рана (А. Шолома-Алейхема, С. Анского, Д. Бергельсона, И. Бабея, С. Михаэlsa и др.), а также в графике Е. Минина, нашедшей свое концентрированное выражение в книге уже упомянутого нами искусствоведа И. Фурмана «Віцебскія мастакі-гравёры», изданной в Витебске в 1928 году (тираж 30 экземпляров). В этом, первом в белорусском советском искусствоведении, исследо-

³⁷ Бродский, В.Я. Соломон Борисович Юдовин / В.Я. Бродский, А.М. Земцова. – Л., 1962. – С. 13.

вании весьма высоко оценена ксилография Е. Минина, оформившего обложку, заставки и концовку, заглавные буквы, распределительные шрифты и отдельные буквы. В работах Е. Минина, считает искусствовед Л. Михневич, присутствует то, что определяется одним словом – музыкальность*.

А еще Е. Минин не имел себе равных в жанре экслибриса. Настоящим артистизмом отличается его книжный знак для этнографического отдела библиотеки белорусского этнографа А. Шлюбского. Один из исследователей советского книжного знака С. Фортинский пишет, что шедевром экслибриса Е. Минина стала работа для Витебского краеведческого музея: «Художник объединил в этом книжном знаке разнообразные символы. На первый взгляд они кажутся несовместимыми, но благодаря удачной композиции получился красивый и содержательный книжный знак»³⁸.

В контексте наших рассуждений нельзя не сослаться на минских искусствоведов Л. Кирюхину и Л. Кулак, подчеркнувших, что «Витебск в отрасли ксилографии, благодаря работам Соломона Юдовина, Ефима Минина и Зиновия Горбовца (преподаватель Витебского художественного техникума. Но о нем разговор будет идти несколько ниже. – А.Р., Ю.Р.) лидировал в СССР. Произведения этих художников экспонировались на многочисленных выставках. В истории нашей культуры витебские граверы оставили заметный след»³⁹. Объективности ради, следует подчеркнуть, что у некоторых последователей Ю. Пэна (Е. Рояк, С. Ершов и др.) нет-нет да и проскальзывало стремление под казальное бы привлекательной идеей создания нового художественного еврейского стиля обогатить принципы еврейского народного искусства художественными открытиями авангарда, влияние которого они непроизвольно испытывали.

Несколько иным выглядит график-скульптор (или, напротив, скульптор-график) Давид Якерсон, графический фонд которого в Витебском хранилище составляет около 100 работ, выполненных, в основном, в технике акварели, тушью и карандашом. Часть работ – это зарисовки и подготовительные рисунки, позволяющие и сегодня проследить, как формировалось мастерство художника, каким было его творческое видение и творческая эволюция. Еще часть работ проанализирована самим автором и в аннотациях точно указаны время и место создания работы. Датировка работ Д. Якерсона начинается июнем 1918 года и заканчивается концом 1929-х годов, когда графика художника, потеряв былые достоинства, отразит его растерянность и смятение.

* Заметим, что после отъезда Ф. Фогта из Витебска отделение графики возглавил Е. Минин, добившийся открытия нового предмета – ксилографии.

³⁸ Фортинский, С. Советские художественные книжные знаки: исследования и материалы / С. Фортинский. – М., 1969. – С. 340–341.

³⁹ Кірухіна, Л.Г. Мастакі і кніга (Выданні з фондаў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, аформленыя мастакамі Віцебскай мастацкай школы) / Л.Г. Кірухіна, Н.Д. Кулак // Сборник «75 лет Витебской художественной школы». – Витебск, 1994. – С. 58.

Сейчас очевидно, что в графике Д. Якерсона можно выделить несколько этапов. Первый – это живопись в стиле модерн, сложившийся у него под влиянием учебы в Рижском политехническом институте и сохранивший следы влияния его первого учителя Ю. Пэна. Здесь выделяются работы (хотя названия и достаточно условны) «Два силуэта на фоне стилизованного пейзажа», «Композиция с аркой и скульптурой», «Под облаками», «Одалиска», «Композиция с храмом и траурной процессией», «Портрет матери», «Композиция с распятием Христа». Все они написаны в Витебске с июня по сентябрь 1918 года. Остановимся лишь на таком «пластическом шедевре» (Л. Михневич), как «Композиция с распятием Христа». Здесь художник не превозносит героя, а несколько стилизует образ. Пропорции центральной фигуры легкие, несколько удлинённые, позволяющие сравнить форму тела Христа с линиями облаков. Считают, что такая перспектива создает ощущение состояния не пространства, а пустоты, подчеркивает душевное состояние героя сюжета.

Следующий этап творческой эволюции Д. Якерсона характеризуется увлеченностью художника философско-эстетической позицией Казимира Малевича, а затем – преодолением этой увлеченности. Свидетельство тому находим даже в названиях самих работ – «Супрематический этюд», «Супрематическая композиция», «Круг, квадрат и треугольник», в которых, по-малевичски «живым нервом рисунков остается ослепительно черно-белый цвет». А вот в серии «Прямоугольники в пространстве» Д. Якобсон использовал и обычные цветовые сочетания красного, желтого и синего цветов, но и цветовую полихромью – фисташковый, травянисто-зеленый, разнообразные оттенки красного и розового цветов.

Сошлемся на искусствоведа Л. Михневич, весьма глубоко осмыслившую и доступно для понимания изложившую суть «круга, квадрата, треугольника» «На листе вертикального формата, в верхней половине справа размещается белый квадрат. Эта ситуация повторяется на всех четырнадцати композициях серии. Круг, квадрат, треугольник выполнены черной тушью, их положение на листе всегда различно, но имеет один устойчивый принцип. Вначале черная геометрическая фигура размещается вне белого квадрата на нижней части листа; затем она перемещается на нижнюю грань белого квадрата; следующая ситуация – черная фигура находится внутри белого квадрата. Эта ситуация «проигрывается» четыре раза: черный квадрат меняет свое положение в пространстве и становится новым, четвертым геометрическим телом – ромбом. Ромб повторяет общую ситуацию: размещается вне, на нижней грани, внутри белого квадрата. На листе, который предворяет или за-

вершает серию три черные фигуры – круг, квадрат и треугольник – одновременно по диагонали размещены на белом квадрате»⁴⁰.

Заметим, что в работах, выполненных под влиянием идей К. Малевича, наблюдаются не только супрематические, но и конструктивистские формообразования, в которых прекрасное типизируется и универсализируется. Человек как объект художнического внимания практически теряет индивидуальные черты, происходит деперсонализация героя, что является полным соответствием лозунга К. Малевича: «Мы как утилитарное сообщество»^{*}.

О том, что увлечение Малевичем отходило на задний план, свидетельствуют и вполне традиционные зарисовки синагог, и графические портреты местечковых евреев и их нелегкого, повседневного быта.

Начав с модерна, пережив увлечение супрематизмом и эксперимент с кубистической пластикой, Д. Якерсон к концу 1920-х годов отдает предпочтение своей основной специальности скульптора. И на третьем, заключительном этапе своей графики, он становится менее впечатляющим. Однако его пластика быстро ослабевает и уже на рубеже 1920–1930-х годов витебский графический фонд Д. Якерсона не только ослабевает, но и «исчерпывается» (Л. Михневич).

Графические работы Д. Якерсона с налетом пэновско-шагаловско-малевических идей позволили известному московскому исследователю Витебской художественной школы А. Шатских сделать следующее обобщение. «Тонкая ритмическая игра, разнообразие фактур, извлекаемых работой виртуозных пера и кисти, глубина черного цвета придавала великолепные качества монохромным портретам витеблянина. Пластическая мощь фигур, крупные членения монументальных объемов обнаруживали неизбывную любовь скульптора к массе телесности, плоти, непостижимым образом сочетавшихся с дематериализованным, спиритуалистическим черно-белым «горением» – эманация света изнутри черноты создавала хорошо осязаемую ауру якерсоновских образов, преображавших реальность»⁴¹.

Нельзя не отметить достижения витебских графиков в искусстве оформления книги. И здесь, на наш взгляд, вполне справедливо ведущая роль снова принадлежит уже упомянутому нами Соломону Юдовину, графика которого пронизана краеведческими мотивами. В его оформительских работах постоянно звучит этнографическая нота из жизни Витебска и глухих еврейских местечек. При этом она слышится как в сюжетах, так и в орнаментике.

⁴⁰ Михневич, Л. Графика Давида Якерсона / Л. Михневич // Малевич. Классический авангард: материалы теорет. конф. первого и второго междунар. пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность». – Витебск, 1997. – С. 77.

^{*} Название брошюры К. Малевича, изданной в Витебске в 1920 г.

⁴¹ Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 // А. Шатских. – М., 1991. – С. 122.

Аналізу ксилографіі С. Юдовіна першай паловіны 1920-х гадоў посвячана кніга І. Фурмана «Віцебск у гравюрах С. Юдовіна», выдадзеная ў Віцебску ў 1926 годзе. Силуэты дрэвняга горада і яго бытовых тыпаў чытацель бачыць і на абложцы, і ў тэглах, заставках і канцоўках, аформленых самым мастаком. Прыходзіцца толькі жаляцца, што кніга была выдадзена тиражом толькі 400 экзэмпляраў. У нашы дні – гэта ўнікальная бібліяграфічная рэдкасць.

Мастак прымаў удзел у стварэнні яшчэ адной рэдкай кнігі «С. Юдовін. Гравюры на дрэве», вышедшай ў адным з ленинградскіх выдавецтваў тиражом 1200 экзэмпляраў. Аднак да нашага часу захаваліся толькі адзінковыя з іх.

У беларускай савецкай ксилографіі другой паловіны 1920-х гадоў заметна выдзяляецца тэхнікумовскі прафесар-графік Зіновій Горбовец (1897–1979). У сваіх працах ён упершыню ў беларускай графіцы аказаўся к тэхніцы удзіненага (торцовага) сечэння дрэва. А якасць разрабаванага напраўлення можна судзіць па дрэворытэмі віцебскага педагога, якія былі апечатаны адрэдням выдадзеным ў Віцебску ў 1927 г. і па кнізе: «З.І. Горбовец. Гравюры на дрэве». І тыпаграфічнае выдадзены гравюр на дрэве, і кніга – ў нашы дні – гэта бібліяграфічная рэдкасць. У кнізе мастак, існаўжыў прыём энергічнай штрыфавкі, аформіў абложку і бавышыя буквы. Выдадзены інтэрасна яшчэ і тэм, што ў ім помещаны партрэты талантлівага віцебскага існаўствоведа і культурнага дятеля Івана Фурмана, тэхнікумовскага прафесара беларускага языка С. Лініча, паэта М. Готліба.

Па мненню мінскіх існаўствоведаў Л. Кірюхінай і Н. Кулак, кніга З.І. Горбовец «Гравюры на дрэве», «яўляецца почти адзінавым ў нашай краіне выдадзеным абрэзных гравюр, ствараных адным мастаком»⁴².

Із другіх прац З. Горбавца, выкананых ў Віцебску, прыцякаюць увагу партрэт «Дэўчынка з кнігай», «Партрэт І. Фурмана» (1927), архітэктурныя пейзажы «Віцебск» і «Водакачка ў Віцебску» і др.

У 1931 г. З. Горбовец уехаў із Віцебска ў Маскву.

І, канечна жа, было бы непрыстольным, не ўспомніць Ф. Фогта, аднаго із арганізатараў, а ўспаследствіі і рукаводітэля графічнага аддэлення ў тэхнікуме. Выпускнік Пятэрбургскай акадэміі існаўстваў, ён стваряў графічныя палотна, выдзяляючыся кампазіцыйнаў вывэрэннаў і публіцыстычнаў. Учащыйся тэхнікума Е. Тыхонавіч ўспамінаў: «У яго перспектыва з сухой навукі ператваралася ў цікавейшы і неабходны закон, без якога немагчымы не жывапіс, ні графіка, не кажучы ўжо аб архітэктурэ. Кожны ўрок Фёдара Адольфавіча не быў падобны на папярэдні. У іншы раз, напрыклад, на працягу дзвюх гадзін мы малявалі мадэль у руху. Праз

⁴² Кірюхіна, Л.Г. Мастакі і кніга (Выдадзены з фондаў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, аформленыя мастакамі Віцебскай мастацкаў школы) / Л.Г. Кірюхіна, І.Д. Кулак. – Віцебск, 1994. – С. 41.

кожняя пяць хвілін нарушчык мяняў становішча торса, рук, ног, а мы павінны былі перадаць складаную схему руху. Развівалі мы таксама зрокавую памяць. Мадэль знаходзілася за спіной. Час ад часу нам дазвалялася азірацца. Падобныя трэніроўкі прыносілі цудоўны вынік»⁴³. Из наиболее заметных работ витебского периода назовем серию литографий «Архитектурные мотивы Витебска», «Долорес Ибаррури», «Казнь венгерского революционера Коломана Валиша», оформление ряда книг по заказу Госкомиздата БССР.

Нельзя оставить без внимания страницы, вписанные в историю изобразительного искусства послереволюционной Витебщины, мастерами пластических искусств. К сожалению, их было не много – А. Матвеев, А. Бразер, Д. Якерсон, а в середине 1920-х годов заявил о себе и М. Керзин. И первоотлчком для реализации их творческих устремлений, несомненно, был известный ленинский план монументальной пропаганды, определявшей новую советскую художественную культуру, как идейно и политически тенденциозную в широком смысле этого слова.

Давайте проследим, как этот документ воплощался в жизнь на Витебской земле. Началом советской архитектуры на Витебщине стал первый памятник-бюст К. Маркса работы скульптора А. Матвеева, выполненный в Петрограде. 1 мая 1919 г. он был установлен в Витебске. «Бюст, безусловно, отвечает, как художественным, так и агитационным запросам, – писал ученик Шагала М. Кунин, – исполненный выдержанно, экономно, без вычурности и искательства, вполне передает характер Карла Маркса, олицетворяет вождя, ученого. Единичный недостаток состоит в том, что он исполнен в гипсе и неминуемо через некоторое время развалится. Нужно принять меры пока не поздно, пока он еще не развалился, перелить его в цемент или бронзу»⁴⁴.

В 1920 г. в Витебске перед городской ратушей будет установлен бюст швейцарского педагога-демократа Н.Г. Песталоцци работы А. Бразера, свидетельствующий об одаренности и прогрессе в творчестве молодого художника (А. Ромм). В значительной степени ему удалось благодаря строгим и четким пластическим решениям, передать психологическое состояние просветителя, в котором его духовная сила выразилась наиболее ярко (Э. Петерсон).

Неоднократно упоминаемые нами «Известия Витебского губернского губисполкома и губкома РКП(б)» (№ 214 от 21 сентября 1920 г.) подчеркнули, что памятник Песталоцци «выполнен в высшей степени удачно. ...а талантливый художник чрезвычайно верно схватил черты великого учителя. Как живой... смотрел Песталоцци на шумящую у его подножия толпу...».

⁴³ Літаратура і мастацтва. – 1967. – 8 жн.

⁴⁴ Известия Витебского угоркома КП(б) Белоруссии и угорисполкома. – 1924. – № 139. – 19 июня.

Особо следует подчеркнуть, что витебский дебют скульптора А. Бразера, в котором он подошел к пониманию единства глубины образных характеристик и экспрессивности пластического выражения, получит завершённое развитие в серии известных работ, созданных после отъезда А. Бразера из Витебска (скульптурные портреты Ф. Скорины, С.М. Михоэlsa, Н. Голодеда, П. Головача, В.И. Ленина и др.).

Однако наиболее активным скульптором на рубеже послеоктябрьских 10 и 20-го десятилетий был Д. Якерсон. Молодой и достаточно амбициозный, он активно сотрудничал с губернскими властями, работал над выполнением их просьб-поручений, находил привлекательные решения собственно-творческих идей. Именно ему Витебские губисполком и губкомпарт поручили выполнить два временных памятника К. Марксу и Ф. Лассалю, которые предполагалось открыть в г. Невеле⁴⁵. Ещё один памятник предполагалось открыть в Полоцке. Под эти работы отделу изостудий губернского отдела образования было выделено 22 тысячи рублей⁴⁶. 28 апреля 1919 г. скульптор доложил в губкомпарт, что эскизы в глине памятника К. Марксу для Невеля и Полоцка изготовлены. Открытие памятника-бюста Карлу Марксу в Народном доме имени К. Маркса в Невеле состоялось 7 сентября 1919 г. Несколько ранее (в июне 1919 г.) такой же памятник был установлен в Полоцке. В июле того же года в местечке Яновичи, что недалеко от Витебска, по проекту Д. Якерсона, был установлен памятник революционеру Горнфункелю. Скульптор усиленно работал над проектами ещё двух памятников, которые предполагалось установить в г. Витебске. Работа была закончена к середине мая 1920 года. И 23 мая состоялось их открытие. Памятник Карлу Марксу был установлен в бывшем «Дворянском саду» по улице Пушкинской, а памятник К. Либкнехту в саду «Липки» по Смоленской улице. В 1921 г. в Ставрополе будет открыт памятник Я. Свердлову работы Д. Якерсона.

Объективности ради отметим, что предложенные на суд горожан скульптуры у коллег Д. Якерсона по искусству получили резко отрицательные оценки. Выполненные в стиле «местечкового кубизма», скульптуры были вырезаны из полузастывших глыб цемента. Их отличала массивность форм, не только не дающих представление о Марксе и Либкнехте, но и значительно обедняющих обе композиции. Скульптуры не воспринимались трудящимися, желающими видеть скульптурные изображения вождей мирового пролетариата, выполненные в строгой реалистической форме. В резких отрицательных отзывах были справедливые требования покончить с «бессмысленным экспериментаторством» и призывы к художникам к созданию произведений, которые бы совершенно выразительно и в полном объеме раскрывали революционную атмосферу. Забыл, видимо, Д. Якерсон утверждение классиков марксиз-

⁴⁵ См.: Жизнь искусства (Петроград). – 1918. – № 192. – 18 июля.

⁴⁶ См.: Витебский листок. – 1919. – № 197. – 27 апр.

ма о том, что «Предмет искусства (...) создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»⁴⁷.

М. Шагал, к примеру, считал, что памятник К. Марксу оказался громоздким и тяжелым. «...он был еще неприглядней и пугал кучеров на ближней стоянке... Мне было стыдно»⁴⁸. (Если уж так высказался о работе Д. Якерсона сам Марк Захарович, а ведь Якерсон был первым руководителем скульптурной мастерской в шагаловском художественном училище – значит, скульптура Карла Маркса была далека от совершенства. – *А.Р., Ю.Р.*) Еще более категоричным в оценке, выполненных Д. Якерсоном работ, был М. Кунин. В «Известиях Витебского угоркома КП(б) Белоруссии и угорисполкома» за 19 июня 1924 года он напишет: «Поставленные же памятники Карлу Марксу (в садике им. К. Маркса) и Карлу Либкнехту (в садике К. Либкнехта)...сделаны основательно (из цемента), но зато как с художественной, так и с агитационной стороны не выдерживают никакой критики. По характеру исполнения оба памятника имеют тенденцию на кубическое построение, и благодаря этой деформации лица так раздроблены и разбиты (в особенности К. Маркс), что не дают никакого представления не только о личности, но и о внешностях».

Из известных работ Д. Якерсона в истории изобразительного искусства Витебщины можно назвать и выполненный им в 1922 г. (до отъезда в Москву) в гипсе бюст своего первого учителя – единственный прижизненный скульптурный портрет художника Ю. Пэна.

Нельзя оставить без внимания и скульптурную композицию «Победа светлого нового», сооруженную по проекту учеников К. Малевича и установленную в Витебске у Духовского оврага. Памятник, изготовленный из гипса и крашеной фанеры, символическими средствами раскрывал смысл Октябрьской революции. На широкой квадратной площадке – основании памятника – возвышалась полусферическая форма, символизирующая земной шар. В нее остриями входили три разноцветных клина как символ победы светлого, нового. Раскрытию смысла композиции помогали надписи «Луч Октября» и «Светлое побеждает», сделанные светлым рубленым шрифтом. Расположенный в людном месте города памятник – «шедевр грядущего», как его называли сами авторы⁴⁹, – был призван бросить революционный вызов всему старому. На самом же деле, по сути своей, композиция шокировала сознание людей, отпугивала их, затушевывала действительный смысл Октября.

Памятники-бюсты Д. Якерсона не сохранились: в 1923 году они были сняты как временные, потерявшие свою художественную ценность. Правда, с гипсовыми моделями витебских памятников К. Марксу

⁴⁷ Маркс, К. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – 2-е изд. – Т. 12. – С. 718.

⁴⁸ Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал. – СПб., 2000. – С. 286.

⁴⁹ См.: Літаратура і мастацтва. – 1975. – 31 кастр.

и К. Либкнехту Д. Якерсона можно и в наше время познакомиться – они хранятся в фондах Витебского художественного музея.

* * *

Новый этап в развитии изобразительного искусства на Витебщине связан с приездом в губернский Витебск для работы в художественном техникуме (был открыт после реорганизации ВХПИ в 1923 г.) большой группы художников-преподавателей. В Витебск приехали М. Керзин, В. Волков, М. Энде, М. Ермолаева, В. Хрусталева, затем для работы в техникуме доедут графики З. Горбовец (в 1924 г.) и Ф. Фогт (1928) и керамист М. Михолап (в 1925 г.), художники Л. Пашкевич, Г. Шульц и др. Фактически на базе техникума формируется новое творческое ядро, участники которого сыграют весьма заметную, и шире, определяющую роль в развитии белорусского изобразительного искусства. Можно, конечно, их роль и значение в художественной жизни середины и второй половины 1920-х и в 1930-е определять педагогическим мастерством. И это не будет ошибкой. Однако, на наш взгляд, было бы правильно видеть их успехи в триединстве – образование, воспитание и личное творческое начало, которые в значительной степени определялись тесными связями с Инбелкультом. Разным по продолжительности было время их творческой деятельности в Витебске как художников-педагогов. У Марии Лебедевой оно составило 3 года (уехала из Витебска в 1927 г.), у живописца и графика Н. Гусева – 2, у Михаила Михолапа – 4, у Валентина Волкова – 6, у Федора Фогта – 11 лет, у Михаила Энде – 8. По 10 лет длился витебский период жизни у первого директора техникума Михаила Керзина и последнего директора Льва Лейтмана, 15 лет у художника В. Хрусталева. Кроме директорских обязанностей М. Керзин в Витебском художественном техникуме вел курсы пластической анатомии, рисунка, истории искусства. Будучи ярким сторонником реалистического направления в искусстве и приверженцем академической школы живописи, он резко отрицательно относился к разным формам модернизма, к экспрессионизму М. Шагала и абстракционизму К. Малевича, к теоретическим посылкам УНОВИСа. А поэтому, как «эпигон передвижничества» он в начале 1920-х годов не мог найти в Витебске достойное применение своим знаниям и способностям. И только после открытия техникума активно включился в организационно-педагогическую и творческую работу.

Точка зрения М. Керзина на искусство конструктивизма близко стыковалась с позицией искусствоведа М. Щекотихина, считавшего искусство Витебска конца 1910-х – начала 1920-х годов лишь незначительным эпизодом в искусстве Белоруссии, а концепции, проповедуемые витебскими «конструктивистами», далекими от магистрально-

го пути белорусского советского искусства и не имеющими глубоких корней в белорусской почве.

Свою позицию М. Керзин изложил в очерке «Да гісторыі выяўленчага мастацтва БССР», напечатанном в газете «Літаратура і мастацтва» 31 октября 1937 года. Выглядела она достаточно открытой, острой и... очень уж тенденциозной. Правда, напомним читателю, что это был печально «знаменитый» 1937 г. Итак, читаем: «Все они (М. Добужинский, М. Шагал, К. Малевич и другие представители авангарда в «витебской школе». – *А.Р., Ю.Р.*) называли себя представителями новых направлений, а по сути были крайними формалистами. Один только М. Добужинский владел реальной формой, но и по своим «мирисуствественным» установкам, вообще отрицающим значение и содержание в искусстве, его никак нельзя назвать реалистом в том смысле слова, как мы его понимаем». О М. Шагале Керзин заметил, что это «буржуазный националист и мистик», а супрематизм как направление официально ставил «своей задачей передачу движения абстрактных тел в пространстве. Фактически это была ничем не прикрытая мистика». Оставим за читателем право самим разобраться и оценить позицию М. Керзина.

Каждый из преподавателей-художников, работавших в ВХТ–БГХТ–ВХТ, несмотря на разность творческих направлений, оставил заметный след в истории развития изобразительного искусства на Витебщине. И именно с их помощью и под их профессиональным влиянием в Витебске было создано творческое молодежное объединение «Ассоциация художников революции», одним из организаторов которой станет ученик скульптора М. Керзина А. Глебов, впоследствии удостоенный звания Народного художника БССР.

Вот какой представляется жизнь Придвинского края в художественном измерении техникумовских педагогов: Мария Лебедева внесла заметный вклад в разработку мотивов белорусской народной орнаментики, которые она умело использовала в книжной графике, эскизах, издательских знаках, марках, обложках. Будучи членом комиссии по охране памятников проводила расчистку настенных фресок в Пятницкой и Борисоглебской церкви в Полоцке, сделала много фотографий и зарисовок. Гармоничное соотношение колористики палитры древних фресок она впоследствии творчески использовала в своих орнаментальных росписях Дома правительства в Минске в 1934–1936 гг. И по сегодняшний день радуют глаз зрителя ее декоративные узоры, напоминающие геометрический орнамент. О высоком техническом мастерстве Лебедевой, ее глубоком проникновении в духовность белорусского орнамента и его тактичном использовании свидетельствует сборник научных трудов сотрудников Инбелкульта, изданный к 400-летию белорусского книгопечатания (1926). Вместе с М. Энде она нашла решение орнаментального оформления книги (обложка, заставки, концовки и заглавные буквы), в которой тесно пе-

реплетены национальные мотивы с советской эмблематикой. Она первой в белорусском советском искусствоведении обратилась к такому уникальному в декоративно-прикладном искусстве Белоруссии явлению, как «случские пояса». Инбелкульт в 1924 году издал альбом «Случские пояса» (материал для альбома собирался в музеях Москвы, Ленинграда, Смоленска), подготовленный М. Лебедевой вместе с М. Филипповичем и А. Тычиной.

Разноплановой в художественном осмыслении, но однонаправленной по тематике и идейному замыслу была творческая деятельность художников-преподавателей В. Волкова, М. Энде, В. Хрусталева, В. Даркевича и др. К ним в полной мере можно отнести слова Н. Щекотихина, ориентирующие художников на разработку общественно значимых тем. «Трэба аддаць належнае і беларускай гісторыі, і беларускаму рэвалюцыйнаму руху... Без гэтых тэм наша нацыянальнае мастацтва нельга вывесці з яго ранейшае вузкае сферы на болей ці меней шырокі шлях і нельга спадзявацца на яго шырокі наступ наперад»⁵⁰. Даже по истечении времени совершенно очевидно, что витебские художники 1920–1939-х годов, как в исторических картинах, портретах, пейзажах, так и в жанровых произведениях, следуя «социальным заказам» общества, все же стремились, а во многих случаях и смогли соединить этот «заказ» с академическим объективизмом. Не преувеличивая, заметим, что многие из работ пронизаны заостренной тематикой, глубоким патриотизмом и высокой грамотностью реалистического исполнения стали фундаментом классики белорусского изобразительного искусства.

У М. Энде к таким работам можно отнести живописные картины «Работница», «Беларусь», «Партизаны», акварели «Дети», «За работой», «Колхоз “Красное знамя”», иллюстрации к книгам «Волк-дурак» (1928, белорусская народная сказка в обработке Я. Коласа); у В. Хрусталева – «Вид Витебска» (1927), «Строительство» (1929), «Приезд Ленина в Петроград», «Весна» (обе 1936), «Концерт лесосплавителей на Двине», у Д. Комара – пейзажи «Двина в Витебске зимой» и «Двина в Витебске весной» и т.д.

Однако наиболее заметный след в изобразительном искусстве Витебщины второй половины 1920-х годов оставил выпускник Петербургской академии искусств, преподаватель-художник Валентин Волков. Первыми его произведениями, написанными в Витебске, была сюжетно-тематическая картина «Баррикады. Из событий 1905 г. в Москве», созданная на основе построения и принципов декоративного панно, а также масштабное полотно «Кастусь Калиновский». Картина получила высокую оценку и у коллег-художников, и в ученической среде. Воодушевленный успехом, В. Волков в 1924 году решил принять участие в кон-

⁵⁰ Цит. по: Кірухіна, Л.Г. Мастак і кніга (Выданні з фондаў нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, аформленыя мастакамі Віцебскай мастацкай школы) / Л.Г. Кірухіна. – Мінск, 1994. – С. 59.

курсе на разработку проекта Государственного герба и эмблемы для флага БССР, объявленном правительством Белоруссии. При подведении итогов среди участвовавших в конкурсе художников из разных городов СССР, лучшей была признана его работа. Успех не остался незамеченным и в ноябре 1925 г. художник был приглашен Инбелкультом в Минск, где работал в составе экспертной комиссии, занятой подготовкой Первой Всебелорусской художественной выставки.

Творческие искания и находки В. Волкова были разнообразными и многоплановыми – пейзажи, портретная живопись, жанровые картины, иллюстрации к книгам по заказу Госкомиздата БССР и др. Но во всех своих работах В. Волков придерживался традиций академической школы: реализм образов, сложность композиционного построения картины, сдержанная цветовая гамма, достоверность деталей. Если, к примеру, в картине «Кастусь Калиновский» (1925) сюжет раскрывался на основе своеобразного колорита – голубовато-лиловые отблески, приглушенные холодные тени, контрастные силуэты деревьев и фигур людей, то в композиции «Партизаны» (1928) успех был достигнут через подлинно-психологическую выразительность характеров героев. Белорусский искусствовед Л. Дробов определит волковских «Партизан» как полотно «этапное в истории белорусского советского изобразительного искусства»⁵¹.

Отдельно выделим такое качество живописи (в ее портретном жанре), как глубокое проникновение в характеры людей, отражение их общественной значимости. Из портретов, созданных художником в Витебске, заметно выделяются портреты В.И. Ленина (1926) и М. Богдановича (1927).

Особенно подчеркнем, что портрет В.И. Ленина, выполненный В. Волковым, – это один из первых ленинских портретов в живописи Советской Белоруссии. Художник стремился не просто передать внешнее сходство человека, работающего в служебном кабинете или проиллюстрировать тот или иной фотодокумент. Главная сверхзадача заключалась в том, чтобы «изнутри» раскрыть черты ленинского образа. Сошлемся на мнение специалистов и критиков: поставленную задачу В. Волков решил весьма успешно: схвачен момент размышления Человека над сложными государственными проблемами. Перед зрителем – Человек-мыслитель, образ которого вырисован самыми реальными, самыми жизненными штрихами. Блестящий левый глаз над поднятой бровью. Отчего взгляд, адресованный зрителю, выразительно внимателен. Под глазами наметились тени усталости. Губы плотно сжаты. Ленин чуть сутулится. Правая рука в кармане или за лацканом пиджака, левая – освещена... Выполненный в зеленовато-серых и коричневых тонах в строго реалистической манере портрет ненавязчиво представляет зрителю целостный образ Человека огромного интеллекта, одухотворенного, полного сложного душевного чувства, сложного психологического со-

⁵¹ Дробов, Л.Н. Живопись Советской Белоруссии (1917–1975) / Л.Н. Дробов. – Минск, 1979. – С. 13.

стояния. Картина часто экспонировалась на многих художественных выставках, стала основой для ее тиражирования. Критик А. Дален писал по поводу волковского портрета В.И. Ленина: «Художнику удалось передать не просто портретное сходство, а сходство глубоко образное, при котором вы чувствуете внутренний духовный мир»⁵².

Своими картинами, воспроизводящими новую советскую действительность («Молотобоец» (1926), «Плотогоны» (1927) и др.), В. Волков, как и другие витебские художники второй половины 1920-х – 1930-х годов, утверждая гармонию личного интереса с интересами общества, формировали новый значительный идеал гармоничного, а значит, прекрасного человека, вырабатывали такие принципы развития изобразительного искусства, в которых смогли бы объединиться в целостное единство мысль и чувства, история и современность, идеальное и реальное.

С начала 1930-х годов в истории развития изобразительного искусства Витебщины в довоенное время начинается третий (условно назовем его так) период – на смену художникам-преподавателям, оставившим Витебск по разным причинам, придут художники-выпускники Витебского техникума. Наиболее заметными мастерами живописи заявят о себе Л. Лейтман и В. Дежиц, а в конце 1930-х годов и П. Явич*. Вместе с педагогами Ф. Фогтом, А. и Х. Даркевичами, А. Руцаем и др. они составляют ядро витебской живописи 1930-х годов. На наш взгляд, не будет ошибкой утверждать, что ведущую роль в творческом содружестве играл прошедший Московскую школу таких известных мастеров, как А. Архипов, К. Истомина, А. Шевченко и приехавший в Витебск в 1931 г. преподаватель живописи и композиции Иван Ахремчик.

1930-е годы – время активного развития в Витебске, Орше, Полоцке промышленных производств, массового социалистического соревнования, других патриотических инициатив. И, конечно же, в стороне от этих всеохватывающих общественных процессов не оставались художники техникума. Мастера изобразительного искусства Витебска выходили группами (иногда в них включались и учащиеся техникума) на новые витебские фабрики «Знамя индустриализации», имени КИМ, «Красный Октябрь», завод им. Коминтерна, Витебское железнодорожное депо, выезжали на БелГрЭС, Осинторф, строящийся Оршанский льнокомбинат и др. По сути своей, с «натуры» писались созвучные задачам дня яркие и выразительные наброски, зарисовки, этюды. И как здесь не назвать серию акварелей Льва Лейтмана «Жен-

⁵² Літаратура і мастацтва. – 1940. – 7 ліп.

* П. Явич представит на выставку, организованную в 1930 году на Витебской фабрике им. КИМ, шесть портретов ударниц-комсомолок, а в 1940 г. его картину портрет «Девочка» для своей коллекции приобретет Государственный музей БССР.

щины на производстве», написанных им после общения с молодыми труженицами фабрики им. КИМ. Это, в первую очередь, «Кеттельщицы», «Стахановка Францкевич», «Кеттельщица в платке», выполненные в яркой цветовой гамме и не оставшиеся незамеченными на Всесоюзной выставке 1939 года «Индустрия социализма» в Москве.

«Картины Л. Лейтмана, – писал известный светский искусствовед Д. Генин, – выделяет настоящая культура цвета и поэтичность. Лейтман знает и любит прекрасную природу Беларуси, ее тонкие, воздушные, насыщенные по цвету пейзажи... Все это с настоящим мастерством находит отражение в работах Лейтмана. К числу его первых работ следует отнести зимний пейзаж, решенный в серебристо-голубой гамме, работу «У мельницы», написанную в приятных коричнево-красных тонах»⁵³.

Раскрытию пафоса социалистического строительства посвящены расписанные маслом картины И. Ахремчика «На торфоразработках» (1937), «Установка печей», «Осинстрой», акварельный цикл «Гидрострой» (все 1939) и др. Написанные В. Дежицем в 1930-е годы картины «Встречный», «Депо» (обе 1932), «Восстановление моста в Витебске» (1935), посвящены трудовым будням витебских железнодорожников и строителей. Начиная художник и педагог, он сформулирует для себя определенную творческую «формулу» – уметь свои мечты выразить в конкретных образах и затем свой опыт передавать учащимся. Более всего, это удавалось ему делать в пейзажной живописи, композиции которой на основе идейной общности, пожалуй, можно объединить одним названием – любовь к родному городу и его окрестностям (особенно Подберезью)⁵⁴.

Не оставались вне поля художнического зрения боевые будни Красной Армии, жизнь художественной интеллигенции, пейзажи Витебска и его окрестностей, красота родной белорусской природы. К примеру, за цикл картин «Жизнь, быт и учеба в Красной Армии» («Осень на границе», «Понтонная переправа кавалерией», «Будни красноармейцев» и др.) Л. Лейтман в 1940 г. был награжден Почетной Грамотой Верховного Совета БССР.

Героико-патриотическую и историческую тематику активно разрабатывал и И. Ахремчик. Его композиция «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году», представленная на Первой Выставке белорусского искусства в Москве в 1935 году, специалистами была отмечена как лучшая в разработке драматургии сюжета. Многофигурная композиция была достаточно сложной, однако фигуры были хорошо прорисованы, а движение персонажей в основном оправдано сюжетом. По мнению известно-

⁵³ Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. – Л., 1970. – С. 107.

⁵⁴ См.: Долматов, С.Х. Творческий портрет Валентина Дежица / С.Х. Долматов // Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994. – С. 39.

го белорусского искусствоведа Л. Дробова, удачные находки в трактовке образов отдельных персонажей свидетельствуют о стремлении художника к постижению внутреннего мира героев⁵⁵.

К сожалению, не сохранилась одна из лучших работ И. Ахремчика «Установление Советской власти в Гомеле» (1940). Композиция выделялась фронтальным построением, сдержанностью колорита, богатством колористических оттенков и серьезной постановкой живописных проблем⁵⁶. И все же наиболее интересными и значительными работами И. Ахремчика, созданными в витебский период его жизни, были портреты и пейзажи. Круг интересов художника в портретной живописи достаточно широк. Он создает портреты и не только витебской интеллигенции. Здесь преподаватели техникума П. Даркевич (1932), В. Хрусталева (1934–1935), преподаватель-пианист Витебской музыкальной школы А. Штейн (1932), актер БГТ-2 А. Ильинский (1936), ушедший из жизни художник Ю. Пэн, хорошо известные к тому времени в Белоруссии писатели и поэты З. Бандарина (1933), П. Глебка (1934), К. Чорны (1934–1935), И. Харик (1935), руководители БССР Председатель ЦИК БССР А.Б. Червяков и Председатель Совнаркома БССР Н. Голодед. Успех сопутствовал художнику и при создании так называемых интимных портретов – портрета сына (1933), «Женского портрета» (1934–1935), «Портрета пожилого человека» (1936), портрета «Старик» и др.

В 1939 году И. Ахремчик был командирован в Москву, где участвовал в оформлении Белорусского павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, представив на суд посетителей выставки декоративный фриз «Праздник белорусского народа».

Говоря о витебском периоде творческой деятельности И. Ахремчика, небезынтересными выглядят два суждения о нем нашего выдающегося земляка Героя Социалистического Труда, Народного художника СССР Заира Исааковича Азгура.

Первое – это оценка творческих принципов И. Ахремчика: «По своей вере он реалист, необыкновенно близкий русской реалистической школе. Не любит цветистую рябь ни на палитре, ни на холсте. Предпочитает строгий локальный цвет, очень верный и соответствующий его видению. Любит ясную форму. Поэтому в его лучших произведениях предельно четко – именно цветом – сильно и резко подчеркиваются световые и теневые стороны.

Иван изучал и, очевидно, по-своему воспринял уроки Рембрандта. Поэтому глубокие тени и яркий свет придают скульптурность его живописи. Это отчетливо видно в его портретах, особенно в колоритном портрете режиссера Мировича, в «Портрете партизанки» и в «Защитниках Брестской крепости».

⁵⁵ См.: Дробов, Л.Н. Живопись Советской Белоруссии / Л.Н. Дробов. – Минск, 1979. – С. 31.

⁵⁶ См.: Бескин, О. Живопись и графика Белорусской ССР / О. Бескин // Искусство. – 1940. – С. 24.

В рисунке Иван старается быть исключительно точным. Умеет – и, может быть, это его манера – не замечать в человеке то, что не сразу бросается в глаза. Он отбрасывает незаметное и подчеркивает все характерное...»⁵⁷.

Второе – принципиальная требовательность к творчеству и его оценка. «Помнится мне заседание одного выставочного комитета, на котором возник большой спор по поводу некоторых живописных полотен так называемой «ищущей молодежи». В ту пору и Иван, и я, и мои коллеги, и эта «ищущая молодежь» были почти одногодками. Что касается искусства, то разделение было резким. Никогда не забуду, как Иван Осипович начал свое выступление словами Пушкина: «Блажен, кто смолоду был молод». И продолжал: – Что ж, вы хотите меня убедить, мол, если вам удалось набросать на холсты синенькие, красненькие, зелененькие и прочие мазочки, то это и есть живопись! Дескать, это и есть цветное отношение, отраженное в предметах и выражающее предмет? Вам кажется, будто так изображается средствами живописи окружающий мир? Вы меня в этом никогда не убедите. Вот вы ссылаетесь на французских художников. Я их тоже признаю. Мне импрессионисты тоже очень нравятся. У них есть форма и цвет. А у вас? Плоская разбрызганная живопись с разваленной формой и неясным содержанием.

Затем, смягчившись, обратился к художнику Кастиелянскому: – Намерения ваши, может быть, и благородные, и сами вы немало делаете. Так не путайтесь в трех соснах. И не учите других этому. Молодым нужно учиться и искать в живой жизни»⁵⁸.

На наш взгляд, в истории развития изобразительного искусства Витебщины И. Ахремчик был такой же знаковой фигурой в 1930-е годы, какими для витебской живописи середины и второй половины 1920-х годов был В. Волков.

Особенно следует подчеркнуть, что деятельность витебских художников в послереволюционные и предвоенные годы не была интровертной, замкнутой, обращенной лишь к местному зрителю. Начиная с проведенной в Витебске в ноябре 1919 года первой в послеоктябрьское время выставки произведений современной живописи, они активно участвовали в самых разных биенале и не только в Белоруссии и СССР, но и далеко за ее пределами. В Советской Белоруссии это будут начиная с 1925 года Первая и последующие Всебелорусские художественные выставки, выставка произведений «Революционной ассоциации художников Белоруссии», в Москве и Ленинграде – «Искусство национальностей СССР» (1927), «Графическое искусство в СССР за 10 лет» (Л., 1927), «Гравюра СССР за 10 лет» (М., 1927), «Российская ксилография за 10 лет» (Л., 1927), «Витебская окружная выставка культурного и хозяйственного строительства», «Всеукраинская худо-

⁵⁷ Азгур, З. То, что помнится ... / З. Азгур. – Минск, 1977. – С. 257.

⁵⁸ Азгур, З. То, что помнится ... / З. Азгур. – Минск, 1977. – С. 257.

жественная выставка в Харькове» (1927), «Выставка гравюры и рисунка, организованная Ассоциацией революционного искусства в Киеве» (1928), «Индустрия социализма» (М., 1939), Первая областная выставка изобразительного искусства в Витебске в январе 1941 г., посвященная предстоящей XVIII Всесоюзной конференции ВКП(б). Работы витебских художников получили высокую оценку в ходе проведения Декады белорусского искусства в Москве в июне 1940 года. Успех сопутствовал витебским мастерам на Международной художественной выставке в Париже (1937), «Международной выставке в Милане» (1927), «Международной выставке книжного знака в Лос-Анджелесе» (США, 1928) и др. А еще были десятки выставок на промышленных предприятиях и колхозах, в учебных заведениях Витебщины. Заметным явлением в художественной жизни Витебска оказалась выставка 1935 г. в клубе «Металлист», в которой приняли участие Ю. Пэн, И. Ахремчик, Л. Лейтман, В. Минин, В. Дежиц, Ф. Фогт, В. Хрусталева, лучшие учащиеся художественного техникума.

Было бы ошибочным считать, что развитие изобразительного искусства на Витебщине в конце 1910-х – начале 1940-х годов проходило всегда ровно и беспроблемно. В процессе становления и творческого развития были и шарахания из стороны в сторону, и противостояния, а то и вовсе неприятие друг другом художественного метода любого из них, и срывы, и неудачи. Высказывались и иногда утверждались ошибочные тенденции, уводившие художников с магистрального пути в сторону бесплодных поисков и лженавторства. Но все это было движение в системе новых художественных отношений, во всем этом формировалось подлинное лицо Витебской школы изобразительного искусства.

Прошли годы. Время все расставило на свои места. Совершенно очевидно, что за 20 послеоктябрьских лет витебским художникам удалось решить сверхзадачу, которую ставили перед ними ВКП(б) и Советское правительство – в диалектике творчества отыскать и зафиксировать, с одной стороны, извечные и новые духовные ценности и с другой – найти адекватные процессу рождения нового свои способы художественной фиксации и выражения.

Ведь нельзя назвать случайной высокую оценку творчества художников, в разные годы творивших в Витебске А. Бразера, В. Волкова, Т. Керзина, И. Ахремчика. Постановлением Верховного Совета БССР М. Керзину было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств БССР» уже в 1939 году. В 1949 г. такого же звания был удостоен А. Бразер. И. Ахремчику и В. Волкову было присвоено почетное звание «Народный художник БССР». Первому – в 1949 г., второму – в 1955 г.⁵⁹.

⁵⁹ См.: Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск, 1986. – Т. 3. – С. 36; т. 1. – С. 463, 233, 672.

А теперь еще об одном явлении, может быть впрямую не относящемся к рассматриваемой нами теме, но в контексте художественной культуры Витебска конца XX – начала XXI столетия, не сказать о нем было бы непростительной ошибкой. Речь пойдет о судьбе репинской усадьбы «Здравнево», что находится недалеко от Витебска. Первое упоминание о ней при советской власти датируется 31 июля 1919 года, когда в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» можно было прочесть: «...В настоящее время в с. Слобода Верховской вол<ости> в 8 верст<ах> от Витебска проживает дочь известного русского художника И.Е. Репина – Н.И. Репина*.

Несколько лет тому назад в имении Дразнове долгое время проживал с семьей сам И.Е. Репин, который написал из местной жизни много этюдов.

Интересно знать, хранятся ли в им. Дразнове эти этюды, несомненно имеющие высокую ценность в художественном отношении».

В другом документе (их опубликовал в Витебской районной газете «Жыццё Прыдзвіння» от 7 января 1996 г. исследователь художественной жизни послереволюционного Витебска, он же директор Здравневского музея И.Е. Репина В. Шишанов): «В голодном 1918 году Татьяна Ильинична дала свое согласие на размещение в доме художника в Здравнево школы для крестьянских детей. Несколько лет Татьяна Репина сама преподавала в школе. Слабое здоровье уже немолодой женщины и хозяйственные тяготы заставили Татьяну Ильиничну через несколько лет оставить работу в школе. Но прежде она сделала Верховью поистине бесценный дар.

В областном архиве сохранилась копия командировочного удостоверения Татьяны Репиной, относящегося к июню 1921 г., с сообщением о том, «она командирована в город Петроград за вывозом оттуда принадлежащей ей лично библиотеки в количестве около трехсот экземпляров и переданных ею в Верховскую районную библиотеку...».

Заведующий отделом народного образования обращался с просьбой «ко всем советским учреждениям не чинить препятствий к проезду т. Репиной и оказывать содействие в перевозке упомянутой библиотеки...»⁶⁰.

Однако это патриотическое начинание дочери великого художника вскоре забудется и на основе Декрета ЦИК и Совнаркома СССР

* В бывшем имении И.Е. Репина «Здравнево» в это время проживала семья младшей дочери художника Татьяны Ильиничны Репиной-Язевой. В статье ошибочно указаны инициалы Т.И. Репиной-Язевой и название имения.

⁶⁰ См.: Памяць. Віцебскі раён. – Минск, 2004. – С. 133.

«О порядке выселения бывших помещиков» от первого января 1926 г. Витебский поветовый земельный отдел причислит семью Т.И. Репиной-Язевой к помещикам и определит к выселению из усадьбы.

Узнав о таком пространном решении витебских властей, И.Е. Репин 14 марта 1925 года обращается с просьбой в Совнарком СССР к Народному комиссару земледелия. Приведем полный текст этого прошения: «В 1891 году куплено мною на трудовые деньги имение Здравнево за 17 верст от Витебска. Я хозяйствовал там 16 лет и 130 десятин земли с лесом привел в образцовый порядок (неурожаев у меня не было. Крестьяне вокруг – деревень Раховой, Лушиха очень желали прикупить моей земли. Я продал им 100 десятин. Они до сих пор благодарны мне.

Наступила революция, землю и все имение у нас отняли. И дочь моя Татьяна (Репина-Язева) со своей дочерью, моей внучкой (Татьяной Ник. Язевой) остались учительницами в нашем доме. Внучка вышла замуж за Ивана Дмитриевича Дьяконова и работала несколько лет на трех с половиной десятинах, которые им оставили в надел. Им было очень трудно на 3½ десятинах, они жили в бедности. Тогда я попросил за их Москву. И правительство, принимая во внимание, что в моем доме были художественные произведения, прибавило им до 15 десятин земли и взяло под опеку мое имение.

Сейчас, с декретом о выселении былых помещиков, всему семейству моей дочери и внучки с двумя правнучками угрожает выселение их в Сибирь или в Архангельскую губернию.

Подселенный к ним для уплотнения латыш, желая использовать землю, удобренную мной, интригует много лет, чтобы приобрести у них землю, и постоянно придумывает неприятности для работающих хозяев – моих родных.

Прошу прощения за это длинное прошение, не забывая о своей бестактности; очень прошу Вас, господин комиссар земледелия, защитить семью дочери моей Татьяны Ильиничны Репиной-Язевой с дочерью, зятем и малолетники внуками от этой вопиющей необразованности, угрожающей такими бедствиями этой уже много натерпевшейся, трудолюбивой и очень скромной семье моих близких.

Профессор живописи – академик Илья Ефимович Репин.

P.S. По случаю моего 80-летнего юбилея (1924 г. – июнь) мне Революционное правительство оказало помощь в виде 250 рублей, за что благодарю.

Охрана моих близких от переселения и лишения земли была бы для меня высшей наградой. Здравнево с возведенными мною постройками находится в Витебском округе Кузнецовского района Николаевского сельсовета».

О прошении И.Е. Репина стало известно Председателю ЦИК СССР М.И. Калинину. Возмущенный решением Витебских властей,

он 6 апреля 1925 года обратился в Центральный Исполнительный Комитет Белорусской ССР с просьбой оставить имение Здравнево за дочерью Репина. Из документов известно, что Правительство БССР в мае 1925 года приняло постановление, по которому Здравнево со всеми постройками оставлено за дочерью художника Татьяной Ильиничной Репиной-Язевой.

17 января 1941 года Совнарком БССР принимает постановление «Об увековечивании памяти великого русского художника И.Е. Репина», в соответствии с которым в связи исполнившимся в 1940 г. 10-летием со дня смерти И.Е. Репина и в целях увековечивания его памяти решалось:

1. Взять под государственную охрану усадьбу «Здравнево» Николаевского сельсовета Витебского района, где периодически жил и работал И.Е. Репин.

2. Поручить Управлению по делам искусств при СНК БССР установить И.Е. Репину гранитную плиту с мемориальной надписью в усадьбе «Здравнево».

Причину, по которой это постановление не было выполнено, установить не удалось. И до второй половины 1980-х годов об репинском «Здравнево» упоминалось лишь в научных исследованиях.

Возрождением усадьбы И.Е. Репина следует считать апрель 1988 года, когда на ее месте начала свою работу бригада из созданной Витебской областной специализированной научно-реставрационной мастерской. Работа оказалась кропотливой, все тщательно сверялось с сохранившимися репинскими чертежными набросками.

Трагедия произошла 1 февраля 1995 года, когда ночной пожар в Здравнево уничтожил только что возведенное здание.

На восстановление усадьбы понадобилось еще пять лет. И лишь 5 июля 2000 г. состоялось торжественное открытие музейного комплекса «Музей-усадьба Ильи Репина «Здравнево», ставшего для Витебска уникальным культурным центром. Здесь проходят летние пленеры юных художников, проводятся выставки, народные праздники и обряды, творческие встречи и беседы.

Постоянно пополняемая коллекция возвращает посетителей музея в репинские времена, напоминает им о связи прошлого и настоящего, убеждает, что и в будущем память о связи И.Е. Репина с Витебском не забудется, не сотрется.

Г Л А В А III

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

В формировании и развитии социалистической художественной культуры в послеоктябрьском Витебске (конец 1910-х – начало 1920-х годов) весьма заметная роль объективно принадлежит такому «художественному феномену» (наряду с художественным училищем М. Шагала и УНОВИСом К. Малевича), как музыкально-песенное искусство, определяющими звеньями которого были Народная консерватория и симфонический оркестр Н. Малько, хор М. Анцева и руководство музыкальной жизнью губернии А. Цшохером.

Сделаем отступление и заметим, что этот «музыкально-песенный треугольник» весьма удачно вписался в художественное пространство Витебщины, сформировавшееся в конце XIX – начале XX столетия. Еще в 1887 году в Витебске было создано «Общество музыкального и драматического искусства», при котором действовали хор под управлением М. Дьяконова и оркестр под управлением А. Маршала, «Музыкально-драматический кружок» с хором и симфоническим оркестром (руководители Гес де Калове, З. Гитц, И. Шадурский), в 1915 году открыто Русское музыкальное общество, с 1896 года в Витебске жил и работал педагог и композитор, дирижер и музыкальный критик М. Анцев, автор известной кантаты «К столетию А. Пушкина». Рассказывая читателям о торжествах в честь столетия со дня рождения А.С. Пушкина, «Витебские губернские новости» писали: «Привлекла также общее внимание кантата, специально написанная к 26 мая местным композитором М.В. Анцевым. ...Помимо этой кантаты во время пушкинских торжеств в мужской и женской гимназиях исполнялись и некоторые другие произведения г. Анцева, имеющие отношение к праздничному дню».

М. Анцев всеми своими практическими (разработка теоретических проблем музыкального образования и воспитания* и распространение знаний о музыке и пении через газету «Витебские губернские новости», в которой он был редактором, музыкальным критиком и рецензен-

* В Витебске М. Анцев написал два музыкальных пособия «Нотную терминологию» (предназначалась для учителей певцов и музыкантов и была «необходимым приложением ко всем музыкальным учебникам») и «Методическую хрестоматию». Обе книги (также как и брошюра «Краткие сведения для певцов-хористов») пользовались большой популярностью по всей России.

том) делами настойчиво и терпеливо воспитывал у слушателей вкус и любовь к оперному искусству, народной песне, серьезной музыке.

И еще об одном. Формированию музыкальных вкусов жителей губернского Витебска несомненно способствовало его географическое положение – он находился на перекрестке железнодорожных магистралей, соединяющих Петербург, Москву, Киев, Ригу, Варшаву и был весьма удобным для гастрольных музыкально-драматических коллективов и отдельных исполнителей. В городе были показаны классическая опера («Фауст» Ш. Гуно, «Ориана» Дж. Верди, «Русалка» А. Даргомыжского), широко известные в Европе оперетты («Нищий студент» К. Миллера и «Каморра» Е.Д. Эспозито) и др. Перед горожанами выступали такие известные тогдашние коллективы, как хоровая капелла А.П. Карагеоргиевича, капелла Н.Д. Славянской, популярный русский хор А. Архангельского, Мекленбургский квартет, рижский симфонический оркестр Г. Шнеерфопта и львовский оркестр Л. Челанского и др.

С начала столетия и до 1917 года в городе выступали музыканты с мировыми именами: пианисты И. Гофман, О. Габрилович, Ю. Сливинский, А. Грюнфельд; скрипачи Л. Ауэр, Я. Хейфиц, М. Пиастро, М. Полякин, П. Сарасате, Я. Кубелик, Б. Губерман, И. Ахрон; виолончелист А. Вержбилович; певцы Л. Собинов, Н. Фигнер, О. Калиокский, А. Боначич, В. Касторский, Н. Шевелев, Н. Ермоленко-Южина, М. Медведев, М. Долина, Р. Горская, Е. Мравина, Е. Збруева, А. Давыдов, И. Тарханов; болгарский певец, педагог и театральный деятель К. Михайлов-Стоян; дирижер А. Пазовский (впоследствии Народный артист СССР) и др.

Таковыми же богатыми на известные имена были составы гастрольных театральных коллективов. Организация концертов с приглашением известных исполнителей продолжалась и в послеоктябрьские дни. К примеру, уже 28 ноября 1917 года в городском театре состоялся большой сольный концерт вокалиста Петербургской консерватории А.И. Мозжухина.

На наш взгляд, Октябрьская революция внесла одно, но существенное изменение в музыкально-песенную жизнь города – невозможность приглашать гастрольные коллективы и отдельных исполнителей – стала катализатором активности творческого потенциала местной музыкально-исполнительской интеллигенции. Появилась реальная возможность для создания Витебского городского музыкального учебного заведения, профессиональных и любительских музыкально-песенных объединений.

Организаторы музыкальной жизни в послереволюционном Витебске понимали, что чем интенсивнее будет входить музыка в жизнь народа, тем теснее станет ее связь с другими формами общественного сознания, а зна-

чит и более действенная роль в формировании нового духовного мира раскрепощенных людей. Использовались все формы – съезды, диспуты, концертная деятельность. К примеру, в трудном 1919 году по предложению музыкального подотдела Губнаркомпроса будет проведен Первый губернский съезд учителей пения и музыкальных деятелей и т.д.

Первым практическим шагом в превращении возникшей возможности в повседневную городскую действительность стало создание необходимого денежного фонда. И в начале 1918 года Витебское отделение Всероссийского союза оркестрантов организовало концерт, сбор с которого составил 3500 рублей. Инициаторами патриотического начинания (не только оркестрантами, но и другими музыкальными и общественными деятелями) была подготовлена докладная записка в Народный комиссариат просвещения РСФСР (не позднее 30 марта 1918 года) о необходимости открытия народной консерватории в г. Витебске.

В Государственном архиве Витебской области сохранилась эта записка. На наш взгляд и сегодняшнему читателю будет небезынтересно познакомиться с позицией ее авторов. Мы приведем лишь некоторые выдержки из этого документа. И начнем с обоснования: «Потребность в названном учебном заведении («народной консерватории». – *А.Р., Ю.Р.*) ощущалась давно уже, но осуществить таковое не представлялось возможности по причинам исключительно политического характера. Ныне же, когда положение трудящихся классов в государстве стоит на первом плане, а не на последнем, как было до революции, и когда представители новой власти прилагают все меры и работы к тому, чтобы беднейшие слои населения были в равной степени обеспечены с имущими классами и пользовались благами жизни на одинаковых с ними правах, является полная возможность широко пропагандировать музыкальное искусство среди народа и создать такие условия, благодаря которым трудовой и рабочий элемент может получать не только эстетическое удовольствие в качестве слушателей, но и принимать участие в качестве хоровых и оркестровых исполнителей, а также выделять из своей среды руководителей в деле обучения и распространения искусства повсеместно».

И далее авторы записки поясняют, что они уже сделали необходимый финансовый задел (3500 руб. от симфонического концерта), который может стать началом, но которого явно недостаточно «для того, чтобы народная консерватория могла быть открыта и начала правильно и успешно выполнять свои функции, особенно если принять во внимание, что при самом начале дела необходимо будет приобрести инвентарь, стоимость которого при существующей дороговизне вызовет значительные расходы»¹.

¹ ГАВО. – Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 9. – Л. 3.

О преподавательских кадрах авторы записки просили Наркомпрос РСФСР не беспокоиться. По их мнению, в Витебске было достаточное число специалистов, получивших специальное консерваторское образование и имевших многолетнюю педагогическую практику «в деле преподавания искусства». Кроме того, в Витебске жили «лица, пользующиеся некоторой музыкальной известностью».

Поездка витебской делегации в Москву, а в ее состав входили скрипач и дирижер, выпускник Петроградской консерватории А. Бесмертный, администратор городского театра Б. Суходрев и один из первых советских композиторов М. Анцев, оказалась весьма успешной. Она не только была принята Наркомом просвещения РСФСР А.В. Луначарским, но и с его согласия вела переговоры со столичными музыкантами на предмет работы в Витебске. И одним из первых, кто согласился на переезд, был композитор, дирижер и педагог А.П. Постников, получивший у А.В. Луначарского мандат на право отбора в неограниченном количестве любого нотного материала, который можно было найти в национализированных петроградских библиотеках Зилоты и Кусевицкого и на нотных складах Беляева, Гутхейля, Циммермана, Юргенсона и др. В результате активных действий А.П. Постникова к осени 1918 года в уже открытую Витебскую народную консерваторию поступило большое количество партитур, оркестровых партий, камерной музыки, оперных клавиров, обнаруженных в русских и зарубежных изданиях. Упомянутая нами А. Шатских отмечает, что все это нотное богатство позволило открыть в мае 1919 года нотный склад (так оригинально называлась нотная библиотека), доступный для всех пользователей. Кстати, размещался он в бывшем магазине Розенфельда на Смоленской улице в реквизированном магазине тестя Марка Шагала².

Благодаря активности Постникова, в Витебске оказались единственные на всю Советскую Россию (так утверждает учащийся Народной консерватории в 1918–1921 гг., а впоследствии известный советский композитор Г. Юдин) экземпляры партитур и оркестровых голосов произведений Дебюсси, Равеля, д'Энди, Роже Дюкаса, Дюка, Русселя, Ф. Шмитта, Видора, Сен-Санса, Регеля и других зарубежных композиторов конца XIX – начала XX века³.

Проект создания Витебской народной консерватории был не только поддержан и утвержден А.В. Луначарским, но и в Витебские губисполком и губкомпарт в июне 1918 года был направлен документ следующего содержания: «Разрешая открытие в городе Витебске народной консерватории, построенной на началах полной демократичности в смысле культурно-просветительном и в административном,

² Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. Шатских. – М., 2001. – С. 190.

³ См.: Юдин, Г.Я. За гранью прошлых дней. Из воспоминаний дирижера / Г.Я. Юдин. – М., 1977. – С. 10.

музыкальный отдел Комиссариата народного просвещения просит Вас оказать содействие Витебской народной консерватории в предоставлении ей приспособленного для деятельности консерватории помещения. Желательно здание бывшей Алексеевской гимназии (теперь Нижегородский госпиталь).

Мы считаем необходимой непосредственную связь между Витебской народной консерваторией и Витебским горсовдепом, который в свою очередь через отдел народного образования будет непосредственно связан с музыкальным отделом Народного комиссариата по просвещению»⁴.

На должность директора Народной консерватории весной 1918 года был приглашен бывший дирижер Мариинского театра, ученик Н.А. Римского-Корсакова, Н.Н. Черепнина и А.К. Глазунова Николай Андреевич Малько (1883–1961). В июне 1918 г. в консерватории начал работу сподвижник Н. Малько М. Анцев (в должности заведующего канцелярией). Плодотворное сотрудничество Н. Малько и М. Анцева продолжалось вплоть до отъезда Н. Малько в Москву в 1921 году. (Кстати, Н. Малько в своих воспоминаниях не единожды писал о том, что два с половиной года, прожитые в Витебске с единомышленниками по организации и развитию музыкально-песенных жанров, были «наиболее важными периодами жизни»). Здесь мы сделаем оговорку: о деятельности Витебской Народной консерватории как учебного заведения мы поведем разговор в отдельной главе, посвященной организации и деятельности системы художественного образования.

И в продолжение. Будучи до приезда в Витебске дирижером с 10-летним стажем Н. Малько, приехав в город, сразу же приступил к реализации «фиксидей» – созданию профессионального симфонического оркестра. Трудности оказались не менее сложными, чем в работе по созданию консерватории. «Дооктябрьские» музыканты-любители не очень соглашались на участие в оркестре «Красного дирижера», (знали ведь, что Н. Малько был одним из тех немногих представителей российской интеллигенции, кто безоговорочно принял Советскую власть), профессиональные исполнители были заняты работой в Витебском городском театре, полупрофессиональные подрабатывали в частных учреждениях и заведениях. И тем не менее, недюжинный практический ум, доброжелательность в отношениях с музыкальной общественностью, умение зажечь в музыкантах веру в собственное профессиональное самоутверждение, интенсивность и накал работы, наконец, поддержка местных властей* сделали свое дело.

⁴ ГАВО. – Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 9. – Л. 6.

* Одним из приказов губернского отдела народного просвещения было предписано всем музыкантам-таперам городских кинематографов явиться к товарищу Малько для пополнения создаваемого городского оркестра. См.: ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 22(св. 2). – Л. 6.

Обратимся к дневниковым записям Н. Малько, красноречиво рассказывающим о начале его работы с оркестром: «Витебск. 2 ноября, суббота, 11 ч. 35 мин. – 1 ч. 50 мин. Зал Пролетарского клуба. Программа: Бетховен – «Эгмонт», Чайковский – Итальянское каприччио, Литольф – Увертюра «Робеспьер»... Сначала я думал, что ничего не выйдет: попробовал играть – какофония, к тому же многих не хватало. Потом другие смотрят, как будто пришел белоручка; я решил стиснув зубы работать. Учил не того, кого надо, надо бы с каждым или с пультом отдельно, а учил всех вместе, добиваясь, прежде всего стройности, потом более или менее стройных звуков, потом всего остального. Каждую минуту открытия – музыкант, какой-нибудь, который при ближайшем рассмотрении оказывается или не играющим или играющим так, что лучше не играть. Что будет из этого, не видно». Следующая запись: «Понемногу прояснилось: как-то идем вперед, но трудно и очень медленно; я работаю много, но не совсем работа музыканта: скорее работа вдохновителя-учителя. Стараются, смотрят и хотят сделать, но сил не хватает»⁵. Пусть простит нас сегодняшний читатель за столь пространную цитату, но мы хотели бы напомнить, как истинные подвижники новой художественной культуры не жалея себя, отдавали свои силы и знания для утверждения ее в провинциальных губернских городах послеоктябрьской России. И уже в мае 1918 года дирижер Н. Малько провел первую репетицию симфонического оркестра. В своем докладе на заседании коллегии Витгуботдела просвещения 11 февраля 1919 года руководитель музотдела, а позднее одновременно и заведующий подотделом искусств А.О. Цшохер с удовлетворением отмечал: «Могучим средством нашей деятельности является государственный оркестр и камерный коллектив, имеющийся в распоряжении / музыкального / отдела»⁶.

21 июня 1918 года состоялся первый (неофициальный) концерт Витебского городского симфонического оркестра под управлением Н. Малько. Это был день 10-летия смерти его любимого педагога Н.А. Римского-Корсакова. По свидетельствам очевидцев, концерт на открытой эстраде парка Елаги прошел с огромным успехом, собрав более 500 слушателей (и не только поклонников симфонической музыки), но и рабочих, служащих, учащихся). У Г. Юдина можно прочесть: «...Программа концерта включала «Испанское каприччио», сюиту из оперы «Снегурочка», шествие из оперы «Золотой петушок», увертюру к опере «Царская невеста» и две арии Марфы, чудесно спетые Р.П. Олиной-Степановой (бывшая солистка Мариинского театра, жена Н. Малько. – А.Р., Ю.Р.)». А еще было «... сочное, теплое звучание виолончели С.М. Шпильмана в известном соло в репризе первой арии»⁷.

⁵ Цит. по: Раабен, Л. Н.А. Малько – жизнь дирижера и общественная деятельность / Л. Раабен, И. Шерман // Н.А. Малько. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л., 1972. – С. 22.

⁶ ГАВО. – Фонд 2268. – Оп. 34. – Д. 10. – Л. 261.

⁷ Юдин, Г.Я. За гранью прожитых лет. Из воспоминаний дирижера / Г.Я. Юдин. – М., 1977. – С. 20.

Следует подчеркнуть, что в первоначальном составе оркестра было около 50 человек разной квалификации, постепенно осваивавших высокие требования, предъявляемые к их исполнительству Н. Малько. Тем более, что в составе оркестра будут впоследствии ведущие преподаватели Народной консерватории пианисты Э. Бай и В. Дроздова, виолончелист С. Шпильман, скрипачи А. Бессмертный, Г.О. Шейдлер, К. Григорович, виртуоз тромбона Я. Райхман, контрабасист С. Левман, альтист Б. Суходрев. К концерту официального открытия концертной деятельности Витебского городского симфонического оркестра из 52 его участников 10 станут преподавателями Народной консерватории. Следует особенно подчеркнуть, что Н. Малько в работе с оркестром придерживался демократических принципов, приглашая за дирижерский пульт молодых преподавателей (вторым дирижером оркестра был Георгий Шейдлер, впоследствии дирижер Большого театра в Москве и Национального оперного театра в Праге) и даже приезжающих на гастроли в Витебск исполнителей (несколькими симфоническими концертами дирижировал участник Мекленбургского квартета Владимир Бакалейников), создавая небольшие исполнительские группы-трио, квартеты, секстеты и т.д. К примеру, скрипач Карл Григорович возглавлял в оркестре струнный квартет, в который кроме него входили Борис Вельтман (вторая скрипка), Александр Бессмертный (альтист, впоследствии один из основателей Белорусской государственной консерватории), виолончелист Семен Шпильман. Особым успехом у слушателей пользовалась программа квартета, в которую входили Второй квартет Бородина, сольмажорный квартет Гайдна, Второй квартет Бетховена, Второй (реминорный) концерт Брука. В программах камерных концертов значились фортепианные трио Бетховена, Мендельсона, Чайковского, Аренского, скрипичные, виолончельные и фортепианные сонаты Бетховена, Моцарта, Грига, трио с валторной Брамса. В таких концертах постоянно принимали участие К. Григорович, Бай, Мериин-Коварская, С. Шпильман. Талантливый скрипач и дирижер К.К. Григорович умер в Витебске в конце марта 1921 года от воспаления легких, не дожив несколько месяцев до своего 50-летия.

Популярности городского коллектива способствовало наличие в нем большого числа великолепных солистов. Практически всегда на «бис» в концертных программах оркестра вызывались скрипачи – лауреат Петербургской консерватории, ученик известного в России «скрипичного профессора» В.Н. Дроздова Э. Бай и уроженец Суража скрипач Аркадий Бессмертный, гобоист и солист на рожке Семен Брауде, тромбонист, уроженец Витебска сын военного дирижера Яков Райхман, бывшая артистка Мариинского театра Раиса Петровна Степанова и др.

Городской симфонический оркестр под управлением Н. Малько был активным участником празднования в Витебске первой годовщины Октября. В переполненном зале городского театра звучали «Эй, ухнем» в обработке А.К. Глазунова, «Узник» Гречанинова, «Кузнец» Хидемана, «Итальянское каприччио» П.И. Чайковского, увертюра «Эгмонт» Бетховена, фантазии на мелодии оперы «Дон-Жуан» Серве-Доницетти, увертюра Литольфа «Робеспьер». Городская газета «Витебский листок» писала в отчете о концерте: «Под руководством талантливого дирижера Н. Малько симфонический оркестр Витебского отдела Всероссийского союза оркестрантов стал неузнаваемым. За сравнительно короткое время оркестр провел большую работу и в настоящее время в условиях провинциальной жизни, несомненно, может считаться блестящим»⁸.

8 и 9 декабря 1918 года, в обычные для городской жизни дни, состоялись необычные события (может быть, и не следует называть их «необычными» – ведь прием в Народную консерваторию был объявлен еще весной 1918 года) – в губернском Витебске было открыто первое советское музыкальное заведение – Народная консерватория, а 9 декабря 1918 года состоялся «*первый* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) симфонический концерт»).

Еще 7 декабря «Известия Витгубисполкома» сообщали, что в программе концерта значатся увертюра к опере М. Глинки «Руслан и Людмила», увертюра-фантазия к опере П. Чайковского «Ромео и Джульетта», увертюра к опере Бетховена «Эгмонт», увертюра к опере Вагнера «Риенци». Дирижировать будет Н. Малько, солистами выступают Э. Бай и С. Шпильман⁹. Начиная с этих дней выступления городского симфонического оркестра (и не только в Витебске) становятся регулярными. В Витебске они проходят дважды в неделю – по понедельникам и четвергам¹⁰. В начале 1919 года оркестр получил статус государственного и официальное название «Витебский окружной Государственный Прифронтной Оркестр Симфонический». В августе 1919 года Н. Малько с гордостью доложит об этом делегатам Всероссийского съезда работников искусств, проходившем в г. Москве*.

Примечательным было то, что оркестр не замыкался в узкопрофессиональной сфере. Его деятельность, как считает искусствовед А. Шатских, шла по двум направлениям – популярно-музыкально-

⁸ Витебский листок. – 1918. – 10 нояб.

⁹ См.: Известия Витебского губернского исполнительного комитета Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. – 1918. – 7 дек.

¹⁰ Там же. – С. 21.

* Заметим, что в РСФСР симфонический оркестр после Витебска будет создан лишь в 1930 г. как симфонический оркестр Всесоюзного радио. Благодаря настойчивости переехавшего в Минск близкого сподвижника Н. Малько А. Бессмертного (1924) симфонический оркестр будет создан при Белгосрадио в 1928 году.

просветительскому (Н. Малько, как почти вся российская демократическая интеллигенция, свято верил в воспитательную силу искусства и, конечно же, музыкально-песенного) и академическому. Отдавая предпочтение первому направлению, Н. Малько считал необходимым участие оркестра в благотворительных и общественно-значимых мероприятиях, проводимых в Витебске и губернии. 22 декабря 1918 года симфонический оркестр Н. Малько участвует в двух концертах-митингах, организованных агитационно-пропагандистским отделом Витебского губвоенкомиссара (в Городском театре и Доме просвещения); 5 января 1919 года оркестр выступает в Пролетарском клубе имени Первого мая с концертом, проводимым в пользу Витебского комитета пленных и беженцев; 23 февраля 1919 г. профессора и преподаватели Народной консерватории дают большое представление в концерте-митинге в Латышском клубе в честь международного социалистического праздника работниц; 16 марта 1919 г. оркестр Н. Малько – участник лекции-концерта-спектакля, посвященного памяти А.С. Пушкина и т.д. Только в феврале-марте 1919 года состоится шесть общедоступных симфонических концертов. При этом сам Н. Малько выступал не только в роли дирижера. Вступительное слово или беседа перед началом концерта были строго дифференцированы, велись с учетом состава публики и цели проводимого мероприятия. К примеру, для учащихся городских школ им была специально разработана лекция «Роль музыки в жизни человека». Концерты, проводимые в Латышском клубе или в Еврейском театре, сопровождались беседами о национальном и интернациональном в музыкальном искусстве и т.д.

Губернская пресса неоднократно отмечала успешные выступления оркестра, и не только в Витебске, но и в уездных городах и воинских частях, в которые коллектив оркестра и отдельные исполнители выезжали регулярно. Концерты собирали полные залы, хотя большей частью это были люди, не обладающие даже скромным концертным опытом. Реакция неискушенной аудитории воодушевляла и оркестрантов, и самого Н. Малько.

Не преувеличивая, можно утверждать, что Н. Малько вместе со своим коллективом следовал ленинским размышлениям по проблеме «искусство-публика», а может быть и знал о беседе В.И. Ленина с В. Бонч-Бруевичем: «Сейчас зритель наш еще молчалив, сосредоточен и даже сумрачен... Он только проникает в тайны искусства и чувствует себя в театре еще стесняющимся человеком»¹¹. Заметим, что стоимость билетов на общедоступные концерты была минимальной, а часть билетов, главным образом для рабочих и учащихся, распространялась бесплатно, в соответствии с требованиями того частной культурной политики. Программы для выездных концертов Н. Малько

¹¹ Цит. по: Ленин и искусство. – М., 1969. – С. 322–323.

строил с учетом возможностей слушателей: исполнялись популярные романсы и оркестровые пьесы с «выразительной мелодией, эффектной оркестровкой» (А. Шатских).

В академических программах зрителям предлагались произведения малоизвестных композиторов, русская и зарубежная классика, требующая слаженной, высокопрофессиональной работы и дирижера, и оркестрантов. Г. Юдин, к примеру, в своих воспоминаниях пишет: «...Малько постепенно и весьма тщательно разучил и исполнил с оркестром огромный репертуар, включавший наряду с общеизвестными пьесами и весьма редко звучащие произведения, например симфонию Шарля Видора. Это было единственное исполнение этого произведения в СССР до наших дней. Разумеется, были сыграны симфонии Чайковского (Первая, Четвертая, Пятая, Шестая и «Манфред»), Бетховена – все, кроме девятой, Мендельсона – Третья и Четвертая, Моцарта – Сороковая (соль минор), Шумана – Первая, а также оркестровые пьесы – увертюры, поэмы и другие сочинения Вагнера, Бизе, Берлиоза. В частности, уже сам факт исполнения «Манфреда» Чайковского (в одной программе с Первым фортепианным концертом и симфонической фантазией «Франческа да Римини») говорит сам за себя...»¹². Говоря о Витебском городском симфоническом оркестре, уместно сослаться на мнение еще одного нашего земляка, а именно Марка Шагала: «Меня, имевшего счастье родиться в таком «выдающемся» городе, как Витебск, удивляет, что те же самые «клеимер» (скрипачи), которых я на свадьбах просил сыграть вальс или падекатр и которые соглашались не иначе, как получив 20 копеек, – сейчас играют Шестую симфонию Чайковского, подбираются к Дебюсси, скоро, я надеюсь, будут хорошо исполнять «Весну Священную» Стравинского...»¹³.

И, конечно же, нельзя не обратиться к записям самого Н. Малько, описавшего и первые впечатления о Витебске и последние, связанные с роспуском оркестра. Первые записи – оптимистические, жизнеутверждающие. Читаем их: «Первые годы после революции все масштабы были нарушены и перепутаны, и вот в Витебске, где в течение девяти веков все шло тихо и спокойно, по-провинциальному, вдруг закипела жизнь <...>. В городе, где за девять веков был, кажется, один раз организован концерт оркестра, появился симфонический оркестр, который сыграл за первый сезон 22 концерта, а всего за два с половиной года около 240 концертов...»¹⁴. В тех условиях это была поистине гигантская работа. И второй документ – статья Н. Малько «Вместо некролога», напечатанная в 4-м номере витебского журнала

¹² Юдин, Г.А. За гранью прожитых дней. Из воспоминаний дирижера / Г.А. Юдин. – М., 1977. – С. 21–22.

¹³ «Свободный театр в Витебске». – ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Тетрадь 1. – Л. 263–308; Фонд 1950. – Оп. 1. – Д. 78.

¹⁴ Малько, Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма / Н.А. Малько. – Л., 1972. – С. 99.

«Искусство» за 1921 год, в которой содержится прямой упрек губернским властям, не смогшим сохранить коллектив оркестра.

Да, действительно, симфонический оркестр мало соответствовал пропагандистским требованиям Главполитпросвета и «производственной пропаганды». К тому же, в жизни активно утверждались принципы новой экономической политики. А что это значило для культуры, свидетельствуют следующие цифры. К примеру, доля народного просвещения в государственном бюджете РСФСР сократилась с 10% в 1920 году до 2–3% в 1922¹⁵. В Витебске вначале была сделана попытка перевести государственный оркестр на самоокупаемость. Подняли цены на билеты и... залы опустели. И тогда было принято «самое радикальное» решение – оркестр был распущен. Об этом с болью и озабоченностью и заявил Н. Малько в своей статье: «Постановлением Экономсовещания при Губисполкоме Витебский государственный оркестр объявлен распущенным». И далее автор напоминал властям, «что никогда и нигде оркестр не был коммерческим мероприятием, и симфоническое дело, подобно школьному, всегда нуждалось в субсидии». Об истории оркестра Н. Малько говорил страстно и темпераментно, словно бы родитель, выпестовавший любимое дитя. И, как человек, преданный избранному делу, он все же верил в возрождение потребности в искусстве, как мощной духовной силе в строительстве нового общества и формировании нового человека. «Впрочем, законы природы сильнее нас: Не оживет, аще не умрет»¹⁶, – такими словами закончил Н. Малько свою «эпитафию».

Неоднозначной была реакция общественности на решение губернских властей. Тот же А. Цшохер, но к этому времени уже председатель правления Витебского губернского профсоюза работников искусств, видя нищенское существование сотрудников художественных предприятий – театральных групп, учебных заведений и, конечно же, гордости губернии Витебского городского симфонического оркестра, неоднократно предлагал властям сохранить оркестр на содержании профсоюзов как «наиболее ценное в художественном отношении предприятие». Изучение протоколов заседания правления Витгубсорабиса показывает, что проблема жизнедеятельности оркестра постоянно волновала руководство профсоюза. Все выступавшие на Четвертом Губернском съезде работников искусств (1921, 20–24 мая) отмечали «невероятный развал и возможность гибели самых ценных художественных предприятий округа – госуд<арственного> симфонического оркестра, консерватории и т.д. – из-за невыплаты жалованья работникам». Из выступлений делегатов выделяется речь старого музыканта-контрабасиста, свыше 40 лет работавшего в музыкальной среде:

¹⁵ См.: Введение / Культурная жизнь в СССР. 1917–1927. – М., 1975. – С. 11.

¹⁶ Малько, Н. Вместо некролога / Н. Малько // Искусство (Витебск). – 1921. – № 4–6. – С. 21–22.

«Силач может поднять 20 пудов, но не может поднять себя. Так и мы. Нужно, чтобы нам помогли подняться»¹⁷.

Не помогли... И осенью 1921 г. Н. Малько уехал из Витебска. Объективности ради, следует отметить, что советские и партийные руководители Витебска не оказались в стороне от судьбы оркестра. Однако из-за отсутствия средств принимаемые меры оказались половинчатыми. Как писали «Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б)» осенью 1921 г. музыканты приступили к работе как коллектив»¹⁸. Правда, в 1922 году предпринятые меры привели к возрождению оркестра. Оркестр возглавил бывший участник коллектива Н. Малько – фаготист Е. Евзеров. Хотя он и не считался известным в городской музыкальной среде, но за один год работы возрожденный оркестр дал в Витебске 19 концертов. И одним из них дирижировал специально приехавший в Витебск Н. Малько. Однако отсутствие финансовой поддержки и безучастного отношения властей привела и этот коллектив к краху¹⁹.

Подводя итог размышлениям о роли и значении Витебского городского симфонического оркестра в организации музыкальной жизни, музыкального образования и воспитания, не преувеличивая можно утверждать, что подвижническая деятельность Н. Малько в послеоктябрьской художественной культуре Витебщины выглядела и выглядит такой же знаковой, как и деятельность М. Шагала и К. Малевича.

Однако было бы ошибкой утверждать, что вся музыкальная жизнь города и губернии замыкалась лишь на концертно-просветительной деятельности Н. Малько и его оркестра. Таким же подвижником в музыкальной культуре послеоктябрьского Витебска являлся создатель и руководитель Витебского государственного хора ученик Н.А. Римского-Корсакова М. Анцев. Именно Государственного! Ведь до революции хоровое пение в России считалось делом чисто любительским. Профессиональными были лишь Петербургские Придворные Певческая капелла и Синодальный хор.

Для создания Государственного хорового коллектива требовалось одобрение и согласие Наркомпроса РСФСР. А поэтому М. Анцеву, несмотря на его занятость в Народной консерватории пришлось несколько раз выезжать в Москву, куда к этому времени переехала из Петрограда ЦИК и СНК России. Принципиальное согласие было получено, но оказалось, что окончательное решение будут принимать Витебские власти после просмотра подготовленной концертной программы. Организационно-подготовительная работа по созданию хора

¹⁷ Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 115. – 21 мая.

¹⁸ Там же. – № 236. – 18 окт.

¹⁹ Красникова, Т. Витебский ренессанс. Музыкальная культура / Т. Красникова, Е. Варфоломеева, Н. Мартинович. – Витебск, 2000. – С. 22.

началась в ноябре 1919 года. На первое собрание пришло всего десять любителей хорового пения. Ситуация вполне объяснимая – работа на начальном периоде велась на общественных началах. Но уже к январю 1920 года положение дел заметно улучшилось. На объявленную на 12 января 1920 г. репетицию (она почему-то проходила в здании губвоенкома) пришло более 30 человек – будущая основа хорового коллектива. В феврале 1920 г. хор уже состоял из 50 мужских и женских голосов. Репетиции хора проводились два раза в неделю при 2-часовых занятиях. В течение первого месяца занятий было разучено несколько пьес, народных и революционных песен. По сути хор консерватории становился крупным художественным предприятием. Первый концерт для горожан был дан 11 марта 1920 года в Латышском клубе. Впервые в городе в хоровом исполнении звучали «Интернационал», «Варшавянка», «Марсельеза», а также белорусские и русские народные песни. Полный аншлаг, аплодисменты, овации. Для М. Анцева – это, может быть, самый радостный день: его проект создания в полюбившемся Витебске состоялся – хор живет, получает общественное признание.

В 10-х числах февраля 1920 г. репетицию хора посетил заведующий Витебским музыкальным отделом композитор и дирижер бывшего Императорского Придворного оркестра Эраст Беллинг*. Прослушав программу, он «признал хоровой коллектив весьма существенной музыкальной организацией и для настоящего времени крайне необходимой»²⁰.

Через несколько дней хоровой коллектив регистрирует Витебский музыкальный отдел и в соответствии с постановлением его коллегии (№ 7 от 14 февраля 1920 года) он получит статус Государственного хора, а все его участники будут приняты в число служащих музотдела²¹. 24 февраля 1920 г. губернская пресса сообщит о приеме желающих в Государственный хор М. Анцева. Среди откликнувшихся на объявление будут учащиеся, служащие, красноармейцы. В коллективе будут избраны органы внутреннего управления – хоровой комитет и местная тарифно-расценочная комиссия. Для хористов, разделенных на четыре категории, будут составлены внутренние правила. В качестве примера приведем содержание одного из пунктов: «Указывать и заявлять открыто о погрешностях того или иного партнера ни в коем

* Э. Беллинг и его жена певица Сандра Беллинг жили в Витебске в 1920–1922 гг., приехав в город по рекомендации А.В. Луначарского. Их влияние на музыкальную жизнь губернии было весьма заметным. Кроме руководства губернским МУЗО (так назывались музыкальные отделы в Наркомпросе), Э. Беллинг был директором Народной консерватории, а Сандра Беллинг часто выступала с концертами (в дуэте с мужем), занималась в Витебской и Могилевской губерниях записью русских народных песен.

²⁰ ГАВО. – Фонд 59. – Оп. 1. – Д. 15. – Л. 68–69.

²¹ См.: Там же.

случае не следует. Более того, опытные певцы, конечно должны сделать замечание своему партнеру, если он вредит ансамблю, но дружелюбно, безобидно и незаметно для других певцов»²². Обязательным требованием, предъявляемым М. Анцевым к хористам, было знание как минимум двух партий (для замены при необходимости друг друга). И уже как профессиональный коллектив Государственный хор под управлением М. Анцева дает концерт 18 марта 1920 года в городском театре в честь годовщины Парижской коммуны, 4 апреля выступает в клубе имени Л. Троцкого, 1 мая – участвует в торжествах, посвященных празднованию 1 Мая, выступает в клубе им. Я. Свердлова, 2 мая – концерт в кинозале «Рекорд» (ныне кинотеатр «Спартак»), 14 мая – концерт для красноармейцев в полево-дорожном пакгаузе, 20 мая – снова выступление в клубе им. Л. Троцкого. В мае 1920 г. состоялось несколько концертов на площади Свободы и т.д.

Следует подчеркнуть, что М. Анцевым успешно решалась триединая задача в концертном обслуживании населения Витебска и губернии – выступление в госпиталях и воинских частях, концерты в рабочих коллективах и учебных заведениях, общественные концерты. При этом программа концертов всегда составлялась с учетом предполагаемого состава аудитории. К примеру, для концертов в госпиталях, воинских частях, в рабочих коллективах она формировалась из произведений «современной революционной хоровой литературы» (М. Анцев), а для общественных концертов из хоровых произведений русских и зарубежных композиторов.

Однако уже через полтора месяца после регистрации хора, в его жизни стали возникать проблемы, о которых М. Анцев в отчете перед Музотделом от 19 мая 1920 года напишет: «В начале апреля вследствие неполучения следуемого жалованья, хоровой коллектив начал распадаться. Более ценные сотрудники стали переходить в частные хоры, где платили аккуратно. В половине апреля вместо 60 человек хористов осталось не более 40. Для пополнения коллектива хоровой комитет сделал публикацию, приглашая новых членов. В данное время коллектив пополнен, и число хористов снова выросло до 60 человек. Особенно прилив хористов в коллектив стал замечаться со времени уплаты жалованья за первые месяцы работы. Благодаря особым стараниям председателя хорового комитета, удалось наконец уплатить часть жалованья, и таким образом хоровой коллектив уцелел, не распался.

...Отсутствие достаточного количества нотной бумаги и невозможность приобретать хоровую литературу тормозят успешность занятий и разнообразие репертуара»²³.

²² См.: Красникова, Т. Витебский ренессанс. Музыкальная культура / Т. Красникова, Е. Варфоломеева, Н. Мартинович. – Витебск, 2000. – С. 20.

²³ ГАВО. – Фонд 59. – Оп. 1. – Д. 15. – Л. 58–59.

Репертуара не хватало. В начале июля 1920 г. М. Анцев вместе с преподавателем теории композиции Народной консерватории, выпускником Петербургской консерватории А. Постниковым выезжает в составе музыкально-этнографической экспедиции по уездам Витебской губернии для сбора и записей белорусских народных песен. В обработке М. Анцева в репертуаре хора появляются народные песни «Го-го-го, каза», «А ў полі – вярба», «Лучына-лучыначка», «Кума мая кумачка», «Ляцяць гусі» и др., песни «Першае мая» на слова М. Чарота, «Працоўны люд» на слова Я. Журбы, «Серп і молат» на слова Я. Купалы, романсы на стихи русских поэтов. Специально для коллектива он напишет хор «Пролетарская колыбельная» и др.

На наш взгляд, уместно подчеркнуть, что роль М. Анцева в развитии художественной культуры социалистической Витебщины не ограничена лишь созданием и руководством Государственным хором. Не менее важна его деятельность в распространении белорусской народной песни уже в качестве преподавателя Витебского музыкального техникума. Он разработал и подготовил к печати классификацию народных песен (из шести категорий) и программу белорусского народного песнетворчества, рекомендованную Наркомпросом БССР для использования во всех музыкальных учебных заведениях, а белорусские народные песни в редакции М. Анцева заняли достойное место в концертных программах Первого белорусского вокального квартета²⁴. М. Анцев входил в состав Редакционной комиссии Наркомпроса БССР по подготовке к печати сборников народных песен²⁵. Кстати, активным сподвижником М. Анцева в этом деле был преподаватель Полоцкого педагогического техникума Матисон, чей «Песенник детских хоров белорусской школы» («Сьпеўнік дзіцячых хораў беларускай школы») в середине 1920-х годов был издан Музыкальным сектором Госиздательства РСФСР.

Оптимизмом и верой в большое будущее белорусской народной песни пронизаны его слова: «...можна* з упэўненасцю сказаць, што большая частка гэтай народнай спадчыны так ці іначай зафіксавана і знаходзіцца ў нашых руках. А значыць – надалёка той час, калі лепшыя ўзоры сапраўднай народнай песьнятворчасці стараньнямі нашых вучоных арганізацый, кампазітараў, тэарэтыкаў і знаўцаў беларускага фольклёру, пры дапамозе ўраду БССР, стануць агульным здабыткам – будуць надрукаваны; надалёка той час, калі зусім незаслужона абяздоленая беларуская песня ўзмацнее, прыбярэцца і выйдзе на людзі паказаць сябе, а ня будзе хавацца на пазадворках, як гэта было да

²⁴ Мастацтва Савецкай Беларусі: зб. дакументаў і матэрыялаў: у 2 т. – Мінск, 1976. – Т. 1: 1917–1941. – С. 260.

²⁵ Там же. – С. 259.

* Дается по правилам белорусского правописания второй половины 1920-х годов.

рэвалюцыі; недалёка той час, калі гукі роднай песні будуць чутны не толькі ва ўсіх кутках Беларусі, але і далёка за межамі яе. Вольна, радасна і сьмела будзе гучэць наша родная беларуская песня, якая вырасла сярод шырокіх палёў і лугоў; тая песня, якую наш селянін прыгрэў і прытуліў пад сваёй саламянай страхой, і песьціў яе, перадаючы з пакаленьня ў пакаленьне»²⁶. Наше время лишь подтверждает эти пророческие слова витебского педагога М. Анцева.

М. Анцев уехал из Витебска в начале 1930-х годов.

Недолго, всего два года концертировал Витебский Государственный хор. Однако его значение в новой художественной культуре Витебщины, как и деятельность Народной консерватории и Государственного Симфонического оркестра, было поистине огромным – все они активно пропагандировали как классические произведения русских и европейских композиторов, так и революционную, и белорусскую народную песню²⁷. Приходится лишь сожалеть, что «новый курс экономической политики и тяжелые финансовые условия», в которых оказалась художественная культура Витебщины (как, впрочем, и всей России), поставили под угрозу само существование и консерватории, и хора, и оркестра, несмотря на отчаянное сопротивление Губернского профсоюза работников искусств («Губсорабиса»)²⁸.

Было бы ошибочным утверждать, что музыкальная жизнь Витебска и губернии ограничивалась лишь концертами Государственных хора и симфонического оркестра. В городе были регулярными выступления гастрольных исполнителей, других витебских музыкально-песенных коллективов (еврейского хора общества имени Переца, хоров железнодорожников и Латышского клуба и др.). Среди зарубежных исполнителей значится французский композитор, скрипач и дирижер Анри Фортер, открывший витебской публике новый и чудесный мир музыкального импрессионизма. Он же познакомил любителей музыки с такими ранними произведениями А. Скрябина, не исполнявшимися в витебских залах, как «Фортепианный концерт» и симфоническая поэма «Мечты» и т.д.

С успехом выступали в городском театре и на концертных площадках послереволюционного Витебска скрипач М. Фишберг и Борис Сибор, пианист-виртуоз Семен Барф, дуэт в составе скрипача Михаила Пресса и пианиста Марка Мейчика, вокалисты А. Мозжухин, А. Давыдов, И. Тартаков и др. В апреле 1922 года в Витебске состоялись первые концерты уроженки г. Невеля, впоследствии выдающейся советской пианистки Марии Юдиной. Собственная оценка этих, с ус-

²⁶ Анцаў, М. Беларуская народная песьнятворчасць / М. Анцаў // Віцебшчына. Неперьядычны зборнік Віцебскага Акруговага Таварыства Краязнаўства. – Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 192.

²⁷ См.: Мастацтва Савецкай Беларусі. – Мінск, 1976. – Т. 1. – С. 243–244.

²⁸ См.: ГАВО. – Фонд 59. – Оп. 1. – Д. 47. – Л. 16.

пехом прошедших выступлений была изложена в письме М. Юдиной к профессору Петроградской консерватории Л.В. Николаеву: «За это время я кое-что сделала – повторила весь старый репертуар и дала в Витебске 3 Clavierbend'a на одной неделе (все фуги, Лист, фантазия Шумана, Чакона и мелочи Баха). По совести должна сказать, что было не худо; вещи отстоялись, многое, что затруднено, стало совершенно удобным, и я играла с большим увлечением, каковое передавалось и слушателям; один раз было почти так, как на программе (экзаменационной в консерватории. – *А.Р., Ю.Р.*), и я была очень счастлива»²⁹.

Не очень-то везло любителям оперного пения. В городе летом 1918 г. выступала в течение трех недель «очень недурная оперная группа» (Г. Юдин), состоящая почти целиком из артистов Петроградского театра музыкальной драмы...

И все же в музыкальной культуре послереволюционного Витебска, говоря словами В.И. Ленина, «сделано много в сравнении с тем, что было, не мало в сравнении с тем, что нужно...»³⁰.

Вторая половина 1920-х – 1930-е годы не привнесут в музыкальную культуру Витебщины новых открытий. Да, в Витебске будет работать Витебский музыкальный техникум, в Полоцке, Орше, некоторых районных центрах – музыкальные школы, в общеобразовательных школах будут работать учителя пения, многие из которых являлись руководителями самодеятельных музыкально-драматических и хоровых коллективов. Но как это все будет далеко от «музыкального Ренессанса конца 1910-х – начала 1920-х годов». Как говорят в народе: «Всему свое время».

²⁹ Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., 1978. – С. 181.

³⁰ Ленин, В.И. Полн. собр. соч. / В.И. Ленин. – Т. 42. – С. 161.

Г Л А В А IV

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Сегодня очевидно, что наиболее устойчивой подсистемой в целостном организме социалистической художественной культуры Витебщины оставалась театральная жизнь. Театральные коллективы – профессиональные и самодеятельные – действовали в Витебске и губернии на протяжении всего исследуемого нами периода, т.е. с 1918 и по 1941 год. На наш взгляд, в этом временном промежутке можно выделить (с определенной долей условности) три самостоятельных периода:

– 1918–1926 гг., когда наблюдается наиболее активная деятельность двух–трех профессиональных и большого количества полупрофессионально-любительских коллективов;

– 1926–1941 гг. – деятельность Второго Белорусского государственного театра (БГТ-2), впоследствии театра имени Якуба Коласа в процессе его становления, развития, преодоления противоречий и успехов;

– 1930–1941 гг. – организация работы новых государственных театральных коллективов, какими выступили колхозно-совхозные театры, развитие самодеятельных драматических коллективов в районах бывшей Западной Белоруссии, включенных в состав Витебской области.

При этом каждому из периодов сопутствует два, не зависящих друг от друга, процесса. Это, во-первых, активность большого числа самодеятельных драматических кружков и коллективов и, во-вторых, гастрольная деятельность на территории Витебщины (Витебской губернии, Витебского, Полоцкого и Оршанского округов Витебской области) других театральных коллективов (белорусских, украинских, российских).

Попробуем проследить, как же складывалось «театральное дело» в каждом из периодов. Итак, *период 1918–1926 гг.* В сохранившейся в Витебском областном архиве газете «Известия Витебского Губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» определена роль революционного театра: «В эпоху величайшего перелома мировой истории, когда животворящий дух революции проникает во все поры государственного организма, театр – этот храм искусства – конечно, не может остаться в стороне от общего революционного перерождения»¹.

¹ ГАВО. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 27. – Л. 5 об.

В послереволюционные годы наиболее активной выглядит театральная жизнь в губернском Витебске, в котором тесно переплетаются классическая драматургия и супрематические «новации», революционная патетика и мещанско-слащавые водевили и мелодрама. Разнообразными выглядят и формы общения театра со зрителем. Здесь рядом сосуществуют классическая постановка и супрематические опера и балет, острая сатира и детский спектакль-дивертисмент т.д. В интернациональном Витебске действуют русскоязычные Витебский городской театр, осенью 1920 г. переименованный в Губернский показательный театр*, Театр революционной сатиры («Теревсат»), Первый юношеский губернский показательный театр (был создан на основе Юношеской драматической студии при Витебском комитете помощи красноармейцам), Юношеский самодеятельный театр, бесплатный агиттеатр при рабоче-крестьянском клубе имени «Парижской коммуны», железнодорожный театр и др. На еврейском языке давала спектакли Еврейская театральная студия при Обществе имени И. Переца (ставшая впоследствии основой для создания в 1929 г. еврейского камерного театра для передвижной работы не менее 5 месяцев в сезоне) в Витебске, Гомеле, Минске), на латышском языке Латышская драматическая студия («Латышский рабочий театр») при Центральном Латышском клубе Витебской губернии. Были ли спектакли до 1926 года на белорусском языке, к сожалению, установить не удалось.

В 1919 г. в Полоцке в здании бывшего дворянского собрания был открыт городской (полупрофессиональный) театр. А при городском Союзе молодежи в конце 1921 г. оформляется театральная молодежная труппа, весьма успешно заявившая о себе уже в январе 1922 г. постановкой спектакля по пьесе «Непогребенные». К концу 1921 г. городской театр был открыт и в Орше.

Ведущие театральные коллективы Витебска (Губернский показательный театр, Второй театр Губернского наробраза, Латышский и еврейский театры) были подчинены Единому управлению театральными делами Витебских театров, созданному при Губнаробразе. Здесь уместно сказать о зарождающейся системе централизованного управления художественными коллективами и предприятиями. Подтверждение тому инструкция Единого управления театральными делами... по организации спектаклей в уездах Витебской губернии театральными силами Губцентра. Вот ее полный текст:

«1. В уездах города и уездах Витебской губернии допускаются спектакли театров и коллективов Губ Центров, только имеющих на то разрешение Губ. П/О Искусств и Губсорабиса по программам, утвержденным этими учреждениями.

* Решение было принято Витебским Губнаробразом по предложению главного режиссера Р. Унгерна и художественного руководителя Б. Бергэльса. 14 февраля 1924 года театр будет переименован в театр имени В.И. Ленина.

2. Актеры, едущие на спектакли в провинцию, оплачиваются по персональным ставкам ОНТА Сорабиса и получают возмещение своих путевых расходов, никакие другие виды и статьи вознаграждения не допускаются».

3. Во главе отправляющихся на спектакли трупп или коллективов должен стоять ответственный администратор поездки, по назначению Губ Подотдела Искусств, которым по окончании таковой сдается полный финансовый и художественный отчеты в Губ П/О искусств.

4. В виду того, что Губнаробраз не имеет возможности субсидировать спектакли по уездам, все таковые спектакли должны быть платными и весь сбор поступает в распоряжение Губнаробраза через ответственного администратора поездки.

5. Расценка на местах устанавливается в зависимости от местных условий, ответственным администратором поездки по соглашению с Унаробразом в пределах 1500–3000 руб. за билет.

6. Ответственному администратору поездки разрешалось из сумм сборов производить следующие расходы: а) выплату содержания участников поездки, б) путевые расходы, в) местные расходы.

Все денежные операции равно и все документы к общему отчету должны быть заверены представителем Унаробраза и Р.К.И.»².

И, конечно же, нельзя оставить без внимания постановление № 19 Витебского Уездгорревкома от 15 мая 1920 г., в котором речь идет об ужесточении контроля за репертуарной политикой театральных коллективов: «В целях борьбы с антихудожественными и идейно-бессодержательными спектаклями, концертами и художественными вечерами, которые нередко устраиваются в настоящее время, с 25 мая 1920 г. при Губнаробразе начинают функционировать специальная Художественно-контрольная комиссия, без разрешения которой не может быть устроен в городе Витебске, ни один спектакль, концерт или художественный вечер. Все организации и частные лица, желающие устроить тот или иной спектакль, концерт или художественный вечер обязаны за пять дней до этого подавать в комиссию письменные заявления с указанием характера спектакля, концерта или вечера, программы и участников, его расценки, мест и способа распределения билетов»^{3*}.

Жизнедеятельность Витебского городского (классического) театра, впоследствии Губернского показательного театра всесторонне проанализирована в фундаментальной монографии Т.В. Котович «Театральная культура Витебска XX века»⁴. Мы же свое внимание скон-

² ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 33. – Л. 24.

³ Там же. – Фонд 2289. – Оп. 2. – Д. 53. – Л. 15.

* Более подробно об этом несколько ниже.

⁴ См.: Котович, Т.В. Театральная культура Витебска XX века / Т.В. Котович. – Витебск, 2009. – С. 11–19.

центрируем на тех явлениях в театральной жизни, которые стали возможными лишь в послереволюционных условиях и которые, в определенной степени, можно назвать «витебскими». В первую очередь, разговор пойдет о двух театрах – агитационно-пропагандистском Театре революционной сатиры («Теревсат») и Юношеском показательном театре (оба созданы в феврале 1919 года), Футуристической опере «Победа над солнцем» и Супрематическом балете.

В губернском Витебске начиная с 1918 года действовало отделение РОСТА (Российское телеграфное агентство), выпускавшее специальные агитационно-пропагандистские и сатирические плакаты «Окна РОСТА». Благодаря своей доходчивости, наглядности и сатирической направленности, они пользовались огромной популярностью среди жителей города и губернии. Опытный журналист, поэт, пародист, юморист и сатирик, он же начальник Витебского отделения РОСТА Михаил Пустынин, проанализировав проделанную работу, пришел к, на первый взгляд, неожиданному, но, как оказалось впоследствии, объективно-необходимому и общественно-значимому выводу – перевести «Окна РОСТА» на живой язык театра: «Наблюдая, как перед сатирическими «Окнами РОСТА» собираются толпы красноармейцев и рабочих, я подумал: «А как здорово было бы вместо рисованных сатирических фигур использовать живых актеров». Размышления М. Пустынина поддержали энтузиасты театрального дела – ответственный секретарь Витебского отдела Союза РАБИС А.А. Гольдман, режиссер Витебского театра А.А. Сумароков, работник РОСТА, он же главный режиссер Витебского городского театра Н.П. Абрамский. Идея была с пониманием воспринята в Политуправлении и в губернском комитете ВКП(б).

В течение нескольких недель сложился основной состав. В его входили актеры А.Г. Ангорский, Л.В. Ахматова, П.Н. Браун, В.Г. Василевская, В.Г. Васильковский, А.Г. Вовси, Р.В. Дмитриева, В.Ф. Драга, А.А. Исбах, М.М. Латарский, П.Н. Лызлов, М.А. Разумный, К.А. Суковская, А.А. Сумароков, Б.Л. Урсынович, Н.В. Шатри, В.Я. Ярославцев.

Заведовать литературной частью театра было поручено М. Пустынину. Он же был и ведущим драматургом (кроме Пустынина авторами материалов для выступлений были Ад-Ар. Арго и А. Исбах, оперативно и смело откликавшиеся на злобу дня). Художником театра был М. Шагал. Руководителем и главным режиссером стал переехавший в Витебск петроградский актер М.А. Разумный, занятый во всех постановочных номерах вместе с женой А.П. Чаадаевой. Театр открылся 7 февраля 1919 г. и полу-

чил название «Теревсат» в рамках принятой в то время «революционной скороречи» от названия «Театр революционной сатиры»*.

Репертуар Теревсата (а всего в течение года было поставлено свыше 120 спектаклей, которые посмотрели до 300 тыс. зрителей) был достаточно разнообразным – от исполнения теревсатовского марша и доходчивых запоминающихся частушек до показа сатирических сценок на темы внутренней жизни страны – о бюрократах и дезертирах, о волоките и разгильдяйстве, о предателях и кулаках; от исполнения стихов о мировой революции и победах Красной Армии до постановки агитпьесок на темы внутренней жизни страны; от исполнения революционных песен «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей» и песен, созданных в самом Теревсате, до политической сатиры, раскрывающей деяния Антанты и ее покровителей Черчиля, Ллойд-Джорджа, Пуанкаре и т.п. Инсценировавшие сообщения прессы, театрализованные политобозрения Теревсата по своему художественному воплощению во многом смыкались со знаменитыми «Окнами РОСТА». Представления пользовались огромным успехом (А. Шатских).

Особенностью поэтических произведений в Теревсате было то, что они часто не имели твердо фиксированного текста, воспринимались на слух, получая усиливающее влияние от «дыхания» толпы, с одной стороны, а с другой – они имели возможность постоянного содержательного обновления, используя новые материалы через оперативную связь с ВитРОСТА.

Вспоминает М. Пустынин: «Быстро меняющаяся международная и внутренняя обстановка, перенос тяжести военных усилий с одного фронта на другой, проведение то одной, то другой политической или хозяйственной кампании заставляли выводить на сцену в качестве объекта сатиры то Керенского, то Краснова, то Колчака. Сегодня Теревсат обрушивается на меньшевиков, дезертиров, мешочников, завтра на взяточников, попов, саботажников. Разрабатывать твердые тексты просто не было времени. Намечалась только тема выступления, основной сюжет, который бесконечно варьировался, иногда даже во время представления. Играть часто приходилось без сценических подмостков, порою прямо среди зрителей, которые втягивались в действие как активные его участники. Реплики, вопросы, выкрики зрителей, среди которых бывали подчас враждебные и провокационные, заставляли актеров всегда быть начеку. Нужно было иметь огромное самообладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца эти представления».

* 6 февраля 1919 года «Витебские известия...» (№ 47) опубликовали стихотворение М. Пустынина «Метла» с подзаголовком «К завтрашнему спектаклю Теревсата», ставшие впоследствии гимном Теревсата.

Но ведь в такой толпе присутствовали и те, кто уже избрал для себя путь поэтического постижения истины, путь неизведанный, на котором грубая правда времени согревалась романтической верой в будущее. Молодым актерам хотелось своими силами сказать о тех, кто претворял в жизнь идеалы революции, кто, в их понимании, был «кузнецом Коммуны». Преданность своему «сегодня», стремление зафиксировать его равнялось для авторов периода разрухи и «военного коммунизма» порыву и прорыву в светлое завтра: одно без другого не мыслилось.

О жанрово-литературном многообразии лубочно-сатирической поэзии М. Пустынина свидетельствуют произведения, написанные им для премьерного спектакля, состоявшегося в Витебске 7 февраля 1919 г. Это: «*Мари Теревсата*» – текст М. Пустынина; «*Ковчег Теревсата*» – политсатира М. Пустынина; «*Блокада*» – *агитпьеса* М. Пустынина; «*Конь Блед*» – *пародия* М. Пустынина; «*Приключения ангела мира*» – *политсатира* М. Пустынина; «*Теревсатовские частушки*» – *текст* М. Пустынина; «*Блокада*» – *стихи-пародия* М. Пустынина; «*Их интернационал*» – *песни для хора* М. Пустынина.

В спектаклях Теревсата, сыгранных перед бойцами и командирами в период работы на Западном фронте, жанровый перечень еще более разнообразен. Здесь *тантомореск** и *балаганное представление*, *петрушечное представление* и *сценка с пением*, *пьеса-мюзикл* и *лубок*, *театрализованные частушки* и *песня-пародия*, *пьеса-мюзикл* и *куплеты с танцем*. И все это жанровое многообразие предлагалось зрителю на фоне музыкально-песенного оформления, делая через сочетание слова и музыки оценку текущего момента более доступной и понимаемой.

Столичный журнал «Вестник театра» (1920, № 59), анализируя деятельность Витебского Теревсата, писал: «В постановке первое внимание обращается на агитационное значение номера, а художественность из-за недостатка средств стоит на втором плане».

В следующем номере журнала (1920, № 60), приветствуя контакт актеров и зрителей, соучастие последних в действии-игре, агитатор ЦК РКП(б) Е.П. Херсонская, видевшая выступление артистов на Западном фронте, отмечает: «Люди чувствуют, что эта сатира, этот театр доступны им не только как зрителям, но и как творцам. А это не то ли, чего мы добиваемся в народном театре?».

По воспоминаниям современников, шутки, эпиграммы, пародии М. Пустынина «были исполнены «мягкого юмора и какого-то особого

* Тантомореск, или живой плакат. На сцене ставилась ширма или щит, на котором были нарисованы смешные фигуры в необычных позах. В этих фигурах были прорезаны отверстия для голов и для рук актеров, находившихся за щитом. Перед зрительным залом «выступали», таким образом, плакаты с живыми лицами и руками, исполнявшие самые разнообразные по содержанию сценки, частушки, диалоги, песенки.

беззлобного пустынинского толка» (Е. Зозуля), а сам сатирик-юморист органически мягкий, беззлобный человек, который вовсе не хочет поразить объект своей насмешки насмерть, а хочет посмеяться над его слабыми сторонами без наступления, издевательства и сатирического улюлюканья».

Известный театральный обозреватель 20-х годов В. Блюм, оценивая «Марш Теревсата», писал в 1920 г. в журнале «Вестник театра»: «Лучший номер вечера – «Марш Теревсата», великолепно приспособленная на службу революции буржуазная шансонетка... (в качестве музыкального оформления использовалась музыка из оперетты Ж. Жильберта «Пупсик». – *А.Р., Ю.Р.*»). Когда публика осмелеет и научится вместе с размещенным в ложах хором подпевать refrain, будет совсем славно – и улыбательно, и «коллективно»⁵.

Сам М. Пустынин оценивал теревсатовские митинги-концерты следующим образом: «Ни нас (руководителей театра. – *А.Р., Ю.Р.*), ни зрителей ничуть не смущало несоответствие революционного текста и бульварной мелодии. Важно было, что текст «подходил», подхватывался всем залом со свистом, пристукиванием каблуков и веселыми возгласами». Создание Теревсата явилось непосредственным ответом на потребность в новом искусстве. И поэтому в постановках первоочередное внимание обращалось не только на художественное, сколько на агитационное значение. Номера не блистали «отделкой», да и Теревсат на тонкости не покушался, главное было «зажечь» зал, дойти до души зрителя. А это у него получалось. «Люди чувствуют», что сатира, этот театр доступен им не только как зрителям, но и как творцам».

Весной 1920 г. Витебский Теревсат, сделавший много для популяризации театрального сатирического жанра, был приглашен для выступлений в Москве. И уже летом 1920 г. часть Витебского Теревсата стала Московским Теревсатом, в июне 1922 г. преобразованным в Театр Революции, возглавить который было поручено В.Э. Мейерхольду.

Традиционно считалось, что с переездом Витебского Теревсата в Москву деятельность М. Пустынина и И. Исбаха в Витебске прекратилась. Однако это не так: в Москву отбыла только часть труппы Теревсата во главе с Марком Разумным (в июне 1922 г. демонстративно ушел из Московского Теревсата). Другие авторы и создатели театра остались в Витебске, прежде всего М. Пустынин и А. Сумароков, продолжавшие активно развивать традиции Теревсата. Вот несколько объявлений из витебских газет того времени. 19 июля 1920 г. «Стенная газета РОСТА» поместила следующее объявление: «Завтра, 20 июня будет в первый раз пущен оборудованный Губкомом Р.К.П. и политпросветом Губвоенкома – агиттрамвай. С 1 ч. дня агиттрамвай даст несколько спектаклей-митингов на базарах. С 8 ч. будет дан

⁵ Вестник театра. – 1920. – № 74. – 20 нояб.

спектакль-митинг на площади Свободы и в других людных местах». 12 января 1921 года «Известия» в статье «Первый агитационный вечер РОСТА» сообщают: «Теревсат. Главный номер агитвечера – Теревсат начался последним актом пьесы «Этапы», после которого перед зрителем прошел ряд новых сатирических пьесок, принадлежащих перу т. Пустынина, в исполнении артистов Сумарокова, Брауна, Шатри, Лызлова, Ангорской и др.». 13 октября того же 1921 года появился анонс: «Открытие агиттеатра. Сегодня агиттеатр открывает свои «зимние двери» (...). В репертуаре предстоящего сезона были перечислены пьесы «Хвост», «Вооруженный смех», «Сатириада» Валентинова, пьесы М. Пустынина «Товарищ голод» и другие».

Объявления о новых постановках витебского Теревсата – с 1921 года его охотнее именовали агиттеатром – появлялись и в конце 1921 г., и в 1922 г.

Активным участником театральной жизни Витебска был Юношеский показательный театр (Показательный самодеятельный Красноармейский театр), созданный почти одновременно с известным Теревсатом (15 февраля 1919 г.)⁶. Юношеская драматическая студия – так первоначально именовался этот театр – была создана при Витебском губернском комитете помощи красноармейцам. В составе студии было 30 человек – учащиеся и служащие городских учреждений, совмещавших свои основные занятия с занятостью в труппе⁷. В течение почти трех лет самодеятельные артисты (студия работала на полупрофессиональной основе) под руководством режиссеров – сначала В. Василевского, а затем Н. Михайлова дала около сотни спектаклей в воинских частях, госпиталях и рабочих коллективах. С начала февраля 1921 года Юношеской театр (студия) перешел в ведение Губернского подотдела искусств. Здесь его работой руководил Р. Унгерн, а преподавателями студии были В. Васильев, Е. Дегорн, П. Медведев, Е. Эйген, Н. Васильев, Е. Остроумов⁸. После 1 января 1922 года юношеский театр (студия) был расформирован в связи с «упразднением некоторых подотделов комитета, в том числе и культпросветотдела»⁹. В обращении Губкомпомощи красноармейцам в Губернский отдел образования, датированном 4 января 1922 года, не только отмечалось то, что студийцы «относились с большим вниманием и охотой к занятиям», но предлагалось считать дальнейшее существование студии... нужным», а потому и «содействовать в дальнейшей работе студии»¹⁰.

⁶ См.: Нефёд, В. Становление белорусского советского театра. 1917–1941 / В. Нефёд. – Минск, 1985. – С. 56.

⁷ ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 37. – Л. 305.

⁸ См. Там же. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 33. – Л. 17.

⁹ Мастацтва Савецкай Беларусі: зб. дакументаў і матэрыялаў: у 2 т. – Мінск, 1976. – Т. 1: 1917–1941. – С. 104.

¹⁰ ГАВО. – Фонд 1168. – Оп. 1. – Д. 10. – Л. 417.

Сохранившийся состав студии стал основой для создания труппы нового Юношеского показательного театра, в состав которого мог войти каждый молодой человек (юноша или девушка) в возрасте 16–23 лет. Обязательным условием для вовлечения желающих в труппу было участие в драматическом кружке не менее одного года. В театре, хотя он и работал на условиях самокупаемости, был оформлен «Устав Витебского Юношеского показательного театра», определявший главную задачу театра в постановке «показательных спектаклей для учащейся молодежи и отчасти для детей» с проведением «вступительных докладов, даваемых самими членами театра»¹¹. Конечно же, предусматривалось активное участие в честь революционных праздников, общественно значимых политических кампаний в Витебске и губернии (как текущих, так и ударных).

Руководитель театра Н. Михайлов и главный режиссер Р. Ракитин в репертуарной политике делал ставку преимущественно на произведения русской и европейской драматической классики. Здесь ставились «Ревизор» и «Женитьба» Н. Гоголя, «Василиса Мелентьева», «Бедность не порок», «Тяжелые дни» А. Островского, «Лекарь по неволе» Ж. Мольера, «Непогребенные» Е. Евдокимова (данные на 4 мая 1923 года)¹². До конца 1923 года и в первой половине 1924 года были поставлены «Без вины виноватые», «Гроза», «Бесприданница» А. Островского, «Шоколадный солдатик» Б. Шоу, «Стенька Разин» («Сплошной зык») Ю. Юргина, «Великий коммунар» предполагается, что В. Трахтенберга, «Дантон» Р. Роллана и др.¹³. Можно утверждать, что репертуар Юношеского показательного театра убедительно свидетельствует об исключительно серьезном вдумчивом отношении руководителей театра к своей работе, понимания ими драматического искусства как школы воспитания зрителей. Может быть, и можно назвать недостатком отсутствие в репертуаре пьес на современные темы, но в то время это был общий недостаток новых советских театров.

Губернская и городская пресса часто сообщала об удачных постановках молодых артистов, росте популярности театра среди горожан. Зона его влияния значительно расширилась, он стал часто выступать и в рабочих районах, уездных городах и поселках. На наш взгляд, немалую роль играло и то обстоятельство, что коммерческая сторона дела не принималась в расчет. Формирование репертуара полностью зависело от идейно-художественных достоинств того или иного произведения. Руководители театра постоянно заявляли, что у них «на первом плане художественная сторона и направление социального тенденциозного репертуара ...»¹⁴.

¹¹ ГАВО. – Фонд 1168. – Оп. 1. – Д. 10. – Л. 301–302.

¹² См.: Нефёд, В. Становление белорусского советского театра. 1917–1941 / В. Нефёд. – Минск, 1985. – С. 56.

¹³ ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 37. – Л. 303.

¹⁴ Там же. – Фонд 1168. – Оп. 1. – Д. 10. – Л. 417.

В докладной записке директора Витебского юношеского театра Н. Михайлова от 19 сентября 1924 года в адрес Губернского отдела работников искусств сообщается: «6 лет тому назад был организован юношеский самодеятельный театр, в настоящее время при театре остался старый кадр этого театра, а не нужный элемент сам по себе отошел. Имеется ниже список лиц, по своей работе тесно связанных в продолжение нескольких лет с театральной работой г. Витебска (Не публикуется. – *А.Р., Ю.Р.*)». Театр, организовавшись [в] последнее время провел ряд показательных спектаклей в у[ездно]-гор[одском] показ[ательном] театре, которые в художественном отношении по отзывам публики и прессы в смысле достижения работы театра удовлетворительны [...]»¹⁵.

Заслуживает внимания и следующий факт из театральной жизни Витебска в 1920-е годы. Подотдел искусств Витебского уездного отдела народного образования в 1921 году предпринял попытку создания разъездного театра для деревни – прообраза будущих так называемых колхозно-совхозных театров, получивших распространение в Советской Белоруссии в 1930-е года. Предполагалось, что этот театр будет «ставить спектакли по деревням в избах-читальнях, в школах и вообще в подходящих помещениях, привлекая к таковым местных крестьян и читая им краткие рефераты об искусстве»¹⁶.

В первоначальный репертуар включались пьесы «За Красные Советы» П. Арского, «Марат» А. Амнуэли, «Безработные» С. Белой, «Вова приспособливается» Е. Мировича, «Не все коту масленица» А. Островского. Почему задуманное не было реализовано, нам, к сожалению, установить не удалось, но сам факт попытки создания театра для обслуживания сельских жителей, продвижения искусства и культуры в деревню, весьма значим.

В сезоне 1922–1923 гг. в Витебске работал «Молодой театр» с режиссером И. Калугиным.

Сегодня можно утверждать, что театральная жизнь послеоктябрьского Витебска была подобна бурной реке, в которой деятельность новообразованных театральных коллективов постоянно подпитывалась массовой организацией театральных обществ, студий, кружков, объединений. Первый Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру, состоявшийся в Москве в ноябре 1919 года отмечал, что самодеятельный театр вместе с народными массовыми празднествами в «нашу эпоху пролетарской революции являются не только средством политического воспитания масс и сплочения их вокруг боевых лозунгов дня, но и средством приобщения масс к искусству, во всех его проявлениях – поэзии, живописи, музыке, театру»¹⁷.

¹⁵ ГАВО. – Фонд 1168. – Оп. 1. – Д. 10. – Л. 417.

¹⁶ Там же. – Фонд 221. – Оп. 1. – Д. 179. – Л. 55.

¹⁷ Первый Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру. 17–26 ноября 1919 г. – М., 1920. – С. 4.

Перечислить все инициативы просто невозможно, а вот назвать некоторые, наиболее заметные в расширении, к примеру Витебского городского театрального пространства, несомненно следует:

- драматическая театральная студия Дома просвещения при Витебском Губвоенкомиссариате;
- культурно-просветительский кружок имени М. Горького*;
- объединение драматических кружков при Еврейском обществе имени И. Переца;
- детский драматический театр под руководством А. Шабельского;
- драматический кружок при городском партийном клубе;
- драматическая студия Латышского клуба «Коммунист»;
- бесплатный агиттеатр рабоче-красноармейского клуба имени «Парижской коммуны»;
- театральная секция военного 22-го трудового батальона;
- железнодорожный и молодежный театры;
- драматические кружки и студии при клубах «Пролетариат связи», «Красный сокол», «Подростков-подводников», «Профинтерн», «Субботник» и др.

По словам Т. Котович, в этот период устраивали спектакли и различные городские организации (Союз работников нар. связи, Райдомком, Клуб инвалидов и др.) в помещениях театральных клубов и студий.

Различные театральные кружки, литмонтажи, живгазетные и другие зрелищные самодеятельные коллективы активно функционировали в Невеле, Полоцке, Орше, Городке, Лепеле, других уездных городах и поселках. Особенно популярной была такая сценическая форма как инсценировка, возникшая первоначально как массовое сценическое представление и выступавшая одним из жанров агитационного театра.

Приведем несколько примеров из уездной жизни. В январе 1920 года в местечке Борковичи Дриссенского уезда (ныне Верхнедвинский район) открыт клуб имени Ленина, а путем проведения субботников оборудован постоянный театр внешкольного подотдела Дриссенского поветного отдела народного образования. Местная газета отмечала, что у населения замечается «любовь к театральному искусству и желание работать по организации культурно-просветительных учреждений, что видно из быстро и охотно проведенных работ по оборудованию клуба и театра»¹⁸. В рубрике «По Лепелю» в настенной газете

* Газета «Известия Витебского Губернского Совета...» за 28 апреля 1919 года писала, что силами самодеятельных артистов поставлен грандиозный спектакль-концерт с участием профессора Н. Копсева, артистки городского театра И. Нижней, артистов Государственного симфонического оркестра А. Бессмертного и Э. Бая.

¹⁸ Цит. по: Памяць. Верхнядзвінскі раён: у 2 кн. – Мінск, 1999. – Кн. 1. – С. 109.

(печаталась тиражом 200 экземпляров для расклейки в наиболее людных местах) сообщалось: «Постановкой на сцене Советского театра оперетты «Сон обывателя» положено начало сатирической революционной сатире. Удачный подбор мелодий, преимущественно знакомых, и вполне хорошее исполнение встречены зрителем с большим удовлетворением. Особенно хороша и типична была группа представителей буржуазного мира, обрушившегося на ошеломленного «обывателя» с котелком на голове.

Публика (а большинство красноармейцы) горячо аплодировала»¹⁹.

В Ушачском районе самодеятельным драмколлективом в селе Воронцевичи руководили учителя Зенькович и Иващенко. С их участием были созданы в деревне Мосарь кружок любителей драматического искусства «Пробуждение», а в имении «Белое» – народный театр²⁰.

И еще один пример, свидетельствующий о тесной связи в те далекие годы образования и искусства. В деревне Словени Толочинского района инициаторами создания драматического кружка стали учителя местной школы, активно привлекающие к постановкам школьников и их родителей. Вспоминает бывший секретарь комсомольской ячейки И. Пасютин: «... часам не хапала месцаў, каб размясціць усіх глядачоў... Некаторыя пастаноўкі былі платныя, а на выручаныя грошы куплялі новыя кнігі і перыёдыку. Школа, бібліятэка, клуб і хата-чытальня былі фарпостамі масава-палітычнай работы сярод моладзі»²¹.

У жителей Полоцка и Полоцкого уезда успехом пользовались выступления городского самодеятельного театра, созданного при клубе железнодорожников станции Полоцк-1, и драмкружка Межсоюзного рабочего клуба с режиссером А. Савельевым; в Орше театрализованные представления, устные чтения и журналы на суд зрителей представлял агитколлектив «Синяя блуза» и т.д.

В 1919–1920 гг. большую работу по созданию драматических коллективов в рабочих коллективах Орши проводил созданный при общественном отделе образования театральный подотдел. Правда, и здесь, как и в других местах Витебской губернии, в репертуаре самодеятельных коллективов преобладала русская классика. Чаще других ставили спектакли по пьесам А. Островского «Бешеные деньги», «Таланты и поклонники», «Свои люди сочтемся», «Бедность не порок». Несколько годами позже репертуар кружков и студий пополняют пьесы М. Горького «Мещане» и «На дне».

С 1924 г. центром культурной жизни Орши становится городской театр под руководством режиссера А. Фельдмана. На сцене театра и в его фойе ставились спектакли, концерты, проводились киносе-

¹⁹ Цит. по: Памяць. Лепельскі раён. – Мінск, 1999. – С. 141.

²⁰ См.: Памяць. Ушацкі раён. – Мінск, 2009. – С. 66–67.

²¹ Пасюцін, І.А. Лёгкай долі не шукалі / І.А. Пасюцін // Памяць. Талачынскі раён. – Мінск, 1988. – С. 112.

ансы, перед началом представлений играл любительский оркестр. При поддержке городских властей руководство театра заключило несколько контрактов с московскими художественными коллективами. В Орше стали регулярными выступления столичных оперных и опереточных трупп, эстрадных ансамблей.

Можно вести разговор об уровне мастерства самодеятельных коллективов, их популярности и притягательности, разнополярности в культурной жизни (Т. Котович). К месту будет ссылка на мнение руководителя драматического коллектива Витебского клуба «Профинтерн» Э. Оршанского (в годы гражданской войны руководитель передвижных театров при Политуправлении Западного фронта) впоследствии известного кинорежиссера, который писал: «...работа драмкружков при клубах Витебска далеко не соответствовала тем задачам, которые положены сейчас в основу художественной массовой работы в клубе. Только в единственных клубах г. Витебска драмкружки перевели свою работу на новые рельсы. Большинство же продолжает тянуться в хвосте старого профессионального театра и видит осуществление своих задач в вынесении на клубную сцену периодических, театральных постановок (в лучшем случае революционные пьесы очень дешевого содержания), которые ни в какой степени не удовлетворяют клубную массу ни в смысле театрального зрелища, ни в смысле агитационного воздействия на нее...»²².

Но было «нечто» такое, чему все они подчинялись безоговорочно. И этим «нечто» оказался государственно-идеологический контроль над репертуаром, в котором ведущие позиции занимали спектакли, не связанные с послереволюционной действительностью. Архивные материалы свидетельствуют: «Клубы должны будут играть еще более крупную роль как в политико-просветительной, так и в общекультурной работе среди беспартийных масс трудящихся. Но со снятием клубов с государственного снабжения и в обстановке новой экономической политики клубы стали переживать не только тяжелый материальный, но и глубокий идейный кризис в виде пошлых мещанских и халтурных спектаклей, танцулек и так далее, в клуб проникла глубоко разлагающая и мелко буржуазная стихия. Необходимо повести решительную борьбу против засилья антипролетарских влияний»^{23*}.

Однако, разъяснение это, как оказалось, запоздало, ибо еще в 1921 г. в Главполитпросе РСФСР были разработаны подписанные Н.К. Крупской «Основные положения театральной политики РСФСР», в которых определялись ее задачи: «...усиление нашего идеологиче-

²² Трибуна искусства. – 1925. – № 7. – С. 11.

²³ ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 15. – Л. 13.

*Более подробно с деятельностью Витебских самодеятельных театрально-драматических коллективов можно познакомиться: Котович, Т.В. Театральная культура Витебска XX века / Т.В. Котович. – Витебск, 2009. – С. 21–26, 43–46.

ского влияния на широкие массы крестьянства через все виды искусства и театра в особенности. Создание нашего идеологического репертуара, разбивающего мелкобуржуазное мышление крестьянства... Никаких отступлений в области идеологии быть не может и не должно»²⁴. Этот циркуляр был разослан во все губернии России и суверенные республики будущего СССР.

Руководствуясь этим документом, губернские власти создавали репертуарные советы (комиссии), которые должны были формировать репертуар драматических коллективов (как профессиональных, так и любительских), превращая театр в средство идеологического (партийного) воздействия.

В конце 1923 г. при Витебском Губполитпросвете начал свою работу Витебский губернский совет при Гублите*. В январе 1924 года Совет рассмотрел репертуар Первого показательного и Второго государственного театров и разрешил к постановке 24 пьесы, а три постановки были исключены из репертуара²⁵. Среди разрешенных пьес значились «Суламифь», «Шир-Аширм», «Колдунья», «Оба кунимлия», «Хацкеле Колбойник», «Дер дыбук», «Дэр Фремдер», «Дер Амэриканэри», «Тевье-молочник», «С'федит нигит», «А менш Залман Зайн», «Коварство и любовь».

Театральный репертуар практически становился идеологически однонаправленным, носил пропагандистский характер. Вот, несколько примеров. На зимний сезон 1924–1925 гг. репертуар драматического коллектива клуба «Профинтерн» был утвержден в следующем виде – «Международный вокзал», «Призрак бродит по Европе», «Последние часы Парижской коммуны», «Красные вежи», «Устав союза соработников», «Корабль Октября». Таким же заданным выглядел и репертуар драмстудии при клубе «Субботник»: «Комиссарский отец», «Шире дорогу женщине», «Советский черт», «Мститель», «Роковая судьба», «Каширская старина», «Земля пробуждается», «Старый мир», музыка «Отче наш капитал»...²⁶. Правда, были и исключения. К примеру, в утвержденном на 1924 год репертуаре юношеского театра значились пьесы – «Павел I», «Николай I», «Перед бурей», «Ревизор», «Свадьба Кречинского». Но, конечно же, главная роль принадлежала «новым» произведениям – «Революционная свадьба», «Красный петух», «Первое мая» и др.²⁷

Становилось все более очевидным, что театральное искусство как и другие виды художественного творчества не остаются без вни-

²⁴ Государственный архив Республики Беларусь. – Фонд 42. – Оп. 1. – Д. 5193. – Л. 1–3.

* Витгублит – это региональное подразделение Главного управления по делам литературы и искусств (Главлит) РСФСР.

²⁵ См.: ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 317. – Л. 82.

²⁶ Там же. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 439. – Л. 5.

²⁷ Там же. – Д. 333. – Л. 204.

мания властвующих структур. Подтверждение находим в архивных материалах: «Ни одно произведение не может быть допущено к публичному исполнению без разрешения Главного комитета по контролю за репертуаром при Главлите или соответствующих местных органов»²⁸. Хотя и само это воздействие испытывало объективные трудности – ликвидация последствий гражданской войны, создание нового аппарата управления, острейшая ситуация на международной арене. В губернии и уездах не хватало средств на нужды первой необходимости, в культуре исчезло меценатство. В условиях перехода к НЭПу перед Губоно и Губполитпросветом встала альтернатива: закрыть театры или передать их в аренду частным лицам. В народе часто можно услышать такое изречение: «Голь на выдумки хитра!». Так и работники губернского Витебска нашли выход из трудного положения – по типу совнархозовских предприятий в городе создали государственный комбинат, объединивший два театра и кино с работой по принципу самокупаемости, «при полном подчинении в идейно-репертуарном отношении Губполитпросвету и союзу рабиспрос». За три месяца своего существования городской художественный комбинат доказал свою жизнеспособность: за заработанные деньги отремонтировали здание театра, сохранили заработную плату труппе русской драмы, профинансировали постановку нескольких новых спектаклей, ежемесячно отчисляли в пользу голодающих 50 млн рублей.

Рассматривая разные аспекты в становлении на Витебщине в послеоктябрьское время новой социалистической художественной культуры, нельзя оставить без внимания один из февральских дней 1920 года – в Латышском клубе Витебска состоялся показ двух спектаклей, которые после этого в сценической жизни ни в российских, ни в белорусских театрах не воспроизводились. Речь идет о футуристической опере «Победа над солнцем» и Супрематическом балете. Опера, ставшая *сredo* российского авангарда, впервые была показана в декабре 1913 года в Петербурге. Авторами зрелища, повествовавшего о том, как группа «будетлян» завоевывает солнце, был весьма интересный «квартет»: автор пролога футурист, поэт В. Хлебников, автор либретто – А. Крученых, музыка авангардиста М. Матюшина, художественное оформление супрематиста К. Малевича. Петербургская премьера оперы, хотя и была любительской, но оказалась весьма скандальной. Одна из петербургских газет отчет театрального обозревателя назвала однозначно: «Это сумасшедшие!».

И вот 6 февраля 1920 года ближайшая сподвижница К. Малевича Вера Ермолаева, реанимировавшая оперу, представляет ее витебской публике, создав при этом вместе с К. Малевичем, новое сценическое решение. Для начала были развенчаны традиционные театраль-

²⁸ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 315. – Л. 3.

ные жанры – на афише против названия футуристической оперы было указано «Музыка по техническим обстоятельствам отсутствует, а против названия «Супрематический балет» стало «Танцы за ненадобностью отсутствуют». Опера была без-музыкальной, а балет – без-хореографическим. Звуковым оформлением «Победы над Солнцем» была своеобразная «конкретная музыка», имитировались естественные звуки – шум мотора, грохот разбивающегося самолета «путешественника по всем векам». «Дилетенской корявостью», ведущей к специфическому театральному примитивизму, назвала постановку оперы А. Шатских²⁹.

Главный персонаж – силач Будетлянский – предстал перед зрителями в виде геометрической фигуры, ромба, т.е. сплющенного по диагонали черного квадрата, поставленного на острый угол. В заключительных строках манифеста «От кубизма к футуризму» К. Малевич даст своему «черному квадрату – Будетлянскому» такое разъяснение: «Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой царственный младенец»³⁰. Образ Будетлянского, по Малевичу, – это образ очеловеченного, одушевленного Черного квадрата, который предвосхищал его постсупрематических героев 1928–1932 годов.

Присутствовавший на спектакле витебский журналист И. Абрамский в губернских «Известиях...» предложил читателям газеты свою оценку увиденного: «Театральный Витебск ожил...».

К начавшимся спектаклям «Театра Революционной сатиры» подоспел организованный группой левых художников в пользу «Недели фронта» спектакль «Победа над солнцем», состоявшийся 6 февраля в Латышском клубе.

В наше время, когда вопрос о новых формах в искусстве вызывает к себе такой усиленный интерес, когда происходит ожесточенная война между старым и новым миром творчества, этот спектакль, несомненно, имеет большое значение в художественной жизни нашего города...

Что касается самого спектакля «Победа над солнцем», то хорошо, что он происходил поздним вечером, а то бы солнце могло обидеться на витебских «будетлян» и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушинных криков, имевших место в этой пьесе.

Нужно отдать справедливость устроителям вечера.

Декорации и костюмы в пьесе были необыкновенно оригинальными и интересными, и на этой внешней обстановке можно было построить великолепное содержание на настоящем русском языке.

²⁹ См.: Шатских, А. Театральные затеи Уновиса и их инициатор / А. Шатских // Малевич. Классический авангард. Витебск-4. – Витебск, 2000. – С. 45.

³⁰ Малевич, К. От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич // Черный квадрат. – СПб., 2013. – С. 42.

В общем же нужно приветствовать организацию этого вечера, как, несомненно, интересное проявление исканий в области создания нового вида театрального представления.

Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка»³¹.

Эпатированной, не отошедшей от увиденного представления публике, после перерыва предлагается Супрематический балет, представляющий собой предельное обнажение формы как таковой в хореографическом прочтении. Авторы балета Н. Коган (активная последовательница К. Малевича) и В. Ермолаева определяли идейно-содержательное исполнение балета следующим образом: «Супрематический балет... должен быть явлением основных форм – элементов движения, его развертывания, расцветания из центра в порядке контрастного следования многих фигур: 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом. ...Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое. Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения 3) фигуры, несущие форму круга, и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест. Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата»³².

Совершенно очевидно, что, как и в опере «Победа над Солнцем», в балете главное действующее лицо – это Черный квадрат – актер с квадратным щитом, одеяния которого также было создано из супрематических фигур, все остальные «танцовщики» передвигались, держа перед собой щиты с квадратами и кругами. Перестроение проходило в темноте, а полученная мизансцена, имевшая супрематическую конфигурацию креста, звезды, круга, фиксировалась светом театральных прожекторов.

Супрематический балет Нины Коган, по мнению А. Шатских, был лишен какого бы то ни было литературного, психологического, драматического, политического содержания, выражал лишь чисто пластические трансформации.

Доктор искусствоведения Т. Котович дает следующее толкование постановке: «Супрэматычны балет мае, аднак, вартасьць самастойную (хоць яна абумоўлена супрэматызмам як агульным стылем).

³¹ Известия Витебского Губернского Совета... – 1920. – 8 февр.

³² Коган, Н. О супрематическом балете / Н. Коган // Альманах УНОВИС. – 1920. – Л. 21–22.

Тут выключана са сьпектакля пластыка, бо зусім не мае значэння, што робіць чалавечае цела. Адсюль выгнаны і рух (рытм) у сэнсе выяўленьня таго, што робіць ці магло б рабіць чалавечае цела. У аснове канцэпцыі ляжыць прасторавая структура, якая выяўлена рухам чалавечых цел, што нясуць геаметрычныя фігуры і складаюць сваім рухам вялікія «жывыя» геаметрычныя фігуры на сцэне. Перад намі паўстае нешта накшталт ажыўленай геаметрыі. Лініі і фігуры падпарадкаваны ўласным законам, яны не маюць ні зместу, ні пачатку, ні колеру (чырвоны і чорны тут – толькі знакі), ні аб’ёму, ні адпаведнасьці якім-небудзь нотам, не маюць рытму ў звычайным сцэнічным разуменьні. Гэта – сцэнічная форма, якая выявіла сутнасць «чорнага квадрата» ў структурным сэнсе»^{33*}.

И опера, и балет летом 1923 года оставят Витебск, переехав вместе со своим «божеством» (К. Малевичем) в Петроград, а их постановка на витебской сцене станет заметным явлением в театральной культуре Витебска, явлением и до настоящего времени привлекающим внимание исследователей.

В феврале 1924 г. Витебская губерния правительством РСФСР была передана Белорусской ССР. В этом же году вновь образованные округа (Витебский, Оршанский, Полоцкий) накрыла волна «белорусизации», в соответствии с которой вся художественно-творческая деятельность на территории Витебщины подчиняется единой государственной национальной политике, главная цель которой состояла в том, чтобы внести идею белорусизации в сознание людей, сменить отношение к белорусскому этносу, дать возможность возродить национальную культуру, искусство, историю, духовное наследие белорусов. И, конечно же, нельзя не согласиться с директивными требованиями – изменить мировоззрение людей в отношении к самим белорусам, объединить их своей культурой, сформировать новое сознание нового человека, показать, что он из тех, кто занимает равное место в семье разных национальностей и народностей, теперь уже единого Советского Союза**.

Острая нехватка национальной драматургии привела к тому, что на начальном этапе белорусизации на сцене витебских театров и в спектаклях любительских драмколлективов преобладают пьесы из русской классики и произведения зарубежных авторов. К примеру, в афише Витебского губернского показательного театра в 1924 году значились «Псиша», «Павел I», «Любовь – книга золотая», «Марсельская красotka», «Герцогиня Падуанская», «Принцесса Турандот»,

³³ Катовіч, Т. Супрэматычны балет / Т. Катовіч // Мастацтва. – 1994. – № 11. – С. 9.

* Текст приведен в редакции журнала «Мастацтва».

** Мы вполне сознательно опускаем тему трудностей в ходе белорусизации по Витебщине, так как это тема для специального исследования.

«Царь Эдип», «Женщина, которая убила», «Мария Тюдор» и др.³⁴ Правда, уже в 1925 году репертуар Витпоказтеатра становится ближе «к запросам и художественным интересам трудящихся масс» (Т. Котович). Зрителю предлагаются спектакли: «Овод», «Поджигатели», «Вольнонаемные», «Царь всея Руси», «Железная пята», «Отасу», «Грех», «Цыганка Занда». Готовятся к постановке: «100%», «1881», «Казнь Сальва», «Борис Савенков», «Волчьи души», «Петр Великий. Самодержец Всероссийский», «Воздушный пирог», «Заговор императрицы»³⁵. Архивные документы свидетельствуют, что в работе над последним спектаклем режиссер театра специально выезжал в Москву для консультаций у ведущих столичных режиссеров³⁶.

Актуальность тематики не осталась без внимания зрителей. Если прокат спектаклей в провинциальных труппах обычно сводился к одному-двум показам – об этом говорят цифры газетных отчетов тех лет – в Витебском губпоказтеатре спектакль по пьесе А. Луначарского «Подпольщики» выдержал семь показов, «Овод» по роману Э. Войнич с полным аншлагом прошел пятнадцать раз, «Вольнонаемные» по пьесе И. Потапенко семь раз, «Царь всея Руси» – десять раз и т.д.³⁷. Особым успехом пользовалась постановка Р. Роллана «Дантон» в режиссуре А. Сумарокова, которому по словам журнала «Искусство», «удалось сблизить актера и зрителя» и «создать живой и действенный спектакль... Цель достигнута. Вместо рядового спектакля с обычной тоской, с вечным чувством неудовлетворения получилось действие яркое и живое»³⁸.

Мы не ставим своей целью подробный анализ репертуарной политики витебских театров в 1924–1926 гг. Тем более, что такая работа проведена в упомянутой нами монографии Т. Котович, глубоко и всесторонне рассмотревшей состояние театральной культуры Витебска XX века³⁹.

Важным представлялось понять и донести до сегодняшнего читателя тот неоспоримый факт, что богатая театральная палитра губернского Витебска с его многообразием жанров все больше и больше становится предметом идеологического внимания. Подтверждение нашему тезису находим в материалах Государственного архива Витебской области. В инструктивном письме, датированном 13 января 1926 года, предписывалось учитывать целый ряд обстоятельств, а именно: состав аудитории, которая будет смотреть пьесу (буржуазная, демократическая, пролетарская, смешанная), степень ее сознательно-

³⁴ См.: ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 317. – Л. 82.

³⁵ Там же. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 427. – Л. 33–35.

³⁶ Там же. – Л. 34.

³⁷ См. Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. – Мінск, 1985. – Т. 2: Тэатр савецкай эпохі: 1917–1945. – С. 115.

³⁸ Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 15–19.

³⁹ См.: Котович, Т.В. Театральная культура Витебска XX века / Т.В. Котович. – Витебск, 2009. – С. 11–48.

сти и способности противостоять нежелательным влияниям, и наконец, местные условия. При этом произведения местных авторов подразделяются на следующие категории: «А» – пьесы, которые безусловно могут быть представленными, «Б» – с оговорками для какой аудитории и т.п., «В» – запрещенные пьесы. Кроме того в жесткой форме предписывалось запрещать репертуар, содержащий в себе оттенок антисоветской пропаганды и злобное высмеивание отдельных сторон советской жизни. Это, однако нельзя смешивать с юмором. Также необходимо вести борьбу с репертуаром, содержащим в себе религиозный фанатизм, острый болезненный индивидуализм, шовинизм, национализм, порнографию и авантюрский бандитизм⁴⁰.

Наш второй (условный) этап (1926–1942) в развитии театра как важной составной части социалистической художественной культуры связан с созданием и деятельностью белорусской национальной труппы* и организацией в Витебске по решению Белорусского правительства второго в БССР национального театра БГТ-2.

Приведем некоторые факты из начального этапа хроники становления и творческого роста БГТ-2:

– 21 мая 1926 г. Витебский окружной отдел народного образования принимает решение о передаче Первого показательного городского театра (помещения и всего состава работников) в ведение Второго Белорусского государственного театра;

– летом, завершившая обучение в Москве, Драматическая студия, в составе которой были М. Белинская, В. Белинский, Т. Бондарчик, В. Борисевич, В. Василевская, Е. Глебовская, А. Ильинский, В. Котович, Л. Мозолевская, П. Молчанов, Н. Мицкевич, А. Радзяловская, С. Станюта, С. Стельмах, К. Санников, Т. Сергейчик, И. Чайковский, Л. Шипко и др., приезжает и обустраивается в Витебске (в 1929 г. коллектив театра пополнит выпускник Ленинградского театрального института Н. Звездочетов).

Известный витебский краевед А. Подлипский установил: из 34 актеров 3 стали впоследствии народными артистами СССР (А. Ильинский, П. Молчанов, С. Станюта), 6 – народными артистами БССР (М. Белинская, Я. Глебовская, Р. Кошельникова, Е. Родзялов-

⁴⁰ См.: ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 441. – Л. 11, 13, 15.

* Белорусская труппа была создана на основе Белорусской драматической студии, окончившей к началу лета 1926 года обучение в Москве, в театре МХАТ-2. Об истории становления, обучения и накопления необходимого практического владения сценической культурой членами белорусской драматической студии в Москве (в ее составе было 34 человека) можно прочитать: Мальцаў У. «Пераможцаў не было» (Мастацтва. – 1992. – № 7) и его же: «Шмат беларусы нарабілі глупства» (Мастацтва. – 1998. – № 8). Мы же добавим, что учеба в Москве безусловно была залогом быстрого художественного роста молодых актеров. Однако – и это станет впоследствии очевидным – у них отсутствовали навыки работы над современным репертуаром, в течение пяти лет они были оторваны от Белоруссии и в определенной мере отошли от ее повседневной жизни и быта, знания новых реалий и потребностей рабочего и крестьянского зрителя.

ская, К. Санников, Т. Сергейчик), 3 – заслуженными артистами республики (Е. Лаговская, С. Скальский, Л. Шинко), 2 – заслуженными деятелями искусств Беларуси (Л. Мазолевская, Н. Мицкевич). О. Борисевич и Н. Василевский стали известными режиссерами⁴¹;

– 29 августа 1926 года витебская газета «Заря Запада» информирует жителей округа о том, что в Витебске в скором времени откроется национальный театр, труппа которого воспитана на традициях МХАТА;

– 20 ноября 1926 года Витебский окружной исполнительный комитет принимает решение об открытии в Витебске Второго Белорусского государственного театра. В решении особо подчеркивалось, что «открытие Белорусского театра является показателем того, как Советская власть решает вопрос национальной политики и какое она обращает внимание на культурное развитие всех наций»⁴²;

– наконец, газета «Савецкая Беларусь» 24 ноября 1926 года сообщает жителям БССР, что 21 ноября в Витебске торжественно открыт Второй Белорусский государственный театр. Выступившие на собрании делегаты Первой белорусской академической конференции представители государственных и общественных организаций и учреждений, горячо поддержав решение властей об открытии национального театра, высказали озабоченность по поводу неприезда в Витебск представителей Западной Белоруссии, которым польские власти не предоставили разрешения на выезд в БССР⁴³.

Сделаем отступление и отметим, что творческая деятельность БГТ-2 весьма обстоятельно изложена в монографии Т. Котович «Театральная культура Витебска XX века»⁴⁴. Мы же, в свою очередь, сосредоточим внимание на тех эпизодах, явлениях и событиях, связанных с жизнью БГТ-2 которые имели важное значение для его становления и развития, но почему-то остались вне поля зрения Т. Котович. Надеемся, то они дополняют названное монографическое исследование и, следуя логике исторических правил того времени, позволят сегодняшнему читателю иметь еще более полное представление о прославленном коллективе и его сценическом творчестве в 1926–1941 гг. Итак:

Первое: для становления нового театрального коллектива было весьма важным, а может и определяющим, отношение к нему Витебских властей. А поэтому не следует уходить от того факта, что на торжественном заседании, посвященном открытию театра, прозвучало «Приветствие Витебского окружного комитета КП(б)Б Второму белорусскому государственному театру в день его открытия». Поскольку в

⁴¹ См.: Народнае слова. – 2006. – 21 нояб.

⁴² ГАВО. – Фонд 118. – Оп. 1. – Д. 671. – Л. 39.

⁴³ См.: Савецкая Беларусь. – 1926. – 24 ліст.

⁴⁴ См. Котович, Т. Театральная жизнь Витебска с 1926 до Второй мировой войны / Т. Котович // Театральная культура Витебска XX века. – Витебск, 2009. – С. 49–79.

историческом (в т.ч. и в историко-художественном) исследовании официальные документы редактировать не принято, приведем его полностью. Ссылка дается на «Віцебскую сялянскую газету» от 28 ноября 1926 г. – дата опубликования документа: «Віцебскі акруговы камітэт Камуністычная партыі (бальшавікоў) Беларусі вітае Беларускі другі дзяржаўны тэатр у дзень яго ўрачыстага адчынення.

Перамога рабочых і сялян 9 год таму назад і 6 год мірнага будаўніцтва БССР далі магчымасць не толькі адбудаваць разбураную імперыялістычнай вайной і польскай акупацыяй гаспадарку, але і шпарка пасунулі наперад справу вырашэння нацыянальнага пытання і росквіту як беларускай культуры, так і культуры іншых нацыянальнасцей БССР.

Побач з гэтым у нашых суседзяў на Захадзе, асабліва ў Польшчы, мы бачым прыгнечанне, заняпад як культуры беларускай, так і культуры іншых нацыянальнасцей. Польская буржуазія імкнецца ўпэўніць працоўную масу Заходняй Беларусі, што яна таксама мае магчымасць нацыянальнага развіцця. Аднак у той час, калі ў жыцці беларускага народа адбываецца надзвычайнай важнасці акт – акадэмічная канферэнцыя па рэформе беларускага правапісу і азбукі – польскі буржуазны ўрад забараняе прыезд беларускім навуковым дзеячам на гэтую канферэнцыю.

Гэта адзін з фактаў, які сведчыць аб адсутнасці абяцанак польскай буржуазіі беларускаму працоўнаму насельніцтву.

Сапраўднае вырашэнне нацыянальнага пытання развіцця культуры наогул і беларускай у прыватнасці магчыма толькі пры савецкай уладзе, толькі пры дыктатуры пралетарыяту пад кіраўніцтвам Камуністычнай партыі.

Сённяшняе свята – адзін прыклад гэтага.

Беларускі другі дзяржаўны тэатр, народжаны ў працэсе змагання працоўных мас, павінен абслужыць іх, павінен [стаць] фактарам далейшага нацыянальна-культурнага будаўніцтва БССР.

Акруговы камітэт КП(б)Б жадае нашаму маладому тэатру поспехаў у яго працы.

Віцебскі акруговы камітэт КП(б)Б»⁴⁵.

Второе: острое противоречие между сложившимся в Москве репертуаром, в который труппа безгранично уверовала и постановки которого, по мнению В. Мальцева, отличались яркой театральностью, утонченным художественным и пластическим решением, но были перенасыщены трудновоспринимаемыми символично-аллегорическими элементами, утверждающими искусство всемирного масштаба⁴⁶, и почти полным невосприятием и непониманием этого репертуара в первые

⁴⁵ Віцебская сялянская газета. – 1926. – 28 кастр.

⁴⁶ Мальцаў, У. «Шмат беларусы нарабілі глупства...» / У. Мальцаў // Мастацтва. – 1998. – № 8. – С. 38–40.

несколько месяцев работы БГТ-2 в Витебске и особенно в ходе осенних гастролей театра в 1927 г. в столице БССР г. Минске.

Известный исследователь истории белорусского советского театра А. Соболевский об этом противоречии напишет: «Але калі былыя студыйцы пакінулі Маскву і прыехалі працаваць у Віцебск, іх чакаў вялікі неспадзяванак, нават расчараванне. Вельмі ўскладнёныя эксперыментатарскія дыпломныя спектаклі (в Беларускай драматычнай студыі в Маскве. – *А.Р., Ю.Р.*), з якіх пачынаўся тэатр, былі разлічаны на вытанчаных глядачоў, на эстэты, якім даступна ў гэтай справе, як кажуць, вышэйшая матэматыка. Віцебск жа і іншыя перыферычныя гарады Беларусі, дзе выступаў калектыў, у той час былі малатэатральнымі, нярэдка людзі, што прыходзілі на спектаклі, наогул упершыню знаёміліся са сцэнічным мастацтвам. І яны не ўспрынялі эксперыменты, складаныя сваёй сістэмай вобразнасці пастаноўкі, ім напачатку патрэбна была звычайная табліца множання...»⁴⁷.

Еще более категоричной была республиканская газета «Звезда», которая в корреспонденции «Ліст з Віцебска» отмечала: «Усе 8 пастацовак, паказаныя БДТ-2, зусім не зразумелы глядачам. З боку фармальнага, мастацкага яны высокія, з боку выхаваўчага – няма нічога – рамантыка, містыцызм. Можна зрабіць вывад, што са сцэны БДТ-2 рабочы глядач чуе не эстэтыку рэвалюцыйнага пафаса працоўных мас, не словы аб ударнай працы і рашаючай барацьбе за сацыялізм, а «гнілую рамантыку і містыцызм»⁴⁸. Та же «Звезда» в рецензии на спектакль «Остап», показанный театром на гастролях в Минске, напишет: «Аўдыторыя пастаноўчай п’есы «Остап» засталася незадавольненай»⁴⁹.

«Характэрна, што рэжысёры і многія з акцёраў БДТ-2 – а это мнение еще одного известного белорусского театро- и искусствоведа В. Нефёда – успрынялі гэту крытыку вельмі своеасабліва і яны былі ўпэўнены, што глядач Віцебска не дарос яшчэ да разумення сараўднага мастацтва, прадстаўнікамі якога яны з’яўляюцца. Пройдзе крыху часу і ён зноў зразумее сваю памылку»⁵⁰.

Однако ошибались не зрители и рецензенты. Уже второй сезон 1927 года, а он открывался спектаклем в Минске, показал всю ошибочность и пагубность таких настроений. Ни один из спектаклей БДТ-2, привезенных в Минск не получил положительной оценки печати (а на втором спектакле «Апраметная» («Кромешная») по пьесе В. Шашалевича зрителей почти не было). Исключение составил лишь спектакль «У террасы» по пьесе И. Громыки, премьеры которого состоялась в Минске. Публикуя рецензию на этот спектакль, газета «Са-

⁴⁷ Сабалеўскі, А. Сучаснасць і гісторыя. Крытычныя артыкулы / А. Сабалеўскі. – Мінск, 1985. – С. 26.

⁴⁸ Звезда. – 1927. – 14 красав. – № 35.

⁴⁹ Там же. – 1927. – 15 кастр. – № 239.

⁵⁰ Няфёд, У. Беларускі тэатр: нарыс гісторыі / У. Няфёд. – Мінск, 1959. – С. 159.

вещкая Беларусь» отмечала: «...артысты БДТ-2 цалкам апраўдваюць надзеі, якія на іх ускладаліся падчас іх вучобы... Наогул жа пастаноўка «Каля тэрасы» пакідае самае найлепшае ўражанне на гледача і з'яўляецца, на наш погляд, адным з багацейшых укладаў у скарбніцу беларускага тэатра»⁵¹. На деле же оказалось, что и в высоком искусстве театра, путь к истине и труден, и долог.

Третье: несомненно, что на изменение театральной политики в БДТ-2 оказали постановление секретариата Центрального Комитета КП(б)Б от 18 августа 1927 года «Задачи партии в области театральной политики» и проведенная после этого республиканская дискуссия, проходившая в трудовых коллективах всех городов и местечках республики, в печати, на радио, в писательской организации, на встречах театральных работников с представителями широкой общественности.

Остро и принципиально проходила дискуссия в самом коллективе БДТ-2 – а ведь в ней принимали участие уже известные в белорусской советской литературе писатели Я. Колас, К. Крапива, М. Зарецкий, И. Гурский, В. Сташевский, В. Шашалевич – и др. высветившие все разногласия как во взаимоотношениях администрации театра и его художественного руководства, поддерживаемого значительной частью актеров, так и в формировании репертуарной политики, состоянии нравственно-психологической атмосферы в коллективе. Разногласия были столь очевидны, что понадобилось специальное решение коллегии Наркомпроса БССР*, которое было принято в начале января 1929 года. Всестороннее и непредвзятое изучение состояния дел во всех подразделениях театрального коллектива привело руководство коллегии к выводу, что «практика работы театра и критика прессы убедили актерский коллектив в необходимости создания репертуара театра в соответствии с современной эпохой и формально-художественные настроения среди актерского коллектива можно считать окончательно изжитыми»⁵².

Четвертое: свидетельством внимания республиканского руководства к жизнедеятельности театрального коллектива выступает и приветствие ЦК КП(б)Б коллективу Второго белорусского государственного театра в связи с 5-летним юбилеем театра. Вот несколько слов из этого приветствия: «...ЦК шле большавіцкае прывітанне калектыву і кіраўнікам Другога Беларускага дзяржаўнага тэатра ў сувязі з 5-гадовым юбілеем тэатра.

ЦК упэўнены, што БДТ-ІІ пад кіраўніцтвам партыйнай арганізацыі і надалей пойдзе па шляху актыўнага змагання за тэмпы сацыялістычнага будаўніцтва, паказа герояў камуністычнай працы,

⁵¹ Савецкая Беларусь. – 1927. – 7 снеж.

* В эти годы театр находился в ведении НКП БССР.

⁵² НАРБ. – Фонд 4. – Оп. 7. – Д. 136. – Л. 263–265.

стварэння магнітабудаў мастацтва, яшчэ большага ўзмацнення сваіх сувязей з шырокімі масамі, мабілізуючы іх сродкамі мастацтва на выкананне плана апошняга года пяцігодкі, на выкананне задач пабудовы бяскласавага сацыялістычнага грамадства да канца другой пяцігодкі.

Пад кіраўніцтвам КП(б)Б да новых перамог ...»⁵³.

Высокую оценку деятельности БТГ-2 в первой половине 1930-х годов дал Президиум Центрального Совета профсоюзов Белоруссии, 16 января 1935 года по его решению коллектив Второго Белорусского государственного театра был занесен в Красную книгу имени XI съезда Советов БССР.

Пятое: творческие поиски и находки, целенаправленный, настойчивый и непрерывный поиск, постепенное избавление от формалистических влияний*, обращение к русской и украинской советской драматургии, новые подходы к методу сценического воплощения пьес, постоянная работа руководства театра с режиссерскими кадрами и актерским составом, пройденный путь от «Кромешной») В. Шашалевича до «Города ветров» В. Киршона и «Первой конной» Вс. Вишневского позволили коллективу театра во второй половине 1930-х годов вплотную подойти к освоению современной белорусской драматургии, творчеству Я. Коласа, Э. Самуилёнка, П. Глебки, К. Чорнага, В. Вольскага.

При обращении к драматургии Я. Коласа (пьесы «В пущах Полесья» и «Война войне») творческий коллектив испытывал заметное волнение – ведь до этого произведения народного поэта БССР Я. Коласа в репертуаре театра не значились. К тому же Я. Колас был в творческом расцвете сил и мог присутствовать на репетициях. С началом работы над пьесой «Война войне» волнения поутихли. Режиссеры Дарвишев, Басулак и Филиппова смогли создать спектакль, получивший не только признание у зрителей и высокую оценку прессы... После премьеры народный поэт взволнованно отметил: «Я рады, што наша сумесная праца не прайшла дарма. Я ніколі не адчуваў такога творчага ўздыму, перачытваючы свае творы, як зараз калі адно з іх я ўбачыў і пачуў са сцэны».

У нас есть все основания, чтобы предложить свое видение успеха, хотя оно и сложилось на основе рецензионных и исследовательских материалов. Итак: *во-первых*, в спектакле эпическое начало колаковского произведения, в котором народная драма через линейную последовательность раскрывает сюжетную последовательность действия, акцентирует внимание зрителя на эмоционально-смысловые па-

⁵³ Мастацтва Савецкай Беларусі: зборнік дакументаў і матэрыялаў: у 2 т. – Мінск, 1976. – Т. 1: 1917–1941. – С. 245–246.

* Молодые актеры, а иногда и заезжие режиссеры читали в республиканской прессе «товарищеские» советы критиков, предупреждающих коллектив от следования «рзакційных, сацыяльна-шкодных традыцый ідэалістычнай школы Станіслаўскага, якая разумела мастацтва як нейкую надкласавую катэгорыю». – См.: Літаратура і мастацтва. – 1932. – 26 мая.

раметры жизни. Спектакль, как и пьеса, трактовался как драматическое произведение, в котором главным действующим лицом выступает народ; *во-вторых*, разумное сочетание режиссерским «триумvirатом» богатства коласовского языка и его жизненного национального колорита, придавшее спектаклю сильное языковое звучание, ориентация не на театральную метафору, а на бытово-психологическое восприятие; *в-третьих*, работа с актерами, ставка на их растущее мастерство; *в-четвертых*, панорамно-декоративное оформление художников А. Босулаева и В. Филиппова и принимаемая и понимаемая зрителями сценография с использованием (кажется, впервые) кинематографических приемов; *в-пятых*, жесткое требование к актерам – создание социальных типов в коласовской трактовке, позволяющих зрителям в их действиях и поступках видеть и понимать единые национальные черты белорусского социума.

А вот в успешной постановке спектакля «В пущах Полесья» оценка была дана очень лаконично. Известный белорусский исследователь театра С. Петрович, отмечая, кроме всех прочих позитивных элементов, умение актеров в создании характеров сочетать комедийные и глубоко драматические черты, подчеркнул, что успех обеспечило сочетание: «сатира + комедийность + драматическая острота + лиричность + эпичность»⁵⁴.

Шестое: не только в истории БГТ-2, но и в истории всего белорусского советского театра событием огромного художественного значения стало первое исполнение на витебской (и белорусской) сцене артистом П. Молчановым* роли В.И. Ленина в спектакле «Человек с ружьем» по пьесе Н. Погодина (1938). О том, что это значило для общественной и художественной жизни БССР, можно судить по отчетному докладу ЦК КП(б)Б XVIII съезду партии Белоруссии, в котором отмечалось, что постановка спектакля «Человек с ружьем» является победой не только Второго Белгосттеатра, но и всего белорусского театрального искусства.

И сам спектакль, и исполнение П. Молчановым роли В.И. Ленина в белорусском театроведении проанализированы глубоко и всесторонне. Мы же приведем лишь небольшой отрывок из воспоминаний самого П. Молчанова: «У канцы 1937 года акцёр тэатра імя Вахтангава Б.В. Шчукін выступіў у вобразе Владзіміра Ільіча Леніна. Мяне гэта моцна ўсхвалявала, і я пачаў задумвацца, як-бы самому сыграць ролю Леніна. Данія, гэта значыць неабходны вопыт і адпаведная знешнасць, для гэтага ў мяне былі. Мая мара перадалася тэатру, і кіраўніцтва загарэлася думкай паставіць «Чалавек з ружжом» М. Пагодзіна. Хутка пастаноўка была ажыццёўлена. Спектакль ставілі

⁵⁴ Петрович, С. Якуб Колас і беларускі тэатр / С. Петрович. – Мінск, 1975. – С. 75.

* Впоследствии – народный артист БССР (1940) и Народный артист СССР (1948).

рэжысёры А. Віняр і Б. Тамарын. Перад адпачынкам я паехаў на два тыдні ў Маскву і Ленінград. Наведаў Маўзалеі, некалькі дзён правёў у музеі У.І. Леніна, вывучаючы матэрыялы, карціны і скульптуры, у якіх быў увасоблены вобраз правадыра. Асабліва моцнае ўражанне зрабілі на мяне скульптуры і малюнкі Андрэева. У іх гігант Ленін мне, простаму чалавеку, рабіўся зразумелым і блізкім. У Ленінградзе я наведаў музей Рэвалюцыі, агледзеў ленынскі будан у Разліве. Вярнуўся дадому з мноствам матэрыялаў і ўражанняў. Я прывёз шмат кніг, фота і пласцінак з прамовамі У.І. Леніна. Увесь адпачынак я думаў аб Леніне, шукаў яго манеру хадзіць, гаварыць, жэстыкуляваць. Доўга не ўдавалася авалодаць грасіраваннем. Я ішоў далёка ў лес і там уголас гаварыў прамовы аб сялянах-серадняках, аб Савецкай уладзе, запісаныя на пласцінках. Падоўгу ўглядаўся ў Андрэеўскія скульптуры, імкнучыся ўнутрана і знешне зліцца з імі. У жыцці акцёра бывае такі момант, калі ён поўнасьцю раскрывае сябе як творчая асоба і назаўсёды зацвярджаецца ў мастацтве. Роля Леніна была для мяне гэтым рашаючым момантам у жыцці»⁵⁵.

Нас можна упрекнуть в столь обширном цитировании. Но ведь свидетельства живых участников исторических событий – это и есть тот материал, который и придает этим событиям и достоверность, и убедительность. Кстати, роль В.И. Ленина, П. Молчанов в довоенное время воплотит и в спектакле «Кремлевские куранты» по пьесе Н. Погодина (1940).

Седьмое: было бы ошибкой, если не сказать о той огромной работе, которую вело руководство БГТ-2 по подготовке актерских кадров. По обращению театра Наркомпрос БССР 14 марта 1927 г. принял специальное постановление «Об улучшении материального положения и усилении работы БГТ-2», в соответствии с которым предлагалось **непосредственную работу увязать с ежедневной студийной учебой** (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.), которая должна вестись в целях повышения художественной квалификации артистического, культурного и политического воспитания⁵⁶. Театру были выделены дополнительные средства для организации учебы и привлечения необходимых специалистов (по пластике и сценическому языку).

Оперативно проведенная подготовительная работа позволила руководству БГТ-2 в сентябре 1928 года официально объявить набор в театральную студию. В адрес театра поступили десятки заявлений – недостатка в абитуриентах не было. Среди зачисленных оказались В. Стельмах (Заслуженный деятель искусств БССР, 1961), А. Трус (народный артист БССР, 1955), И. Матусевич (Народный артист

⁵⁵ Цит. по: Няфёд, І. Народны артыст СССР Павел Сцяпанавіч Малчанаў / У. Няфёд. – Мінск, 1958. – С. 100–101.

⁵⁶ См.: ГАВО. – Фонд 170. – Оп. 1. – Д. 415. – Л. 303.

БССР, 1972) и др. Первый выпуск студийцев состоялся в 1931 г. После выпускных экзаменов все они были зачислены в театральную труппу. В этом же году состоялся новый набор студийцев. Поставленный выпускниками первого и слушателями второго набора спектакль «Чудесный сплав» по пьесе В. Киршона был тепло встречен зрителями и включен в репертуар театра*. Особым успехом пользовалась игра выпускницы студии З. Конопелько (Народная артистка БССР, 1972). К месту будет ссылка на газету «Віцебскі пралетарый»: «...водзвывы рабочага глядача аб пастаноўках П-БДТ і ў прыватнасці аб паказе «Цудоўнага сплаву» сведчаць аб вялікім творчым росце калектыву тэатра, аб яго арганічнай сувязі з рабочымі і працоўнымі масамі»⁵⁷.

Можно сделать вывод, что подготовка актерских кадров в студиях БГТ-2 успешно решала проблему творческого роста коллектива. В постановлении оргкомитета ЦК БССР Витебской области отмечалось, что «...театр имеет крепкий коллектив актеров, растущую режиссуру, воспитанных театром через свои студии, способную творческую молодежь»⁵⁸.

Говоря о роли и значении творческой деятельности коллектива БГТ-2 в развитии художественной культуры Витебщины, было бы ошибочным сконцентрировать читательское внимание лишь на репертуарно-сценической стороне жизни театра. И в таком контексте на первый план несомненно выдвигается двухплановая гастрольная деятельность. Если, к примеру, гастроли театра в Москве, Ленинграде, на Украине, Карело-Финской ССР решали задачу пропаганды достижений национального театрального искусства и развития театрального дела в Советской Белоруссии, то многочисленные выступления в рабочих клубах, сельскохозяйственных предприятиях, городах и поселках Витебщины решали основную задачу культурной революции – подъем общей культуры населения, привлечение его к активной культурной жизни, развитие творческого потенциала людей. Вот лишь один из убедительных примеров. В 1931 г. БГТ-2 создал при Витебском Доме крестьянина методический кабинет для любительских драматических коллективов. Консультантами и репетиторами в этом кабинете были режиссеры и ведущие актеры. Кроме такой вот методической – назовем ее так – работы режиссеры, актеры, в том числе и молодые, оказывали непосредственную помощь многим самодеятельным драматическим коллективам. И одним из них был драматический коллектив Оршанских железнодорожников, осуществивший в 1930–1931 гг. постановку спектакля «Любовь Яровая» по пьесе К. Тренева. Спектакль оказался столь слаженным, что драмколлектив из Орши

* Очередные наборы в театральную студию БГТ-2 состоялись в 1934 и 1939 гг.

⁵⁷ Віцебскі пралетарый. – 1934. – 11 кастр.

⁵⁸ См.: ГАВО. – Фонд 1166. – Оп. 1. – Д. 2. – Л. 176.

был на гастролях в Минске, выступал перед железнодорожниками Витебска, Смоленска, Борисова, на строящемся БелГРЭСе, в Шклове, Копыле, в сельскохозяйственных коллективах Оршанщины и близлежащих колхозах Могилевщины.

Режиссеры и ведущие актеры театра в 1930-е годы оказывали помощь в налаживании работы в Оршанском Белорусском театре, Театре рабочей молодежи (ТРАМЕ) и Молодежном театре в Витебске, Полоцком и Лепельском колхозно-совхозных театрах, по просьбам местных партийных и советских властей выезжали в Полоцк, Оршу, районы Витебского, Оршанского, Полоцкого округов для организации различных конкурсов, смотров, олимпиад самодеятельного искусства, осуществляли шефство над Дриссенским, Освейским и Полоцким районами. К примеру, из книги «Память. Городокский район» узнаем, что в 1927 году артист театрального оркестра цимбалист С. Новицкий был инициатором проведения в Городокском и Езерищенском районах Витебского округа конкурсов музыкантов (гармонистов, цимбалистов, балалаечников), в котором приняло участие 49 человек. Он же возглавил жюри конкурса. Представляет интерес и следующий документ – отчет актера театра В.Г. (фамилия не установлена. – *А.Р., Ю.Р.*), проверявшего культпросветработу Добромыслянской, Высокчанской и Лиозненской волостей Витебского округа: «Народные массы ждут театра... Ходят в театр за 10–15 верст, несмотря на грязь и слякоть. Хоть лишь бы услышать разумное, извлечь какую-нибудь пользу и во многих местах мне приходилось быть свидетелем, как зритель-крестьянин был недоволен, что «мало представлений», чтобы удовлетворить его духовную просьбу, нужно играть всю ночь»⁵⁹. С этим отчетом созвучны слова Народного артиста БССР В. Голубка, который после театральных гастролей на Полоччине на страницах газеты «Звезда» писал: «...Спектаклі ў Дрысе праходзілі блізка ад латвійскай мяжы. Аб прыездзе беларускага тэатра, відаць, даведаліся за мяжой. Сяляне, стоячы на тым беразе Дзвіны, з зайздрасцю паглядалі на артыстаў, якія прымалі удзел у масавай святочнай дэманстрацыі»⁶⁰.

В заключение отметим, что практически все режиссеры и актеры БГТ-2 активно работали с самодеятельными театральными коллективами в ходе их подготовки к участию в Первой и Второй всебелорусским олимпиадам рабоче-крестьянской художественной самодеятельности в Республиканском смотре театральной самодеятельности, который проходил с 17 октября 1940 по 20 апреля 1941 года. О плодотворности такого сотрудничества свидетельствует тот факт, что среди лучших спектаклей, отмеченных жюри конкурса, были «Лес» по пьесе

⁵⁹ ГАВО. – Фонд 221. – Оп. 1. – Д. 135. – Л. 48.

⁶⁰ Звезда. – 1935. – 23 снеж.

А. Островского Россонского Дома культуры, «Женитьба» по Н. Гоголю Лиозненского Дома культуры и «Цыгане» по А. Пушкину в постановке драматического коллектива Куропольского сельского совета Поставского района. А в ходе республиканских олимпиад лучшими назывались спектакль «Квадратура круга» по пьесе В. Катаева, поставленный драмколлективом клуба имени Дзержинского железнодорожной станции Полоцк и постановка «Тевье-молочник» по Шолом Алейхему в исполнении самодеятельных артистов Витебского клуба строителей.

Популярность БГТ-2 в предвоенные годы в БССР была поистине огромной. Документальные материалы свидетельствуют, что, к примеру, в 1938 г. помещаемость спектаклей была почти 100%⁶¹.

* * *

Начиная разговор о театральной жизни Витебщины в 1930-е годы (условно выделенный нами третий период – 1930–1941 гг.) представляется необходимым сделать следующее пояснение. Наш третий период не является в прямом смысле слова временным продолжением второго периода, который нами виделся как время становления и творческого развития БДТ-2, ведущего в предвоенные годы театрального коллектива Придвинского края. Соотнести его определяющую роль в развитии театральной и в целом художественной культуры региона с другими явлениями и событиями, происходившими на театральном пространстве Витебского, Оршанского и Полоцкого округов, а затем и Витебской области, хоть и сыгравшим определенную роль в театральной жизни и развитии профессионального и самодеятельного театрального искусства, но объективно находящихся на вторых ролях (после БДТ-2), было бы некорректным. Вот поэтому театральной жизни «второго плана» и посвящен специальный рассказ. И вот как, на наш взгляд, все это выглядело.

– В начале 1930-х годов в Оршанском округе заявляет о себе театр союза сельхозработников «Пламя» (первые представления состоялись в конце 1920-х годов). Труппа, состоящая из 12 актеров, режиссера и художника, в союзе сельскохозяйственных работников именовалась как передвижная. Спектакли, как правило, собирали большую зрительскую аудиторию – цены на билеты были весьма умеренные, а детей и просто пускали на представление бесплатно. Читаем газету «Рабочий»: «...Особенно следует отметить работу передвижного театра союза сельскохозяйственных рабочих «Пламя». Этот театр ведет большую культурно-воспитательную работу...»⁶². Почти десять лет коллектив успешно доносил до зрителя театральное искусство. И только в связи с открытием в 1936 г. Полоцкого колхозно-совхозного театра, его деятельность

⁶¹ См.: Мастацтва Савецкай Беларусі. – Мінск, 1976. – Т. 1. – С. 175.

⁶² Рабочий. – 1929. – 23 окт.

была приостановлена, а актеры (уже почти профессионалы!) влились в Полоцкий, а через некоторое время пополнили труппу созданного Лепельского колхозно-совхозного театра.

– Приятной новостью для детей и подростков г. Витебска стало решение Центрального Комитета ЛКСМБ об открытии в начале 1931 г. в городе Театра юного зрителя. Правда, по неизвестной причине, в августе того же 1931 г. уже начавший работу коллектив был переведен в столицу БССР г. Минск.

– В апреле 1931 г. в Витебске на основе шумового оркестра, активным участником которого и автором злободневных монологов, куплетов, частушек был впоследствии хорошо известный поэт-песенник С. Фогельсон, был создан Витебский театр рабочей молодежи («ВитТРАМ»). Как и в других подобного рода театрах состав артистов состоял из рабочих и служащих (в театральных импровизациях «трамцев» охотно участвовали молодые актеры БГТ-2) витебских предприятий и организаций, занимавшихся в ТРАМе в свободное от основной работы время. Местные власти поддерживали предложение Витокрпрофа о том, чтобы участники рабоче-молодежного театра были заняты на основной работе лишь в дневное время. Это обеспечивало им возможность систематического участия в репетициях, концертах, спектаклях. Руководил ВитТРАМом профессиональный режиссер А. Ланин. Ставились миниатюры, сатирические представления на «злобу дня», разоблачающие мораль лодырей, прогульщиков, бюрократов. Была написана и поставлена собственная коллективная инсценировка «Солнечные цеха» на тему борьбы комсомола за индустриализацию страны. В коллективе ТРАМа было создано несколько агитационных бригад, которые постоянно выступали на предприятиях, в рабочих клубах, учебных заведениях. В 1932 году за выступление на красноармейских маневрах ВитТРАМ был удостоен благодарности командования маневрами. В январе 1934 года в театре состоялась премьера полноценного спектакля «Девчата нашей страны» по пьесе И. Микитенко. Пьеса, построенная на показе ударного труда девушек-комсомолок, пронизана добротой, иронией, легким юмором и пользовалась неизменным успехом у зрителей. «Рабочая грамадскасць Віцебска вельмі прыхільна сустрэла гэту работу ТРАМа, – писала газета «Чырвоная змена». – Гэта высокая ацэнка правільных шляхоў і метадаў работы Віцебскага ТРАМа ў справе аўладання сцэнічным майстэрствам, культурай, каб стаць сапраўдным барацьбітом на фронце стварэння пралетарскага тэатра»⁶³. И тем, не менее, к концу года театр перестанет существовать: дала о себе знать бесперспективность «трамовского» движения. Такой же непродолжительной была и творческая жизнь Полоцкого ТРАМа.

⁶³ Чырвоная змена. – 1934. – 8 сакав.

– 15 марта 1932 г. в Витебске состоялось торжественное открытие Третьего Белорусского государственного театра (БГТ-3) на основе реорганизованного Белорусского государственного передвижного театра В. Голубка. К открытию своего витебского театрального сезона коллектив подготовил два премьерных спектакля – драматическую повесть из истории прославленной Омской дивизии, воевавшей с белогвардейцами на Восточном фронте, и спектакль «Энтузиасты», посвященный ударничеству комсомола на трудовом фронте. Это и был премьерный спектакль БГТ-3.

Главное управление искусств Наркомпроса БССР в своем приветствии коллективу БГТ-3 подчеркнуло: «арганізацыя Беларускага трэцяга тэатра з'яўляецца вынікам правільнага правядзення ленінскай нацыянальнай палітыкі. Толькі на аснове правядзення генеральнай лініі партыі пралетарыят БССР дабіўся вялізарнейшых поспехаў у галіне эканомікі, у галіне разгортвання культурнай рэвалюцыі.

Задачай калектыву тэатра з'яўляецца паставіць тэатр на выкананне канкрэтных задач сацыялістычнага будаўніцтва. Дасягнуць гэтага можна ва ўмове авалодвання марксісцка-ленінскай тэорыі, пры ўмове цеснай і непарыўнай сувязі з практыкай сацыялістычнага будаўніцтва...»⁶⁴.

Однако подлинного художественного «подарка» г. Витебску и его любителям театрального искусства не получилось, хотя он очень успешно отработал сезон 1931–1932 гг. Для БГТ-3 вскоре после открытия постоянным «местом жительства» будет определен г. Гомель.

– Как-то сложилось так, что в истории развития театрального искусства предвоенной Витебщины забываются весьма интересные страницы, связанные с деятельностью Полоцкого и Лепельского колхозно-совхозных театров. А ведь – первый из них активно работал вплоть до начала военных действий с 1936, а второй – с 1938 года. Кстати, и Полоцкий, и Лепельский театры успешно заявили о себе на Первом Всебелорусском фестивале колхозно-совхозных театров.

Мы не ставили своей задачей писать историю этих коллективов. Хотели бы донести до сегодняшнего читателя информацию о том, что такие коллективы были, активно работали, дополняя академическую театральную деятельность БГТ-2.

В апреле 1936 г. на базе нескольких самодеятельных драматических кружков оформился Полоцкий колхозно-совхозный театр. В течение первых двух лет труппа пополнялась актерами из других театров. Новый коллектив возглавил профессиональный режиссер А. Липеровский. Спектакли ставили и приглашенные режиссеры – В. Гноенский, П. Мастеров. В 1938–1939 гг. творческую помощь театру оказывал известный московский режиссер М. Ковязин.

⁶⁴ Мастацтва Савецкай Беларусі: зб. дакументаў і матэрыялаў: у 2 т. – Мінск, 1976. – Т. 1: 1917–1941.

Начав с концертных программ, театр постепенно становился полноценным драматическим коллективом, хорошо известным на всей Полотчине. Первой значительной работой был тепло принятый зрителями спектакль «Очная ставка» по пьесе Л. Шейнина и братьев Тур. Постепенно осваивается классика. И уже следующий спектакль ставится по пушкинским произведениям. Затем последуют постановки «Бесприданницы», «Не все коту масленица» по А. Островскому, «Горькая судьба» по А. Писемскому, «Любовь Яровая» по К. Треневу, «Таня» по А. Арбузову. Современники отмечали, что любимым спектаклем в театре была постановка пьесы «Кто смеется последним» К. Крапивы. В репертуаре театра был и спектакль «Ошибка» по Я. Мавру, «Шестеро влюбленных» по А. Арбузову, «Год 19-й» по И. Пруту, «Генеральный консул» по Л. Шейнину и братьям Тур. Ведущими актерами в Полоцком театре значились П. Мастеров, Г. Меркулов, А. Азарков, Г. Лобаков, Т. Галеркин, К. Сумейко, А. Суворова. Лейтмотивом в деятельности театра были слова народного артиста БССР В. Голубка, высказанные им после одной из гастрольных поездок Государственного передвижного театра по Полотчине: «Дзядзкі слухалі, білі ў ладошы, а бабы трошкі шумелі, але сядзелі. Характэрна тое, што старыя сяляне вельмі запрашалі нас да сябе ў вёску, выказваючы вялікае задавальненне ад усяго, што бачылі і чулі...»⁶⁵.

За пять лет творческой жизни театр «исколесил» практически всю территорию Полоцкого края. Его спектакли смотрели жители Освеи и Ветрино, Дриссы и Россон и, конечно же, древнего Полоцка. Небольшие агитбригады доезжали до самых отдаленных деревень. Режиссеры и ведущие актеры театра оказывали практическую помощь в работе сельских клубов, организации кружков художественной самодеятельности, проведении олимпиад по видам и жанрам искусства, были частыми гостями в учебных заведениях. Интересен и тот факт, что к участию в массовых сценах приглашались учащиеся Полоцкого педагогического училища. Роль театра в активизации культурной жизни в деревнях, колхозах и совхозах Полотчины была незаменимой.

В ноябре 1938 г. на театральной карте Витебщины появился еще один профессиональный коллектив, известный под названием как Лепельский колхозно-совхозный театр. Основу труппы вместе с выпускниками студии БГТ-2 составили наиболее подготовленные участники самодеятельных драмкружков Лепельского, Оршанского, Ушачского и Городокского районов. Шесть будущих артистов были победителями областной олимпиады самодеятельных драматических коллективов. Первым художественным руководителем театра был К. Катлинский, при котором уже в первом полугодии 1938 года состоялось около 50 представлений в колхозах и совхозах Лепельского и Ушачского районов и на предприятиях г. Лепеля.

⁶⁵ Звезда. – 1928. – 13 ліп.

В 1939 г. коллектив театра возглавил выпускник Киевского государственного института театрального искусства К.П. Стецкий. Это был человек, в котором фундаментальная теоретическая подготовка также основательно подкреплялась практикой работы киевских театров, в которых будущий режиссер проходил различные стажировочные курсы. Энтузиазма молодому режиссеру занимать не приходилось. Прежде всего был обновлен репертуар театра, в коллектив были приглашены новые актеры – Р. Измайлович, П. Баньков, Н. Кузнецова, Д. Минина, Д. Левкович и др. Важным направлением в работе стало повышение профессионального мастерства актеров. Обучение проводилось по специальной программе, разработанной народным артистом СССР Л.М. Леонидовым. Для актеров организовывались специальные поездки в БГТ-2, театры г. Минска. Режиссер К. Стецкий налаживал творческие встречи с коллективами гастролирующих коллективов. К примеру, во время гастролей в Витебской области Тамбовского театра русской драмы несколько занятий с лепельскими артистами провели режиссеры и ведущие актеры этого театра. При постановке спектаклей К. Стецкий стремился строить мизансцены так, чтобы они с учетом внешних данных актеров раскрывали конкретный смысл, были понятны и выразительны, как плакат. Эта своеобразная режиссерская находка позволяла, с одной стороны, прикрыть непрофессионализм актеров, их недостаточный сценический опыт, а с другой – сделать сценический образ более жизненным, более близким и понятным зрителю. При этом спектакли удачно дополнялись декорационным оформлением художника И. Верховского.

В репертуаре театра к концу 1940 года было около двух десятков спектаклей – «Кто смеется последний» по К. Крапиве, «Не все коту масленица» и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» по А. Островскому, «Иринка» по К. Чорному, «Сын народа» по Ю. Герману, «На чистоту» по А. Глебову, «Хозяйка гостиницы» по К. Гольдони, «Пограничники» по В. Биль-Белоцерковскому, «Сынуля» по Мейе и Энексу и др.

В работе находился «Нестерка» по В. Вольскому. Однако премьера спектакля не состоялась – началась Великая Отечественная война.

В апреле 1941 года в соответствии с постановлением Совнаркома БССР театр был передан в Вилейскую область с постоянным размещением в г. Глубокое. На его основе был создан Вилейский областной колхозно-совхозный театр.

Представляется уместным отметить и тот факт, что театральная культура Витебщины формировалась не только собственными творческими силами. В значительной степени росту театральной грамотности населения, росту его общекультурного уровня, да и творческого

мастерства режиссерских и актерских кадров способствовали гострольные выступления в Придвинском крае многих российских и украинских театров, подвижническая деятельность Белорусского государственного передвижного театра В. Голубка. Уже весной 1918 года в Витебске состоялись выступления Первой студии Петербургского передвижного театра⁶⁶, а затем с завидной регулярностью, вплоть до начала войны, здесь выступают многие ведущие театральные коллективы СССР. Это был процесс взаимного обогащения опытом и он вполне мог бы стать темой отдельного исследования.

Не будет преувеличением, если, обобщая наши рассуждения, сказать, что театральные поиски и решения в послеоктябрьский и предвоенный период (1918–1941) были успешными. И профессиональным театрам, и многим любительским драматическим коллективам удалось достичь такого сценического мастерства, которое сделало театральное искусство одной из важнейших составных частей новой социалистической художественной культуры Витебщины. Конечно, не обходилось без издержек. Схематизм, декларативность, подверженность идеям Пролеткульта, преодоление которых позволяло решать актуальные темы и проблемы, а с каждым новым успехом жизнь театральных коллективов становилась более содержательной и актуально-значимой. Режиссеры и актеры успешно справились с главной задачей советского театра – познать и показать нового человека, раскрыть характер современника, его философию, его жизненные планы, созидательный пафос его труда, активной общественной деятельности. Утверждение нового театрального искусства несомненно сопровождалось следованием лучшим программным традициям русской и белорусской драматургии.

⁶⁶ См.: Лисневский И.Е. В театр иду, как в храм / И.В. Лисневский. – Минск, 1997. – С. 84.

Г Л А В А V

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Исследователи «Витебского Ренессанса» 1920-х годов, как правило, концентрируют свое (и читательское) внимание на развитии изобразительного, музыкально-песенного и театрального (профессионального и самодеятельного) искусства. И менее всего анализируется литературная жизнь послеоктябрьской Витебщины.

Данная глава, на наш взгляд, позволяет, с одной стороны, в определенной степени ликвидировать этот пробел и с другой – представить литературный процесс, становление и развитие новой литературы как важнейшую и неотъемлемую часть художественной культуры Придвинского края в 1920–1930-е годы. (Кстати, изучением региональных особенностей развития «литературного дела» белорусское литературоведение практически не занималось. Фундаментальные исследования по истории белорусской советской литературы, как правило, строятся на обобщенных республиканских материалах.)

Изучение имевшихся в нашем распоряжении материалов (концертные программы, газетные публикации, воспоминания непосредственных участников литературной жизни Витебщины в конце 1910 – начале 1920-х годов; архивные материалы о деятельности литературного объединения «Молодняк», публикации в журналах «Маладняк» и «Узвышша» во второй половине 1920-х годов, авторские поэтические и прозаические сборники; наконец, активная творческая деятельность литераторов – уроженцев Витебщины, заявивших о себе в белорусской советской литературе 1930-х годов) позволяет в литературной жизни витебского региона – а он изучался в нынешних административно-территориальных границах – обозначить три временных периода, резко отличающихся один от другого.

– Конец 1918 – вторая половина 1923 года. Назовем его условно – «период собирания и накопления литературных сил». Это было время, когда на эстрадных площадках, в концертных программах, выступлениях агитбригад и музыкально-поэтических встречах-вечерах «господствуют» юмористические частушки и припевки, сатирические куплеты, реплики, стихотворения агитационного характера, стихи-пародии и т.п. Основными авторами такой революционной поэзии выступают заведующий литературной частью Театра революционной сатиры («Теревсата») М. Пустынин и поэты Ад-Ар Арго и А. Исбах.

Своим творчеством, пусть и в агитационной, призывной форме, они стремились донести до понимания тянувшихся к поэзии начинающих витебских литераторов простейшие правила: что значит стихотворное звучание произведения, что такое его реплика и стиль, что надо для того, чтобы оно воспринималось и при чтении, и на слух «заходило» публику. И сам М. Пустынин, и его товарищи по перу при выступлениях в молодежной аудитории разъясняли, что суть поэтического слова не в формотворчестве, не в нагромождении понятий, эпитетов, искусственно рифмованных строк, а в проникновенности звучащего или напечатанного слова, его открытости и душевности. Вот, к примеру, одно из поэтических обращений М. Пустынина:

*Нам цензор встарь давал уроки,
Но как бы цензор не был строг –
В статьях обычно были строки,
И мы читали между строк.
Теперь беру газет я грудю,
Но в них зияют «островки»
Как между строк читать я буду
Статью, в которой «ни строки».*

Молодым литераторам, приверженцам «Окон РОСТА» в творческом становлении повезло чуть больше, чем другим.

Во-первых, при «Окнах РОСТА» с января 1921 года функционировали трехмесячные курсы подготовки журналистов (первая школа, созданная в Белоруссии). Хотя в ходе учебы особый упор делался на практическую ориентацию будущих рабкоров и селькоров (впоследствии именно эта часть журналистских кадров придет в литературные объединения), все же значительная часть учебного времени уделялась формированию творческих навыков, постижению секретов журналистского, скажем, словесно-писательского мастерства.

Во-вторых, в помощь начинающим авторам в журнале «ВитРОСТА» был выделен раздел «Литколлегия», в котором печатались специальные статьи, адресованные начинающим литераторам («Рабочая жизнь» – о литколлегиях, «Литколлегия и военная печать», «Читальный зал РОСТА», «Еще о литколлегиях» и др.). Стимулирующее значение имели напечатанные в журнале стихи витебских поэтов, напечатанные ими в период с июля 1919 по январь 1921 года. Для специализирующихся в жанре сатиры и юмора «Журнал ВитРОСТА» открыл специальный отдел «Сучки и задоринки».

Следует вспомнить и тот факт, что именно М. Пустынин был инициатором и непосредственным организатором создания в губернском городе Витебского союза поэтов (Витебское бюро союза поэтов), в который кроме М. Пустынина вошли В. Волошинов, П. Медведев,

А. Сумароков, А. Исбах, И. Амский и др. 10 мая 1921 года «Известия» в заметке «К поэтам» анонсировали: «Сегодня все местные поэты и литераторы должны явиться на суд ценителей поэзии и искусства. Витебское бюро союза поэтов ждет от этого вечера очень много (...). Сегодня, 10 мая в 8½ час. веч. в клубе Сорабиса (Замковая ул.) состоится Вечер Поэтов. Выступят поэты Медведев, Волошинов, Пустынин, Исбах, Амский, Гольдасон, Сумароков, Ярославцев, Суховская, Стернин, Дианесов и др. После вечера состоится организационное собрание всех местных поэтов». Состоявшаяся беседа, по воспоминаниям современников, закончилась далеко за полночь. Следует подчеркнуть, что встречи начинающих витебских авторов с членами бюро союза поэтов являлись и постоянными, и результативными.

Литинститута еще не было. Писать же хотелось. Вот, поэтому звучащие с эстрады и доступные через печать стихи М. Пустынина, Ад-Ар Арго, А. Исбаха (а чуть позже и молодых белорусских авторов) были и учебником, и правилом стихотворчества для начинающих.

Было бы ошибкой не вспомнить о той огромной роли, которую в формировании духовно-художественного облика Витебска 1920-х годов сыграла просветительская, лекционно-пропагандистская деятельность Губполитпросвета и Губкомпроса, активно работавших и известными российскими учеными, искусствоведами и литераторами (волей судьбы оказавшихся в те годы в Витебске), такими, как П. Медведев, М. Пумпянский, В. Волошинов, М. Бахтин, К. Малевич, В. Архангельский и др.

Жизнь и деятельность в Витебске каждого из них заслуживают отдельного исследования. Для нас же важным представляется тот вклад, который они внесли в формирование литературно-духовной среды Витебска 1920-х годов, обогащение ее знаниями по истории и теории развития русской и западно-европейской литературы. И, что особенно заслуживает внимания, так это то, что лекции, беседы, доклады одного из участников часто дополнялись материалами другого. Из опубликованных материалов, к примеру, следует, что Льву Васильевичу Пумпянскому (1891–1940), уроженцу Витебской губернии, принадлежала инициатива в выдвижении ряда литературно-теоретических проблем, подхваченных в дискуссиях, а впоследствии глубоко и оригинально развернутых и разработанных М. Бахтиным. Вот некоторые из названий лекций, прочитанных Л. Пумпянским в Витебске: «История идей европейской культуры», «Философия античности», «Об античном театре», «Великая Французская революция (культурологический анализ. В нескольких частях)», «Философские размышления об архитектуре», «Построение символической действительности в произведениях А.С. Пушкина», «Поэзия Гёте», «Философия музыки» и др. Витеблянин Г. Юдин, впоследствии известный со-

ветский композитор и дирижер, слушавший Л. Пумпянского, вспоминал, что одна из лекций Пумпянского записана в его тетради под номером 172. Чрезвычайно важным представляется то обстоятельство, что лектор предлагал не просто характеристики и пересказ художественных произведений, но и давал научные комментарии их содержания, характеризовал эпоху, те социальные условия, в которых создавалось произведение искусства. Присутствующие вводились в контекст проблемы «жизнь искусства в обществе». И это вхождение, это понимание «старой» художественной культуры усиливалось синтетическим взаимодействием искусств, обеспечением этого взаимодействия формами дискуссионными, пропагандистскими, идеологическими.

Чаще других по литературоведческим проблемам выступал с лекциями и беседами заведующий подотделом искусств Губнаркомпроса П. Медведев. Назовем лишь некоторые темы его сообщений, состоявшихся в Витебске в 1918–1922 гг.: «Значение И.С. Тургенева в истории русской литературы» (к 100-летию со дня рождения), «Различные направления в русской художественной литературе», «Творчество А.С. Пушкина», «Творчество Лермонтова», «Максим Горький, его жизнь и творчество», «Творческий путь Гоголя», «Мертвые души Н.В. Гоголя», «1840-е годы в русской общественной жизни и литературе», «Личность Герцена», «Философское и литературное значение 1860-х годов», «Размышление натуралиста и новые веяния в русской литературе», «О пролетарской поэзии» и др.

И еще. Неизменным успехом пользовались лекции М. Бахтина, профессора Московского археологического института В. Архангельского, искусствоведа С. Грузенберга, основателя УНОВИСа К. Малевича, поэта В. Волошинова и др.

По истечении почти 100 лет, не преувеличивая, можно утверждать, что «коллективный учитель» – Медведев, Бахтин, Пумпянский, Волошинов, Архангельский, Малько, Анцев, Малевич (и др.) – создал в Витебске 1920-х годов многослойное, многообразное философско-поэтически-музыкально-культурологическое пространство, которое стало неформальной школой постижения таинств и основ литературно-художественного процесса формирования личных и творческих предпочтений и интересов*.

Весьма важную роль в развитии литературного дела в первой половине 1920-х годов, становления молодых поэтов, прозаиков, очеркистов Витебщины играли и работники местных периодических изданий Я.М. Окунь, М.Р. Иванкович, А.Б. Майлин, Е.А. Федоров, А.М. Куртик, С. Мерлин, М. Горный, М. Юдовин, Ц. Долгопольский,

* Более подробную информацию можно получить в книге: Русецкий, А.В. Литературное творчество в системе художественной культуры Витебщины (1918–1945) /А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2009. – С. 35–42.

А. Сафро, А.П. Пщелка – известный к тому времени писатель, этнограф и публицист, специальный корреспондент Городокского поветового отделения РОСТА и др.

Из оставшихся в литературной летописи Витебщины первой половины 1920-х годов поэтов и прозаиков следует назвать, в первую очередь уроженца деревни Малое Гальцево Кохановской волости (ныне Толочинский район) *Ивана Батрака* (настоящее имя Иван Козловский) (1892–1943). Выпускник Оршанского городского училища, активный рабочий корреспондент «Правды» и арестант Шлиссельбургской крепости И. Козловский в конце 1917 года возглавил Оршанский поветовый комитет ВКП(б). Здесь же в начале 1918 года он создаст поветовую газету «Набат», станет первым ее редактором и активным автором. Он писал глубокие статьи на партийные, политические и международные темы, фельетоны, сатирические заметки. Многоплановость внутренней и международной жизни нашла отражение в стихах и баснях И. Батрака «Песня-марш», «Красное знамя», «Меньшевики», «Шакал», «Лига народов», «Лиса и волк» и др. Обращаясь к читателям, он писал: «Не гавары, што ў родным краі / нам не асіліць злыбяды. / Мы не за гэта паміраем, / А каб падоўжылі гады...». В 1921 г. И. Батрак уехал в Москву, работал в газете «Беднота», журналах «Земля Советская» и «Комсомолия».

С 1918 по 1920 год в Витебске жил и работал поэт, прозаик, литературовед и журналист *Яков Окунь* (1892–1932). Еще в дореволюционное время был известен как автор стихов, рассказов, повестей, эссе, литературных и критических статей, печатавшихся в российских и белорусских газетах и журналах. Роман-хроника Я. Окуня «Загубленная жизнь» и рассказ «Край» были опубликованы в витебском литературном сборнике «Волна» (СПб., 1911). Его материалы, литературно-критические публикации, напечатанные в Витебской еженедельной общественно-политической газете «Борьба», с интересом воспринимались начинающими литераторами, служили для них ориентиром в выработке художественных приемов творчества и пониманием сути процессов, определяющих общественное развитие.

С 1921 г. на страницах витебских газет регулярно публикуются статьи и заметки по текущему моменту, вопросам литературы и искусства, подписанные необычно – *Армай*. Оказывается, это был псевдоним семнадцатилетнего секретаря Витебского губкома комсомола *Аркадия Маймина* (1904–1944). Участник гражданской войны, комсомольский работник А. Маймин много выступал на митингах и собраниях, встречался с проходящими в редакцию газет рабкорами, имел тесную связь с «Окнами РОСТА» и его сотрудниками, поддерживал интернациональную направленность губернской большевистской печати. По поручению Губкомпарта возглавил первую в Витебске газету

«Юный творец» (выходила на идиш и русском языке). Те немногие номера, которые сохранились, показывают истинную заинтересованность редактора в развитии творческой активности маленьких читателей и их представителей – юных корреспондентов. После переезда в Москву работал на различных руководящих должностях. Некоторое время был директором издательства ЦК РКСМ. В 1936 г. незаконно репрессирован, умер в лагерях в 1944 году. Реабилитирован.

Через рабселькоровское движение в литературу придет уроженец деревни Холомерье Городокского района *Змитер Житкевич* (1904–1955), первые стихи (частушки) которого в 1924 году были напечатаны в «Витебской крестьянской газете».

Свой первый рассказ «Никитка» («Мікітка») в газете «Наша думка» в 1921 году опубликовала прозаик и переводчица, уроженка деревни Торгуны Борисовского повета (ныне Докшицкий район) *Леонилла Чернявская* – жена известного белорусского прозаика М. Горецкого (1893–1976).

Впоследствии станут известными белорусскими литераторами начинавшие свою литературную деятельность в середине 1920-х годов поэт и прозаик, уроженец деревни Шайтерово Верхнедвинского района *Тарас Хадкевич* (1912–1975); поэт, уроженец д. Борилы Полоцкого повета *Николай Семашко* (1914–1941); прозаик, журналист, уроженец деревни Кривуше Оршанского повета (в 1920-е годы входила в состав Могилевской губернии) *Владимир Межевич* (1907–1988); прозаик, уроженец Дисненщины (ныне Миорский район) *Иван Лимановский* (1896–?); поэт, уроженец деревни Купнино Лепельского повета *Иван Ивашин* (Янка Журба, 1881–1996); прозаик, драматург, уроженец деревни Бандели, что на Дриссенщине (ныне Верхнедвинский район) *Эдуард Самуйленок* (1907–1939); прозаик, уроженец деревни Летники Виленской губернии (ныне Глубокский район) *Иван Почепка* (Янка Почепка, 1890–1977) и др.

Весьма активной в 1920-е годы была литературная деятельность представителей еврейской диаспоры. Одним из известных литераторов был поэт, уроженец деревни Стрелка, что неподалеку от Бешенкович *Мойсей Юдовин* (1896–1966). Переехав из Бешенковичей в Витебск весной 1920 года, М. Юдовин более двух лет возглавлял литературно-художественный отдел в газете «Райтер Штерн» («Красная звезда»), затем учился в еврейском педтехникуме и на заочном отделении факультета еврейской литературы и лингвистики Московского педагогического института. Принимая деятельное участие в работе Еврейского литературно-художественного общества в г. Витебске, консультировал начинающих поэтов, помогал в работе самостоятельным драматическим кружкам (при клубе металлистов, клубе имени Борохова и Парижской коммуны, «Профинтерн» и др.), театра «Жи-

вой сатирикон», возглавляемого впоследствии известным белорусским кинорежиссером, уроженцем г. Невеля (в те годы в составе Витебской губернии) Э.Л. Аршанским (1899–1974). В 1922 году издал книгу стихов «Кнойли» («Клубки»), оформленную витебскими художниками С. Юдовиным (двоюродный брат поэта) и М. Малкиным.

Творческой активностью отмечался кружок молодых литераторов Витебского еврейского педагогического техникума (был создан по инициативе педагога, литературоведа и публициста А.Я. Розенцвейга (1888–1934), в котором во второй половине 1920-х годов учились известные еврейские литераторы – автор более 20 книг поэзии, пьес и рассказов Хаим Мальтинский (1910–1986) и автор трех сборников стихов Лев Талалай (1906–1942). Приведем выдержку из стихов в газете «Заря Запада» о литературном вечере в клубе «Субботник»: «Выступивший член еврейской секции Л. Талалай прочитал поэму «Комсомолка» на еврейском языке. Впервые аудитория клуба слушала автора, который читал свое произведение на родном языке, и наградила его заслуженными аплодисментами. Выступившие товарищи Милованов и Израэлит (еврейская секция) читали рассказы и очерки из заводской жизни».

Обобщая, можно сказать, что в первое послереволюционное время в литературу Витебского края приходили энтузиасты с немалым запасом юношеской энергии и обостренным восприятием новой жизни. Начинающих писателей и поэтов к ясности понимания и осмысления происходящих в жизни изменений вел как исторический опыт традиционного общественного развития, так и зарождающийся опыт революционных преобразований (лучше сказать не опыт, а путь в неизведанное, неизвестное, путь, сопровождающийся ошибками всех первопроходцев). А вот здесь-то и таились подвохи, возможности ошибок, непонимания или сознательной дискредитации происходящих событий. Эти «подводные камни» часто принимали окраску националистической идеологии, неприятия нового искусства, леворадикальных настроений. Их можно упрекать и в других «смертных» грехах. Но ведь историзм развития заключается не в том, «чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а потому, что они *дали нового*, сравнительно со своими предшественниками» (В. Ленин). 1920-е годы для литераторов Витебщины – это период первых творческих успехов и новаторских открытий, сложных поисков и серьезных внутренних противоречий литературного процесса, фактически начинающего свое развитие.

* * *

Возвращаясь в те далекие годы, когда в складывающемся новом советском сообществе господствовала социальная неоднородность (а это была и база для появления и проявления в социалистической

культуре несозвучных революции не просто мелкобуржуазных, а зачастую и откровенно враждебных идеологических теорий и теориек), начинаешь понимать, что партия победившего Октября (ВКП(б). – *А.Р., Ю.Р.*) не могла оставить развитие видов и жанров нового искусства вне своего внимания. Начиная с письма ЦК РКП(б) «О пролеткультурах» (1920) и заканчивая знаковым партийным документом первой половины 1920-х годов – резолюцией ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», государственная политика и в РСФСР, а впоследствии – и в СССР утверждала концепцию развития новой литературы (как, впрочем и художественной культуры в целом), – «пролетарской и крестьянской в первую очередь» – как часть общего и массового культурно-художественного процесса, как проявление в стране культурной революции». При этом со всей трезвостью оценивалась сложность классовых соотношений в обществе, неизбежно находивших свое отражение в искусстве.

Подобный подход к строительству новой литературы (и художественной культуры в целом. – *А.Р., Ю.Р.*) позволил, к примеру, таким уже известным белорусским авторам, как Я. Купала, Я. Колас, Т. Гартный, М. Чарот и целому ряду начинающих литераторов реализовать свои возможности в той или иной мере или в рамках авторской ориентации или сознательного выбора пролетарской идеологии.

ЦК партии, ее идеологи, руководители Советского государства понимали, что в пафосе «всеобщности» часто терялся живой современник с его сложной психикой, с его интимным миром переживаний. В этом заключался один из существенных недостатков тогдашней литературы, в которой наряду с оптимистическими, революционно-целенаправленными, эмоционально-возвышенными и прочно связанными с потребностями жизни авторскими позициями, пусть и не мирно, но сосуществовали литературные антитеории «непосредственных впечатлений», «живого человека», «психологического реализма», наконец «вульгарного социологизма», определившего ценность художественных произведений в зависимости от «социального происхождения» их авторов.

Белорусский советский поэт А. Звонак, к деятельности которого мы вернемся еще не раз, записал: «...были здесь и незрелость, и наивность, но была главная отличительная черта», которую в России не улавливали ни «Пролеткульт», ни «Кузница», ни футуризм, ни «ЛЕФ» и др.

В БССР в области литературного творчества «неурядицы и шатания» завершились 28 ноября 1923 года, когда в Минске было объявлено о создании общереспубликанской писательской организации «Маладняк», по сути ставшей «комсомолом в литературе» (М. Горечкий). Не детализируя историю (хотя она, возможно, и станет предме-

том специального литературного исследования), донесем до современного читателя несколько строк из программного заявления «Маладняка»: «Мы – молодняк этих новых всходов и разрастаемся на полях белорусского художественного творчества, выжимая и горечь, и полынь, отдающие затхлостью прошлого. Наше задание – из основ нынешней жизни выделить основы завтрашнего и одеть их в одежду художественного творчества, повседневный опыт рабочих и крестьян – строителей нового мира – осуществить в художественно-правдивых образах. Мы – молодняк нового содержания художественного творчества». Следовало бы вспомнить и заявления «молодняковцев» о форме нового литературного творчества: «...Основой нашей художественной формы, в которой мы олицетворяем наши идеи, является художественно-правдивый образ, объективный, соответствующий реальности. На разные современные художественно-формальные направления в литературе мы смотрим как на технику художественного творчества. Наш основной принцип: форма должна соответствовать содержанию, преподавание – теме. Мы – молодняк и формальной стороны художественного творчества»¹.

Автор хорошо известной к тому времени героико-романтической поэмы «Босые на пепелище» («Босыя на вогнішчы») М. Чарот 5 октября 1923 года в газете «Савецкая Беларусь» опубликует статью «Молодняковскими шагами» («Маладнякоўскімі крокамі»), в которой предельно откровенно разъяснил художественной интеллигенции (и всем читателям газеты) задачи и цели «Маладняка». «Молодняковские ряды пополняются такими поэтами, которые идут сюда в лаптях из глухих уголков Белоруссии, неся в сумках свои стихи. Но поют эти певцы-лаптюжники весело, бодро. А почему? Потому что их творческие дарования разбужены полной огня и юношеского порыва песней молодняковца».

Не менее эмоционально-возвышенной выглядит и позиция руководителя Витебского филиала «Маладняка», двадцатилетнего поэта А. Дудара. Несколько слов из его стихотворения «Я молодой» («Я малады»):

*...Ну а я малады – мне весела
Разагнацца ў мяцежную даль.
Мне жыццё – сусветнае свята,
Мне прапоны – большы разгон.
Я цяпер без багацця багаты
На зары квітнеючых дзён.
...Вось вышэй бы за ўсіх узняцца –
Я ўвесь – непакорны шквал.*

¹ Маладняк. – 1923. – № 1. – С. 55.

*Што ж рабіць, калі дух юнацкі
Агарнуў ваяўнічы запал;
Што ж рабіць, калі фарбы раніцы
У грудзёх завялі карагод;
Што ж рабіць, калі кроў барабانیць –
Заклікае ісці ў паход?*

*...Ну. А я малады – мне весела
Разагнацца ў мяцежную даль.*

Подчеркнем следующее: «Маладняк» как идейно-творческая организация возник и оформился при самой благожелательной поддержке ветеранов белорусского художественного слова и правительства молодой республики (Я. Купала пишет стихотворение «Орлятам» («Арлянтам»), посвященное оформлению молодых в свою организацию; «Маладняку» адресуют свои произведения Т. Гартный («Она идет» – «Яна ідзе»), З. Бядуля («Крылатые машины» – «Крылатыя машыны»)*; доклад на первом съезде «Молодняка» делает первый секретарь ЦК КП(б)Б А.И. Криницкий и т.д.).

А теперь о Витебщине, где процесс создания филиалов «Маладняка» выглядел следующим образом:

– 18 ноября 1924 г. объявляется о создании филиала «Маладняка» в Витебске, первоначально руководителем филиала был поэт А. Дудар (настоящее имя Александр Александрович Дойлидович) (1904–1946);

– 3 марта 1925 г. на базе самодеятельных творческих студий при педтехникуме создается филиал «Маладняка» в Полоцке. Первоначально он объединил 7 человек, но уже к концу 1925 г. членами полоцкого «Маладняка» стали 18 начинающих авторов. Инициаторами создания Полоцкого филиала были А. Дудар и А. Александрович. Позднее филиалом руководят А. Звонак (1925–1926), В. Сенкевич, С. Хурсик, с марта 1928 г. – Т. Хадкевич;

– 16 мая 1925 г. оформляются материалы о создании филиала «Маладняка» в г. Орше. Руководителем избирается М. Гончарик (с февраля 1929 г. – О. Вечер).

И, что представляется особо значимым, так это то, что руководители филиалов свое предназначение видели в выявлении «местных писательских и публицистических сил» и «борьбе с идеологическими, а также мещанско-собственническими тенденциями в белорусской литературе».

* Следует подчеркнуть, что не только сам Зм. Бядуля, но и возглавляемый им отдел культуры и литературы в газете «Советская Белоруссия» в 1920-е годы оказывали постоянную помощь молодым литераторам в их творческом становлении.

Однако, не менее важным представляется деятельность «молодняковцев» по поддержке и пропаганде идей белорусизации. Сегодня можно говорить о том, что рабочие и крестьяне Белоруссии из уст «молодняковцев» впервые слышали новое литературное слово, начали ощущать и понимать красоту и привлекательность родного языка, разумность партийно-государственной политики белорусизации.

К месту будет назвать и тех молодых литераторов (поэтов, прозаиков, литературных критиков), которые составили творческое ядро Витебского, Полоцкого и Оршанского филиалов «Маладняка».

В Витебске это А. Базыленко, С. Бекаревич, А. Ворпахович, А. Дудар, А. Жуковский, З. Житкевич, В. Ковалев, Н. Касперович, А. Катанович, Б. Люговский, Я. Мазуркевич, Е. Мелешкина, А. Морковка, Е. Сивак и др.

В книге «Віцебшчына» (Витебск, 1925. – Т. 1) можно прочесть: «“Маладняк” захапіў і Віцебшчыну. У снежні мес. мінулага г. невялікая спачатку ініцыятыўная група залажыла філію ў г. Віцебску. Пад кіраўніцтвам Ц.Б. «Маладняка» пачалася праца, якая паступова пачала павялічвацца і ўцягваць новыя маладнякоўскія сілы»^{2*}.

Витебский филиал «Маладняка» в 1926–1927 гг. имел 6 литературных кружков, литературную и художественную секции. Привлекая преподавателей учебных заведений, ведущих журналистов витебских газет, бюро филиала и его руководители Н. Касперович и Е. Мазуркевич организовали теоретическую учебу творческой молодежи, проводили литературные вечера с участием известных писателей – К. Крапивы, М. Чарота, М. Зарецкого. В той же «Віцебшчыне» читаем: «Маючы на мэце пашырэнне ведаў сярод грамадзянства аб сутнасці й заданьнях «Маладняка», а таксама лічачы, што пралетарская творчасць не павінна адрывацца ад жывых пралетарскіх масаў і што яна павінна крытыкавацца гэтымі масамі, філія звярнула ўвагу і на гэты, грамадскі бок працы, а дзеля гэтага была наладжана экскурсія за 10 вёрст у Лужасьнянскую сел.-гасп. школу, дзе быў зроблен даклад аб найноўшай беларускай літаратуры і чыталіся ўласныя творы». Было издано несколько литературных сборников витебских писателей и поэтов. К примеру, в 1926 г. вышел из печати сборник «Начало» («Пачатак»), в который вошли рассказы Е. Мазуркевича «Броневи́к» и «Издательство» («Бранявік» і «Здзекі»), драматический этюд в 4-х рисунках Я. Тикавого (Я. Мазуркевич) «Комсомолка Галя», подборка из 24 стихотворений А. Морковки, а также стихи А. Жуковско-го, А. Базыленки, А. Катановича, Б. Люговского, Е. Сивака и др.

² Віцебшчына: неперайдычны зборнік Віцебскага Акруговага таварыства краязнаўства. – Віцебск, 1925. – Т. 1. – С. 180.

* Текст приводится по подлиннику 1925 года.

Через год, в 1927 г., бюро филиала издало сборник «Рассвет» («Світанне»), состоящий из стихов П. Ананьева, Ю. Базыленки, З. Житкевича, А. Катановича, Б. Люговского, Е. Сивака, пьесы А. Базыленки «Красная косынка» и других произведений. Широкий резонанс в культурной жизни Витебска вызвал вечер, подготовленный витебскими «молодняковцами» и посвященный 20-летию литературной деятельности Я. Купалы.

Отзыв Я. Купалы, принимавшего участие в этом мероприятии, не сохранился. Нам думается, что он мог быть таким, как и в купаловском «Письме к полочанам»: «Трудно мне высказать словами свою искреннюю признательность и сердечную благодарность за тот милый и горячий и по правде братский прием славных и свободных полочан и полочанок, оказанный мне со стороны их организаций – окружка, Красной Армии, комсомола, «Молодняка» (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.), учительства, ученичества».

В Полоцке состав организационного ядра филиала «Маладняка» не сохранился, но в разные времена в него входили А. Александрович, П. Бровка, Я. Скрыган, А. Звонак, Т. Хадкевич, С. Хурсик, В. Моряков, Е. Подобед, П. Шукайло, Н. Гращенко, С. Семашко. Гр. Хвойка (Пугач), Е. Козик, Г. Бреская, К. Пчелков, Э. Самуйленок, С. Милевич, П. Кривицкий и др.

Хотя бы несколько добрых слов скажем о рядовом полоцком «молодняковце», руководителе литературного кружка в Полоцком Белпедтехникуме, сотруднике газеты «Чырвоная Полаччына» Терентии Лясовиче. Печатался не часто – пронзительно-откровенные стихи ожидалось читателями (стихи сохранились в архивах С-Петербурга). После воссоединения Белоруссии работал в белостокской газете «Вольная праца», представлял на ее страницах поэзию М. Танка, П. Панченко, М. Машары. Погиб в 1944 г. около Бабыничи, под Полоцком. К сожалению, его фамилии не оказалось и в известной книге «Мы их не забудем»³.

А. Звонак о коллегах по полоцкому «Маладняку» писал: в окружной газете «Чырвоная Полаччына» работал «Павлюк Шукайло, человек неутомимой энергии, создавший впоследствии бунтарскую «Литературно-художественную коммуну». В окружном комитете комсомола трудился П. Бровка, первые стихи которого появились в нашей газете. Там впервые появился в редакции молодой парнишка, написавший весьма наивные стихи, а впоследствии ставший прозаиком. Там в 1927 г. начинал свой творческий путь Эдуард Самуйленок». Особенно значимой для становления Полоцкого филиала стало участие в его деятельности поэта и ответственного секретаря национальной комиссии уездного исполкома Андрея Александровича. По

³ См.: Віцебскі рабочы. – 1991. – 14 верас.

воспоминаниям современников, он принимал самое непосредственное участие в издании альманаха «Наддвинье», по-товарищески требовательно, придирчиво, настойчиво требовал доработки представляемых произведений, переработки тех или других скороспелых предложений или строк. Квартира А. Александровича была тем поэтическим штабом, где в свободное время собирались «молодняковцы», комсомольские и партийные работники, сотрудники «Чырвонай Полаччыны», учащиеся старших курсов Полоцкого педагогического техникума.

Более организованной и системной работа полоцких писателей и поэтов стала в 1925–1926 гг., когда ответственным секретарем окружной газеты «Чырвоная Полаччына» был назначен поэт А. Звонак, а редактировал ее уже опытный прозаик и журналист, «молодняковец» Степан Петрович Семашко (1898–1965) (печатался под псевдонимом С. Чуткий).

Зарекомендовав себя как перспективный молодой поэт, П. Бровка был принят в Полоцкий филиал «Маладняка». Думаем, что для современного читателя небезынтересно, что и в те (20–30-е годы XX в. – А.Р., Ю.Р.) общественно-творческие организации принимали по заполнению соответствующей анкеты. Вот, к примеру, анкета П. Бровки, заполненная собственноручно в начале 1927 г.:

1. Прозвішча, імя, імя па бацьку – Броўка Пятрусь Юстынавіч
2. Партыйнасць і стан – Сябра Л.К.С.М.Б. з 1923 году
3. Праца ў грамадскіх арганізацыях – Сябра МОПРу, Авіяхіму
4. Узрост – 21 год. Нар. 1905 году
5. Якую займае пасаду – Супрацоўнік Рэдакцыі газеты
6. Праца ў літ. арганізацыях – Маладняк
7. Від творчасці – Вершы
8. Ці друкаваўся – Друкаваўся

Печатался или не печатался (если обращаться к анкете. – А.Р., Ю.Р.), мы не знаем, но то, что П. Бровка заявил о себе таким эмоционально-открытым стихом, – это факт:

*Ой, не шапчы мая бярозка,
Журлівым шопатам галінаў,
Пайду сягодня ў поле позна –
Сустрэну любую дзяўчыну.*

*Сустрэну ў полі, дзе бярозкі
У вечар росны,
Вечар мгісты,
І будуць пець зялёным лісцем
У полі белыя бярозкі.*

*Чуць свет, чуць сонейка ўстане,
Пайду з касой на луг мурожны.
Трава квяцістая, густая
Будзе губляць сваю прыгожасць.*

*А сонца яркае устане, –
Трава завяне ў пракосах,
І я пайду на лузе босым,
Хай сонца з сэрцайка спявае.*

*Дык, не шапчы, мая бярозка,
У ліпнёвы вечар мне не сумна –
Вітаю свету новы росквіт
І Беларусь маю красуню*.*

Об истории написания стихотворения П. Бровка в своих воспоминаниях пишет: «Першы надрукаваны верш “Ой, не шапчы, мая бярозка” напісаў у Полацку. А было так: я быў адкліканы на працу ў Полацкі акруговы ЛКСМБ з пасады старшыні сельсавету. Давялося жыць у горадзе, але я ня мог хутка разьвітацца зь вёскай... Памятаю, часта хадзіў за горад і падоўгу глядзеў у свой бок, адкуль я прыехаў. Вось пад такім уражаннем я напісаў верш “Ой, не шапчы, мая бярозка” і паслаў у рэдакцыю “Чырвонай Палаччыны”. Калі яго надрукавалі, быў вельмі ўзрадаваны, і ўжо нішто не магло спыніць майго паэтычнага захаплення. Многа чытаў, шмат пісаў, пачаў вучыцца на вячэрніх агульнаадукацыйных курсах».

Представляет интерес и тот факт, что П. Бровка не скрывал от своих друзей и товарищей по перу своего приверженства к творчеству известных авторов, оказавших впоследствии определяющее влияние на становление его творческой индивидуальности: «Люблю паэзію Пушкіна, Някрасава, Лермантава, Шаўчэнкі. Сваёй злабадзённасцю прыцягвае мяне і паэзія Дзям’яна Беднага. Папераменна захапляўся то Ясеніным, то Маякоўскім, знаходзячы ў кожнага геніяльнае... Шмат даў мне і “Маладняк”. Мы ўсе ў ім расьлі. Шукалі. Шукаў і я».

Активный «молодняковец» («молодой», по А. Звонаку) из Полоцка поэт и прозаик Тарас Константинович Хадкевич, вспоминая о начале своего творческого пути, пишет: «Мы, молодые литераторы, сгруппировались вокруг газеты «Чырвоная палачанка» (газета рэгулярна печатала літаратурныя старонкі. – А.Р., Ю.Р.), в редакции которой работал Петрусь Бровка и Янка Скрыган. Выпускали альманахи, літаратурныя прыложэньні к газете, часта читали свои стихи на

* О том, какую значимость этому стихотворению придавал П. Бровка, можно судить по следующему факту: свое четырехтомное собрание сочинений, изданное в 1965 г. (к 60-летию поэта), он посчитал нужным открыть поэтической фразой «Ой, не шапчы, мая бярозка...».

литературных вечерах», исполняли обязанности репортетов, работали с рабкорами и селькорами (а их при газете было около 200 человек). Доброй традицией было проведение встреч с читателями с участием уже известных Я. Купалы, Я. Коласа, М. Чарота, К. Чорнага, М. Лужанина, К. Крапивы и более активных «молодняковцев» – В. Дубовки, М. Зарецкого, А. Александровича, С. Хурсика, А. Вольного, Я. Пуци (июнь 1925 г., март, май, ноябрь 1926 г., март 1927 г.). При этом вечера проводились не только в Полоцке, но и в Ушачах, Россонах, Волынцах и др.

Нельзя не сказать о том, что именно наличие таких творческих сил при поддержке комсомола Полоцка позволило филиалу «Молодняка» издать три литературных альманаха – «Надвинье» («Надзвінне», 1926 г.), «Рассвет» («Росквіт», 1927 г.), «Зарницы» («Зарніцы», 1928 г.).

Нельзя не отметить, что именно «Надвинье» в 1926 г. впервые в белорусской советской литературе обратило внимание читателя на жизнедеятельность Франциска Скорины – здесь была напечатана повесть С. Хурсика «Франциск Скорина», выдержанная в хорошем историко-художественном плане – интересный сюжет (Фр. Скорина в Вильно в 1530 г.), выразительные типы, спокойный исторический фон.

Следует отметить ценную (по тому времени) статью уроженца ст. Россон (на Полотчине) Макара Шалай «Поэты и писатели Полотчины», опубликованную в альманахе «Рассвет», изданном в Полоцке в 1928 г. Имея неплохую теоретическую подготовку (М. Шалай окончил Витебскую партийную школу и учился в Белорусском государственном университете) автор достаточно квалифицированно проследил ход литературного процесса на Полоцком Подвинье, актуализировал его проблемы, попытался наметить пути устранения проблемных, болевых точек в деятельности Полоцкого филиала «Молодняка».

Проанализировав слабую в литературно-творческом отношении статью журналиста Н. Гращенки, посвященную анализу альманаха «Рассвет» и напечатанную в газете «Чырвоная Полаччына», М. Шалай совершенно справедливо делает вывод, что не псевдокритика, не заигрывание с писателем или поэтом и не «рыночный спрос» являются движущим началом в литературном творчестве. «Пры розглядзе творчасці, – подчеркивает критик, – трэба браць твор ад яго пачатку і да канца, г.зн. і форму і змест, а пасля ўжо выводзіць рэзюме. Разлучаць форму ад зместу, значыць быць вандалам у літаратуры і знішчыць твор. Наяўнасць арганічнага адзінства і поўная палагоджанасць паміж зместам і формай павінны быць у кожным больш-меньш таленавітым творы. Калі яе няма, значыць, мы маем справу з творчасцю бяздарнага «паэцішкі», ня вартай увагі. Уласціваць вады вы ня вывучыце, калі ня возьмеце пад увагу арганічную сувязь паміж

тленам і вадародам. У адваротным выпадку ваша праца будзе бязглуздым «крахаборствам», пазбаўленым хоць якога сэнсу.

Задачы сучаснай літаратуры наступныя: адлюстраваньне працэсу вялікага сацыялістычнага будаўніцтва (як гаспадаркі, так і культуры) нашае савецкае краіны, – раз; паказ сапраўднага чалавека, карыснага справе рэвалюцыі, які самаахвярна змагаецца за новае жыцьцё, будзе сацыялізм, – два; высьвятленьне ў яскравым, зразумелым малянку настройў рабочых, сялян, нашай савецкай інтэлігенцыі, высьвятленьне яго з такім разрахункам, каб у творы было заложана здаровае мэтаімяньне, каб твор канцэнтраваў грамадскую думку на карысьць рэвалюцыі, – тры»^{4*}.

На наш выгляд, коментарыі излишни. Особенно, если учесть, что речь идет о критической мысли новой белорусской литературы, мысли ищущей, мысли формирующейся, дискуссионной.

С большим интересом начинающими литераторами Поозерья были встречены вышедшие из печати в середине 1920-х годов стихотворные сборники одного из организаторов Полоцкого «Маладняка» Андрея Александровича «По белорусской мостовой» («Па беларускаму бруку», 1925), «Прозолота» («Прозалаць», 1926), поэма «Повстанцы» («Паўстанцы», 1925), сборник рассказов «Здань» («Призрак», 1925); витебско-полоцкого «молодняковца» А. Дудара – стихотворные сборники «Беларусь бунтарская», «И солнечными тропами» (1925), «Шанхайский шелк» (1926), книга рассказов «Марсельеза» (1927) и др.; поэтов А. Морковки (сборник «Дым жизни» («Дым жыцця»), 1928), В. Морякова («На залатым пакосе», 1927). Вот, к примеру, как определял свою жизненную позицию 17-летний В. Моряков:

*Праляцелі за днямі дні,
Адпалалі агні на акопах,
І, замест агнёў Перакопа,
Асінбуда пылаюць агні.
Горда моладзь да працы ідзе,
У вачах не стухаючы промень,
Вось рамантыка новых людзей,
Вось рамантыка новага дома!
Гэта дзіўная музыка дзей,
Гэта фронт неўміручае працы.
Гэта права працоўных людзей
Будаваць, і спяваць, і змагацца...*

Одной из характерных особенностей в деятельности Оршанского филиала стало однозначное сотрудничество с партией и комсомолом.

⁴ Шалай, М. Паэты і пісьменнікі Полаччыны / М. Шалай // Росквіт. – 1928. – № 2. – С. 66–72.

* Текст дается с сохранением особенностей авторского языка М. Шалай.

Свидетельство тому – приветствие молодых литераторов второй Оршанской окружной конференции комсомола «Комсомол» и «Молодняк» и стихотворение поэта Тодара Кляшторного «Окружному съезду комсомола», напечатанное в № 1 «Оршанского молодняка» за 1926 г.

Самым определенным образом высказался ответственный секретарь Оршанского окружкома КП(б)Б Б. Стасович в статье «Очередные задачи Оршанского филиала «Маладняка», 1926, № 3(5). Главную задачу «Маладняка» он видел в том, чтобы пополнять литературную организацию выходцами из рабочего класса и бедняцко-среднекрестьянской среды крестьянства и ни в коей мере не сдерживать их стремление вступить в организацию.

Подобная расплывчатость в понимании партийцем литературного творчества привела к тому, что в публикациях «Оршанского молодняка» появилось много слабых в литературном отношении стихотворений, правда, содержательно соответствующих идеологическим требованиям времени. Следует отметить и такую позицию в жизни оршанских «молодняковцев»: если на первом этапе определяющую роль в организации их работы играл опытный в литературно-критическом направлении М. Гончарик, то впоследствии ее стал выполнять «организационник» А. Вечер. Именно он способствовал активной деятельности «Маладняка» в могилевских Горках, привлекал к консультациям известного писателя, заведующего кафедрой белорусского языка и литературы сельхозакадемии М. Горецкого, ставшего соредактором двух последних номеров (6-го и 7-го) журнала «Оршанский молодняк», наконец, он ориентировал своими стихами, пронизанными возвышенным, романтическим и, одновременно, классическим началом, и сборником зарубежных переводов (1925 г.) молодых авторов на понимание прекрасного в жизни и поэзии, постижение высокопоэтического стиля творчества, мастерства поэтического перевода. Правда, качество журнала «Оршанский молодняк» от этого резко не улучшилось.

Изучение архивных документов показывает, что оршанский «Молодняк» занимался не только повседневными вопросами культурно-просветительской работы. Его привлекали общие вопросы развития белорусской и советской литературы, ход литературного процесса, взаимодействие литератур. Вот лишь один из примеров. При подготовке к Всебелорусскому съезду «Маладняка» (25–29 ноября 1925 г.) оршанские писатели и поэты в повестку своего предсъездовского собрания вносят следующие вопросы. Первый и последний вопросы, как и подобает в таких случаях, традиционные: «Отчет бюро филиала» и «Выборы бюро филиала и делегатов на Всебелорусский съезд». А вот о 2-м, 3-м и 4-м вопросах следует сказать особо. Даже современник, познакомившись с ними, поймет, что речь шла не только о формальной организации. Итак:

«№ 2. «Молодняк», литдискусии и постановления ЦК партии.

№ 3. «Молодняк» и соседние литературы.

№ 4. Состояние современной белорусской литературы и другие области искусства».

Важнейшую роль в обсуждении обозначенных проблем играл руководитель филиала, поэт, публицист и литературный критик М. Гончарик. Но активное участие в завязавшейся дискуссии принимают А. Вечер, Ю. Гаврук, М. Никонович, В. Сташевский, Я. Герасимович, В. Поскребка и др.

Именно эти авторы, а также З. Астапенко, А. Алексеев, В. Коваль, Т. Кляшторный, В. Прибытковский, Ю. Таубин, А. Лесной и другие стояли у истоков Оршанского филиала «Маладняка». Оршанские «молодняковцы» работали в разных литературных жанрах. М. Гончарик, например, склонялся к литературной критике, В. Коваль и М. Никонович отдавали предпочтение прозе, Я. Вир (Герасимович) – драме, Т. Кляшторный, А. Вечер, Ю. Таубин – поэзии и т.п.

Не ошибемся, если скажем, что на развитие творческой активности оршанских «молодняковцев» самое непосредственное влияние оказали уже известные В. Дубовка и К. Крапива, с участием которых и был создан Оршанский филиал. Заметим, что именно благодаря активности оршанцев стало возможным создание филиальных студий в Мстиславле, и, что особенно важно, в Горецкой сельскохозяйственной академии.

Не все из «молодняковцев» Витебщины смогли создать произведения, ставшие классикой белорусской литературы, но многие из них (А. Александрович, Вл. Дубовка, А. Дудар, Т. Кляшторный, А. Морковка, В. Моряков, С. Семашко, А. Вечер, Ю. Таубин, В. Поскребка, В. Межевич и др.) своими глазами, своим сердцем, своими поэтическими строками искали и находили ростки новой жизни, ненавязчиво предлагая читателю свою поэтико-прозаическую трактовку происходящих социальных изменений. Именно их разноплановое, разностилевое творчество формировало в белорусской литературе тенденцию к опосредованному (и ... не всегда идеологизированному. – *А.Р.*, *Ю.Р.*), лирическому пониманию реально существующей действительности, выявлению и поэтическому осмыслению связи человека с обществом и природой, сосредоточенности на его эмоциональном, интеллектуальном состоянии и реализации авторских творческих начинаний в лирических и лиро-эпических жанрах. «Маладняк» стал той средой в системе новой белорусской художественной литературы, которая способствовала выявлению новых творческих сил и в которой формировалась молодая национальная литература.

Деятельность «молодняковцев» Витебщины лишь подтверждает слова А.Н. Толстого, считавшего, что «писатель растет вместе с эпо-

хой. Каждая его новая вещь – это одновременно и его университет и продукт его роста»⁵.

Лирически привлекательно, поэтически-эмоционально оценил «молодняковское» время блестящий поэт А. Звонак: «Была это и пора нашей молодости, дружной, уверенной в своем будущем, творческой и вдохновенной. Была это пора горячих споров и дискуссий, необычной творческой активности, роста и накопления сил, упорной учебы и широкой общественной деятельности – разъездов по городам и местечкам Белоруссии, выступлений на литературных вечерах в переполненных клубах и студенческих аудиториях»⁶.

Блестящий поэт и талантливый критик А. Дудар – руководитель сначала Витебского, а затем Полоцкого филиала «Маладняка» – выразит белорусскую ситуацию начала 1920-х годов в следующих четверостишиях:

*Мы дзеці Рэвалюцыі, Кастрычніка сыны!
У дзень радасці кіпучае на свет з'явілісь мы,
Над нашаю калыскаю не сумны матчын спеў –
Грымелі дні агністыя, змагання гром гудзеў.*

*...Сцеражыцеся, паны, ксяндзы, рабіны!
Ваша неба аблажылі хмары,
Маладняк (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.)
мазаліста-нязграбны
Вам зламаць няўрокам можа карак⁷.*

Подытоживая, заметим, что становление новой литературы, поиск новых форм, новых способов и средств художественного выражения, соответствующих массовому революционному подъему для поэтов, прозаиков, литературоведов, критиков Витебщины середины и второй половины 1920-х годов не были простыми и безболезненными.

Были колебания, ошибки, срывы и неудачи. Как выяснилось, организационные рамки, сыгравшие положительную роль на этапе выявления и консолидации молодых литературных сил, уже к началу 1927 года оказались не эффективными – «Маладняк» как литературная организация, неоднородная по своему социальному составу, по характеру творческих стремлений, по отметкам художественного стиля, наконец, по уровню литературной квалификации, уже не мог оставаться организационно единым целым.

Первый раскол произошел в мае 1926 года (вышедшая из «Маладняка» группа писателей и поэтов в количестве 9 человек создала

⁵ Толстой, А.Н. Полное собр. соч. – М., 1949. – Т. 13. – С. 495.

⁶ Звонак, А. Неспокойныя сэрцы / А. Звонак. – Мінск, 1973. – С. 11.

⁷ Маладняк. – 1923. – № 1. – С. 39.

свое литературное объединение «Возвышенность» («Узвышша») со своим печатным органом такого же названия; на рубеже 1927–1928 гг. происходит второй раскол (из «Маладняка» вышло руководящее ядро – М. Чарот, А. Дудар, А. Александрович и др., которые вместе со старейшими писателями и поэтами, не входящими ни в одно из объединений, Я. Купалой, Я. Коласом, Т. Гартным и др. создали новое литературное объединение «Пламя» («Полымя»); наконец, 28 ноября 1928 года «Молодняк» реорганизуется в БелАПП («Белорусскую ассоциацию пролетарских писателей и поэтов»).

Процесс распада захватил и филиалы «Маладняка», действующие на Витебщине. В мае 1926 года выходит из «Маладняка» В. Дубовка, на рубеже 1927–1928 гг. организацию покидают А. Дудар, А. Александрович, М. Зарецкий, В. Сташевский, весной 1927 г. из «Молодняка» исключаются (по словам А. Дудара, «слабонадежные») А. Звонак, Т. Кляшторный, В. Моряков, П. Шукайло, П. Коваль.

Причины и последствия дифференцирующих процессов в белорусской советской литературе изучены. Для нас же важно то, что получившие творческое «благословение» в рамках «Маладняка» и заявившие о себе интересными произведениями, поэты и писатели сохранили верность «молодняковским» витебско-полоцко-оршанским традициям, развивая их в рамках других писательских объединениях («Возвышенность», «Пламя» и др.).

Подытоживая, можно отметить, что консолидация творческих сил, продолжающаяся в рамках «Маладняка» чуть более 5 лет, позволила создать на Витебщине литературную летопись революционной борьбы и социалистических преобразований, создать образ нового человека, начавшего движение по неизвестному ранее пути. В противостоянии с болезненными настроениями пессимизма и разочарования, «привкуса» мещанства и пьяной богемщины, влиянием формализма складывалось литературное пространство Витебского края, из которого в национальную литературу выйдут писатели, поэты, драматурги, составившие впоследствии золотое ядро художественной культуры Белоруссии и ее Придвинско-Поозерского региона.

* * *

Ситуацию, сложившуюся в организации «Маладняк», его филиалах к середине 1928 года как бы предвосхитило постановление ЦК КП(б)Б от 26 мая 1928 г. «О белорусской литературно-художественной и театральной критике», явившейся логическим развитием позиций, сформулированных в резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». Предостерегая белорусских авторов, в т.ч. специалистов в области критики, постепенно подпадавших под влияние РАППа (Рос-

сийская ассоциация пролетарских писателей. – *А.Р., Ю.Р.*), утверждающего в *теории литературно-художественного творчества* казалось бы перспективный диалектико-материалистический творческий метод с его *теорией живого человека и углубленного психологизма* (на начальном этапе своего развития сыгравшего положительную роль – за лозунгами и призывами стояла живая творческая практика, стремление обратить внимание писателя на правдивое, реалистически-конкретное отражение действительности), а на *практике* исповедовавшего субъективизм, групповщину и сектантство), постановление ЦК КП(б)Б, на наш взгляд, сыграло в конце 1920-х – начале 1930-х годов важную роль в нормализации литературной жизни Белоруссии.

Мы обратились к этому документу не случайно. Практически за полгода до роспуска «Молодняка» были определены основные направления в развитии литературно-художественного процесса в Белоруссии. Теперь доподлинно установлено, что «Молодняк» к середине 1928 г. (в реализуемой им программе) шел к тупику в своем развитии. Предложив свое видение дальнейшего становления художественной литературы, специалисты-партийцы (из ЦК ВКП(б)Б и новых литературных объединений) не вмешивались, не навязывали своей точки зрения на творчество и критику, они ориентировали, подсказывали, иногда предупреждали (это ведь 1928 г.!) о необходимости понимания творцом происходящих в стране процессов (тем более критикам его творчества. – *А.Р., Ю.Р.*) и объективного их воссоздания.

Правда, справедливости ради, нужно вспомнить и о том, что БелАППовское руководство перенимало формы и методы литературных процессов в России (и творческие, и организационные. – *А.Р., Ю.Р.*) – («диалектико-материалистический творческий метод», «показ живого человека»), и его организационные принципы («союзник или враг», «ударник производства – центральная фигура в литературе») и саму практику присущей ему групповщины, диктаторства, «комчванства».

Особенно заметными подобные направления в деятельности ассоциации стали на втором этапе ее существования – в 1930–1932 гг. БелАППовцы, претендовавшие на представительство партийной жизни в литературе и исключительное положение среди писательских объединений, даже больше, чем «молодняковцы» «болели» на групповщину, злоупотребляли администрированием в литературном деле, навешиванием ярлыков политического характера (к примеру, М. Зарецкий, перешедший из «Молодняка» в «Узвышша», именовался не иначе как «предателем», «апологетом мещанства» и «перебежчиком»; Я. Скрыган – это представитель кулачества. О Вл. Дубовке пишут, что он – писатель буржуазной направленности; В. Коваль и Н. Никонович – крестьянские авторы, которым понимание творчества труднодоступно и т.п.), вульгаризаторством и догматической прямолинейностью вуль-

гарно-социалистической литературной критики (А. Кучар, М. Олехнович, Л. Бенде, И. Барашка, Я. Бронштейн и др.). Кое-кому из критиков хотелось, чтобы авторы фиксировали все детали из разлома старой и поисков новой жизни; кто-то из них искал понимание тенденции преобразований. Правда и те и другие иногда забывали, что творит автор, а они лишь интерпретаторы, оценщики изложенного в стихотворной строке, рифме, метафоре. Говорят, известный российский историк В. Ключевский, описывая перипетии военных действий России и Швеции, даже отказался от описания Полтавской битвы. Ее итог зафиксирован в последующих петровских реформах – военной, административной, учебной и др. Нашим же строителям новой литературы непременно нужен был победный социалистический марш. И поэтому под критику БелАППовцев попали бывшие витебские «молодняковцы» З. Житкевич, П. Ананьев, Е. Мазуркевич, Н. Никонович, С. Барановых, М. Пиотухович и др. Хотя тот же Е. Мазуркевич в статье «Актывізаваць літуратурна-масавую работу АПП» (Витебской Ассоциации пролетарских писателей) в газете «Віцебскі пралетарый» (1931 г., 2 чэрв.) очень требовательно подошел к реализации роли и задач новой писательской организации.

Можно было думать, что у выходцев из рабочих пролетарских или крестьянских семей читатель ждет адекватного и последовательного изложения событий, ими самими пережитых и увиденных (этакий народный натурализм), но важнее было то, что авторы (не прошедшие «академических» классов) пытались выразить мысли, чувства, надежды людей, оказавшихся в новых социальных условиях, вселить им своими словами веру в необратимость наступивших преобразований. Практика литературного творчества 20–30-х годов как раз и показала, что в «выигрыше» остались не люди фактика (особенно, если он брался выдернутым из контекста социальных событий), а те, кто фактическую подлинность соединял с интеллектуальным анализом, обращенным к созданию личности (Ю. Таубин).

Если обратиться к Витебщине, то в историко-литературоведческой литературе можно прочесть, что здесь первоначально были созданы Витебский и Полоцкий филиалы БелАППа, Полоцкий филиал будет ликвидирован в 1930 г. (в г. Полоцке в трудовых коллективах создадут литературные кружки).

Витебский филиал БелАППа состоял из 4 секций: белорусской, еврейской, русской и латышской, которые до 25 марта 1928 года существовали как самостоятельные группы: «Молодняк», «Юнгер Арбайтер», «Звено» и латышская литературная группа. 25 марта 1928 г. состоялось общее литературное собрание 4 групп, на котором было принято решение об их объединении и создании Витебского филиала БелАПП.

В состав филиала входило более 30 человек, из которых белорусскую секцию составляли 12 литераторов, русскую – 10, латышскую – 9,

еврейскую – 10, 2 члена секции были коммунистами, 14 – членами ЛКСМБ, 16 – беспартийными⁸. Действительными членами БелАППа были утверждены 9 писателей (Е. Мазуркевич, Ш. Израэлит, З. Житкевич, Н. Шутко, П. Ананьев и др.), 32 – являлись кандидатами.

Витебский филиал БелАППа работал до конца 1931 г. Упразднен на первой конференции в связи с созданием Витебской ассоциации пролетарских писателей. АПП насчитывала к этому времени 14 человек (Е. Мазуркевич, П. Ананьев, А. Ушаков (А. Безмежный), З. Житкевич, Л. Лукашенко, Б. Люговский, С. Мурзо, Н. Шутко и др.). Первым ответственным секретарем Витебской АПП был З. Житкевич. Затем организационными делами занимался Е. Мазуркевич.

Отметим, что в начале 1930-х годов его авторитет в литературной среде Витебщины был достаточно высок. Творческая интеллигенция знала его как одного из соорганизаторов и активных участников Витебского филиала «Молодняка», как автора предисловий и участника изданных в 1926–1927 гг. альманахов «Начало» («Пачатак») и «Рассвет» («Світанне»). Обзорный очерк «Литературное движение на Витебщине» («Молодняк», 1929, № 4) представил Е. Мазуркевича знающим краеведом и филологом-белорусистом (М. Зуев).

Одним из интересных литераторов на Витебщине в начале 1930-х годов был активный участник «Молодняка» и ВитАППа Бронислав Люговский – он же руководитель Витебского филиала БелАППа. Его стихи регулярно печатались на страницах областных и республиканских периодических изданий. Поэзии присущ тонкий лиризм с музыкально-песенными интонациями и фольклорным мировоззрением. Ее главная тема – крестьянская жизнь, работа на земле, красота поозерских пейзажей.

В начале 1930-х годов Б. Люговский – один из ярких представителей так называемой поэзии ударников, характерной для творчества многих литераторов-БелАППовцев. В поэме «На лесах» («На рыштаваннях») на основе хорошей стихотворной техники воспеваются ударный ритм 30-х годов, ударные мгновения, воссоздается процесс борьбы «с прогорклыми подвалами неволи». Конфликты поэмы – в русле требований БелАППа – производственно-классовый (поиск виновного во «вредительском» сломе станка) с выразительной установкой на то, что нам «враг везде ставит преграды», и на традиционное для начала 30-х годов противопоставление старого («смертной ржавчины») «новому зданию»). Правда, в поэме встречаются и проникновенно-лирические мотивы. Последние известные публикации Б. Люговского датируются 1940 г.

Следует отметить, что и в Союзе советских писателей БССР Б. Люговский постоянно анализировал, подсказывал, давал рекомендации начинающим авторам (см., например, «Штодзённа і ўпарта ву-

⁸ ГАВО. – Фонд 10051. – Оп. 1 – Д. – 730. – Л. 62–64.

чыцца» (Агляд пісем пачынаючых аўтараў) // Віцебскі рабочы. – 1939. – 8 жн.; соавтор Г. Железняк; «Уважліва выхоўваць літаратурныя кадры» // Віцебскі рабочы. – 1939. – 29 жн.; соавтор Г. Железняк).

Однако в своих обращениях в Витебский городской комитет ВКП(б)Б он характеризовал деятельность витебской ассоциации, строго следуя «пролетарским требованиям» БелАППа, вскрывая «заметные негативные явления». Информировав партийное руководство, он писал: «во-первых, притупление классового чутья со стороны писателей (Журомский, Веремейчик, Балабошка), что позволило активизироваться классовому врагу в литературе и несвоевременно начать разговор о контрреволюционных вылазках Никоновича, Сидоренки и Барановых; во-вторых, неспособность организации охватить своим вниманием большинство предприятий, учебных заведений». И далее Б. Люговский отмечает, что в организаторской и пропагандистской работе не достаточно активны Е. Мазуркевич и Василенко. «Преподавая литературу в веткомбинате, не развернули там массовой работы», а непосредственно Мазуркевич («старый писатель»), «совершенно слабо перестраивается, провалил порученную ему работу литературного кружка». А. Ушаков вместо того, чтобы в оценке идеологических «шатаний» коллег по перу проявить принципиальность, «считал настроения Журомского неумышленными, «наносными» и вместо решительного отпора классовому врагу начал разговоры о его перевоспитании». По мнению Б. Люговского, допускали ошибки и другие писатели и поэты. К примеру, старый еврейский писатель, беспартийный Шолом Израэлит, который издал несколько книжек, навязывал другим членам организации свое мнение о том, что «пятилетка ничего рабочему классу не дала, а постановление партии от 25 апреля (постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». – А.Р., Ю.Р.) оценивал как отступление партии перед трудностями».

Члены ВитАППа печатали свои произведения в городской газете «Витебский пролетарий» и ее литературном приложении – сборнике «Штурм» (первый номер вышел в 1931 г.). В конце 1931 г. из печати вышел сборник «Ритмы строительства» (правда, на обложке выходные данные датируются 1930 г., издателем значился Витебский филиал БелАППа).

В сборник были включены стихи и поэма «Июльская радость» («Ліпнёвая радасць») П. Ананьева, поэзия Л. Лукашенко, С. Мурзо, рассказы Н. Шутко, поэма А. Ушакова (А. Безмежного) «Разговор машин», Б. Люговского «На лесах» («На рыштаваннях»), сценические наброски Е. Мазуркевича, стихи и очерки З. Житкевича.

Здесь подчеркнем, что принятое ЦК ВКП(б) 23 апреля 1932 г. постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» (на его основе ЦК КП(б)Б принял 27 мая 1932 г. аналогичное постановление, касавшееся перестройки литературно-художественных организаций Белоруссии), явилось тем важным, жизненно необходимым шагом, который не просто ожидался всей литературной общественностью, но и без которого дальнейшая дорога советского искусства могла оказаться бесперспективной.

Новые требования к организации литературно-художественной жизни несомненно способствовали привлечению в творческую среду молодых, начинающих авторов. В литературе Витебщины этот приток связан, прежде всего с именем поэтов:

– выпускника Коммунистического института журналистики, уроженца г. Бешенковичи *Аркадия Гейне* (1919–1942). Первые публикации А. Гейне в периодической печати появились в 1934 г. Работая в редакциях белорусских газет, публиковался в «Чырвонай змене», «Літаратуры і мастацтве», журнале «Польмя рэвалюцыі», выступал со стихами, рецензиями, статьями. В 1939 г. издал первый и единственный поэтический сборник «Счастливая звезда» («Шчаслівая зорка»).

В одноименном стихотворении, входящем во многие антологии белорусской поэзии, А. Гейне смог дать образец настоящей лирики, в которой слиты воедино глубокое чувство любви личностей, возвышенной с чувством гражданской любви к Родине. Предлагаем читателям познакомиться с этим стихотворением.

Шчаслівая зорка

*Помніш, летняй ноччу цёмна-сіняю –
Шчаслівейшай нашай парой –
Слухалі мы песню салаўіную
У зялёным садзе над ракой.*

*Месяц з-за высокіх ліп квітнеючых
Усміхаўся ласкавым святлом;
Зоркі, ясным бляскам палымнеючы,
Падалі далёка за сялом.*

*У народзе ёсць павер’е гэткае,
Быццам мае кожны чалавек
Зорку ў небе, для яго прыметную,
І яе жыццё – ягоны век...
Парашылі мы тады з усмешкаю –
Ты – сабе асобна, я – сабе –
Выбраць шчаслівейшую, найлепшую Зорку...
Я спытаў у цябе:*

– Ну, твая, напэўна, там, што свеціцца
Дзе ляжыць вялікі Млечны Шлях,
Або там, дзе зорная Мядзведзіца,
Самая ярчэйшая...
Ці так?..

Ты зірнула ў ночы даль маўклівую
І сказала: – не, не адгадаў;
Выбрала я самую шчаслівую,
Што ў Крамлі...
І выбар наш супаў...

Как сын своего времени, А. Гейне не просто чувствовал его пульс, но и откликался на все события и явления, происходящие рядом с ним. Содержательная сторона стихов самая разнообразная, но все они объединяются темой гражданственности, любви к Родине, необходимости быть готовым к ее защите (стихотворение-сказка «Три сына» («Тры сыны»), «Мой буланый» («Мой буланы»), «В дозоре» («У дазоры»), «Песня о герое» («Песня пра героя») и др.

Стихи А. Гейне можно даже назвать простыми. Они не поражают «сложной ритмикой и мудрагелисто-философским подтекстом, яркостью метафор, эпитетов и сравнений, и вместе с тем они волнуют и остаются в памяти, создают своеобразное настроение, в котором ты находишься очень долго»⁹.

Поэт погиб при защите Сталинграда.

– Поэта, писателя и переводчика *Михася Богуна* (наст. имя Михаил Федорович Блошкин (1908–1938). Представ перед читателями в своих первых стихах романтически-пафосным поэтом-трибуном:

Будуем харомы
бліскучаму дню –
адзінай сусветнай краіне,
і нашу радасць
не могуць сагнуць
ні буры, ні ветры, ні стыні.

М. Богун и не представлял для себя другой творческой задачи, как утверждение неотвратимости порожденных революцией социалистических преобразований. Но судьба распорядилась по-своему: в ноябре 1936 г. он был незаконно репрессирован и выслан в Сибирь, где умер в 1938 г. в 30-летнем возрасте. Реабилитирован в 1954 г.

⁹ Фомчанка, А. Зорка паэта / А. Фомчанка // Скрыжалі памяці: з твораў спадчыны пісьменнікаў Беларусі, якія загінулі ў гады Другой сусветнай вайны. – Мінск, 2005. – Кн. 1. – С. 228.

До прихода на работу в редакцию газеты «Чырвоная Полаччына» в 1931 г. М. Богун уже стал автором двух поэм – «Над болотом» («Над балотам») и «Шаги в веках: поэма без героя» («Крокі ў вяках: паэма без героя»), в которых, по мнению критиков, последовательно воплотил все основные принципы революционного концептуализма. В 1931 г. издал поэтический сборник «Эхо бурь» («Рэха бур»), в 1932 г. – книгу стихов «Революции» («Рэвалюцыі»).

Особенно ярко мотив противопоставления отмирающего старого и рождающегося нового развернут поэтом в поэме «Над болотом». Лейтмотив поэмы – дореволюционная деревня с символическим названием «Гниль» (метели, пожары ее не трогали совсем) в ходе социалистического движения принимает новые черты и становится деревней «Новая судьба».

О своей авторской позиции М. Богун открыто заявил во второй поэме, поместив в качестве эпиграфа следующие строки: *«Когда-то революцию мы делали, теперь революция делает нас!»*.

М. Богун в белорусской советской литературе известен как один из первых переводчиков на белорусский язык романа Н. Островского «Как закалялась сталь», революционно-романтических стихов Э. Багрицкого, Вл. Маяковского и других авторов.

– Поэта и журналиста, уроженца Полотчины *Николая Семашко* (1914–1941), по-юношески вдохновенно, лирико-романтически воспевавшего родную Белоруссию (а он знал ее от Полотчины до Белостокщины; не только участвовал в воссоединении Западной Белоруссии, но и работал заведующим литературным отделом Белостокской газеты «Свободный труд» («Вольная праца»), красоты родного края, не обращая внимания на противоречия в общественном развитии 30-х годов. Лейтмотив многих стихотворений Н. Семашко («Из стихов о Родине», «Красная звезда», «В дозоре», «Граница» и др.) – каждый должен быть готов к защите социалистического Отечества.

Конечно, в гражданских стихах Н. Семашко в духе времени восславлялись величественное и мощное Отечество и готовность идти за него в «смертный бой» (цикл стихов «Красная звезда», «В дозоре», «Граница», «Из стихотворений о Родине», и великий Сталин, и осуществляемые в стране преобразования, здесь налицо пафосность, эмоциональность.

*Мы ў свет вялікі увайшлі,
Гарачым сонцам абагрэты, –
Гаспадары сваёй зямлі,
Гаспадары сваёй планеты.*

Однако в стихах личностных, интимных прослеживается глубокое лирическое чувство восторженности жизнью, размышления, пронизан-

ные конкретным жизненным опытом поэта («Жизнь нам бьет своим челом»), «Ты выйди в сад», «Нерушимое слово», «Студент» и др.).

*Ты выйдзі ў сад. У гэты цёплы вечар
Так добра ў ім – расцвіўшым, маладым.
І неба сіняе з любоўю чалавечай
Прасцёрла рукі зорныя над ім.*

Во многих стихах Н. Семашко ощущается влияние фольклорной поэтики, что делает их доступно воспринимаемыми, прозрачными, легкими («Девичье», «Ожидание», «Ожидая письма», «Ненужные тревоги» и др.). В 1939 г. Н. Семашко издал свою первую и единственную поэтическую книгу «Искренность» («Шчырасць»).

В конце 30-х годов в печати появились очерки Н. Семашко «Безработный», «Как холодная наступит тьма», «Я слышу твой голос издалека», посвященные жизни Западной Белоруссии и рассказывающие о действиях официальных властей по преобразованию края на советских началах.

Н. Семашко погиб при защите Орши.

– Поэта и учителя, уроженца г. Полоцка *Николая Гвоздова* (1916–1937). Писать начал в 1929 г., когда жил в Витебске. Увлечшись в конце 20-х годов творчеством С. Есенина, А. Блока, Вл. Маяковского, Н. Гвоздов постепенно переориентировал свое творчество на современную проблематику – писал о преобразовательных процессах, гражданской войне, в стихах предупреждал об опасности немецкого и итальянского фашизма. Первое стихотворение «Рабочий-призывник» напечатал в 1932 г. в газете «Витебский пролетарий». В творческом арсенале поэта немало интимно-лирических стихов. Печатался в республиканской периодике – газетах «Звезда», «Чырвоная змена», «Літаратура і мастацтва», «Работница и колхозница Белоруссии», «Пламя революции». По свидетельству однокурсников Н. Гвоздова по учебе на литературном факультете Минского педагогического института и начинающих поэтов М. Седнева, П. Широкова, С. Мурзо, Н. Гвоздов был чрезвычайно начитанным, эрудированным человеком, знал наизусть множество стихов С. Есенина, современных ему белорусских поэтов. В кругу друзей и однокурсников часто сетовал на то, что запрещается писать на свободные темы, высказывал «крамольные» по тому времени мысли о том, что современное им общество «не прогрессирует, а деградирует», что социализм строится только на словах, ибо в стране господствует диктатура не пролетариата, а одной партии. Создал цикл неопубликованных стихов, в которых выразительно звучали есенинские мотивы неудовлетворенности жизнью. Неопубликованные стихотворения в 1936 г. были «арестованы» вместе с самим поэтом и в ходе следствия использовались как доказательство

его пессимизма и «упаднических» настроений. В протоколах следствия по делу Н. Гвоздова записано: «Будучи учителем в школе г. Черикова в 1935–1936 гг. среди учеников проводил контрреволюционную нацдемовскую работу, высказывал в процессе лекций контрреволюционные мысли, распространял среди учеников стихи контрреволюционного фашистского содержания и принижал в глазах учеников руководителей партии и советской власти. В последнее время, находясь в Минске, Гвоздов высказывал контрреволюционные и террористические тенденции, а поэтому решено подвергнуть Гвоздова Н.В. обыску и аресту и провести следствие...». В итоге следственных действий молодой поэт был осужден на 10 лет воркутинских лагерей. В одном из лагерей погиб около 1937 г. Реабилитирован в 1989 г.

– Поэта и переводчика, уроженца г. Витебска *Григория Железняка* (1914–1942). В 1931 г. в газете «Витебский пролетарий» и журнале «Штурм» напечатаны первые поэтические произведения Г. Железняка. Занимаясь на сценарном отделении Витебского кинотехникума, одновременно работал в «Витебском пролетарии». Воспеванию трудового героизма молодежи, ударного социалистического строительства посвятил его книги стихов – «Первый вытоп» («Першы вытап», 1933) в соавторстве с Б. Люговским и «Весенние будни» («Вясновыя будні», 1934). В 1934 г. вместе с А. Ушаковым и Г. Релесом принят в Союз писателей БССР, во второй половине 1930-х годов печатался в «Звездзе», «Літаратуры і мастацтве».

Еще будучи учащимся Витебского кинотехникума увлекся творчеством М. Богдановича. Работа над его изучением продолжалась и в Ленинграде, где Г. Железняк учился сначала в Институте философии, истории, литературы и лингвистики, а затем в Ленинградском государственном университете (окончил в 1938 г.). В 1940 г. защитил кандидатскую диссертацию «Поэзия М.А. Богдановича»*. Работа, написанная в контексте связей творчества М. Богдановича с русской классической литературой, сразу же обратила на себя внимание специалистов. С одной стороны, это была *первая белорусская диссертация*, защищенная в Ленинградском университете; с другой – Г. Железняку удалось постичь художественный мир М. Богдановича, своеобразие его поэтического мастерства. Вот лишь несколько обобщений Г. Железняка. «Уже в первые годы творчества у Богдановича складывался взгляд на роль поэзии как на средство пробуждения в человеке некогда его волновавших и давно угасших чувств. Наметился мотив своеобразного «поэтического воспоминания». Особенно сильно он звучит в стихотворении в прозе «Паўка, любіце вы, пане...» (1911).

* Машинописный текст кандидатской диссертации Г. Железняка с авторскими правами хранится в БГАЛИИ (ф. 66, оп. 1, ед.хр. 1505).

В 1913 году в прозаическом этюде «Мадонна» Богданович устами одного из героев говорит: «Не кажется ли вам, что все искусство – а живопись и музыка особенно – тем на нас действуют, что заставляют прошлое вспоминать? И не потому ли мы их любим, что они этому потоку воспоминаний столь широкое русло пролагают!..»

Цикл «Старая спадчына», состоящий, главным образом, из сонетов, терцин, триолетов Богдановича, в определенном смысле разрабатывает эту же тему «поэтического воспоминания».

...Безраздельная отдача себя и своего творчества общественному служению – таковы принципы Богдановича. Поэзия должна не только показывать беспросветный мрак действительности, но и красоту жизни, во имя которой стоит бороться, а если надо – и погибнуть. Отсюда – и в прозаических этюдах и в поэзии Богдановича – горьковская тема романтического преображения действительности в искусстве.

Творчество Максима Богдановича – образец великого подвига, который в условиях Белоруссии является чуть ли не единственным по своему высокому трагическому пафосу и значению¹⁰. По своему уровню исследования Г. Железняк стоит в одном ряду с последними достижениями богдановичеведения.

У нас есть все основания заявить, что столь высокий уровень научно-литературного исследования формировался на Витебской земле. Давайте вспомним хотя бы несколько из его публикаций: «Правление Союза советских писателей оторвано от периферии» («Літаратура і мастацтва», 1937, 30 жн.; соавтор А. Ушаков); «Внимательно воспитывать литературные кадры» («Віцебскі рабочы», 1939, 19 жн.; соавтор Б. Люговский); «Горький и дореволюционная белорусская литература» («Ленинград», 1940, № 11–12; соавтор М. Смолкин).

Как поэту Г. Железняку ближе был лирико-публицистический стиль, свободный от искусственной декларативности. Погиб в 1942 г. при защите Ленинграда.

– Поэта и журналиста, уроженца д. Литвиново Оршанского повета (ныне Дубровенский район) *Сергея Ракиты* (1909–1942)*.

Первые стихи под псевдонимом С. Осот были напечатаны в «Оршанском молодняке» в 1928 г. А уже в 1929 г. молодой поэт был направлен на работу в гомельскую областную газету «Полесская правда». Здесь же, в Гомеле, в 1930 г. С. Ракиту избрали ответственным секретарем Гомельского филиала БелАППа. Под псевдонимом С. Осот в Гомеле издал две книги стихотворений: «Или – или» («Альбо – альбо») и «Я агитирую за пятилетку» («Я агітую за пяцігодку»)**.

¹⁰ Жалязняк, Р. Паэзія М. Багдановіча / Р. Жалязняк. – С. 288–289.

* Настоящее имя Законников Сергей Васильевич.

** В 1930 г. С. Ракита издал в соавторстве с Г. Казаком и П. Полесским стихотворный сборник «Разгон».

После службы в армии в 1932–1933 гг. работал в Минске в редакциях газет, на Белорусском радио, в Госиздате БССР, одновременно учился в Минском коммунистическом институте журналистики. Печатался в журналах «Полымя», «Маладняк», «Беларуская работніца і сялянка», республиканских газетах «Чырвоная змена» и «Звезда».

С. Ракита начал печататься в 1930 г., избрав для себя псевдоним С. Осот. Под этим псевдонимом в Гомеле издал две книги.

Идея создания нового искусства, воспринимаемого не иначе как «оружие пролетариата» в борьбе за победу мировой революции и которое отметало все личное, интимное, была воспринята С. Ракитой (как и большинством поэтов 30-х годов) как абсолютно прогрессивное явление и повседневная революционная задача. А поэтому его поэзия согрета чувством возвышенного, гордости за свою страну, за тот мощный революционный подъем – «энтузиазм масс», который будит в людях святую веру в светлое завтра. Поэт не думал, что он находится в плену иллюзий, которые будут окончательно похоронены за лагерной колючей проволокой.

Вот, к примеру, несколько строк из стихотворения С. Ракиты «Другу-ударнику»:

*Табе мая песня,
Таварыш і друг,
Агнём парыванняў сагрэтая.
Табе, мой таварыш,
Я песню дару –
Запал і імкненне паэта.
...Мы разам з табою
Імкненнем гарым –
Юнацтва парыў нарадзіла.
Мы заўжды будоўлі
Готовы дарыць
І мускул,
і розуму сілы.
...Я ведаю, дружа,
Што ты, малады,
У гэтых баёх не здасіся.
Я тэмы лірычных трывог пазабыў:
Я песні й сябе перайначыў.
І вось адчуваю да сэрца прыліў
Крыві маладой і гарчай.
Табе мая песня,
Таварыш і друг,
Агнём парыванняў сагрэтая.
Табе, мой таварыш,*

*Я песню дару –
Запал*

і імкненне паэта!

В 1936 г. незаконно арестован и осужден на 10 лет гулаговских лагерей. Погиб в лагере в Горьковской области. Реабилитирован в 1956 г.

– Поэта и учителя, выпускника Витебских педагогических курсов (1928), уроженца д. Андросовичи Городокского повета (ныне Городокский район) *Павла Ананьева* (1905–1932). В 1932 г. вышли из печати два его поэтических сборника – «Героика дней» («Героіка дзён») и «Рабочий пульс» («Рабочы пульс») (совместно с А. Ушаковым). До этого публиковался в сборниках Витебских филиалов «Молодняка» и БелАППа «Рассвет» («Світанне», 1927) и «Ритмы строительства» («Рытмы будавання», 1931), «Витебской крестьянской газете».

Пронизанные лиризмом, воспеванием любви и родной природы, личностным пониманием послереволюционной действительности, всей радости преобразований и обновления жизни, стихи и поэмы П. Ананьева (поэмы «Июльская радость» («Ліпнёвая радасць» и «Поэма об изобретательстве» («Паэма пра вынаходніцтва»)) были воинственно встречены тогдашней БелАППовской критикой*.

Справедливости ради отметим, что не все произведения П. Ананьева отличались высокой поэтической культурой и глубиной художественной мысли. Но вместо того, чтобы показать молодому поэту слабость его произведений в художественном отношении, открыто сказать о причинах творческих неудач (например, об увлечении абстрактно-лозунговой поэтикой), авторы критических статей придерживались вульгарно-социологизаторских позиций, буквально заклеямили его творчество как халтурное, политически ошибочное и идеологически вредное. Воинственная, критическая кампания вокруг произведений П. Ананьева отрицательно сказалась на моральном и физическом состоянии уже больного поэта. В 1932 г. он уехал из Белоруссии в Гагры, где вскоре и умер. Небольшое творческое наследие П. Ананьева, на наш взгляд, достойно изучения в наши дни.

– Поэта и детского писателя, уроженца г. Сенно, выпускника Московского института истории, философии и литературы, аспиранта академии наук БССР *Алеся Жаврука*** (1910–1942).

Печататься начал еще в 1926 г. Но первый поэтический сборник «Ручьи» («Ручаі») вышел из печати лишь в 1936 г. В 1938 г. читатель познакомился с новыми книгами А. Жаврука – сборником стихов «Днепро выходит из берегов» («Дняпро выходзіць з берагоў») и поэмой «Кровью сердца» («Крывёю сэрца»), посвященной борьбе с фа-

* См., к примеру: Віцебскі пралетарый. – 1930. – 8 лістап.

** Настоящее имя Синичкин Александр Дмитриевич.

шизмом в республиканской Испании. Анализируя стихи и поэмы А. Жаврука, можно увидеть, что произведения пронизаны зрелостью содержания, поэтическим осмыслением жизни, эстетической завершенностью. В них зафиксировано восприятие мира тем поколением, которому посчастливилось ощутить пафос первых пятилеток и стать в суровое военное время на защиту независимости своей родины.

Творческое содружество с А. Ушаковым позволило ярко раскрыться еще одной стороне таланта молодого автора – умению писать для детской аудитории: в 1939 г. вышли в свет книги «О моем товарище» («Пра майго таварыша») и поэма «О славных папанинцах нашего детсада» («Пра слаўных папанінцаў нашага дзетсада»). А. Жаврук – соавтор либретто первой белорусской оперетты «Заречный барок» («Зарэчны барок»).

С первых дней Великой Отечественной войны А. Жаврук на фронте в качестве корреспондента газеты «На защиту Родины». При защите Сталинграда погиб в августе 1942 г.

В подтверждение многоплановости поэтического мастерства нашего земляка предлагаем читателю несколько стихотворений, написанных в разные годы и характеризующих чертами открытости, простоты мысли и чувства, доверчивостью поэтической интонации.

– В 1929 г.:

*Гаварылі, часамі увосень
Завінаюцца сцэжкі у сум,
І юнацкія свежыя крозы
Маладую губляюць красу,*

*І, што сэрца у цемрадзі стыне,
І цішэе слоў песенных цок,
Як каханне чарнявай дзяўчыны,
Як сяброўства кудравых хлапцоў.*

*Толькі я, мо таму, што прысады
Адмаячылі золатам ліп,
Калышу ў сэрцы ціхую радасць
У адцвітанні вячэрняй зямлі.*

*Можна, з часам завяне бадзёрасць
І гады лягуць шэрагам плям,
Толькі сёння агністыя зоры
Адзначаюць мой песенны шлях.*

*І калі непокорныя ветры
Распляскаюць у раздоллях свой смех,
Загараюцца вочы прыветней
Надыходзячай белай зіме*

*І звініць непаўторнасцю чыстай
У кожным слове юнацкай штрафы
І бароў маладая ўрачыстасць,
І сумётаў чарэшневых пыл.*

– В 1938 г.:

Сланечнік

*У лёце гэтых дзён бясконцым,
Пад гэтым небам маладым
Твой лёс маім быць ясным сонцам,
А мой – сланечнікам тваім.*

*Куды ні пойдзеш, ні павернеш –
Я ўслед вярнуся за табой,
Як той сланечнік сонцу верны,
Сваёй кудравай галавой.*

– В 1942 г. (под Можайском, до оправки в Сталинград):

Ружа

*А ці міг, ці век – не знаў ніхто там,
Колькі моўчкі праляжалі мы
На краі сыпучага сумёта
Пасярод морознае зімы.
Толькі раптам лютаўская сцюжэ
Адступіла быццам, адлягла.
Чую і не веру сам я – «Ружа»,
«Ой, расцвіла ружа, расцвіла...»
Азірнуўся: ціха у задуменні
Сам сабе спявае зампаліт.
Слухаем. І нікне поўнач ценем,
Іншыя ўстаюць хлапцам палі.
Случчына каму, каму у песні
Амціслаўчына яго ўстае,
Мне ж – рачэнскі край, маё Палессе,
Вербы, вочы ясныя твае.
І узбек, сусед мой, вочы мружыць
(Што ён прыгадаў у той цішы?),
Слухаў, слухаў і усміхнуўся: «Ружа.
Ружа – зноў ён паўтарыў, – якішы».
І да самое атакі потым
Больш не думалі аб сцюжы мы
На краі сыпучага сумёта
Пасярод марознае зімы...*

– Поэта и журналиста, уроженца д. Холомерье Городокского района *Змитера Житкевича* (1904–1955).

Не получив фундаментального образования в стенах учебного заведения, З. Житкевич постигал «университеты» жизни на Городокской земле. О том, что «уроки» местных больших и малых дел давали результат, можно судить по следующим биографическим фактам: в 1925–1926 гг. – заведующий Езерищенского народного дома; в 1926–1927 гг. – секретарь редакции «Витебской крестьянской газеты»; 1927–1931 гг. – секретарь Витебской городской газеты «Витебский пролетарий». В 1933 г. З. Житкевича призвали на работу в железнодорожный отдел НКВД. В конце 20-х – начале 30-х годов XX века в местной и республиканской печати регулярно появлялись стихи, рассказы, очерки и публицистические заметки З. Житкевича. Его произведения вошли в литературно-художественные сборники «Начало» («Пачатак») и «Рассвет» («Світанне»), изданные Витебским филиалом «Молодняка», а также в сборник Витебской БелАПП «Ритмы строительства» («Рытмы будавання»). В 1931 г. витебские литераторы избрали З. Житкевича ответственным секретарем Витебского филиала БелАППа. Хотя он и был литературным организатором, но печатался в витебской прессе редко – позиции автора и позиции газет часто не совпадали. Умер и похоронен в Риге.

– Поэта, выпускника Белорусского высшего педагогического института *Сергея Мурзо* (1912–1937?).

Его стихи (к примеру, «Весна в литейной») – поэзия поэтов-ударников – это восславление ударнического труда первых пятилеток (завод, цех, рабочее место), это юношеское восприятие невиданного на Белоруссии трудового (ударничество и соревновательство) подъема, это, наконец, попытка соединить лирическое мировосприятие, собственное видение красот родной природы с требованиями БелАППовской критики о восславлении промышленного производства, «машинной» тематики. Заметим, что литературное наследие С. Мурзо практически не исследовано. Незаконно репрессирован в 1936 г. Есть сведения, что погиб в лагерях в 1937 г.

И все же наиболее известными в поэтической летописи Витебщины 1930-х годов были и остаются Владимир Дубовка (1900–1976) и Петрусь Бровка (1905–1980). Уже первые поэмы В. Дубовки «Круги» («Кругі»), «И алых парусов взвивы...» («І пурпуровых ветразей узвівы...», 1929), «Штурмуйте будущего аванпосты» («Штурмуйце будучыні аванпосты...», 1930) – это не просто своеобразная стихотворная трилогия, это поэтическая диалектика взаимоотношений человека и общества, личного и общественно значимого, национального и интернационального. Поэт, в частности, не только восторженно сла-

вил революцию, но и по-философски рассуждал о времени и Человеке, о поиске путей к настоящему счастью, с полемической обостренностью писал о сложных общественно-социальных и человеческих противоречиях на этом пути, о содержании и форме нового искусства, его роли в организации социалистического общежития. Патриотическим звучанием пронизаны статьи В. Дубовки, напечатанные в конце 20-х годов в журнале «Узвышша» («О нашем литературном языке», «Проникновенность (мілагучнасць) белорусского языка», «Латинка или кириллица», «Проекты букв для «дз» и «дж» и др.) и посвященные чистоте звучания и печатания произведений на белорусском языке, освобождения его от надуманных, искусственных конструкций. Все вместе взятое как нельзя лучше характеризует личностно-значимое и творческое отношение В. Дубовки к классическим традициям белорусской литературы.

Авторская позиция В. Дубовки предельно откровенно сформулирована в заключительных строках поэмы «Круги»:

*Здзейсняцца ўсе нашы летуценні,
Знішчыць чалавек прыгоны ў свеце.
Ідучы па шчасце пакаленням,
Вы кажыце усім:
– Далей ідзіце!*

Поэт остро ощущал противоречия развития, но он также понимал и то, что в этом часто противоречивом переплетении экономики и политики должно быть место для формирования новой художественной культуры, о путях развития которой даже в конце 20-х годов XX в. велись острые дискуссии.

Свое понимание развитие новой белорусской литературы, нового искусства В. Дубовка даст в поэме «И алых парусов взвивы», в которой через аллегорию и символику воплотились романтические (присущие тысячам литераторам) мечтания людей (и самого поэта) о светлом и счастливом будущем. Аллегии В. Дубовки – это выражение его творческого кредо – *Искусство* должно воодушевлять *Человека* – строителя нового общества, помочь ему «трымаць курс на сонечнае заўтра». Авторский пафос и идейная позиция В. Дубовки видны из следующих строк поэмы «И алых парусов взвивы...»:

*А мы ішлі з імпэтам віратлівым,
А мы ішлі няспынна і упарта.
І пурпуровых ветразяў узвівы
Трымалі курс на сонечнае заўтра.*

Не только перестройка общества на социалистических началах находилась в центре поэтических исканий В. Дубовки. Его влекла, и просто вписалась в творчество, историческая тема. В 1929 г. он опубликовал поэму «Бронислава», по словам А. Велюгина, одно из лучших эпических произведений. Поэма, написанная на основе народных преданий родного поэту Нарочанского края, передаваемых из поколения в поколение, по сути посвящена судьбе Западной Белоруссии, распятой в 1920–1930-е годы на «священном» католическом кресте.

Приходится сожалеть, но ни в 1930-е, ни в 1940-е годы белорусский (и витебский) читатель не имел возможности читать своеобразные стихи и поэмы В. Дубовки – с 1930 г. поэт находился за пределами Белоруссии. И только в конце 50-х годов состоялось возвращение «добровольного изгнанника» в Минск. Однако это тема для другого разговора.

Конечно, мы не имеем права обойти вниманием творчество П. Бровки (тем более, что и для в будущем Народного поэта БССР 1930-е годы были нелегким испытанием. – *А.Р., Ю.Р.*). Гражданская позиция П. Бровки, уже проявившаяся в творчестве в конце 1920-х годов, во время учебы на литературно-лингвистическом отделении педагогического факультета Белорусского государственного университета им. В.И. Ленина (поступил в 1928 г.) испытывает самые неожиданные метаморфозы и колебания. Однако победит все неурядицы твердая гражданская позиция. Поэт уверен и не видит обратимости громаднейшего социального процесса. Он просто влюблен в размах преобразований, он один из активнейших борцов партии. Заявив о том, что он не будет стоять на распутье и «глазами жалостными вдаль смотреть», наш земляк и в сложные 1930-е годы не уходил от активного участия в «строительстве» новой белорусской литературы, находился в постоянном творческом и организационном поиске. П. Бровка искал свое место в новом времени (правда, он не забывал периода «личностных исканий» 1920-х годов, периода субъективной эмоциональности), видел противоречия в развитии пролетарской литературы, читал дискуссионные материалы о методе диалектического материализма в литературном творчестве и т.д. В 1930 г. выходят из печати два поэтических сборника П. Бровки «Годы как шторм» («Гады як шторм») и «Речь фактами» («Прамова фактамі»), в 1931 г. – сборник «Цеховые будни» («Цэхавыя будні»), в 1932 г. – сборник «Поэзия» («Паэзія»), в 1935 г. издается книга «Приход героя» («Прыход героя»), в 1940 г. – поэтическая книга «Путиами боровыми» («Шляхамі баравымі»). В эти же годы издается первое крупное прозаическое произведение П. Бровки – повесть «Коландры» («Каландры»).

Читая и осмысливая эти книги в наше время, мы видим, что творчество П. Бровки 1930-х годов – это укрепление его поэтической

души, связи его поэтического чувства с чувством времени, их единение в творческом порыве осмысления истории и личной неотрывности поэта от победной поступи социализма. К примеру, в поэтическом сборнике «Цеховые будни» П. Бровка представил читателю своеобразный репортаж об увиденном, осмысленном и нашедшем свое выражение в мягких лирических строках:

*А за гоні ад нас
проз кусты і лагчыны,
дзе вусы распусьціла
крывая антэна,
забаўляла гармошкам
свой адпачынак
каля новых баракаў апошняя змена.*

Вот оно, личностное восприятие и оценка тогдашней жизни самим П. Бровкой: «У гады першай пяцігодкі мы пісалі пра ўсё. Хадзілі на заводы, чыталі, бічавалі прагульшчыкаў, гультаёў, рвачоў. Часта выходзіла рытарычна. Што ж, многае стала аднадзёнкай, але ніколі не шкадаваў працы, аддадзенай лёзунгам і агіткам. Працуючы над імі, даводзілася быць у віры жыцця і многае спазнаваць».

Справедливости ради заметим, что в поэтике П. Бровки в эти годы мы найдем и высокий пафос воспевания гражданской и развенчивания империалистической войны, и модную тематику «цеховых будней», и агитплакат – необходимую атрибутику «пролетарской поэзии» тех лет.

Однако, глубинное, сущностное, как нам кажется, выражено не в агитках или модных восславляющих победы стихосложениях, а в предлагаемых читателю поэтических посланиях П. Бровки, где он пишет о своем поколении 30-х годов:

*Сонца нашай радзімы,
Ім пяшчотамі свеціць,
Ім дарога ў жыцці –
Толькі радасць адна.
Тут прыходзіць, вясна чалавецтва,
Тут рэспублікі нашай
Вясна.*

И о роли поэзии в жизни общества, поэзии которой необходимо:

*...нібы арлу ўзлятаць, крыяць,
Мінаць цясніны, кручы,
Падобную да салаўя
Заусёды быць пярэчай.
Не знаць прыпынку анідзе,
Ні днём, ні ноччу цёмнай.*

*Быць, як асілку між людзей,
Магутнай і нястомнай.
Імкнуцца праўду расказаць
Заўсёды сэрцам чыстым,
Каб, як дзіцячая сляза,
Быць шчырай і празрыстай...*

Думается, эти позиции П. Бровка соблюдал как собственный завет и выдерживал его до конца своей жизни.

Безусловно, поэзия в новой литературе Витебщины занимала ведущие позиции. Но были ведь и проза, и литературная критика. 1930-е годы в жанре прозы доносят сегодняшнему читателю имена:

– *Юрия (Горгия) Богушевича* (1917–1983). Известен главным образом как автор произведений для детей и юношества. Печататься начал в 1938 г. Повесть «Побратимы», рассказывающая о дружбе корейских и советских ребят, напечатана в альманахе «Советская Отчизна». Участвовал в Великой Отечественной войне, дошел со своей воинской частью до Берлина. После войны работал в редакциях разных газет, участвовал в написании истории минских фабрик и заводов, в частности, автомобильного и станкостроительного имени Октябрьской революции. Умер и похоронен в г. Орша.

– Прозаика, сценариста и переводчика, уроженца д. Кашино Оршанского повета *Алеся Стаховича* (1907–1956). Его первый рассказ «Ее путь» («Яе шлях») был напечатан в 1930 г. в журнале «Белорусская работница и крестьянка». В довоенной литературе известен как один из сторонников теории бесконфликтности (романы «Под мирным небом», «Широкие горизонты»). Работая с 1933 г. ответственным секретарем редакции журнала «Полымя», активно способствовал созданию Союза писателей Белоруссии. Первую книгу рассказов «Маленькие герои» (1939) посвятил детям. После войны первым перевел на белорусский язык «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого.

– Прозаика и журналиста, уроженца г. Орши, *Александра Миранова*, посвятившего свое писательское мастерство показу жизни, работы и героических свершений советских моряков (сам А. Миранов плавал на многих судах советского торгового флота, был участником героической челюскинской эпопеи (1933–1934 гг.).

В довоенное время и военные годы издал сборник рассказов «Морские будни» (1932), «Чукотские новеллы» (1936) «У студеного моря» (1937), «Большое сердце» (1939), повести «Мужество» (1942) «Крепость во льдах» (1944).

Активно печатался после войны, много писал для детей, перевел на русский язык повесть «Полесские робинзоны» и роман «Амок» Я. Мавра, отдельные произведения И. Гурского, А. Стаховича, П. Ковалева.

– Детского прозаика, переводчика, жену и сподвижницу М. Горецкого, уроженку д. Торгуны Борисовского повета Минской губернии (ныне Докшицкий район) *Леонилу Чернявскую* (1893–1976). Заявив о себе в печати в 1919 г. Л. Чернявская готовила к опубликованию и издала книги для детей «Варька» («Варка», 1928), «Кот Найдён» («Кот Знайдзён», 1929).

В 1930-е гг. писательница была особенно активной – из печати вышли ее книги для детей «Андрейка» («Андрэйка»), «Победа» («Перамога»), «Стальная лошадь» («Сталёвы конь») и взрослых «Валуи – комиссар времен керенщины» («Валуи – камісар часоў кераншчыны», 1929), «Бездетность» («Бяздетуха»), «Рассказы» («Апавяданні»), «Путешественница» («Падарожніца»). Печаталась в журналах «Молодняк», «Полымя», «Искры Ильича», «Бібліятэка работніцы і сялянкі», «Бібліятэка школьніка», газетах «Літаратура і мастацтва», «Звезда», «Савецкая Беларусь», «Беларускі піянер». Критики тех лет (Н. Кабаков и др.) писали, что Л. Чернявской присуще тонкое осмысление народного слова, глубокое понимание психологии детского и взрослого читателя, занимательность и интрига сюжетного построения. На белорусский язык перевела произведения Р. Киплинга, Э. Сетон-Томпсона, Ш. де Костера, Г. Крауса, С. Григорьева, А. Иркутова, Д. Кубинова и других писателей.

В истории белорусской культуры Л. Чернявская (Горецкая) известна и тем что в невероятно тяжелых условиях жизни (находилась в ссылке вместе с мужем; в годы Великой Отечественной войны потеряла сына) сохранила богатый литературный архив М. Горецкого. Умерла и похоронена в Санкт-Петербурге.

– Писателя и поэта, уроженца д. Шайтерово Дриссенского повета Витебской губернии (ныне Верхнедвинский район) *Тараса Хадкевича* (1912–1975).

Окончив Волынецкую семилетнюю школу, Т. Хадкевич поступил на учебу в Полоцкий педагогический техникум, после окончания которого работал в газете «Чырвоная Полаччына». В Полоцке Т. Хадкевич вступил в комсомол, был принят в Полоцкий филиал «Молодняка». Работая в газете, подружился с уже известными А. Астрейком и Э. Самуйленком.

Первое стихотворение напечатал в 1925 г. в журнале «Молодой пахарь» («Малады араты»). В 1932 г. издал сборник поэзии «Смелее, товарищ» («Смялей, таварыш»).

Осенью 1931 г. поступил на учебу в Белорусский высший педагогический институт в Минске, занятия в котором совмещал с работой в Белорусском телеграфном агентстве и газете «Рабселькор». В 1933–1934 гг. работал в газете «Чырвоная змена», печатался в «Комсомольской правде», в 1941 г. – разъездной корреспондент газеты «Звезда».

Активный участник Великой Отечественной войны. Демобилизовавшись из Советской Армии, работал в газетах «Звезда», «Літаратура і мастацтва», Союзе писателей БССР.

Умер и похоронен в Минске.

– Прозаика *Юрка Витьбича* (1905–1975)*, уроженца г. Велижа (в то время входил в состав Витебской губернии). Имя начинающего автора в 1930-е годы часто встречается на страницах белорусских газет и журналов рядом с именами П. Бровки, М. Лынькова, К. Чорного, А. Кулешова, Э. Самуйленка, других писателей и поэтов. Однако, вплоть до начала 90-х годов XX в. (о нем писали Б. Саченко, Л. Юревич, Г. Стукалич, Л. Прончак) Юрка Витьбич в литературоведческих работах практически не упоминался. А ведь он стоял у истоков белорусской исторической прозы, придавал большое значение художественно-краеведческой литературе и, как пишет А. Мартинович, «во многом обгонял свое время, благодаря художественной интуиции был способен смотреть далеко вперед»¹¹.

После окончания педагогического техникума служил в Красной Армии, работал на стройках и предприятиях Москвы. В начале 1930-х годов вернулся в Витебск.

Активно сотрудничал с журналами «Узвышша» и «Польмя рэвалюцыі», принимал участие в работе литературного объединения «Узвышша», возглавлял витебскую, гомельскую, белостокскую экспедиции по учету и охране памятников истории и искусства, вместе с другими авторами работал над созданием истории витебских, гомельских, борисовских фабрик и заводов. В 1939 г. стал членом Союза Советских писателей Белоруссии (жена Ю. Витьбича Г. Стукалич вспоминает, что любовь к истории будущему писателю привил ее отец Иван Кондратьевич Кондратьев, заведующий Велижским городским архивом).

Свой первый рассказ «Жаўнер Юрка Загар» Ю. Витьбич напечатал в двухнедельной странице «На Белоруссии», являющейся приложением к общероссийской газете «Гудок» (№ 57, 23 марта 1929 г.). Правда, сам писатель начало творческой деятельности связывает с публикацией рассказа «Млынарова рука» в 9–10 номерах журнала «Узвышша» за 1929 г. Мы же вспомнили «Жаўнера...» по следующей причине. Во-первых, в этом рассказе намечается та литературная стезя, которую выбирает для себя молодой автор и, во-вторых, становится заметной его языковая эквилибристика, которая впоследствии станет предметом острой литературной критики.

Тем не менее, именно этим рассказом Ю. Витьбич открыл свой первый прозаический сборник «Смерть Ирмы Лайминг», изданный БелГизом в 1932 г. Думается, сделано это было вполне сознательно –

* Настоящее имя Георгий Щербаков.

¹¹ Марціновіч, А. Дзе ж ты, храм праўды? / А. Марціновіч. – Мінск, 1996. – С. 153.

в рассказах, включенных в сборник («Крик Габриэля Кавки», «Смерть Ирмы Лайминг», «Ветры западные»), Юрка Витьбич пошел по заявленному в первом рассказе творческому пути: попытался постичь сущность духовных и душевных изменений личности, попавшей под не совсем понятную идеологию нового общества. С одной стороны, это почти прочитанная по-своему теория Пролеткульта («...Сожжем Рафаэля!..») и подкрепленная личностными эмоциональными оценками автора («У бакавой галярэі зрывалі са сцен сямейныя партрэты рыцараў і пекных паненак у гарнітурах і зачосках сярэднявечнае Польшчы, талачылі іх ботамі ў шкумаццё, рвалі шаўковыя крывавай чырванні брусельскія заслоны, разгарнулі сякерамі старыя сямейныя клявікорды і струны, што калісьць нараджалі паланезы, у якіх дзіўна перапляталіся і журба па старой Польшчы, і каханне да радзімага люду, рваліся і, аганзуючы, спявалі апошнюю лебядзіную песню старых клявікордаў»). Натурализм автора особенно заметен, если обратиться к описанию погромных действий одной из героинь – бабки Мальгретты: «Яна пачала біць кійком па струхнелым генеральскім мундзіре, які рассыпаўся пылам, і ордэны, падскокваючы, правальваліся праз рэбра ў пустую парожніцу».

Авторская позиция Ю. Витьбича, зафиксированная в первом рассказе, как будто невидимая ниточка, высвечивает жизненную позицию других героев первого сборника, особенно Ирмы Лайминг – не врага Советской Белоруссии, но человека сомневающегося, думающего и в итоге ... ушедшего из жизни со своими раздумьями и психологическими взрывами.

– Очеркиста, учителя русского языка и литературы, уроженца д. Звоня Ушачского района *Сергея Знакомого (1909–1937)**.

Печататься начал в 1929 г. Однако его активность становится заметной с начала 1930-х годов, после поступления в Белгосуниверситет имени В.И. Ленина.

В книгах очерков «Видогорищи: Дорожные заметки участника красноармейского агропохода», «Дом № 31», «За дамбой», «Лес горит», «Биография моего героя», «Гончары» показал себя знатоком жизни рабочих и заводских окраин (до учительствования С. Знакомый работал на спичечной фабрике «Красная Березина» в г. Борисове. Здесь же был рабкором и редактором многотиражной газеты «Красный Березинец», в которой раскрывал жизнь фабрики привлекающими читателя публицистическими приемами). Очерки захватывали убедительной жизненной фактурой, конкретикой деталей, колоритным народным языком. Писатель утверждал идеи коллективизма, рас-

* Настоящее имя Клопов Сергей Дмитриевич.

крывал процесс социалистического строительства, становления нового человека, психологию его формирования.

Занимался изучением рабочей поэзии. Может быть, одним из первых С. Знакомый обратился к теме-«табу»: «Государственный лидер и фольклор». Тем не менее, именно он в «горячий 1936 г. публикует статьи «Ленин и Сталин в фольклоре» («ЛіМ», 1936, 22 студз.), «Сталин в народном творчестве» («ЛіМ», 1936, 12 ліст.).

Положительную оценку критики получили повести С. Знакомого «Гончары» и «Биография моего героя».

Если сказать несколько слов о последней (это наш авторский вывод. – *А.Р., Ю.Р.*), повесть (и в то время) заслужила справедливую позитивную оценку. Авторский рассказ о безрадостном детстве беспризорника Казима дополняется характеристиками жизни дореволюционного города с его контрастами и противоречиями. Убедительны сцены полуголодного существования жителей городских окраин, поданные через восприятие мальчика, через его «биографию». В правильной тональности выдержаны и те разделы, где рассказ идет об «обнищавшем и разрушенном» гражданской войной Минске, нелегкой нищенской судьбе семьи Казима и тех жителей Нижнего базара, с которыми был связан маленький человек.

Несколько статей прозе С. Знакомого посвятил К. Чорный, называя его перспективным и интересным автором.

В 1937 г. был незаконно репрессирован, осужден на 8 лет лагерей. Умер на Колыме.

– Прозаика и журналиста, уроженца д. Заболотье Лепельского повета (ныне Лепельский район) *Петра Дудо* (1911–1958). После окончания в 1940 г. Коммунистического института журналистики в Минске работал заместителем редактора Белостокской газеты «Свободный труд» («Вольная праца»).

В печати со статьями начал выступать в 1934 году, а в 1935 г. читатель познакомился с его первыми рассказами. Обратившись к некоторым из них («Не доехали» («Не даехалі», 1935), «Заносы» («Наносы», 1938), «Профессор» («Прафесар», 1939) и к «Киноповести о великом летчике» (1941), мы сегодня почувствуем озабоченность писателя сложностями тогдашней жизни, его стремление сделать для читателя эту жизнь более понятной.

Активный участник Великой Отечественной войны, впечатления от которой нашли свое отражение в повести «Первый салют». Известны также очерки П. Дудо о первых днях войны на белостокском направлении. С 1949 г. П. Дудо был корреспондентом газеты «Во славу Родины». Похоронен в Минске.

– Одного из первых фельетонистов*, учителя, журналиста и писателя, уроженца г. Глубокое *Леонида Свэна* (1900–?). Его фельетоны (первый «С Новым годом» опубликован в газете «Советская Белоруссия» за 1 января 1927 г.), репортажи, очерки, рассказы печатались в газетах «Советская Белоруссия» и «Крестьянская нива» («Сялянская нива»). Первая книга фельетонов «Волшебная игла» («Чароўная іголка») вышла из печати в 1929 г. Однако, уже в 1930 г. Л. Свэн как «нацдем» арестовывается по делу т.н. Белорусского национального центра и высылается сначала в Сибирь, а затем в Коми АССР.

Возможно, психологический надрыв, личная обида на необоснованность обвинений стали поводом к тому, что в оккупированном Минске он стал пособником немецких властей (сотрудничал с редакцией «Белорусской газеты», печатался под псевдонимом Л. Кривичанин, объединяя свои произведения в один прозаический цикл «Дневник Чуженинова»), а затем в 1944 г. выехал в Германию. Из борца с советской бюрократией во второй половине 20-х годов Л. Свэн во второй половине 40-х годов превратился в «кусачую собачку» «холодной войны» – активно сотрудничал с антисоветскими газетой «Отчизна» («Бацькаўшчына»), журналом «Март» («Сакавік»), другими эмигрантскими изданиями.

– Активного участника Оршанского «Маладняка», уроженца д. Кривуше Оршанского повета, прозаика *Владимира Межевича* (1907–1988), заявившего о себе в литературе в 1931–1932 гг., когда из печати вышли его первые книги очерков и рассказов «Шаг в будущее» («Крок у будучыню») и «Дорогой героев» («Шляхам герояў»), посвященные показу трудовых достижений белорусов. Печатался в журнале «Белорусская работница и крестьянка», газетах «Малады араты», «Звезда», «Крестьянская смена», «Чырвоная змена». Работая с 1933 г. редактором Бегоньской районной газеты «Колхозный боец» («Калгасны змагар»), активно выступал за создание Союза писателей Советской Белоруссии. В 1937 г. арестован и приговорен к 10 годам лагерей. Долгое время жил за пределами БССР. Умер и похоронен в Минске.

– Прозаика, драматурга и поэта, уроженца г. Витебска *Тодара Лебеду* (1914–1970)*. Выходец из бедной рабочей семьи, он прожил сложную и драматическую жизнь.

Начал печататься в 1932 г., когда в газете «Витебский пролетарий» были опубликованы его первые стихи и очерки. Поступил учиться в Минский педагогический институт. В это время начал писать очерки («Другая жизнь» («Другое жыццё»), «Первая пахота», («Першае ворыва») и стихи, которые печатались в газетах «Савецкая

* В конце 1930-х годов своими фельетонами заявил уроженец г. Полоцка Леонид Прокша (1912–1944).

* Настоящее имя Широков Петр Федорович.

Беларусь», «Піянер Беларусі». Но в 1936 г. был арестован, обвинен в «буржуазном национализме» и осужден на 5 лет ссылки. В 1940 г. по ходатайству жены перевезен в Минск «для пересмотра дела». Затем перевезен в г. Червень, где его и застала война. Во время оккупации жил с семьей в Витебске, в 1943–1944 гг. редактировал газету «Белорусское слово». Писал стихи, рассказы, драматические произведения. Здесь же написал пьесу «Загубленная жизнь» – первое антибольшевистское произведение в белорусской литературе (была поставлена на сцене Минского городского театра, а в 1952 г. в Канаде вышла отдельной книгой).

В 1944 г. издал в Минске первый поэтический сборник «Песни изгнания», в который включил стихи, написанные в сталинских лагерях. В 1947 г. снова арестован, осужден на 25 лет лагерей. Но в 1956 г. был освобожден. Жил и работал сначала в Слониме (здесь написал трехактовую пьесу о деревенской жизни «У нас, на Гродненшчыне»), а затем в Червене. В 1962 г. эмигрировал из СССР.

И небольшой экскурс в творческую биографию наиболее известного в довоенной Витебщине прозаика и драматурга *Эдуарда Самуйленка* (1907–1939), «бацькаўшчынай» для которого стала родина его родителей – д. Бандели на Дриссенщине (ныне Верхнедвинский район).

Но и в родительской деревне для юноши постоянной работы не было – приходилось перебиваться заработками на стороне: был пильщиком дров, заведовал избой-читальней, избирался секретарем комсомольской организации в местечке Росица.

В двадцатилетнем возрасте Э. Самуйленок заявил о себе в печати как начинающий поэт. Стихотворение «Партизан» (по рекомендации редактора и поэта С. Семашки. – *А.Р., Ю.Р.*) было напечатано в газете «Чырвоная Полаччына» где-то в ноябре–декабре 1928 г.

Первый рассказ Э. Самуйленка «Последний заказ» («Апошні заказ»), не оставшийся незамеченным критикой, был напечатан в 1929 г. и надо было держать «марку». Случилось неожиданное: после службы в Красной Армии Э. Самуйленок как активный селькор был приглашен на работу в газету «Чырвоная Полаччына», где с 1931 г. был секретарем ее редакции. Постигание жизни в повседневных противоречиях, личная журналистская помощь в их разрешении, общение с партийными, комсомольскими, хозяйственными работниками – все это в творческой лаборатории писателя переплавлялось в повести и рассказы, написанные в Полоцке в течение 1930–1934 гг.: «Русальи тропы» («Русалчыны сцежкі») (1931), «Кирпич каземата» («Цагліна каземату») (1932), «Охотничье счастье» («Паляўнічае шчасце»), «Пункт опоры» («Пункт апоры») (1933), «Теория Каленбрун» («Тэорыя Каленбрун»), «Герой нации» («Герой нацыі») (1934).

Позволим себе не акцентировать внимание на рассказах, воссоздающих сложные, а часто и драматические перипетии сельской жизни

1930-х годов. В то же время подчеркнем, что Э. Самуйленок был одним из белорусских писателей, кто в остро художественной форме вскрывал и доносил до читателя Советской Белоруссии 1930-х годов сущность политики реакционной польской военщины, постоянно мечтавшей о «крэсах усходніх» (восточных областях Белоруссии, которые непременно должны стать частью Польской Республики. – *А.Р., Ю.Р.*).

В 1934 г. Э. Самуйленка пригласили на работу в республиканскую газету «Літаратура і мастацтва». Сложившееся влечение к постижению сути нравственно-психологических конфликтов, существовавших в обществе, подкрепленное поездками по Советскому Союзу (например, в Грузию), заставляло его снова и снова вернуться к избранной тематике. Думается, что роман «Будущность» («Будучыня») и стал результатом подобных социально-творческих исканий. Роман Э. Самуйленка (к сожалению, почти забытый в наше время. – *А.Р., Ю.Р.*) – это оригинальная по своей сути попытка белоруса проникнуть, постичь и донести до тогдашнего отечественного читателя обобщенный образ народа отдаленного и незнаемого Закавказского края.

Литературная работа продолжалась (в 1937 г. публикуются рассказы «Дочь эскадрона» («Дачка эскадрона»), «Рассказы о гуманизме» («Апавяданні пра гуманізм»), на основе повести «Теория Каленбрун» создается драматическая пьеса «Сержант Дроб», подготовлен к печати сборник рассказов «Дочь эскадрона», в 1938 г. написана драматическая пьеса «Гибель волка» («Пагібель ваўка»).

«Свою пьесу, – вспоминал К. Чорный, – он написал будучи больным. В тяжелом состоянии своего здоровья окончил он и роман «Будущность». Тяжелая болезнь – туберкулез – отняла у него голос. Он уже едва ходил, едва шептал слова, но неустанно работал и довел начатые произведения до конца¹². Умер Э. Самуйленок в 1939 г.

Несколько менее представительной, чем отряд творцов поэтического и прозаического жанров в белорусской советской литературе довоенной Витебщины, была группа литературных критиков и литературоведов, однако размежевание среди которых в понимании сути и смысла новой литературы было достаточно острым. С одной стороны, это воинствующий БелАППовец, уроженец д. Камень Лепельского повета, главным образом театровед *Михаил Модель* (1904–1908), придерживающийся апологетических, вульгарно-социальных оценок, а с другой – стоящие на позициях объективной критики начинающий критик и литературовед, уроженец д. Горовец Сенненского повета (ныне Ушачский район) *Дмитрий Политика* (1915–1965) и уроженец Витебска, выпускник Белорусского государственного университета имени В.И. Ленина *Петро Хатулев* (1912–1937).

¹² Цит. по: Вольскі, В. Эдуард Самуйлёнак / В. Вольскі. – Мінск, 1951. – С. 114.

Следовало быть поистине мужественным человеком, чтобы противостоять таким «мэтрам» БелАППовства, как Бенде, Бронштейн, Лимановский и др. Однако, П. Хатулев в статьях и рецензиях, посвященных анализу творчества А. Александровича, П. Бровки, Э. Самуйленка, Ю. Таубина, В. Ходьки, В. Шаповалова и др., выступал против вульгаризаторского подхода к литературе, вживания, втискивания в «архив революционной «востребованности» (кавычки наши. – А.Р., Ю.Р.) многопланового, богатого по содержанию и тематике творчества белорусского народа. Думаем, что подобная позиция сыграла далеко не последнюю роль в судьбе П. Хатулева.

В ноябре 1936 г. он был незаконно репрессирован. Расстрелян в 1937 г. Реабилитирован в 1966 г.

Следует подчеркнуть, что и «Маладняк», и БелАПП активно работали над развитием иноязычной литературы (например, еврейской). В конце 1920-х – начале 1930-х годов среди литераторов становятся известны имена Ц. Долгопольского, Гр. Релеса, И. Баса, М. Моделя, Г. Каменецкого и других авторов, пишущих на еврейском и белорусском языках.

Заслуживает внимания и то обстоятельство, что уроженцы Витебщины свое литературное мастерство заявляли и в сопредельных с Советской Белоруссией государствах. В Латвийской Республике, к примеру, широкой популярностью пользовались имена уроженца г. Полоцка, бывшего преподавателя Витебского учительского института, секретаря Витебской ученой архивной комиссии, писателя и фольклориста *Сергея Петровича Сахарова* (1880–1954) и его жены *Ольги Сахаровой* (Никонович, 1884–1943), родившейся в д. Казановка Лепельского повета Витебской губернии (ныне Лепельский район), окончившей Полоцкую русскую гимназию и заявившей о себе как автор пьес (остались ненапечатанными), стихотворений и детских сценических произведений.

Творческая деятельность С. Сахарова для нас интересна тем, что она являет убедительный пример верности белорусским национальным традициям, обычаям, фольклору. В буржуазной Латвии, несмотря на редакционные и цензурные требования, он публикует очерки, эссе, наброски (журналы «Голос Белоруса», «Мысль Белоруса», «Белорусская школа в Латвии»), посвященные древней истории Полоцкого княжества, таким ее легендарным личностям, как князь Всеслав Брячиславович («Чародей»), просветительница Евфросинья Полоцкая. Для белорусскоязычного читателя познавательное значение имели очерки об изучавших фольклор Витебщины, Полотчины, Оршанщины П. Шейне, Е. Романове, Н. Никифоровском, недаром историк А. Сапунов в ряде изданий называл С. Сахарова «белорусским Нестором».

Среди написанного Ольгой Сахаровой выделяется пьеса «На Полоцком замчище», в сюжетную основу которой положена драматическая поэма Я. Купалы «Сон на кургане». В 1928 г. пьеса вышла отдельным изданием и ставилась в белорусских деревенских школах. Особый успех имела на Полотчине и Витебщине, а композитор К. Галковский обработал для нее несколько народных мелодий. Успехом у зрителей пользовались любительские спектакли (с исполнением народных песен) по пьесе О. Сахаровой «Птица на свободе». Из неопубликованных работ выделяются пьесы «Молодые побеги» («Маладыя пабегі»), «Письмо к Президенту» («Ліст да Прэзідэнта»), «Аксюткина елка» («Аксюткіна елка»), инсценировка «Белорусская свадьба» («Беларускае вяселле»), сборник стихотворений «Отзвуки сердца» («Водгукі сэрца») (хранится в Национальной академической библиотеке в г. Вильнюсе, Республика Литва).

В России станут известными автор сборника юмористических рассказов «Вороная кобыла» (1936) и романа «Горная дорога» уроженец м. Видзы (ныне Браславский район) известный впоследствии советский писатель *Евгений Александрович Федоров* (1897–1961); известный советский писатель, уроженец г. Глубокое *Леон Иосифович Раковский*, тувинский писатель, соавтор первой научной «Грамматики тувинского языка» и «Основ тувинской орфографии», уроженец г. Верхнедвинска *Александр Пальмбах* (1897–1963); в Эстонии – уроженец поселка Освея, что на Верхнедвинщине, публицист, прозаик и фольклорист *Геннадий Геродник* (1911–2000); в Литве – уроженец г. Глубокое, литератор и издатель (издавал журналы «Кривич» и «Белорусская среда») *Клавдий Дуж-Душевский* (1891–1959); в Польше – уроженец хутора Окунево, что на Глуботчине, писатель (автор популярных романов «Знахарь», «Карьера Никодима Дизмы», повестей о жизни в буржуазной Польше «Последние бригады», «Кивоны», «Чеки для оплаты», «Прокурор Алиция Горн», «Дневник панны Ганки», автор многих киносценариев, пронизанных ностальгическими воспоминаниями о Глубоком *Тадеуш Даленго-Мостович*.

В буржуазной Польше арестовывались и отбывали заключение в Вильно и Глубоком:

– прозаик, автор повестей «В поисках будущего» («У пошуках будучыні»), «Сражение» («Змаганне»), организатор «Просветительского общества белорусов в Варшаве», уроженец д. Ложные Жуки, что на Шарковщинской земле, *Петр Ластовский* (1907–1968).

– Поэт, выходец из той же Шарковщинской земли *Михась Машара* (1902–1976). Стихи, написанные во время четырехлетнего заключения в Лукишской (Вильнюсской) тюрьме, стали основой для первого поэтического сборника «Рисунки» («Малюнкі»).

Сборник М. Машары «Из-под крыш соломенных» («З-пад стрэх саламяных») был конфискован в 1937 г. польскими властями, а сбор-

ник «Из околиц Синих Болот» («З ваколіцаў Сініх Балот») вообще не был напечатан. Без преувеличения можно сделать вывод, что произведения, опубликованные М. Машарой в западнобелорусских условиях, пронизаны единой доминантой – освобождением народа от всякого угнетения, с одной стороны, и проявлением оппозиционности в отношении польской власти, социального строя и политического режима буржуазной Польши 30-х годов XX в. – с другой.

Молодой поэт, уроженец д. Голубичи Глубокского района, *Алесь Дубрович* (1910–1943)*.

В полицейской Польше не давали забыть о своем происхождении уроженцу д. Дедино Дисненского повета (ныне Миорский район), прозаику, драматургу, переводчику, публицисту *Петру Простому* (1890–1944); поэту, прозаику, собирателю фольклора, уроженцу д. Летники того же Дисненского повета (ныне Глубокский район) *Ивану Почётке* (1890–1971); поэту, уроженцу д. Сушки Дисненского повета (ныне Миорский район) *Павлу Сушко* (1909–1978) и другим авторам.

Таким вот богатым, разноплановым и часто противоречивым предстает перед современником литературное творчество уроженцев Витебщины и литературная жизнь Придвинского края в конце 1920-х – 1930-е годы. Далекое не все из тех, чей творческий путь начинался в те далекие годы, стали такими известными, как В. Дубовка, П. Бровка, М. Лыньков, Э. Самуйленок. На это были свои субъективные и объективные причины. Понятно и то, что в каждой литературе всегда были и будут рядом со звездами первой величины авторы менее яркие и, может быть, менее известные. Но не подлежит сомнению и то, что они также обогатили белорусскую литературу произведениями, пронизанными пафосом утверждения завоеваний Октября и возвышенных идеалов гуманизма и человеколюбия, верой в социально-исторический прогресс Белоруссии, ее уверенное будущее. Творчество названных (а может быть и не названных. – *А.Р.*, *Ю.Р.*) авторов высвечивает общую тенденцию поисков, роста молодой белорусской советской литературы, проникнутой чувством уважения к Человеку и служащей утверждению его высоких идеалов**.

* Настоящее имя Редька Алексей Григорьевич. 7 ноября 1942 г. Дубрович вместе с отцом родными братьями Василием (с женой Ириной) и Дмитрием и сводным братом будут расстреляны на глазах сестры и жены поэта в урочище Жвировня, что на Глуботчине.

** Р.С. Более подробную информацию о литературной жизни Витебщины в довоенный период можно найти в главе «Литературная жизнь Витебщины в 1930-е годы» в уже упоминаемой монографии Русецкий, А.В. «Литературное творчество в системе художественной культуры Витебщины (1918–1945)» / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2009. – С. 115–189.

Г Л А В А VI

АРХИТЕКТУРА И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

Развитие архитектуры и градостроительства Витебщины как формы эстетической деятельности и вида художественного творчества в послереволюционный период* определялось как предшествующим состоянием российской (и белорусской), так и зарождающейся советской архитектуры, призванной организовывать новый облик городов и сел, определять перспективы и направления жилищного и промышленно-бытового строительства, целенаправленно упорядочивающего жизненное пространство человека.

Прежде всего, следовало сформировать отношение людей в изменившихся условиях к архитектуре как к явлению материальной (в узком смысле) и художественной (в самом широком смысле) культуры. С другой стороны, выработать понимание неотрывности продукта архитектуры от духовной жизни общества, видение того, насколько объективно этот продукт отражает действительность и новое мировоззрение. Важно было соединить в единое целое идеологические и эстетические отношения архитектурно-градостроительной деятельности, превращающие архитектуру в специфический вид искусства, т.е. самостоятельную форму эстетической ценности. Перед зодчими встала задача покончить с однообразием дореволюционной застройки, сделать советские города подлинно образцовыми, т.е. не только удобными и здоровыми, но и эстетически полноценными, способными обеспечить полноценное функционирование многообразных жизненных процессов. Новое, «промышленное искусство», включающее и архитектуру, считал, к примеру, А. Луначарский, должно сделать нашу жизнь «насквозь красивой».

Важно было, чтобы люди в новых социальных условиях прониклись пониманием того обстоятельства, что искусственная среда, «вторая природа», которую они сами призывают творить вокруг

* О развитии архитектуры на Витебщине в XIX – начале XX ст. см.: Русецкий, А.В. Художественная культура Витебска с древности до 1917 года / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Минск, 2001; Русецкі, А.У. Мастацкая культура Аршанскай зямлі ў канцы X–XIX стагоддзяў / А.У. Русецкі, Ю.А. Русецкі. – Мінск, 2002; Русецкі, А.У. Мастацкая культура Віцебскага Паазер'я. Ад старажытнасці да пачатку XX стагоддзя / А.У. Русецкі, Ю.А. Русецкі. – Мінск, 2005; Русецкий, А.В. Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье (в контексте восточнославянских и западноевропейских культурных процессов) / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2008.

себя – это, по сути своей, явление независящее от их жизни в той или другой политической системе, явление, концентрирующее проблемы человеческие. Архитектура городов и зданий формирует не только основу реализации практических жизненных функций, но и условия духовной деятельности, формирования мироощущения, условия идентификации индивида с местом работы, отдыха или его отчуждения. Эта сторона влияния архитектуры на человека составляет важный раздел идеологического и психологического воздействия, формирования и развития творческого потенциала личности. Организуя вещественную среду своего бытия, люди начали сами формировать «материальный каркас» своей жизнедеятельности, планировали свою будущую жизнь, насыщали ее новыми ценностями, формирующими непрерывный для предыдущего общества духовно-нравственный идеал.

И эта, вновь формируемая и частично преобразуемая среда, становясь частью их повседневной жизни, непроизвольно, незаметно, но постепенно и постоянно оказывала образное влияние и на общество, и на каждого его индивидуума. Среда, как противоречивое единство общественного и индивидуального сознания, испытывающая целенаправленное регулирование материально-пространственной сферы жизнедеятельности, привела к возникновению сложного комплекса идеологических и нравственных процессов, появлению не только новых ценностей – в том числе художественных и эстетических, но и к закреплению преобладающих определенных, позитивных типов поведения и форм культуры. Новая среда общественного жизнетворчества была направлена не столько на систему материальных объектов, сколько, в первую очередь, на людей, которые станут пользоваться этой системой и которые, не замечая того, будут испытывать ее постоянное присутствие и воздействие.

И эта целостность, которая образует архитектурно-градостроительную среду, соединяющую материальное окружение в его художественном оформлении и поведении людей, являет один из важных элементов художественной культуры, определяющей приемы, которые используются и вне ее сферы, входят в способы упорядочения «формы полезных», «нехудожественных» вещей, систем вещей, предметно-пространственного окружения в его комплексах вплоть до того, чтобы красота вошла во «вторую природу», в ту среду, которую вокруг себя формирует сам человек. Созданные казалось бы для удовлетворения определенных, повседневных потребностей, архитектурно-градостроительные объекты в течение всего времени фактического существования (а многие – и долгие годы после того) сохраняют роль не только системно-упорядоченной пространственной организации, но и духовно-нравственной среды, сложившейся вокруг нее. В значительной мере художественный идеал, пронизывающий «вторую при-

роду», и являет тот ориентир, который интегрирует, приводит ее к осмысленному «очеловеченному» единству. Именно в этом смысле можно вести разговор о социально-художественной роли архитектуры как фактора социального управления городским организмом, пусть незаметно, но повседневно влияющим на его духовно-нравственное обрамление. И именно в архитектуре и градостроительстве наличествует синкретичность, неразрывная взаимосвязь разных социальных ценностей – этических, эстетических, политических, жизненных.

Декреты Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета (ВЦИК) от 19 февраля 1918 г. о социализации земли и 20 августа 1918 г. об отмене права частной собственности на недвижимость в городах¹ являются убедительным свидетельством того, что с первых дней жизни Советское государство уделяло самое пристальное внимание вопросам архитектурно-градостроительной деятельности. Вот, к примеру, партийная позиция, зафиксированная в программе РКП(б), принятой VIII съездом партии в марте 1919 года: «Стремясь к разрешению жилищного вопроса, особенно обостренного в период войны, Советская власть экспроприировала полностью все дома капиталистических домовладельцев и передала их городским Советам; произвела массовое вселение рабочих из окраин в буржуазные дома; передала лучшие из них рабочим организациям, приняв содержание этих зданий на счет государства; приступила к обеспечению рабочих семей мебелью и т.п.»².

Задача состояла в том, чтобы «всеми силами стремиться к улучшению жилищных условий трудящихся масс; к уничтожению скученности и антисанитарности старых кварталов и негодных жилищ, постройке новых, соответствующих новым условиям жизни рабочих масс; к рациональному расселению трудящихся. Архитектура и градостроительство должны были занять важное место в системе социального управления общественной жизнью в аспекте ее пространственной организации».

Отметим, что в Белоруссии в границах действия декрета ВЦИК к 1924 г. было муниципализировано почти пять тысяч домовладений общей площадью 1365 тыс. квадратных метров.

Как и в других видах и жанрах нового советского искусства (литературные метания, театр Мейерхольда, УНОВИС в Витебске и т.д.) архитектура и градостроительство, над которыми десятками веков давлело «величие греческой и римской архитектуры», сильно влиявшее на «творческое начало народов» и державшее «в величайшем

¹ См.: Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства. – 1917–1918 г. – № 26. – Ст. 346, 674.

² КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. – М., 1954. – С. 427–428.

рабстве художественную интуицию всех народов»³, больше других почувствовала новую ситуацию.

Как заявил на собрании московских зодчих известный в России архитектор И.А. Голосов, решать проблемы будет сложно, «ибо нет пока необходимого кадра идейных работников для создания новой, по иному принципу построенной, академии»⁴ (советской, в противовес классическому греко-римскому архитектурному стилю. – *А.Р., Ю.Р.*).

И в этих, совершенно новых для деятелей искусства условиях, приходилось предлагать, спорить, доказывать. Казалось, архитекторы России, в том числе и ведущие, внутренне понимали, что психология творчества в области архитектуры зависит от государственного устройства общества и «всегда есть функция от общей культуры эпохи». Казалось, все понимали, что создатели художественных комплексов не могут быть в стороне от зависимости как от личного самосознания, так и от состояния общественного сознания трудящихся.

Грандиозные преобразования, захватившие Советскую Россию, требовали от архитекторов, проектантов, градостроителей творческих предложений, выполняющих назначение архитектуры в новых условиях. Речь шла о разработке таких регламентирующих документов, которые, *во-первых*, упорядочивали бы внешний вид улиц (высказывалось мнение, что сложившаяся манера сплошной застройки плоскими многоэтажными домами является крайне неэстетичной) и застройки участков; *во-вторых*, предусматривали охрану и воспроизводство растительности и природной красоты; *в-третьих*, определяли меры по развитию строительного производства, его структуры и темпов, потребности в трудовых ресурсах и материально-сырьевой базе и т.д.; наконец, *в-четвертых*, решали бы такие организационные вопросы, как, например, создание в местных органах власти особых отделов по вопросам охраны памятников старины и выдающихся по архитектуре зданий. Предлагались и другие меры, позволяющие изменить эстетику советских городов, повысить роль архитектуры как фактора социального управления. Вот лишь некоторые из них, сохранившие свое значение до наших дней:

– запрещалась установка глухих сплошных заборов на главных улицах, а уже эксплуатируемые должны быть заменены решетчатыми и обсаживаться зеленью. Сплошные заборы могли устанавливаться лишь внутри участка, при этом перед ними следовало устраивать зеленые насаждения, посадку вьющихся растений и т.п.;

– запрещалась самовольная вырубка деревьев, и даже срубка отдельных из них (что вело к потерям, которые могли быть возмещены лишь в течение нескольких десятков лет!). Любая вырубка должна

³ Правда. – 1922. – 4 дек.

⁴ Голосов, И.А. Новые пути в архитектуре / И.А. Голосов // ЦТАЛИ. – Фонд 1979. – Оп. 1. – Д. 18.

быть обусловлена специальными решениями, также как и ответственность за сохранение всякой растительности теми организациями и лицами, которые ею пользуются;

– предлагалось оберегать от застройки все те пункты города, которые отличаются естественной красотой и должны формировать красивые панорамы и виды на городское пространство;

– высказывалось требование к местным органам власти о необходимости охраны памятников древней архитектуры и даже их остатков, оживлявших своим видом однообразие тогдашней архитектуры и составляющих помимо научной ценности одну из существенных сторон привлекательности города. К тому же все доходы, получаемые от эксплуатации памятников древности, предлагалось целиком использовать на их поддержание и реставрацию.

Думается, что и сегодняшние читатели (и специалисты) не усомнятся в жизненности и объективной потребности мер, предлагаемых более 90 лет тому назад, для совершенствования градостроительства и превращение архитектуры в искусство, придающего городскому облику современную художественную форму.

В этой связи представляется важным вспомнить и следующее правило: «Во всяком художественном произведении должна проявляться индивидуальность художника». Однако такое требование не было самоцелью. Оно оправдывалось и принимало художественное значение лишь тогда, когда выступало в форме объективной ценности ибо в архитектуре «неопределенная величина может быть определена только при помощи величины определенной» (И. Голосов). Художник будет работать напрасно, если не сумеет стать в прямое и тесное соотношение с сознанием своего времени, чувствовать себя не только потомком египтян, греков и римлян, но и творцом и участником новой жизни с ее требованиями к прекрасному в жизни и искусстве.

На наш взгляд, теоретические требования и построения на язык практики были доступно «переложены» в статье А. Щусева (в будущем академика архитектуры) «Архитектура и строительство», напечатанной в газете «Известия...» 15 октября 1926 года: «Практика лишь выигрывает при участии в самом начале работ не только специалистов узкотехнического и административного уклона, но и архитекторов-художников, владеющих искусством оформлять и проектировать как отдельные здания, так и целые строительные комплексы. Архитектура, по своему существу, тесно спаянная с техникой, в то же время должна вносить в технические и производственные предпосылки элемент художественной композиции и творческой фантазии, которые так необходимы при создании новых городских центров. Эта истина, к сожалению, еще недостаточно осознана».

Говоря о послереволюционном Витебске, следует особо подчеркнуть, что к началу 1920-х годов здесь, как ни в каком другом городе Белоруссии, нашел яркое воплощение начальный этап ленинского плана монументальной пропаганды (1918). В соответствии с ним названия улиц, эмблемы, гербы, заменялись новыми, отражающими революционные идеи и стремления трудового народа. Города и села украшались революционными лозунгами, агитационными плакатами, скульптурными памятниками.

Однако, и в первой, и во второй половине 1920-х годов на Витебщине не было профессионально-подготовленных кадров для решения масштабных архитектурно-градостроительных работ. Но начинающие специалисты и те, кто работал в проектных организациях белорусской столицы г. Минске, на наш взгляд, были в курсе дискуссий о путях развития новой советской архитектуры, которые велись в Москве в 1920-е годы.

К восстановлению, реконструкции и развитию своих городов и сел советская и партийная власть, трудящиеся Придвинского края смогли приступить только в середине 1920-х годов. И первым заметным шагом в налаживании такой работы стало принятие Витебским губернским техническим совещанием постановления от 5 марта 1922 г. и президиумом Витебского губисполкома приказа № 65 от 29 марта 1922 г. о создании управления Витебского губернского архитектора⁵, состоящего при губЭКОСО^{6*}. Возглавить управление было поручено выпускнику Архитектурного отделения Петербургской академии искусств Т.В. Кибардину. (Уедет из Витебска в 1924 г.)

Хотя управление Витебского губернского архитектора не имело административной структуры (работало всего 3 человека) и должно было строить свою деятельность на хозрасчетных началах, обязанности для него были определены достаточно объемные. Управлению предписывалось:

– выработка и установление технических норм проектирования и расчета возводимых построек, строительных смет и технических отчетов, правил санитарной техники и пожарной безопасности по соглашению с заинтересованными учреждениями;

– рассмотрение и утверждение всех представляемых проектов, смет, кондиций. Выдача разрешений на производство строительных работ, освидетельствование работ и проверка технических отчетов исполненных работ;

⁵ См.: ГАВО. – Фонд 1014. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 1.

⁶ Там же. – Д. 3. – Л. 9(об).

* 8 декабря 1923 г. переименовано в Управление Витебского губернского инженера (см. ГАВО. – Фонд 1014. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 75).

- участие в сдаче подрядных строительных работ;
- командирование техников для осмотра зданий и сооружений на местах;
- сбор сведений о справочных ценах на строительные материалы и рабочих, составление ведомостей о справочных ценах;
- рассмотрение и утверждение проектных планов городов, наблюдение за сохранением памятников старины;
- разработка положений о лучшем устройстве городских поселений⁷.

На начальном этапе своей деятельности Управление губернского архитектора занималось, главным образом, мелкими работами по благоустройству отдельных городских объектов⁸. Правда, сам Т.В. Кибардин осуществлял архитектурно-строительный контроль за восстановлением неработающих промышленных предприятий. При его непосредственном участии, к примеру, уже в 1924 г. вступил в строй действующих Витебский кожевенный завод. Пусть и медленно, но все же велось восстановление разрушенных жилых домов, в ряде мест приступили к строительству нового жилья.

К примеру, за период работы с 1 октября 1922 г. по 30 сентября 1932 г. управление губернского архитектора рассмотрело:

- 16 проектов на новые постройки и перестройки по г. Витебску и 4 по губернии;
- 43 проекта на раздел застроенных домовладений на отдельные самостоятельные владения;
- проверило 350 смет на строительные работы, выполненные всеми ведомствами и организациями губернии⁹.

Накопленный в первые два года опыт работы позволил Управлению на 1924 г. определить в качестве главной задачи – техническое и экономическое регулирование строительства в губернии, в том числе составление планов городских поселений в целях «предупреждения бессистемной застройки и создания условий рационального строительства и рост городов на продолжительный период времени»¹⁰. Главной строительной организацией к этому времени в Витебске стало предприятие «Витстрой»¹¹.

Определенный порядок в организацию архитектурного оформления городов внесли ставшие обязательными «Правила распространения и застройки городов», принятые Советским правительством в марте 1925 г. Вот некоторые обязательные для исполнения положения:

⁷ ГАВО. – Фонд 1014. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 75.

⁸ Там же. – Л. 28.

⁹ См.: Отчет Витебского Губернского Исполнительного Комитета Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов XI съезду Советов. – Витебск, 1923. – С. 166–168.

¹⁰ Там же. – Л. 33(об.).

¹¹ ГАВО. – Фонд 1016. – Оп. 1. – Д. 6^а. – Л. 29(об.).

«Каждый город должен иметь утвержденные в порядке настоящих правил планы:

а) существующего положения селитебной площади и городских земель – городской план;

б) общего проектируемого расположения городской селитебной площади – проект планировки.

Составление городских планов и проектов планировки возлагается на органы коммунального хозяйства соответствующих городов...

Проекты планировки до представления их на утверждение выставляются в течение не менее одного месяца для публичного обозрения, с широким предварительным о том оповещением.

Проект планировки по его надлежащем утверждении обязателен для исполнения всеми учреждениями и лицами, действующими в пределах территорий, охватываемых проектом...

Размеры вновь проектируемых жилых кварталов не могут быть более 250 метров в продольном или поперечном направлении...

Не менее 10% общей площади, занимаемой новыми строительными кварталами, должны назначаться под общественные здания...

Зеленые насаждения служат целям санитарным и противопожарным и являются местами отдыха и спорта. Они должны распределяться по селитебной площади так, чтобы отстоять от каждого жилища не далее 600 метров.

Не менее 10% всей территории, отводимой для новой селитебной площади, должно оставляться под зеленые насаждения общественного пользования...

На каждые 250 гектаров вновь отводимой селитебной площади должен назначаться за счет 10% нормы хотя бы один парк площадью не менее 5 гектаров.

...План города должен удовлетворять всем требованиям современного градостроительства: иметь зеленые насаждения в размере не менее 10 процентов селитебной площади, специальные районы города (жилые, торговые, административные и т.д.), схему дорожной сети, учреждения всех потребностей благоустройства (водоснабжения и т.д.). В основу составления плана должны лечь статистические данные и специальные обследования».

Однако реализация этих «Правил...», в том числе и строительства жилья, велась очень медленно. Как свидетельствуют материалы тех лет, жилой фонд белорусских городов в 1921–1926 гг. увеличивался лишь за счет кооперативов, товариществ и индивидуальных застройщиков. К примеру, из 259 построенных и достроенных домов в 1923–1926 гг. в Витебске частных домостроений было 235 или 90,15%¹².

¹² См.: Витебский округ. Статистический сборник. – Витебск, 1928. – С. 325.

Подобные темпы строительных работ не обеспечивали роста городского населения, сдерживая тем самым развитие промышленной индустрии. По состоянию на 1 июля 1925 г. население Витебска по сравнению с довоенным периодом сократилось со 103 тысяч до 92,1; Полоцка – с 30,7 до 19,6 тысяч человек.

Изменения в организации градостроительных работ на Витебщине стали особенно заметны только со второй половины 1920-х годов, в условиях Советской Белоруссии. Координацией всей работы занимался проектный отдел Комитета государственного строительства при Совнарком БССР. Справедливости ради, следует отметить, что в организации архитектурно-строительного отдела в БССР огромную роль сыграли архитекторы и проектировщики Москвы и Ленинграда.

К примеру, в 1926–1927 гг. специалистам отдела оказывали существенную помощь видные советские градостроители профессор В. Семенов и архитектор Н. Поляков, занимавшиеся проектным решением по развитию г. Орши. Совместная работа велась успешно, хотя и осложнялась тем, что к этому времени не были завершены уточненные геодезические съемки существовавшей застройки Орши и не были определены перспективы ее экономического развития. Как впоследствии окажется, именно слабое технико-экономическое обоснование оказалось серьезным препятствием при утверждении генеральных планов и других белорусских городов.

Поэтому окончательно разработка генерального плана застройки Орши (под руководством известного советского архитектора П. Кириенко) завершится лишь к концу 1936 года. В 1938 г. научно обоснованный генеральный план Орши будет утвержден решением ЦИК и СНК БССР в качестве основного документа. По этому плану центр Орши составляла главная магистраль с четырьмя площадями, которые и определяли архитектурно-планировочную структуру города. На берегу Днепра разбивался большой зеленый массив, где намечалось строительство театра. В центральных районах концентрировались основные общественные здания и многоэтажные капитальные жилые дома. Площади, как правило, выделялись по выполняемой функции – общественный и культурный центр, транспортный узел. Подчеркнем и такую особенность – одновременно с работой над уточнением генерального плана в г. Орше возводились объекты, строительство которых было определено уже на начальном этапе его разработки. Во второй половине 1920-х годов в Орше построена электростанция, а в начале 1930-х годов начались масштабные работы на строительстве Оршанского льнокомбината. Стремительное развитие города способствовало превращению г. Орши в один из крупнейших городов Витебщины и Белоруссии – в 1940 г. Здесь проживало 54 тыс. человек.

Однако вернемся к более общим проблемам послереволюционного развития градостроительства и архитектуры на Витебщине, в которых, на наш взгляд, выделяются три взаимосвязанных и взаимно дополняющих друг друга направления:

- реконструкция и благоустройство крупных городов;
- развитие поселочного строительства;
- проектирование и строительство конкретных объектов жилищного, гражданского и общественного назначения.

Уровень развития гражданского строительства по характеру и принципам застройки жилых территорий, их благоустройству, организации системы обслуживания делится на три группы:

1. Селитебные территории в периферийных частях города, где для строительства частным лицам выделялись участки площадью 1500–1600 квадратных метров. В большинстве случаев здесь возводились одно- или двухквартирные деревянные дома. При застройке улиц применялись два приема постановки зданий: в первом случае дома вдоль красной линии; во втором – с отступлением от нее и организацией перед домом палисадника. Примером такой застройки на Витебщине может быть поселок рабочих и служащих железнодорожного узла в Орше. Этот вид жилищного строительства в формирующейся экономике Витебщины (и БССР. – *А.Р., Ю.Р.*) был наиболее массовым и преобладал на протяжении всего довоенного периода (1927–1941).

Здесь сделаем отступление и заметим, что индивидуальные дома почти ничем не отличались от жилищ сельского типа. Они, как правило, строились на одну или две квартиры, каждая из которых (а во многих случаях и весь дом. – *А.Р., Ю.Р.*) состояли из двух, реже – трех комнат, кухни-столовой, холодных сеней, к которым примыкала кладовая. Часто со стороны входа пристраивалась летняя веранда. Жилые помещения группировались около расположенной в центре русской печи с плитой, иногда устраивалась дополнительная голландская печь. Чтобы равномерно обогреть все комнаты, перегородки между ними не доходили до потолка, а в отдельных случаях устраивался зазор и на уровне пола. Дома на две комнаты имели жилую площадь 27–37, а трехкомнатные – 36–55 кв. м.

С начала 1930-х годов в промышленных поселках, кроме деревянных, начинают строиться капитальные каменные дома. Начало этому процессу было положено при возведении жилого поселка Оршанского льнокомбината. При этом в ходе застройки внутриквартальное пространство отводилось для организации общественных зеленых зон.

2. Поселки, организованно застраиваемые однотипными двух и четырехквартирными домами за счет кооперативных товариществ. Они, как правило, возникали вблизи промышленных предприятий, и их застройка осуществлялась по заранее разработанным проектам.

Здесь выделяются поселок «Новый быт» в Витебске (строились четырехквартирные блокированные дома) и «Красный Оршанец» в Орше (строились двухквартирные дома).

3. Поселки, застроенные стандартными жилыми домами кооперативным способом или за счет государства. В большинстве своем они возводились на свободной территории вблизи крупных промышленных предприятий и застраивались преимущественно двухэтажными домами на 4–12 квартир. Системой улиц поселки делились на прямоугольные кварталы, здания в них размещались параллельными рядами так, что дома торцами выходили к красной линии. Предусматривался относительно высокий уровень благоустройства и развитая сеть культурно-бытового обслуживания.

Наиболее показательным примером выступает поселок Осинстрой при Белорусской гидроэлектростанции (на базе деревни Орехи на Оршанщине), возведенный в 1927–1928 гг.

Поселок имел прямоугольную квартальную (до 2–2,5 га) планировку. Основное место отводилось трем группам трехэтажных четырехквартирных домов угловой композиции с приусадебными участками. Дома формировали застройку вдоль шоссе. Испытавшие влияние конструктивистского начала, жилые дома акцентированы в панораме ризалитами лестничных клеток с вертикальным остеклением и аттиками. Большие оконные проемы, протяженные и широкие балконы в домах, по задумке архитекторов, реализовали идею слияния внутреннего и внешнего пространства (дома образовали прямоугольную сетку застройки, внутри которой находились объекты культурно-бытового обслуживания).

С помощью правительства БССР, выделившего дополнительные денежные средства, были построены школа, больница и амбулатория, магазины (размещались по красным линиям улиц), баня и прачечная, пожарное депо. Общественный центр включал просторный сквер, клуб с залом на 500 мест, четырехэтажное здание общежития – первого в Белоруссии, торговые предприятия. При строительстве поселка белорусскими архитекторами, осуществлявшими надзор за строительством, впервые был поставлен вопрос об архитектурно-художественном решении всего комплекса.

Впоследствии эта проблема, дополненная поисками такого типа дома, в котором функциональные процессы из жилой ячейки выносятся в специально предусмотренные общественные помещения, станет занимать архитекторов и проектировщиков все более и более, и в итоге, на Витебщине найдет свое воплощение в проектах специальных домов, получивших название домов-коммун, домов специалистов и т.п., а также зданий, реализующих идею коллективного быта рабочих клубов, фабрик-кухонь и др.

Таким образом, мы подошли к третьему масштабному направлению работы властей по изменению архитектурно-пространственного облика больших и малых поселений Советской Белоруссии, а именно новому архитектурно-планировочному оформлению жилищного строительства по принципу: жилой район–жилой квартал–жилой комплекс.

Рассмотреть все творческие искания того периода в нашей работе не представляется возможным. Поэтому на отдельных примерах из жизни Витебского региона попробуем восстановить наиболее интересные идеи и решения. В качестве примера дадим краткую характеристику дома-коммуны по ул. им. Горького в Витебске (архитектор А. Вышелесский, 1927–1929). Дом был рассчитан на 300 человек, выделялся развитой в пространстве структурой, радикальным вариантом обобществления быта, композиционно-пластическими приемами с использованием конструктивной стилистики и был построен с целью обеспечить трудящихся удобным, экономичным жильем и по-новому организовать быт проживающих. Для одиноких предусматривались комнаты площадью 24 кв. м на четыре человека, для малосемейных – комнаты 12 или 15 кв. м на два–три человека. Группа комнат рассчитывалась на 18–24 человека, имела холл для занятий и отдыха площадью 28,30 кв. м, кухню, умывальную и санузел. Равномерно распределенные в плане лестницы обслуживали отдельные жилые группы и изолировали их друг от друга. В торцах здания было устроено восемь двухкомнатных квартир. В центральной части дома на первом этаже предусматривались общие помещения – зал и читальня, которые разделялись просторным холлом для обслуживания всех жильцов дома. В цокольном этаже размещались помещения коммунально-бытового назначения – душевые, постирочная, комнаты для чистки одежды и т.д. (В годы Великой Отечественной войны дом сгорел. После войны реконструирован в обычный секционный дом с квартирами по 2–3 комнаты.)

Дом-коммуна А. Вышелесского являет один из ярких примеров воплощения в архитектуре Витебщины идеи социального жилья, с развитой в пространстве структурой, радикальным вариантом обобществления быта и присутствующей в образе революционной поэтикой, испытавшей влияние конструктивистского течения в архитектуре.

Конструктивистская стилистика читается и в оформлении здания детского сада, расположенного по этой же улице: решение фасадов сочетается с симметричной композиционной схемой, организованной вокруг курдонера. В оформлении фасадов использованы большие квадратные оконные проемы, вертикальное остекление лестничных маршей, протяженные балконы с металлическими оградами.

Однако после окончания строительства дома романтические идеи жильцов, мечтающих о формировании новой жизненной среды, обще-

ственных отношений, основанных на принципах коллективизма, которые архитекторы попытались реализовать в витебском Доме-коммуне, уже при заселении показали расхождения идеально оформленной концепции дома и жизненных реалий. К примеру, помещения для общего пользования, расположенные на первом этаже, решением горсовета были заняты промтоварным магазином, а большая часть цокольного этажа – складскими помещениями. Помимо этого, была нарушена предусмотренная норма заселения: в комнаты, предназначенные для одиноких и малосемейных, селились семьи из четырех–пяти человек. Несмотря на такие решения, подобные жилые дома пользовались огромным спросом. Правда, широкого распространения эти типы домов не получили из-за нехватки в то время строительных механизмов, кирпича, цемента, кровельного железа, сантехнического оборудования, водопроводных и канализационных труб, отделочных материалов.

ЦК КП(б)Б, ЦИК и СНК БССР постоянно анализировали ход восстановительных и строительных работ, принимали меры по их активизации и совершенствованию. К примеру, в 1928 г. белорусским правительством принимается постановление «О поощрении жилищного строительства», в 1932 г. – постановление «О городском коммунальном строительстве БССР», в 1936 г. – «Об улучшении и удешевлении строительства».

Одним из направлений в таких поисках стало возведение по решению ЦИК и СНК БССР, принятому в 1932 г., жилых Домов специалистов, в которых предусматривалась идея комфортного индивидуального жилья с улучшенным благоустройством. В Витебске такой Дом в 1932–1935 гг. по проекту архитектора С. Презьмы возводился на 50 трех- и четырехкомнатных квартир (нынешняя улица имени Доватора). Дом специалистов (корпус уширен до 10 м) имел сложную, симметрично решенную композицию плана, которая компоновалась из рядовых и угловых секций с двумя выходящими на лестничную клетку непроходными квартирами по три и четыре комнаты, связанные между собой широким коридором-прихожей. Жилая площадь квартир была значительно больше, чем в домах, построенных в годы первой пятилетки. В четырехкомнатных квартирах предусматривалось место для домашней работницы, проход между кухней и ванной на хозяйственный балкон. В жилых комнатах, выходящих на главный фасад, были устроены чередующиеся между собой лоджии и эркеры, ритмично членившие плоскость стены.

Кухня, санитарный узел в рядовой секции расположены у входа в квартиру и примыкают к лестничной клетке, а в угловой – отнесены вглубь квартиры. Просторные ваннные комнаты, рассчитанные на ванну длиной 180 см с водонагревательной колонкой, имели естественное освещение. Все квартиры оборудовались встроенными шкафами и

кладовыми. На первом этаже дома размещались большой для того времени магазин (работает и до наших дней. – *А.Р., Ю.Р.*), детский сад и ясли, а на цокольном этаже – красный уголок и домоуправление.

В витебском Доме специалистов предпринята попытка по-новому решить художественный образ здания. Объемно-пространственная композиция дома была решена на разности высот отдельных элементов. Пластика фасадов достигалась лаконичными средствами, хорошо дополняющими общий композиционный замысел. Сюда входили раскреповка поверхностей фасадов углового объема, опирающегося на одиночные столбы в первом этаже, вертикальное остекление лестничных клеток на всю высоту здания, горизонтальные тяги за счет выпуска кирпича вместо карниза, акцентирование оконных проемов нишами, простое обрамление квадратных по форме окон.

Еще одно из направлений в жилищном строительстве связано с проектированием так называемых домов коммунального типа. В Витебске такие дома по проекту архитектора Соколова были построены в 1929–1935 гг. по ул. им. Суворова. Они представляли собой обычные секционные дома с квартирами из двух–четырех не проходных комнат, каждая из которых заселялась отдельной семьей. В нижнем этаже ряда секций предусматривались помещения для общего пользования – столовая, магазин, красный уголок и комнаты отдыха, в цокольном этаже – коммунальные и хозяйственные помещения.

Подобный прием планировки жилых домов и организации в нем социально-бытовых процессов отражал взгляды тех, кто не признавал возможности и необходимости обобществления быта.

В конце 30-х и в 40-е годы здание дважды подвергалось реконструкции и в настоящее время приобрело секционный характер с квартирами в две–три комнаты.

Следует отметить, что поиски новых решений накладывались на типовое проектирование и строительство упрощенных (менее представительных!) 2–3-этажных домов с квартирами меньшей площади и уровня комфортности в районах промышленной застройки в Витебске, Орше, Полоцке, а также рабочих поселках на периферийных промышленных предприятиях (например, рабочий поселок «Осинторф» под Оршей). Данное направление в проектировании и строительстве было не просто решением жилищной проблемы (хотя в социальном плане она оставалась достаточно острой) – это был период дальнейшего развития и уточнения нормативных конструктивных положений в проектировании жилищного строительства в Белорусской ССР.

От разработчиков генеральных планов городов Поозерья – Витебска, Полоцка, Орши – требовалось первоочередное и особое внимание уделять учету сложившейся историко-архитектурной застройки, четкому определению промышленных зон (к примеру, в Витебске

намечались три промышленные зоны – на окраинах, с санитарными разрывами от селитебной территории), созданию типовых проектов жилых и общественных зданий. Отличительной особенностью планирования застройки жилых районов городов было обязательное проектирование общественных центров, а также озеленение территории всех районов города, создания общественных парков, спортивных площадок и площадок отдыха. При развитии планировочной структуры центров особое внимание уделялось раскрытию их в сторону благоприятных ландшафтов. В этой связи следует отметить как прогрессивную тенденцию ориентации авторов проектов Витебска, Полоцка, Орши на развитие их центров по направлениям водно-зеленых диаметров. Кроме того, предусматривалось сохранение первоклассных архитектурных и садово-парковых ансамблей, а также наиболее ценных отдельных памятников архитектуры. Объективным представляется вывод о том, что разработка генеральных планов застройки и работы по их реализации способствовали устранению градостроительных ошибок и активизации борьбы с хаотической застройкой городов и поселков, сложившейся в Витебской губернии в конце XIX – начале XX ст.

Далее. Изучение описаний планов генеральной застройки Витебска (выполнен в 1932–1938 гг. в Харькове архитектором А. Касьяновым), Орши, Полоцка (выполнены в 1937–1939 гг. архитектором И. Раппопортом), Лепеля (выполнен архитектором М. Андросовым в 1940 г.) позволяет сделать вывод, что в общих чертах эти планы предусматривали:

- коренное улучшение планировочной структуры;
- дальнейшее территориальное развитие;
- рациональное размещение жилых и промышленных районов с различными видами обслуживания;
- создание сети жилых и магистральных улиц;
- развитие общественных центров;
- создание системы озеленения городов, их высокое инженерное благоустройство.

Что значил, к примеру, первый пункт из этого перечня? В Витебске и Полоцке главные улицы проходят параллельно реке Западная Двина. Однако как центральные, так и периферийные районы этих городов были отрезаны от реки промышленными, складскими и другими объектами.

Предусматривалось расчистить и реконструировать набережные, вывести к реке городские площади, разбить на берегах парки и скверы. Главные улицы Витебска, Полоцка, Орши реконструировались и преобразовывались в соответствии с новыми социальными и функциональными требованиями. На этих улицах размещались здания административно-делового назначения, в корне менявшие содержание и облик старой застройки.

Что касается центральных районов этих городов, то они (может быть, исключая Лепель) трактовались как отрезок главной магистрали с системой площадей и прилегающих кварталов. По генеральному плану Витебска, например, центр предлагалось сохранить на старом месте – на высоком левом берегу Западной Двины. Этот район имел квартальную застройку с расположением основных улиц параллельно реке. Среди них выделялась улица им. Ленина с площадями им. Ленина и Свободы. Здесь же на живописных берегах р. Витьба намечалось создание парка культуры и отдыха.

Реализация генеральных планов велась ударными темпами. При этом главными подконтрольными направлениями были благоустройство городов и поселков, промышленное и жилищное строительство. Если, к примеру, в Витебске к концу первой и второй половине 1920-х годов был построен лишь один кожевенный завод, восстановлено трамвайное движение и начали работу мелкие промышленные предприятия, то в 1930-е годы город фактически стал флагманом промышленного строительства. Он становился столицей легкой промышленности БССР – были построены чулочно-трикотажная фабрика имени КИМ, швейная фабрика «Знамя индустриализации», ковровый комбинат.

Небезынтересными, на наш взгляд, представляются архивные материалы, свидетельствующие, например, о размахе работ по благоустройству в г. Витебске. В 1929–1930 гг. здесь велось мощение улиц Туловской, Луческой, аэродромного проезда; укрепления оползней и послеливневых последствий на Верхне-Набережной улице, Успенской горке, берегах р. Витьбы, по ул. Толстого и Стеклова; планировка новых улиц – Пролетарская слобода на 2-й Марковщине в районе Шидловщины и улиц в жилом кооперативе «Красный Октябрь»; устройство Духовской дамбы, расширение оранжереи и работ по садоводству; обустройство территорий, прилегающих к хлебозаводу, швейной и очковой фабрики, СШ № 11 и детдому в Марковщине; велись работы по возведению памятника В.И. Ленину и др.¹³

Город хорошошел, развивался. И к концу 1939 г. количество жителей Витебска выросло до 167 тысяч человек со 103 тыс. в 1913 г.

Можно согласиться с выводами специалистов, что до 1934 г.* в белорусской архитектуре и градостроительстве имели место упрощенческие тенденции, объясняемые исключительно масштабами промышленного, жилищного и культурного строительства (с напряженным государственным финансированием. – *А.Р., Ю.Р.*), новизной возникающих проблем, малочисленностью профессиональных архитектурных кадров и т.п. Хотя в конце 1920-х – начале 1930-х годов при

¹³ См.: ГАВО. – Фонд 1251. – Оп. 2. – Д. 11. – Л. 12–15, 66, 82, 83.

* Переломным пунктом в развитии национальной архитектуры стало создание в конце 1934 г. Союза архитекторов БССР.

проектировании и строительстве и преобладало стремление обращать внимание только на утилитарные вопросы в ущерб архитектурным формам и их декоративной обработке, тем не менее, архитектурно-проектные решения, реализованные, например, в Витебске и Орше, позволяют говорить о внедрении в 1930-х гг. в массовый поток однообразия таких новых форм для этого периода архитектурных приемов, как:

- акцентирование угловых и П-образных композиций повышенными и заглубленными или выступающими угловыми объемами;
- оформление ризалитов лестничных клеток вертикальным ленточным остеклением и аттиками;
- завершение фасадов парапетами, имитирующими плоские кровли;
- сочетание гладких плоскостей и больших проемов;
- введение колонн, полуколонн или пилястр, объединяющих второй и третий этажи;
- использование западающих простенков, имитирующих горизонтальное ленточное остекление.

И, что заслуживает особого внимания, так это то, что поиск новых архитектурно-композиционных решений и приемов происходил на сложном пересечении социально-идеологических и художественных идей, порожденных реалиями тогдашнего советского общества.

Вот несколько примеров из Витебска и Орши 1930-х годов. Первый дом по ул. Новый быт в Витебске (1932) характеризовался чистотой воплощения конструктивной стилистики с акцентом на геометрическую четкость в прорисовке элементов оформления. Угловые части симметричной композиции акцентированы повышенными объемами, геометризмом которых подчеркнут угловыми балконами с глухими ограждениями и угловыми лоджиями, опирающимися на квадратные в сечении опоры. Лестничные клетки выделены ризалитами с вертикальным остеклением и аттиками, оконные проемы объединены западающими простенками в горизонтальные ленты.

Не отказались от конструктивистских приемов и авторы четырехэтажного жилого дома (1929) по проспекту Текстильщиков в Орше. Здесь акценты главного фасада оформлены ризалитами лестничных блоков с вертикальным ленточным остеклением и аттиками. На дворовом фасаде выступают широкие ризалиты, фланкированные угловыми балконами. Последний, четвертый этаж отделан карнизным поясом.

Несколько по-другому выглядят два дома коммунального типа по ул. им. Суворова (ранее Володарского) в Витебске (архитектор В. Вуколов), имеющие симметричную планировочную схему. Пластика фасадов выделяется заглублением угловых частей, раскреповкой поверхностей фасадов, ризалитами, лоджиями и балконами с глухими ограждениями, аттиками.

Более крупный по масштабу дом на углу ул. Советской и им. Суворова (1927–1932 гг.) организован вокруг просторного дворового курдонера. Еще один сложный по конфигурации дом по ул. им. Суворова (1930–1935 гг.) имеет курдонеры со стороны главного и дворового фасадов, выразительную пластику, построенную в рамках поисков новых архитектурных приемов.

А вот характеристика витебских зданий 1930-х годов по А. Шамруку «два жилых 3-этажных дома (в поселке фабрики им. КИМ по ул. Сметанина. – *А.Р., Ю.Р.*) симметричной композиции имеют курдонеры со стороны дворового фасада. Главный фасад фланкирован боковыми ризалитами, завершенными аттиками». (Примерно также выглядит и дом по ул. им. К. Маркса (1930-е годы), в котором центральные ризалиты фланкированы массивными трехчетвертными колоннами с упрощенными капителями и завершены аттиками. – *А.Р., Ю.Р.*).

В центральной части фасада размещены два входа, над которыми расположено вертикальное ленточное остекление лестничных клеток. Первый этаж отделен тягой и рустован. Плоскости фасадов расчленены пилястрами. Три дома прямоугольной конфигурации имеют более насыщенную пластику фасадов, которую формируют окна – прямоугольные, лучковые, арочные с декоративными обрамлениями – ажурные ограды балконов, пилястры, поддерживающие балконы второго этажа на торцевых фасадах. Размещенные симметрично входы акцентированы одноэтажными ризалитами с арочными проемами, поддерживающими балконы. Проект домов с курдонером (по ул. им. Сметанина) повторен в доме по ул. им. Р. Люксембург в Витебске. Похожий проект с измененной пластикой фасадов использован в жилых домах по ул. Революционной, 31 и ул. им. Ильинского, 7. В решении фасадов дома по ул. Революционной применен строгий ритм лопаток на всю высоту фасадов. Более насыщенная пластика характеризует дом по ул. им. Ильинского. Симметричная композиция 3-этажного жилого дома по ул. им. Мясникова, 5 в Витебске акцентирована на главном фасаде аттиком-фронтоном. Над входами – вертикальные проемы лестничных клеток. Первый этаж здания рустован¹⁴.

И снова вернемся в Оршу и предложим сегодняшнему читателю хотя бы мысленно представить то место, где Днепр и Оршица слились воедино, создав уникальное место для основания города. В композиции застройки поселка льнокомбината в Орше выделяется симметрично решенная группа домов, строительство которой было завершено к концу 1937 г. (Это были первые в городе дома, обустроенные водопроводом и канализацией.) В центре – протяженный пятиэтажный дом, фланкированный двумя угловыми по композиции 4- и 5-этажными домами. В пластике фасадов прослеживается одна выра-

¹⁴ Шамрук, А. Архитектура Белоруссии XX – начала XXI века / А. Шамрук. – Минск, 2007. – С. 107.

зительная тема – мощные четырехгранные трехуровневые колонны, поддерживающие выступающие со стороны курдонера объемы четвертого этажа на боковых крыльях центрального дома, объемы лоджий в торцах угловых зданий.

Созданная преимущественно во второй половине 1930-х годов и воплотившая характерные для времени стилевые приемы застройка воспринимается не столько рабочим поселком, сколько монументальным и репрезентативным градостроительным ансамблем, в котором начинают доминировать (над конструктивистскими) неоклассические тенденции. В ансамблевом построении выявлена главная градостроительная роль – проспект Текстильщиков, ориентированный на производственный комплекс льнокомбината.

В этом же поселке (дома № 4 (1939) и № 7 (1938) по пр. Текстильщиков на фасадах четырех–пятиэтажных домов применены пластические акценты, решенные полуколоннами, поддерживающими антаблемент, между которыми размещены балконы. К тому же на главном фасаде дома № 7 выступающий объем первого этажа завершен протяженной открытой террасой. На дворовом фасаде четырех- и пятиэтажных домов широкие ризалиты объединены протяженными лоджиями. Поверхности фасадов прорезаны широкими проемами. В их декоре применены лопатки, филенки, декоративные обрамления лестничных проемов.

В Витебске и Орше можно назвать целый ряд объектов, на которых предлагаемые архитектурные решения проходили свою апробацию (общежитие техникума железнодорожного транспорта по ул. им. Тимирязева в Орше (1930-е гг.), здание городского театра со зрительным залом на 600 мест (автор проекта Т. Лавров) и кинотеатра имени «11 июля» – в честь освобождения Белоруссии от белополяков по совместному проекту Т. Лаврова, И. Володько, А. Воинов, Н. Гилярова и Н. Крылова, жилой дом по ул. им. Мясникова в Витебске (1930-е гг.), четырехэтажный жилой дом в поселке Оршанского льнокомбината на ул. им. Космодемьянской (1934), жилой дом специалистов в поселке Ореховск (1937) и др.

Архитектурно-строительные поиски велись и при строительстве общественных зданий, более других подверженных планировочным схемам, характерным для конструктивизма. Вот несколько примеров. В динамичном по композиции клубе швейников в Витебске (архитекторы И. Володько, А. Воинов, М. Крылов, А. Гиляров, начало 1930-х годов), построенном на сопоставлении разных по высоте и конфигурации объемов, доминировал полуцилиндрический объем зала, использовались усложненные приемы формообразования. Концепция перетекающего пространства реализована устройством открытой террасы, большими проемами.

Дворец культуры Оршанского льнокомбината (1930-е годы, в настоящее время школы искусств) имеет асимметричную композицию, сформированную из трехэтажного клубного объема и зрительного зала. Вход решен глубокой нишей с лоджиями, опирающимися на четырехгранные каннелированные колонны со стилизованными капителями, на первом этаже – на утолщенные круглые колонны. Фасад декорирован широкими лопатками, лепной пластикой.

Клуб металлистов в Витебске (архитектор А. Васильев), построенный в 1932 г., имеет сложную конфигурацию плана. Внешний вид и интерьеры выделяются строгостью архитектурных форм, что соответствовало направлениям гражданского строительства (в т.ч. и в БССР) в конце 1920-х – начале 1930-х годов. Состоит из двух групп помещений, имеющих самостоятельные входы и объединенных вестибюлем. Первая группа – зрелищная, включает вестибюль, фойе, универсальный зрительный зал (для спектаклей, кинофильмов, общественно-политических мероприятий), спортивный зал (пристроен в 1940-е годы), вспомогательные помещения; вторая группа – клубная, для занятий художественной самодеятельностью, расположена в двухэтажной части, которая под прямым углом примыкает к основному объему.

Следует отметить, что возводимые на Витебщине объекты культурного назначения получали, как правило, высокую оценку союзных специалистов. К примеру, первой премией Всесоюзного конкурса было отмечено проектное решение кинотеатра в г. Орше (1930) авторским коллективом И. Володько.

Для архитектуры общественных зданий характерно смешение стилей – классического, конструктивистского, постконструктивистского. К примеру, в здании заводоуправления в Бегомле (1930-е годы) преобладает классическая композиционная схема. Здание оформлено центральным и боковыми ризалитами, завершенными аттиками. Центральный портик решен сдвоенными колуколоннами со стилизованными капителями.

Соответствие классическим образцам наблюдается в Доме культуры поселка Ореховск (клуб-кинотеатр, 1930-е годы). Ось симметрии на протяженном фасаде подчеркивает центральный ризалит с порталом дорического ордера, завершенным аттиком с фронтоном и фланкированными боковыми декоративными арочными нишами.

Смешение стилей выразительно проявляется в архитектуре учебного корпуса бывшего ветеринарного института в Витебске (ныне государственная академия ветеринарной медицины) (1930-е годы), поликлиники и железнодорожного техникума в Орше (1930-е годы). К примеру, портик здания ветинститута решен массивными колоннами, объединенными балконом, и завершен аттиком. На дворовом фасаде присутствует постоянный элемент конструктивистских построек

– завершен аттиком ризалиты с вертикальным ленточным остеклением. В железнодорожном техникуме центральный, завершенный аттиком объем акцентирован на фасаде пилястрами. На поверхностях фасадов, примыкающих к входному объему, выделяются большие проемы. Протяженный фасад здания поликлиники в Орше с дворовым курдонером, с ритмом широких оконных проемов фланкирован ризалитами, завершенными аттиками. Лестничные клетки выделены на фасадах вертикальным ленточным остеклением.

Слаженная работа архитекторов, проектировщиков, строителей, постоянное внимание к архитектурно-градостроительным проблемам со стороны ЦК ВКП(б) (вспомним известное постановление «О работе по перестройке быта» (1930), подвергнувшее критике ошибки и извращения, допущенные специалистами Москвы и Ленинграда при проектировании домов-коммун и домов коммунального типа. – *А.Р., Ю.Р.*), ЦИК и СНК и БССР позволили в жилищном строительстве набрать такие темпы, что к 1936 г. жилой фонд Белоруссии увеличился более чем в три раза. И не только в жилищном. За годы первой пятилетки в Витебске было построено 5 общеобразовательных школ, 2 кинотеатра, 5 рабочих клубов. Развитие социально-культурной сферы в легкой промышленности привело к тому, что к середине 1930-х годов на ее предприятиях в Витебске работало более 10 тысяч человек.

Кроме жилищного и промышленного строительства в Советской Белоруссии, на Витебщине, велась постоянная работа не только по корректировке и уточнению генеральных планов городов, но и по разработке детальных проектов планировки отдельных районов и важнейших узлов городских планов. Для Полоцка, к примеру, были детализированы проекты застройки набережной и вокзальной площадей, для Витебска – проект реконструкции Первомайской улицы и площади им. Ленина. (Правда, довоенные генеральные планы в большинстве своем погибли в годы Великой Отечественной войны.) Организатором и координатором всей архитектурно-проектной работы в довоенной Витебщине стал созданный 19 апреля 1936 года в Витебске филиал Белгоспроекта.

Обобщенную оценку зданиям и сооружениям, построенным в конце 1920-х–1930-х годах дал известный белорусский архитектор, заслуженный архитектор БССР Е. Заславский. С его выводами, адресованными и сегодняшним специалистам, никак нельзя не согласиться:

«1. Эти здания и комплексы и сегодня имеют огромную функциональную значимость, чего нельзя сказать о памятниках древности, среди которых преобладают культовые здания;

2. Отсюда о функциональной «живучести» довоенных зданий известно каждому из нас, у архитекторов непреодолимое желание усовершенствовать здание, привести его планировку и оборудование в соответствие с требованиями современного комфорта;

3. Как правило, все эти здания имеют высокие градостроительные качества;

4. Есть нередко простая творческая преемственность современного архитектурного развития с архитектурными традициями 20–30-х гг., тем временем как лучшие национальные традиции древнего дойлідства требуют сложного, опосредованного переосмысления в наших условиях»¹⁵.

Обобщая довоенные достижения витебских архитекторов и градостроителей, отметим, что они в значительной степени были подвержены влиянию стилевых тенденций российской архитектуры. И это понятно: общее социокультурное пространство, участие российских проектных и научно-исследовательских организаций способствовало становлению на Витебщине национальной архитектурно-строительной школы, выработке и принятию собственных творческих решений, более свободных от социальных и жизнестроительных теорий, надуманного экспериментаторства, поиску решений, ориентированных на концепции функционализма и принципы целесообразности и конструктивизма (А. Шамрук). Вместе с тем, вырабатывалась определенная стилистическая направленность архитектуры, которая не противоречила общим принципам социалистического зодчества, но была несколько иной, чем в других регионах страны. Не прибегая к механическому заимствованию готовых форм классического и национального наследия, витебские, как впрочем и белорусские, зодчие стремились объединить, на первый взгляд, противоречивые качества – новизну и традиционность. Если в архитектуре 1920-х годов преобладали горизонтальные линии и формы, то в 1930-е годы неуклонно возрастает роль вертикальных членений, что связано со стремлением придать сооружениям монументальный характер. Наиболее полно эти тенденции проявились, например, в г. Минске при проектировании и строительстве крупных общественных зданий (Дом правительства БССР, Дом Советов в Могилеве и др.). Новое архитектурное мышление утверждалось основательно, но реализацию задум и планов витебских зодчих отодвинула Великая Отечественная война. Лишь в послевоенные годы – а это можно утверждать без преувеличений – сложится полноценная архитектурно-градостроительная школа Витебщины.

¹⁵ Заслаўскі, Я. Помнікі савецкага дойлідства / Я. Заслаўскі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – Мінск, 1972. – № 1. – С. 33.

Г Л А В А VII

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ВОСПИТАНИЕ

Изучение художественной культуры как многоэлементной системы с необходимостью требует обращения к организации художественного образования и воспитания, по сути, своей являющихся живительной силой ее устойчивого функционирования в трансформационных общественных системах. Не будет, на наш взгляд, ошибкой заявить о том, что именно в Витебском крае в условиях послереволюционных преобразований создаются первые советские художественные учебные заведения, на основе которых будет формироваться национальная система художественного образования и воспитания.

Работа проводилась не только в сложных социально-экономических условиях. Она постоянно сопровождалась наличием противоречивых точек зрения на саму организацию учебного процесса, формирование преподавательского состава, взаимоотношения с государственными идеологическими учреждениями. И при создании, и на начальном этапе работы учебных заведений их постоянным «спутником» будет острая потребность в финансовом и материально-техническом обеспечении. Будет вестись постоянный поиск наиболее оптимальных форм организации и сроков обучения, в которых наряду с традиционными двух- и трехлетними учебными программами появятся не только краткосрочные (до 3-х месяцев), но и шести- и десятимесячные учебные курсы, регулярными станут учительские совещания и конференции. Многообразие творческих поисков и решений, говоря словами А.В. Луначарского, заключалось «...не в том, чтобы натаскать человека на ту или иную специальность, а именно в том, чтобы сделать его борцом за человечность»¹.

И еще несколько общих замечаний.

Создание и организация работы на Витебщине первых художественных учебных заведений нового типа (как, впрочем, и в других регионах послереволюционной Белоруссии), имели как общие, так и отличительные черты. К первым объективно относятся:

¹ Луначарский, А.В. О народном образовании. Статьи и речи за период 1917–1929 гг. / А.В. Луначарский. – М., 1958. – С. 69.

- окончание гражданской войны и общественные трудности восстановительного периода;
- стабилизация государственно-политической системы;
- утверждение однопартийной системы, постепенно отходившей от демократических (ленинских) принципов управления к единоначалию и диктату сталинского типа;
- подчинение художественной жизни главной задаче Октября – построению нового, социалистического общества.

Ко вторым – отсутствие профессиональных преподавательских кадров и какой-бы то не было учебно-материальной базы, что, естественно, вело к появлению в преподавательской среде людей с различной подготовкой и образованием, при организации занятий часто полагающихся лишь на собственные знания и даже собственный стиль и форму.

В подобном переплетении объективных, а часто и субъективных факторов, и складывались начала художественного образования, достигшие впоследствии уровня устойчивой образовательно-воспитательной системы.

В самом общем виде подсистема «художественное образование и воспитание» в целостной системе художественной культуры послереволюционной и предвоенной Витебщины выглядит следующим образом:

- первая в Советской России Народная консерватория со всеми ее преобразованиями и реорганизациями – народная консерватория – государственная специальная музыкальная школа 3-х ступеней – музыкальный техникум – профтехшкола – музыкальное училище;
- первое на белорусской земле государственное художественное училище изобразительных искусств, претерпевшее следующие модификации – Витебская народная художественная школа (ВНХШ) – Витебское государственное художественное училище (ВГХУ) – Витебский художественно-практический институт (ВХПИ) – Витебское художественное училище (ВХТ) – Белорусский художественный техникум (БХТ) – и снова Витебское художественное училище (ВХУ);
- единственный в Советской Белоруссии кинотехникум;
- одна из первых в БССР театральная студия (при БГТ-2) для подготовки актерских и режиссерских кадров;
- государственные музыкальные школы, изучение цикла художественных дисциплин (музыка, пение, рисование) в общеобразовательных школах;
- многочисленные самодеятельные (рабочие, красноармейские, территориальные) драматические, музыкальные, музыкально-песенные, хоровые коллективы (школы-студии, семинары, выставки, смотры, конкурсы и т.д.).

Отметим, что многие из них, впервые возникшие на Витебщине, найдут широкое распространение в БССР.

Сделаем небольшое отступление, чтобы заметить, что Витебск из всех белорусских городов оказался более «подготовленным» к восприятию послереволюционного художественного «брожения». Обилие гастролирующих коллективов, разножанровость и разноплановость их выступлений, богатые собственно-городские художественные традиции – все это создавало благоприятную почву для творческих поисков и решений. К тому же в городе жил и работал такой известный в музыкальных кругах композитор, как М. Анцев, и такой же известный художник Ю. Пэн. Значение Витебска в музыкальной жизни страны в те годы было высоко оценено правительством молодой республики. Когда территорию страны разделили на шесть музыкальных округов, то рядом с Москвой, Петроградом, Саратовом, Тамбовом и Нижним Новгородом центром одного из округов стал Витебск. Эмиссаром округа был назначен приехавший из Петербурга А.О. Цшохер, а потому появление инициативы, а затем и обращения в Губнаробраз с предложением об открытии в городе музыкального учебного заведения выглядит естественным и обоснованным. Ведь именно учебные заведения такого типа («рабочие» или «народные» консерватории), по мнению известного советского музыковеда, теоретика музыкального образования и просвещения Б. Астафьева, «могли стать тем опытным центром, где начнет образовываться актуальное и славное музыкальное сознание новых слушателей и откуда вырастет новая музыкальная культура навстречу жизненным предпосылкам, содержащимся в творческих опытах юного поколения... и в новых идеях в области исполнительства...»².

Предложение городских энтузиастов музыкальной культуры было не только принято губернскими властями, но и получило самую серьезную поддержку у Наркома просвещения Советского правительства А.В. Луначарского. 22 июня 1918 г. Губнаробраз получит письменное разрешение на утверждение Народной консерватории. После полученного одобрения началась активная работа по созданию Первой в Советской России Народной консерватории, основополагающими принципами которой были не академизм Петербургской и Московской государственных консерваторий, а работа на «демократически-народнических» (А. Шатских) началах, открывающая доступ к обучению для всех социальных слоев (отметим – с определенными музыкальными способностями. – *А.Р., Ю.Р.*).

Поддержка А.В. Луначарского сыграла важную роль в подборе руководителя учебного заведения – возглавить Витебскую консерва-

² Астафьев, Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Астафьев. – Л., 1973. – С. 133.

торию согласился известный дирижер и музыкант Н.А. Малько, проживавший в Павловске, под Петроградом (в Витебск Н.А. Малько переедет в августе 1918 г.). Современники отмечали, что это был человек собранный, целеустремленный, профессионально-подготовленный. Любил шутку, был приятным в отношении с людьми. Заявив о своем согласии возглавить консерваторию, он сразу же включился в активную работу по формированию преподавательского состава, приобретению музыкальных инструментов, нотной литературы и т.д.

В одном из писем к Б. Суходреву, занимавшемуся в Витебске организационными вопросами на начальном этапе создания консерватории, Н. Малько писал: «...необходимо сразу же правильно ставить основное дело, – правильно поставить дело в общем идейно-художественном смысле. Вот почему далеко недостаточно пригласить пианиста, скрипача и виолончелиста, – таких найти не трудно, вопрос лишь, будут ли это педагоги, т.к. виртуозов всегда можно выписать». И несколько слов о Борисе Суходреве. Уроженец Витебска, хотя и не имел специального образования, оказался способным организатором, а впоследствии и талантливым музыкантом. Хорошо зная городскую ситуацию (до революции Б. Суходрев был управляющим губернского театра), он занимался изысканием субсидий, поиском не только помещений для учебного заведения, но и жилья для приглашаемых опытных педагогов*, принятием и обеспечением сохранности доставляемых инструментов и т.д.

28 июля 1918 г. городская газета «Витебский листок» публикует следующую информацию: «Первый транспорт роялей и арфа для консерватории уже получены». Это и есть результат совместных усилий Н. Малько – в Петербурге, а Б. Суходрева – в Витебске.

Проблем было много. К примеру, в выделенном для консерватории здании бывшей Мариинской женской гимназии, помещений для занятий не хватало, а поэтому многие преподаватели проводили их на дому. Заметим, что проблема с помещениями будет ощущаться на протяжении всей работы консерватории (к 1922 г. учебное заведение работало в четвертом по счету городском здании. – *А.Р., Ю.Р.*).

Оценка проделанной Б. Суходревым работы прозвучит из уст Н. Малько в январе 1921 г., когда коллектив консерватории будет чествовать Бориса Моисеевича по случаю 40-летия его творческой деятельности: «Дорогому Борису Моисеевичу Суходреву в день 40-летнего юбилея его творческой деятельности в знак памяти о совместной работе в Витебске в 1918–1920 гг., доставившей нам столько радости и горя, от искренне благодарного и сердечно любящего Малько». (Фотография с этими трогательными словами хранится в

* О предыстории открытия Витебской народной консерватории см. главу IV настоящей монографии.

Витебском областном краеведческом музее. – *А.Р., Ю.Р.*). В 1930 г. за заслуги в организации советского музыкального искусства Б.М. Суходреву была назначена персональная пенсия, он был удостоен Почетного звания Герой труда*.

Объявленный весной 1918 года прием на обучение в Народную консерваторию, стал для горожан неожиданным и вызвал неподдельный интерес. В городской газете можно было прочесть: «В сентябре текущего года местным отделом Всероссийского союза оркестрантов, с разрешения Комиссариата по делам искусства, в г. Витебске открывается Народная консерватория с подготовительными при ней курсами. Для поступления в НК необходимо иметь некоторую музыкальную подготовку, а на подготовительные курсы – никакой. Дети принимаются с 8 лет, а взрослые – до 40 лет. Все поступающие должны уметь читать и писать по-русски и знать первые правила арифметики. Прощения пишутся на имя Художественного совета Витебской народной консерватории и подаются лично или посылаются по почте вместе с копией метрического свидетельства (от детей) или паспорта (от взрослых) в канцелярию консерватории, которая временно помещается при Витебском отделе оркестрантов: угол улиц Дворцовой и Смоленской, дом Путеля. Там же от 12 часов до 3-х по новому времени ежедневно, кроме праздников, можно получить более подробные сведения о консерватории. После 3-х часов до 7-ми справки даются по телефону (1–14)». Для работы приемной комиссии было заарендовано отдельное здание на углу главпочтамта. Комиссия рассмотрела 1530 заявлений**, из них на фортепианное – 1165, на отделение по классу скрипки – 223, на вокальное отделение – 118. К занятиям, которые начались 15 ноября 1918 года, было допущено 300 человек. Из них – 120 были зачислены на высший курс. Распределение принятых выглядело следующим образом: 122 будущих пианиста, 20 вокалистов, 49 скрипачей, 14 виолончелистов и по 2 человека в классы композиции валторны³.

Над учебным планом работали М. Анцев и Б. Суходрев. Он разрабатывался на основе учебных планов дореволюционных российских консерваторий. Окончательный вариант плана был утвержден Н. Малько.

По поручению директора консерватории М. Анцевым и Б. Суходревым разработаны обязательства преподавателя, включающие три основные позиции:

* В 1921 г. Б.М. Суходрев был избран «пожизненно почетным членом Большого совета Витебской консерватории в ознаменование заслуг по ее созданию».

** Правда, известный белорусский исследователь художественной культуры БССР С.В. Марцелов называет цифру в две тысячи.

³ Витебский листок. – 1918. – 4, 17 нояб.

– не менее одного часа в неделю уделять контролю за самостоятельной работой студентов;

– участвовать в концертной деятельности консерватории;

– проводить авторские концерты с участием учеников.

Благодаря усилиям Н. Малько, М. Анцева и Б. Суходрева (впоследствии и А. Цшохера), к началу занятий преподавательский состав был почти полностью укомплектован. Осенью 1919 года он пополнился выдающимся скрипачом К. Григоровичем. К занятиям приступили 16 человек, из которых 6 – вели занятия по классу фортепиано, 6 – по классу скрипки, валторны, виолончели и контрабаса, 3 – вели теорию музыки и 1 – организацию пения. Заметим, что заработная плата преподавательского состава была строго дифференцированной – 5 преподавателям – М. Анцеву (теоретические предметы), Д. Гершвину, К. Рану и Е. Шуман (класс фортепиано), А. Бессмертному (класс скрипки) должностной оклад был установлен в 6000 рублей; 6 преподавателям – С. Брагбо (гобой), В. Ивановскому (фортепиано), С. Левману (контрабас), О. Шуману (валторна), К. Зимину (пение) и А. Постникову (теоретические предметы) – в 8000 рублей; 3 преподавателям – Э. Баю, В. Мерину (фортепиано), С. Шпильману (виолончель) – в 1000 рублей; скрипачу Г. Шейдлеру денежное довольствие было определено в 11 тысяч рублей, а директору Н. Малько (он же преподаватель теоретических дисциплин) – в 15 тыс. рублей.

Представляется уместным познакомить сегодняшнего читателя с некоторыми музыкантами-педагогами, приехавшими на работу в провинциальный Витебск. Вот как характеризует их в своих воспоминаниях Г. Юдин:

– скрипач-виртуоз *Карл Карлович Григорович* – ученик известного российского исполнителя В. Безекирского, стажировался в Берлине у Й. Йоахима и в Вене у Я. Донта. В 1886 г. был удостоен в Берлине Мендельсоновской премии за исполнение скрипичного концерта композитора. С 1886 по 1910 г. преподавал в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, с 1910 по 1918 год возглавлял Мекленбургский квартет в Петербурге;

– преподаватель по классу теории композиции *Александр Петрович Постников* – прошел полный курс обучения в Петербургской придворной капелле, где его учителями были А.К. Аренский, А.К. Лядов, М.А. Балакирев. В 1908 г. (учился вместе с Н. Малько) окончил Петербургскую консерваторию по классу Н.А. Римского-Корсакова, учился в Москве у С.И. Танеева;

– преподаватель пения баритон *Константин Андреевич Зимин*, окончивший Нью-Йоркскую консерваторию, и выпускница Венской консерватории *Софья Евсеевна Ролин*;

– преподаватель по классу виолончели *Семен Михайлович Шпильман*, выпускник Петербургской консерватории, впоследствии солист Большого театра в Москве;

– преподаватель по классу арфы, уроженец Витебска, сын дирижера *Яков Абрамович Райхман*. Лауреат Петербургской консерватории, по окончании которой в качестве премии получил специально для него изготовленный серебряный тромбон. Вторично окончил Петербургскую консерваторию по классу арфы. Впоследствии возглавил группу медных в Бостонском оркестре в США;

– преподаватель по классу скрипки, выпускник Петербургской консерватории *Аркадий Львович Бессмертный*, впоследствии директор Белорусского музыкального техникума, заслуженный артист БССР (1939), профессор (1946);

– преподаватель по классу скрипки *Георгий Иосифович Шейдлер*, лауреат Пражской консерватории, ученик известного чешского композитора Шевчика, до приезда в Витебск много лет работавший директором Орловского музыкального училища;

– преподаватель по классу фортепиано, выпускник Петербургской консерватории *Эммануил Семенович Бай*, прошедший стажировку в Вене у известного музыканта Л. Годовского и др.

Архивные данные свидетельствуют, что занятия проводились по всем обычным консерваторским специальностям на фортепианном, оркестровом, вокальном отделениях и специальной теории композиции. С обязательным изучением (на всех отделениях) фортепиано, теоретических предметов и даже ритмической гимнастики. А. Шатских отмечает, что директор Народной консерватории Н. Малько «обучал студентов музыкальной форме и инструментовке в своем классе специальной теории композиции – обязательным для его учеников было также посещение всех репетиций Витебского симфонического оркестра (профессор-дирижер по возможности поручал воспитанникам исполнение несложных партий в группе ударных инструментов – подобных треугольнику в увертюре к «Похищению из сераля» Моцарта)»⁴.

Учащихся знакомили не только с классикой, но и с новыми для того времени явлениями в музыкальной жизни. К примеру, на одном из педагогических собраний обсуждалась тема «Сольфеджио по методу Жана Далькроза»⁵, предусматривающая обучение на основе синтеза пластики, ритмики и музыки.

Без преувеличения отметим, что по своему уровню состав витебских преподавателей практически не отличался от преподавательского корпуса Петроградской консерватории. И, что было привлекательно в их витебской жизни, так это то, что они не замыкались в су-

⁴ Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. Шатских. – М., 1991. – С. 199.

⁵ ГАВО. – Фонд 1015. – Оп. 1. – Д. 78. – Л. 88.

губо профессиональной среде, а вели активную работу по пропаганде музыкального искусства: лекции-концерты, встречи с учащимися других учебных заведений, студентами Витебского педагогического института, творческие поездки в Оршу, Полоцк, Невель. Приведем лишь один пример. На проходившем в 1919 г. Витебском губернском съезде учителей пения и музыки преподаватели консерватории работали на двухнедельных курсах повышения квалификации – читали лекции по истории и теории музыки, методике преподавания эстетики, проводили небольшие (как это называют в наше время. – *А.Р., Ю.Р.*) мастер-классы. С ноября 1918 года Витебская народная консерватория находилась в ведении Губернского отдела народного образования.

В Витебской народной консерватории собрались не просто люди, преданные музыке и музицированию. Это еще были и высококлассные педагоги, пользующиеся огромным уважением среди учащихся и их родителей, а также и в городской образовательной среде. Подтверждение данному тезису находим в архивных материалах, воспоминаниях Н. Малько, Г. Юдина, Ю. Вайкопа, газетных и журнальных публикациях того времени. Вот, к примеру, небольшой отрывок из воспоминаний ленинградского музыковеда Ю. Вайкопа о преподавательском мастерстве руководителя фортепианного отделения, ученике А.Г. Рубинштейна, Лауреата Первого международного рубинштейновского конкурса (1890) Николая Александровича Дубасова: «Присутствовать на уроках Н.А. Дубасова было настоящим удовольствием. Менее всего он расходовал время на чисто техническую сторону исполнения, на «аппарат». Он просто ставил перед учеником требование являться безукоризненно подготовленным технически и с неисчерпаемым терпением занимался художественной стороной, умело добивался экспрессии, богатства оттенков, однако без вычурности и не во вред целостности авторского замысла. Иногда он добрую половину урока отводил на какую-либо деталь, «сливая технически совершенное исполнительство с художественной выразительностью»⁶.

Несмотря на то, что уровень подготовки принятых в консерваторию был далеко не однородным, уже к марту 1919 года у учащихся консерватории стали заметны первые реальные успехи. Программы ученических концертных выступлений пользовались у жителей города заслуженным успехом и концерты, как правило, завершались теплым приемом. А потому на художественном совете консерватории – об этом свидетельствуют авторы издания «Витебский ренессанс. Музыкальная культура» – решили проводить музыкальные вечера «с обязательным присутствием всех преподавателей, т.к. многие были не знакомы друг с другом из-за отсутствия помещения. На первом ученическом вечере присутствовали члены Губотдела просвещения и отмети-

⁶ Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики. – Л–М., 1973. – С. 27.

ли превосходные результаты работы консерватории. «Многочисленная публика относилась серьезно и сочувственно». Первый учебный год НК закончился успешно к 1.06.19 года»⁷.

Отметим, что в консерватории активно занимались гуманитарной подготовкой. Многие из учащихся высшего курса посещали лекции в Пролетарском университете (был открыт в новом здании бывшей мужской духовной семинарии) или были членами кружка по изучению древнегреческой философии, занятия в котором вел философ, литературовед и лингвист Л.В. Пумпянский.

Линию на всестороннее развитие личности учащегося продолжил и новый руководитель консерватории В.И. Пресняков, возглавивший ее после отъезда из Витебска Э. Беллинга (на посту директора заменил Н. Малько в 1920 г., когда последний оставил Витебск). На одной из первых встреч с преподавателями, он, продолжая линию Н. Малько, предложил «...организовать консерваторские «субботы», на которых и преподаватель, и старшие учащиеся могли бы сблизиться и проявить себя. Эти «субботы» должны носить *воспитательно-этический характер*... (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.).

Для учащихся важно усвоить и развить в себе чувство артистизма, и эти «субботы» многим помогут в развитии этих способностей»⁸.

Казалось бы все складывается, как нельзя, хорошо: сложился коллектив преподавателей – единомышленников, учебное заведение получило признание и у местных властей, и у жителей города, организация учебного процесса постепенно принимала цивилизованные формы и т.д. Однако уже к началу нового (второго) учебного года из Наркомпроса РСФСР приходят очередные распоряжения. Первая советская Народная консерватория в Витебске реорганизуется в Первую Витебскую государственную специальную музыкальную школу трех ступеней с официальным названием «Специальная музыкальная школа трех ступеней – Государственный музыкальный университет»⁹.

При этом школы были объединены однородным целевым назначением, едиными функциями и управлялись единым руководством. В анкетных сведениях школы 2-й и 3-й ступеней значатся как консерватория, а школа 1-й ступени – как школа при консерватории.

В начале 1922 г. школы реорганизуются в Витебский повышенный музыкальный техникум с подчинением Главпрофобру Наркомпроса РСФСР и подотделу профессионального образования Витебского ГУБОНО. Но почему-то через несколько месяцев на основе отношения № 878 отдела художественного образования Главпрофобра Наркомпроса РСФСР от 17 мая 1922 г. Витебский повышенный музы-

⁷ Красникова, Т. Витебский ренессанс. Музыкальная культура / Т. Красникова, Е. Варфоломеева, Н. Мартинович. – Витебск, 2000. – С. 18.

⁸ ГАВО. – Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 59. – Л. 3.

⁹ См.: Витебск: энцикл. справочник. – Минск, 1988. – С. 257.

кальный техникум переименовывается в Витебский музыкальный техникум. Определена и главная задача техникума – дать учащимся среднее музыкальное образование¹⁰.

Решением от 22 сентября 1919 г. был утвержден новый штат преподавателей в составе 33 человек, из которых 14 – преподаватели по классу фортепиано, 3 – по классу скрипки, 5 – по классу гобоя, контрабаса, арфы, тромбона, виолончели и валторны. Пять человек преподают теоретические дисциплины (теория музыки, теория композиции, философия музыки), четыре – пение.

Совпавшая с окончанием гражданской войны, «реорганизация» оказалась не самой успешной – к осени 1921 года из Витебска уедут отец и сын Шейдлеры, некоторые ведущие солисты (они же преподаватели) симфонического оркестра. Несколькими месяцами позже из Витебска в Петроград возвратился Э. Беллинг, возглавлявший консерваторию после отъезда Н. Малько.

Представляется уместным следующее замечание: значение Витебской Народной консерватории для формирования новой художественной культуры трудно переоценить и потому, что она стала своеобразным катализатором в распространении на территории губернии, пусть только зарождающейся, но постепенно складывающейся в систему, организации государственного музыкального образования.

Начиная с конца 1918 года открываются музыкальные школы в Дриссе, Орше, Витебске, Полоцке. Скажем, Полоцкая музыкальная школа была семилетней, с двумя ступенями обучения – первая степень с 3-летним и вторая – с 4-летним курсом обучения. Школа, в которой ежегодно обучалось 80–90 человек, готовила по специальностям – фортепиано, скрипка, сольное пение. Обязательным было изучение музыкально-теоретических предметов.

И тем не менее, Второй губернский съезд по внешкольному просвещению, состоявшийся в марте 1920 г., посчитал необходимым в резолюции по докладу «Искусство и внешкольное образование» отметить следующее: «Признавая за искусством как фактором просвещения громадную роль в деле строительства социалистической культуры, 2-й Губернский внешкольный съезд считает необходимым:

1) Использовать все виды внешкольной работы в области искусства с целью вовлечения в сферу искусства широких масс пролетариата и крестьянства, для каковой цели органы просвещения должны развить широкую деятельность по организации очагов художественной культуры в виде студии всех видов искусства, хоровых и оркестровых коллективов, кружков сценического искусства, митингов, диспутов и систематических лекций по вопросам искусства...»¹¹.

¹⁰ ГАВО. – Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 63. – Л. 17, 30–31.

¹¹ Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1920. – 28 марта. – № 68.

Сегодня можно сожалеть, но финансовые трудности Советской Белоруссии привели к тому, что в Дриссе музыкальная школа была закрыта в 1924, а в Полоцке – в 1925 году. В таком контексте не менее показательным выглядит следующий архивный документ. 21 февраля 1921 года исполком Высочанской волости Лиозненского уезда, обращаясь в Витебский Губнаробраз, настоятельно просит: «Здесь в Высочанах давно назревшим вопросом является открытие музыкально-певческой школы. Для этой цели Волнаробразом совместно с Правлением льнопрядильной фабрики подыскано соответствующее помещение с электрическим освещением; для постоянных двух преподавателей имеются квартиры с электрическим освещением и готовым отоплением: для пополнения учебного пособия может быть отпущено 5 клавишных инструментов (рояли, пианино и фисгармонии и небольшое количество скрипок).

Со стороны п/от искусств необходима помощь в первую очередь для открытия школы в присылке 2-х постоянных преподавателей музыки»¹².

Установить, каким оказался ответ, к сожалению, не удалось. Однако, сам факт обращения руководства небольшой сельской волости, да еще в 1921 г., говорит о многом.

В октябре 1922 г. происходит очередная реорганизация. И теперь уже Специальная музыкальная школа 3-х ступеней... становится Витебским музыкальным техникумом с тремя отделениями – исполнительским, научно-теоретическим и инструкторско-педагогическим.

Говоря о 5-летнем техникумовском периоде (октябрь 1922 – вторая половина 1927 г.) в жизни учебного заведения можно выделить несколько запоминающихся событий. *Во-первых*, открытие в 1923 г. хореографического отделения, сразу же привлекшего внимание детей и родителей; *во-вторых*, это решение для музыкальной жизни Витебска стало знаковым – открытие через шесть лет после создания Народной консерватории оперного класса и приглашения для работы в нем известных режиссеров и преподавателей сольного пения Л. Днепрова, И. Милославского и И. Гитгарца (в дальнейшем заведовал музыкальной частью в БГТ-2)¹³; *в-третьих*, приезд на работу в техникум профессора Петербургской консерватории Алексея Федоровича Штейна, долгие годы работавшего в Витебске*. Благодаря слаженной работе преподавательского коллектива, техникум стал не только шко-

¹² ГАВО. – Фонд 22. – Оп. 1. – Д. 135. – Л. 3.

¹³ См. Мацаберидзе, Н.В. Віцебскія хронікі мадэрна на Беларусі / Н.В. Мацаберидзе // Весці НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2001. – № 3. – С. 117.

* В контексте наших рассуждений небезынтересным является тот факт, что в школе, а затем и в техникуме преподавателем работала Е.С. Фрадкина, один из опытнейших учителей города, много лет преподававшая на дому. У матери первоначальное образование получили композитор-песенник М. Фрадкин и один из ведущих музыкантов ленинградского симфонического оркестра под управлением Е.А. Мравинского И.Б. Фрадкин.

лой подготовки квалифицированных кадров для музыкальных и общеобразовательных школ Витебской губернии, а затем и БССР, но и превратился в активного пропагандиста оперно-симфонического жанра. В Витебске с успехом прошли поставленные в 1925–1927 гг. силами преподавателей и учащихся оперы «Русалка» А. Даргомыжского, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Фауст» Ш. Гуно (последние оперные представления горожане видели... аж летом 1918 г.), а также цикл симфонических концертов в сезоне 1925–1926 гг. Примером творческого сподвижничества стала деятельность И. Милославского. Из числа учащихся техникума и городских любителей оперного пения он создал труппу «Молодая опера» и несколько лет бескорыстно руководил ей; *в-четвертых*, постоянная связь и практическая помощь в работе музыкальным школам, учителям музыки и пения общеобразовательных школ, самодеятельным музыкально-драматическим кружкам и студиям.

В 1927 году, теперь уже в условиях Советской Белоруссии, происходит очередная реорганизация: Витебский музыкальный техникум становится городской профессионально-технической музыкальной школой, задачей которой является подготовка учителей музыки и пения для школ разных типов и руководителей самодеятельных музыкально-песенных объединений.

В 1935 г. все музыкальные техникумы нашей страны (в т.ч. и Витебская музыкальная профтехшкола) получили свое окончательное наименование – музыкальные училища, сохранившиеся и до наших дней*. С изменением названия изменились и задачи учебного заведения. Газета «Віцебскі пралетарый» сообщала, что уже в сентябре 1935 г. здесь были открыты отделения по классу скрипки, альты, виолончели, контрабаса, духовых инструментов и вокала. Основным направлением работы стала подготовка музыкантов-профессионалов – руководителей хоровых кружков и самодеятельных оркестров¹⁴.

Вторым государственным учебным заведением в послереволюционном Витебске и первым на белорусской земле стало Витебское художественное училище изобразительного искусства, претерпевшее за годы своего существования несколько реорганизационных этапов и преобразований. На начальном этапе существования пришлось разрешать достаточно сложную и необычную задачу – убедить общественное мнение в необходимости создания государственного художественного учебного заведения – ведь до революции в Витебске чаще всего велись разговоры о художественной мастерской Ю. Пэна, иногда вспоминали посещение города и великим И. Репиным, и художником Ю. Клевером, знали художников-реставраторов и т.д. Озабоченно говорили и об отсутствии в городе квалифицированных педагогов,

* В наши дни – это Витебское музыкальное училище имени И.И. Соллертинского.

¹⁴ См.: Віцебскі пралетарый. – 1935. – 8 верас.

митинговали по самым различным отраслям культуры, в т.ч. и живописи. Тем не менее 13 апреля 1918 г. «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» сообщают о работе «Художественно-трудоу школы», открытой 10 апреля и имевшей своей целью «подготовление мастеров с развитым художественным вкусом», способных «выполнять совместную коллективную работу»¹⁵. В течение первого месяца работы при художественной школе были открыты живописная и скульптурная мастерские, а также мастерская прикладных искусств (рукоделие, изготовление игрушек, переплетные работы). В сентябре 1919 г. открылись мастерские графики и скульптуры.

Следует подчеркнуть, что публикация материалов на тему художественного училища становится более системной после приезда в город комиссара по делам искусств Витебской губернии Марка Шагала, выступившего инициатором создания училища и организатором всей работы по его открытию. Сегодняшнему читателю следует понять, что проделанная М. Шагалом работа по созданию училища не была решительно-авантюрной. Это был кропотливый, подвижнический, повседневно-тяжелый период, сопровождавшийся необходимостью множества организационных, финансовых, кадровых, хозяйственных работ. Вот как выглядела хронология печатных материалов того времени:

– 20 сентября 1918 г. упомянутые нами «Известия...»¹⁶ сообщают, что приступил к работе в должности уполномоченного по делам искусств в Витебской губернии художник Марк Шагал *с правом организации художественных школ* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) музеев, выставок, лекций и т.д.

– В конце сентября 1918 г. создается организационная комиссия по обустройству (подготовке к открытию) художественной школы и городской коммунальной мастерской. Считают, что эту комиссию возглавлял М. Шагал.

– 8 октября 1918 г. газета «Витебский листок» сообщает читателям, что «представлено под *народное художественное училище и городской музей* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) дом-особняк Вишняка на Воскресенской ул <ице>.

Приступлено к оборудованию училища»¹⁷.

– 7 ноября 1918 г. газета «Витебский листок» публикует статью М. Шагала «Искусство в дни Октябрьской годовщины», в которой изложено его понимание и назначение нового революционного искусства.

¹⁵ Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1918. – 13 апр. – № 72.

¹⁶ См.: Там же. – 1918. – 20 сент. – № 202.

¹⁷ Витебский листок. – 1918. – 8 окт. – № 1000.

ва: «...искусство лишь тогда может называется Искусством с большой буквы, когда оно революционно по существу. ...И как бы многие не смущались резкостью левого Искусства, мы должны сказать, как и друзьям, так и противникам: предрассудки прочь!»¹⁸.

– 10 ноября 1918 г. «Известия...» сообщают читателям, что «заведующий подотделом изобразительных искусств от<дела> нар<одного> образования т. М. Шагал обратился в отдел с ходатайством о выдаче 75 000 р. в счет кредитов, открытых горисполкомом на организацию художественной школы и музея»¹⁹.

– 16 ноября 1918 г. и «Известия...» и «Витебский листок» приглашают всех художников, живописцев, декораторов и архитекторов в подотдел изоискусств Губоно для обсуждения вопросов, связанных с организацией Городской трудовой художественной школы, коммунальной мастерской и класса прикладных искусств.

– В этот же день 16 ноября 1918 г. газета «Витебский листок» печатает заметку М. Шагала «Народное художественное училище». Заявив о том, что «открывающаяся в скором времени *художественная школа** (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) должна удовлетворить давно назревшую в Витебске потребность в художественном культурно-просветительном центре», автор заметки делает следующее пояснение: «...Открывающаяся в Витебске художественная школа прежде всего ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академии. Вместе с тем, в строении училища будут проведены принципы трудовой школы. При классе прикладного искусства будут существовать мастерские для исполнения разнообразных декоративных работ – живописных, лепных, деревянных и т.д., писания вывесок, плакатов и др. Функционирование такой мастерской будет способствовать украшению города – учащимся же школы даст возможность практически приложить свои дарования, обеспечив для них средства к существованию в настоящем и будущем. Сейчас с окончанием работы по украшению города к октябрьским торжествам, приковавшим к себе все художественные силы Витебска, явилась возможность вести более усиленным темпом работу по организации училища.

В скором времени начинаются занятия – впредь до приезда приглашенных преподавателей и открытия намеченных классов будут вестись занятия в 2 группах: старшей (живопись с живой натурой), а также вечерние курсы рисования. Работа в декоративной мастерской

¹⁸ Витебский листок. – 1918. – 7 нояб. – № 1013.

¹⁹ Там же. – 1918. – 16 нояб. – 1038.

* Как видно из публикации, сам М. Шагал планируемое к открытию учебное заведение называл и «художественное училище» и «художественная школа».

начинается в самом ближайшем времени для выполнения заказов на новые художественные вывески для школ, читален и пр.

Запись желающих поступить в школу ежедневно от 11 – 3 ч. В помещении школы (Бухаринская, 10).

Обучение бесплатное»²⁰.

– Такая же информационная заметка будет напечатана в «Известиях...» 22 ноября 1918 г.²¹

– Работа по подготовке художественного училища к открытию приобрела для горожан ощутимо-видимые черты – началась запись желающих поступить в государственное учебное заведение. Вначале она была свободной, без ограничений по возрасту. Но затем утвердили возрастные ограничения – не моложе 15 лет. К моменту открытия училища основной контингент зачисленных составили горожане в возрасте от 16 до 20 лет.

– «Витебский листок» от 18 декабря 1918 г. приглашает «лиц, желающих предложить свои услуги в качестве натурщиков и натурщиц для позирования в мастерских художественного училища, ...обращаться в канцелярию училища от 6 до 7 вечера»²².

– 21 декабря 1918 г. и «Известия...»²³ и «Витебский листок»²⁴ сообщают, что 22 декабря 1918 г. в 6 часов вечера в помещении Народного художественного училища состоится общее собрание записавшихся в училище, посвященное открытию занятий.

Окрыленный успехом, Витебский губернский комиссар по делам искусств М. Шагал, теперь уже в Петроградском «Искусстве коммуны» рассказывает о грандиозности своих планов, сообщает, что в художественное училище «с момента открытия приема прошений в течение нескольких дней записалось около 125 человек. Все беднота и рабочие» и призывает: «Людей! Художников-революционеров! Столичных в провинцию! К нам! Какими калачами вас заманить!»²⁵.

Думалось М. Шагалу, что именно «столичная» интеллигенция призвана проложить «провинциалам» путь к современному искусству.

Однако не только через прессу и письма решались кадровые вопросы. Пришлось выезжать в Петроград для личных встреч и бесед с известными художниками на предмет их преподавательской деятельности в Витебске. И первым, кто откликнулся на приглашение М. Шагала, был Мстислав Валерианович Добужинский, назначенный Отделом изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения заведующим Витебским народным художественным училищем

²⁰ Витебский листок. – 1918. – 16 нояб. – № 1038.

²¹ См.: Известия... – 1918. – 22 нояб. – № 253.

²² Витебский листок. – 1918. – 18 дек. – № 1020.

²³ См.: Известия... – 1918. – 21 дек. – № 278.

²⁴ Витебский листок. – 1918. – 21 дек. – № 1073.

²⁵ Искусство коммуны (Петроград). – 1918. – 22 дек.

(ВНХУ)*. А поэтому совершенно неожиданным, на наш взгляд, кажется скептическое замечание М. Шагала в адрес Добужинского: «Один из таких людей, которого я назначил ни много ни мало директором только и делал, что отправлял посылки своему семейству»²⁶.

Было определено, что ВНХУ будет состоять из двух частей – педагогической (учебной), представлявшей систему художественных мастерских, и административной, осуществлявшей управление учебным процессом, приглашением на работу преподавателей, контролем финансово-хозяйственной деятельности и сношением с Наркомпросом, губернскими и городскими властями.

В числе тех кто откликнулся на приглашение М. Шагала были И. Пуни, И. Тильберг, К. Богуславская, М. Ромм, Н. Любавина**. Следует особо подчеркнуть, что это были художники разных стилей и направлений. Что впрочем сыграет положительную роль при организации учебных занятий – у учащихся была возможность выбора как преподавателя, так и соответствующей мастерской. «Искусство коммуны» 29 декабря 1918 г. сообщает читателям, что Коллегией по делам искусств и художественной промышленности Наркомпроса руководителями ВНХУ «утверждены следующие лица: М. Шагал, М.В. Добужинский, Н.Э. Раглив (фамилия искажена. – Н.Э. Радлов), И. Тильберг и Н.Н. Любавина. Все эти лица одновременно являются членами Коллегии Витебского подотдела искусств отдела народного образования»²⁷.

Почти весь январь 1919 г. у М. Шагала уйдет на решение организационно-управленческих вопросов. Ведь надо было укомплектовать художественные мастерские учащимися в зависимости от их склонностей и интересов, каждый руководитель набирал группу в 20–25 человек. Выбор был достаточно широк – *мастерская рисунка Н. Радлова* (здесь же обучение композиции, рисованию портретов, натюрмортов, натурной живописи вел директор училища М. Добужинский), *мастерская живописи М. Шагала* (он будет именовать ее «Свободной мастерской»***), *мастерская скульптуры И. Тильберга*, *мастерская плаката И. Пуни*, *мастерская современного прикладного искусства К. Богуславской*, *мастерская рисунка А. Ромма*, подготовительный курс *Н. Любавиной*; продолжалась работа по поиску источников устойчивого финансирования и социальной поддержки учащихся из бедных семей, приобретались необходимое оборудование и

* М. Добужинский проработал в Витебске недолго – с конца декабря 1918 по февраль 1919 г.

²⁶ Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал. – СПб., 2000. – С. 40.

** Хотя первоначально дали согласие на переезд в Витебск Ю. Анненков, Я. Тугенхольд, Н. Радлов, но по неизвестным причинам их приезд для работы в училище не состоялся.

²⁷ Искусство коммуны (Петроград). – 1918. – 29 дек. – № 4.

*** Из-за большого притока желающих, прием в мастерскую М. Шагала осуществлялся на конурсной основе по представлению руководителю подготовленной работы.

материалы, не хватало помещений для проведения занятий. К примеру, современники вспоминали, что Ю. Пэн проводил занятия с учащимися в своей мастерской по ул. Гоголевской (неподалеку от Народного училища), сделав ее своеобразным дополнительным учебным классом. «Болела» у М. Шагала голова и о том, «какими калачами... все же заманить тех новых деятелей, новаторов в области искусства, которые так необходимы нам в настоящее время для местной художественной и культурной жизни масс в городе и губернии»²⁸; чувствовалась и таившаяся в душе тревога за работу «петроградцев» – уже слишком часто уезжал к своим родным директор ВНХУ М. Добужинский, неоднозначно высказывались о своей работе К. Богуславская и Н. Любавина (обе они оставят Витебск к лету 1919 г.), возникла проблема организации вечернего обучения рабочих и членов профсоюза, приходилось часто выезжать в «столичные города для решения самых различных вопросов» и т.д.

* * *

А теперь – о главном. Хотя занятия в отдельных мастерских начались в 20-х числах января 1919 г. (к примеру, «Известия...» сообщали, что занятия в живописной мастерской М. Шагала начинаются 20 января²⁹), официальным «днем рождения» Витебского народного художественного училища (ВНХУ) считается 28 января 1919 г., когда было официально объявлено о его открытии. Из документов Витебского областного архива можно узнать, что оно стало именоваться «1-е Витебское высшее народное художественное училище. Свободные государственные художественные мастерские».

Из состава руководителей учебных мастерских видно, что это были профессионалы-художники, которым педагогическое мастерство приходилось осваивать «на ходу», по мере подготовленности учащихся к освоению той или другой темы. Исследователи отмечают, что и у самого Шагала преобладал «скорее стихийный, а не продуманный и целенаправленный характер». Основным принципом при проведении занятий были «полный демократизм и акцент на индивидуальные склонности ученика» и использование оригинальной терминологии, типа: «Матисс такую бы краску не положил бы», «близко сумасшедшему дому», «писать натурщиков в три цвета – красный, желтый, синий»³⁰ и т.д.

²⁸ Витебский листок. – 1919. – 8 янв. – 1091.

²⁹ Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 30.

³⁰ Шагал, М. О Витебском народном художественном училище / М. Шагал // Школа и революция. Известия Витебского губернского исполнительного комитета Советов ученических депутатов. – 1919. – 16 авг. – № 24–25.

Одно из принципиальных требований М. Шагала можно прочесть в журнале «Школа и революция», который издавался в Витебске губернским исполнительным комитетом Советов ученических комитетов: «...необходимо было и необходимо будет впредь остерегаться стираний индивидуальных особенностей каждой личности, работая коллективом, ибо будущему коллективному творчеству необходимо лишь осознание духа и ценности грядущих эпох, но не сборище стертых однообразных личностей»³¹. В этой же статье зафиксировано еще одно шагаловское правило, оформившееся при создании училища – «однолинейной художественной политики»³², что «расшифровывалось», как приглашение на работу в училище лиц, «левого» направления. Очевидно, что из-за такой «однолинейности» не досталось места для работы в ВХУ даже учителю М. Шагала «правому» академисту Ю. Пэну. Правда, с этим принципом М. Шагалу придется расстаться уже к началу нового учебного года, когда в Витебск по направлению Отдела изобразительных искусств Наркомпроса для работы в училище придут художники-авангардисты В. Ермолаева, Н. Коган и Л. Лисицкий, а немного позже к ним присоединятся и создатель супрематизма К. Малевич и др. и в упомянутой публикации он заявит, что в новом учебном году он может себе позволить роскошь «играть с огнем» и в стенах училища «представлены и функционируют свободно руководства и мастерские всех направлений от левого до правого включительно»³³. И стали в ВХУ соседствовать академист Ю. Пэн, авангардисты В. Ермолаева, Н. Коган, Л. Лисицкий, супрематист К. Малевич...

Нами подсчитано, исходя из публикаций А. Шатских, что из 136 учащихся были учениками Ю. Пэна, 10 – М. Шагала, 24 – В. Ермолаевой, 22 – К. Малевича³⁴.

Представляется уместным сделать отступление и сказать о том, что из поля зрения губернского комиссара по делам искусств не выпадали студии и школы, функционировавшие в уездных городах – художественная школа в Велиже, студия рисования в Городке, студия живописи и скульптуры в Лепеле, художественная школа в Невеле, народная художественная школа в Полоцке, живописная школа в Орше. Практически ни одна из них не выдержала испытанием времени и требованиями НЭПа – к 1922 г. практически все они прекратили свое существование. Более устойчивой оказалась Полоцкая народная художественная школа, открытая 15 июля 1920 г. Конечно, и Полоцкий

³¹ Шагал, М. О Витебском народном художественном училище / М. Шагал // Школа и революция. Известия Витебского губернского исполнительного комитета Советов ученических депутатов. – 1919. – 16 авг. – № 24–25.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ См.: Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. Шатских. – М., 1991. – С. 246–248.

уездный отдел образования стремился сделать для детей горожан школу доступной и привлекательной, изыскивал возможности для организации ее работы – было выделено, пусть и небольшое, помещение, по просьбе Уоно Губернский подотдел искусств передаст Полоцкой НХТ 20 коробок красок и грима³⁵ и т.д. Однако главной движущей силой в работе школы стал выпускник Центрального художественно-промышленного Строгановского училища Дмитрий Виноградов (1886–1958). С дипломом художника портретной и декоративной живописи он был направлен на работу в Полоцкую учительскую семинарию. В Полоцке шлифовалось не только педагогическое мастерство: здесь в полной мере развился его талант организатора культурно-образовательной работы. Он занимается вопросами организации городского кинематографа, участвует в сборе экспонатов для городского музея, активно сотрудничает с Комиссией по охране памятников старины и искусства и т.д. И все же наиболее яркой страницей в полоцкой биографии Д. Виноградова стало его подвижничество в налаживании учебного процесса в Народной художественной школе, которую он возглавил по поручению Полоцкого уездного отдела народного образования. В материалах Полоцкого архива значится³⁶, что вначале в школу записалось 50 человек, изучающих рисование и живопись, занятия вели три преподавателя, которые вместе с учениками занимались активной производственно-художественной работой³⁷. К концу первого учебного года (5 июля 1921 г.) в школе работали три мастерские: живописи, рисования и скульптуры. Итоговая выставка работ была с интересом встречена общественностью Полоцка.

Трудности в жизни школы начались уже к концу 1921 г., а с мая 1922 г. она стала работать на условиях самоокупаемости и оплаты за обучение³⁸. Естественно, это привело к сокращению количества учеников. И третий год обучения начали уже 32 учащихся. Разделенные на четыре группы (в соответствии с успеваемостью), они изучали рисование, живопись, лепку и композицию. Не получая поддержки со стороны городских властей, Д. Виноградов в феврале 1923 г. уезжает из Полоцка, школа практически прекращает свое существование, дипломы об окончании получают всего несколько человек.

Такая же участь постигнет и успешно работавшую Полоцкую музыкальную школу.

В Госархиве Витебской области сохранился «любопытный» документ, проливающий свет на историю ПНХШ. Своим письмом в адрес Витебского губпрофобра правление Витебского губернского отде-

³⁵ Зональный государственный архив Полоцка (ЗГАП). – Фонд 54. – Оп. 1. – Д. 34. – Л. 49.

³⁶ Там же. – Д. 66. – Л. 56.

³⁷ Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3 (апрель–май). – С. 27–28.

³⁸ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 78. – Л. 43.

ла ВсеРАБИСа сообщает о том, что имеются сведения о том, что «имущество, состоящее из гипсовых моделей, мольбертов и библиотеки закрытой в гор. Полоцке художественной школы, никем абсолютно не используется, а между тем такое с успехом может быть использовано Витебским художественным практическим институтом. Ввиду вышеизложенного правление губрабиса просит губпрофобр разрешить Витебскому художественному институту извлечь такое имущество из г. Полоцка для своих надобностей, с одной стороны, и сделать соответствующее распоряжение об этом упрофобру г. Полоцка – с другой». На документе резолюция: «Запросить уоно. Закрыта. Предложить уоно выдать. 26/VI 1923»³⁹.

Однако о ВНХУ, которое второй учебный год начало со значительно обновленным преподавательским составом. Из училища уволились и уехали из Витебска М. Добужинский, К. Богуславская, Н. Любавина, перешел на работу в Витебский Латышский клуб и стал преподавать изобразительное искусство в 8-й латышской школе 2-й ступени И. Тильберг. К руководству учебными мастерскими пришли новые люди: отделение скульптуры возглавил Д. Якерсон, Ю. Пэн стал руководителем живописно-рисовальной мастерской, Н. Коган возглавила подготовительный класс, С. Козлинская – мастерскую прикладного искусства, Л. Лисицкий – мастерскую архитектуры и графики; с ноября 1919 г. в училище стал работать К. Малевич.

В целях демократизации управления в училище был создан «Училищный совет», в который входили все руководители мастерских и по одному «старосту от каждой мастерской», художник И. Пунни и двое служащих⁴⁰. С мая директором училища становится М. Шагал, одновременно остающийся в должности губернского комиссара по делам искусств. Активная позиция нового директора привела к тому, что к осени 1919 г. в официальных документах учебное заведение значится как «Витебское высшее народное художественное училище» (ВВНХУ). Современники вспоминали, что хотя М. Шагал не был человеком сугубо «практичным, но когда дело касалось училища, то он проявлял изрядный организационный талант»⁴¹.

Казалось бы, учебно-воспитательная жизнь училища приобрела устойчивость и завершенную организованность. «Смуту» в нее внес приезд К. Малевича, исповедовавшего отличные от шагаловских подходы в организации учебной деятельности и обучении изобразительному искусству. И, может быть, главное отличие состояло в утверждении следующего постулата: «...чтобы идти к совершенству, нужно уничтожить себя – как уничтожают себя святые фанатики перед

³⁹ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 3190. – Л. 77.

⁴⁰ См.: Известия... – 1919. – 5 февр. – № 27.

⁴¹ См.: Творчество. – 1987. – № 6. – С. 32–33.

божеством, так современный святой должен уничтожить себя перед «Коллективом» и тем «образом», который совершенствует во имя единства, во имя соединения»⁴².

Предельно ясной у К. Малевича была и методика обучения. Вот лишь несколько пунктов:

1. Обучение живописной манере Сезанна. Закон цветознания, цвет в плоскости и в объеме.

2. Кубический метод отражения и разделения вещей и предметов на составные части и их осмысление в новой экономии меры.

3. Футуристический метод отражения, передача движения в цвете, формах, линиях.

4. Супрематический метод отражения в черной, цветной и белой фазах супрематизма.

В итоге, как обозначал сам К. Малевич, формировался «прибавочный элемент», позволяющий учащимся ориентироваться в любой системе (сезанисты, конструктивисты, супрематисты и т.д.), а преподавателю определить их склонности к различным направлениям творческих поисков.

Конфликт между М. Шагалом и К. Малевичем, зародившийся в первых числах ноября 1919 г., уже через две недели принял такую острую форму, что Шагал был готов оставить свое детище и уехать из Витебска. Однако руководство Наркомпроса не поддержало его просьбу о переводе на работу во «Вторые (московские. – А.Р., Ю.Р.) государственные художественные мастерские». Сказалась и активная позиция его училищной «свободной мастерской живописи», уговоривших художника не уезжать из Витебска.

Следует особо подчеркнуть, что, работая директором училища, М. Шагал не «замыкал» образовательный процесс лишь стенами учебного заведения. Обязательными стали общедоступные отчетные художественные выставки учащихся, пояснения на которых для посетителей делали руководители учебных мастерских. Губернские «Известия...» и городская газета «Витебский листок» печатали информационные материалы об открытии и обзорные статьи после закрытия выставок. Лучшие работы учащихся отмечались премиями. На первой отчетной выставке в июне–июле 1919 г. лауреатами стали 23 человека (из них по живописи – 7, по рисунку – 11, по прикладному искусству – 3, по скульптуре – 2), на второй (январь 1920 г.) – 17 человек. Небезынтересным представляется и тот факт, что 9 учащихся стали лауреатами и первой, и второй отчетных выставок.

При этом на каждой выставке не менее 10 лучших работ отбирались училищным советом для училищного музея.

⁴² Малевич, К. О «Я» и коллективе / К. Малевич // Альманах Уновис. – Витебск, 1920. – С. 6.

Противостояние «Шагал–Малевич» то затихало, то обострялось с новой силой. Думаем, что в укреплении позиций К. Малевича не малую роль сыграли ставшие его сподвижниками и помощниками В. Ермолаева, Н. Коган и Л. Лисицкий. Популярность самого Шагала как и в учебном заведении, так и среди жителей Витебска заметно снизилась. В мае 1920 г. он напишет П. Этингеру: «Ныне группировки «направлений» достигли своей остроты: это 1) молодежь кругом Малевича и 2) молодежь кругом меня. Оба мы, устремляясь одинаково к левому кругу искусства, однако различно смотрим на цели и средства его»⁴³.

Все завершилось неожиданно «просто». Вернувшись 25 мая 1920 г., из очередной командировки в Москву, М. Шагал был «ошарашен» неожиданной новостью – все учащиеся его «свободной мастерской» подали заявление о желании «вступить на дорогу коллектива УНОВИС». Фактически – для М. Шагала – это настоящая трагедия: «Генерал оказался без армии...». И 5 июня 1920 г. М. Шагал навсегда оставляет ВВНХУ и «родной» Витебск. Шагаловский период в развитии художественного образования в Витебской губернии закончилось. Однако память о нем живет в городе и в наше время. И не только в музее, памятнике или проходящих в его честь Шагаловских чтений. Но, главным образом, в повседневной практической деятельности наследника ВВНХУ художественно-графического факультета УО «ВГУ имени П.М. Машерова», успешно работающего над подготовкой высококвалифицированных кадров для народного хозяйства суверенной Республики Беларусь.

* * *

1920–1923 гг. – этот период в жизни Витебского художественного училища изобразительных искусств, как никакой другой, будет характеризоваться постоянными реорганизациями. И первая их них произойдет еще при руководстве училищем М. Шагала. В марте–апреле 1920 г. учебное заведение стало именоваться «Витебские свободные государственные художественные мастерские» (ВСГХМ), заниматься в которых будут уже не просто учащиеся, а «подмастерья». И, если до отъезда М. Шагала в Москву группа сторонников К. Малевича занимает выжидательную позицию, то уже с 19 июня 1920 г., т.е. после назначения отделом ИЗО Наркомпроса уполномоченным (руководителем. – *А.Р., Ю.Р.*) Витебских государственных свободных художественных мастерских В.М. Ермолаевой, в учебном заведении стали в полном объеме реализовываться супрематические принципы и методика преподавания, правила учебно-воспитательной жизни по «законам» УНОВИСа*. От их пространного изложения нас освобож-

⁴³ Этингер, П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / П.Д. Этингер. – 1989. – С. 171.

* Известный советский исследователь творчества К. Малевича Д.В. Сарабьянов определял такую форму, как «школа–стиль».

дает учебное пособие Г. Исакова «Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.», в котором период «господства» в учебном заведении теории и практики супрематизма и УНОВИСа описан глубоко и всесторонне. Мы же лишь напомним сегодняшним читателям о методах решения «сверхзадачи», которую сформулировал и решал К. Малевич и его сподвижники.

Во-первых, установившийся в ВГХСМ, а затем и в Витебском художественно-практическом (ВХПИ) (Государственные художественные мастерские были организованы в конце 1921 г. – в ВХПИ) беспрекословный авторитаризм К. Малевича («осмелившийся «возроптать» сталкивался не лично с К.С. Малевичем, а со сплоченной организацией, именуемой УНОВИС». – Г. Исаков), приведший к созданию в Витебске «новой художественной «партии»;

во-вторых, сознательное стремление «уновисовцев» к коллективному, имперсональному творчеству, противостоящему классическим, академическим правилам изобразительного искусства. Устоял против подобной анонимности лишь Ю. Пэн, сохранивший самостоятельность своей мастерской вплоть до закрытия ВХПИ;

в-третьих, организация занятий и в ВГХСМ, и в ВХПИ по программе, разработанной К. Малевичем и представлявшей ни что иное, как результат осмысления автором собственного творческого пути «от сезанизма до супрематизма», обогатившегося в Витебске теорией «прибавочного элемента в живописи»;

наконец, *в-четвертых*, соединение «коллективного» принципа обучения с коллективным участием в выполнении практических заказов и оформительских работ. Есть все основания соглашаться с Г. Исаковым, утверждающим, что «выход в практику был наиболее привлекательной стороной супрематизма»⁴⁴.

Период малевического супрематизма и УНОВИСа в ВГХСМ и ВХПИ закончился в начале июня 1922 г., когда сам К. Малевич и 9 из 10 выпускников ВХПИ (в Витебске остался лишь один И. Гаврис) уехали в Петроград. Последователей у Казимира Севериновича в Витебске не осталось. И уже в январе 1923 года прекратили свою деятельность УНОВИС, малярная и скульптурная мастерские ВХПИ, был закрыт Музей современного искусства, а немного позже институту было предложено переселиться в другое помещение – здание бывшей синагоги по улице им. Володарского, совершенно не приспособленное для учебных целей, а обустроенное здание ВХПИ передать Витебскому музыкальному училищу, занимавшему лишь первый этаж.

Что же касается учебной деятельности, весьма, как оказалось, скромной, то о ней свидетельствует архивный документ, подготов-

⁴⁴ См.: Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. –1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 34–53.

ленный в ходе проверки ВХПИ инспектором Витебского Губотдела рабоче-крестьянской инспекции К. Марке: «...с ноября 1918 г. по 13 мая 1921 г. значатся поступившими 610 человек. На день ревизионного обследования Институт оказался укомплектованным учащимися в количестве 60 человек по трем мастерским: подготовительные мастерские 1-го курса – Юдовин – 28 студентов, в мастерских 2-го курса – 20 человек, 3-го курса – 12 студентов». Было обнаружено большое количество недостатков и в организации учебного процесса, ведении делопроизводства, административно-хозяйственной деятельности⁴⁵.

Представляет интерес пояснение ректора ВХПИ И. Гавриса к протоколу проверки: «В заключение всего необходимо сказать, что институт в 1921 и 1922 гг. переживал необычайно тяжелые экономические условия. Преподаватели голодали. У Малевича на почве недоедания развился туберкулез. Были проданы необходимые собственные вещи. Институт разрушался от недостатка средств. Поддержки и инструктирования как от Главпрофобра, так и от губпрофобра и профорганов не было. Институт был оставлен на произвол судьбы. Группа руководителей – Коган, Носков, Малевич – вместе с Ермолаевой бежали в Петроград, так как надежды на улучшение материального положения не было. Центр на запросы не отвечал, губпрофобр в поддержке отказывал.

При отъезде Ермолаевой и руководителей, желая удержать институт от окончательного развала и закрытия, мне самому пришлось, ввиду недостатка канцелярского штата, писать доклады, печатать и рассылать объявления о приеме в институт, искать и приглашать новых руководителей и преподавателей, составлять новую программу, учебные планы, вести денежную отчетность, стипендиальные дела, получать деньги из губфо, а иногда и носить пакеты на почту, что в связи с моей работой в других школах, ввиду незначительного оклада по институту, делало мою работу крайне тяжелой и не давало возможности обращать внимание на мелочи незначительного характера как внешнего, так и внутреннего содержания. Бесперывно стояли на очереди весьма серьезного характера вопросы – вопросы жизни или смерти института. Скудные средства не давали возможности увеличить штат канцелярии или требовать от секретаря сверхурочной работы, почему недочеты, замеченные ревизией, явились естественным следствием того положения, в каком институт был в течение последних 2–3 лет»^{46*}.

Нет, Витебская художественная школа изобразительного искусства с отъездом из Витебска М. Шагала и К. Малевича не перестала

⁴⁵ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 311. – Л. 4(об.).

⁴⁶ Там же. – Фонд 9. – Оп. 1. – Д. 626. – Л. 49–51.

* Пояснение И. Гавриса не оказало никакого влияния – судьба ВХПИ уже была предрешена.

существовать – она продолжила свое развитие, но уже в новом качестве: ВХПИ в начале августа 1923 года был реорганизован в Витебский художественный техникум Главпрофобра Наркомата просвещения РСФСР⁴⁷. 3 августа 1923 г. губернские известия объявляют о реорганизации ВХПИ в Витебский художественный техникум и разъясняют читателям назначение учебного заведения, правила приема и порядок обучения в нем. Приведем лишь некоторые из них:

– Курс техникума 4-летний, разделяется на два центра. Первый центр – общее художественно-техническое образование и второй – по специальностям. Успешно окончившие техникум получают квалификацию данного рода искусства, преподавателей дошкольных, внешкольных и школ I ступ<ени>.

– Принимаются в техникум лица по желанию или командировкам с общеобразовательной подготовкой в объеме 2 групп школ II ступ<ени>.

– Учащиеся бывшего практического института переводятся на соответствующие отделения техникума.

– Прием заявлений о поступлении на курсы до 20 августа. К заявлению необходимо приложить справку или удостоверение фабзавкома, комслужа или профсоюза.

– Приемные испытания для проверки художественных способностей вновь поступающих начнутся 1 сентября.

– При художественном техникуме открываются вечерние курсы рисования и черчения для рабочих-подростков и учащихся профшкол.

– Цель курсов – дать общую элементарную подготовку для технического выполнения графических работ с натуры и конструктивно-изобретательских проектов наряду с ознакомлением с существующими художественными стилями.

Вместо честно и ответственно исполнявшего около года обязанности директора ВХПИ, но малоопытного администратора И. Гавриса, директором техникума был назначен директор Велижской художественной школы Михаил Аркадьевич Керзин, скульптор по образованию.

Перед техникумом была поставлена задача создания кадров мастеров, «способных обслуживать запросы государства в области начертательных услуг и служить переходной ступенью для высшего художественного образования». Срок обучения был определен, как четырехгодичный^{48*}.

Перед местными властями в противостоянии с ректором ВХПИ И. Гаврисом М. Керзин имел одно неоспоримое преимущество – он был классическим «академистом», сторонником реалистического на-

⁴⁷ ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 60. – Л. 12.

⁴⁸ Там же. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 312. – Лл. 6–8.

* В плане общеобразовательной подготовки выпускники техникума должны были владеть знаниями в объеме школы 9-летки.

правления в изоискусстве, а значит, всякое влияние «формоискателей» должно было быть сведенным к минимуму. И вскоре после открытия ВХТ, все же переехавшему в здание бывшей синагоги, решением Витебского исполкома и горкома партии, было выделено новое здание на пересечении улиц Биржевой и Володарского (ныне улицы имени Маяковского и Суворова), более соответствующие требованиям учебного процесса. В этом здании ВХТ располагался до начала Великой Отечественной войны.

Витебский художественный техникум стал готовить мастеров и педагогов нового типа художественного мышления – специалистов по живописи, керамике, резьбе по дереву, готовых к осмыслению новых жизненных коллизий, видевших не только «эмпирику», но и «поэтику» нового искусства.

Художественно-педагогическое отделение вело подготовку художников и преподавателей рисования для школ II ступени, конструкторское – консультантов по живописи и резьбе по дереву для культурно-просветительных учреждений республики. При этом же отделении была создана мастерская, которая впервые в Белоруссии стала готовить художников-оформителей⁴⁹. При техникуме функционировали учебно-вспомогательные мастерские.

В 1924 году, после присоединения Витебской губернии к БССР Витебский художественный техникум (ВХТ) был переименован в Белорусский государственный художественный техникум (БГХТ) и стал подчиняться Главному управлению профессионального образования Народного Комиссариата Просвещения БССР.

Не будет преувеличением отметить, что весьма глубоко и обстоятельно деятельность Витебского (Белорусского) художественного техникума проанализирована в третьей главе уже упомянутого нами учебного пособия Г.П. Исакова «Витебск как центр художественного образования в Беларуси (1923–1941 гг.)»⁵⁰. Привлекает не просто анализ хода происходящих изменений в белорусской техникумовской жизни, а то, что эти изменения отслеживаются в двух, резко отличающихся друг от друга социально-идеологических подходах. Первый – с 1924 и до конца 1920-х годов, т.е. развитие учебного заведения в условиях политики белорусизации и второй – это предвоенное десятилетие, когда идет утверждение административно-командного стиля сталинской политической системы, начинаются и достигают своего апогея массовые репрессии против национальных кадров. И тем не менее и в 1920-х годах, и в 1930-е годы техникум стремится к развитию нового национального искусства.

⁴⁹ ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 54. – Л. 65.

⁵⁰ См. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 53–87.

Справедливости ради заметим, что некоторые страницы жизни В(Б)ГХТ, представляющие и для сегодняшнего читателя определенный интерес, оказались по-за вниманием Г.П. Исакова.

Действительно, начало директорства М.А. Керзина сопровождалось несколько неожиданным скандалом. Группа учащихся, поддерживаемая ветеранами ВХПИ, выступила против решения директора, якобы нарушавшего одно из правил приема (а оно было принято после ознакомления М.А. Керзина с актом проверки К. Марке), принятого в середине 1923 г. о проведении «поверочного испытания всех бывших студентов ВХПИ и переходе от системы отдельных мастерских к системе классов»⁵¹. Преподаватели Ю. Пэн, С. Юдовин, Е. Минин обратились к директору техникума с письменным заявлением, в котором утверждалось, что:

«1) Вновь назначенный заведующий Техникума т. Керзин в проведении всей работы, имеющий непосредственное отношение к учебной части, не намерен считаться с решением и даже мнением Педагогического Совета.

2) План работы, программа и методические вопросы во всех случаях решаются единолично Заведующим несмотря на настаивания Пед. Совета о выделении на сей предмет особых комиссий.

3) Что новый заведующий не намерен считаться со всеми современными достижениями в области искусства как со стороны формально-технической, так и со стороны методологической.

Принимая во внимание все отрицательные стороны единоличного проведения вопросов в деле Художественного образования, а также навязывания Заведующим личных взглядов в области формального и идеологического разрешения задач искусств, считаем невозможным дальнейшее пребывание в Худ. Техникуме в качестве руководителей и заявляем о своем уходе»⁵².

Казалось бы, рядовое, локальное событие: кому-то пришлось не по вкусу начавшиеся преобразования, кому-то неожиданными показались задачи, поставленные перед техникумом, кому-то не по душе «своя команда» М.А. Керзина (а вместе с ним на работу в техникум прибыли из Велижа художники-реалисты В.В. Волков, М.Г. Энде, М.В. Лебедева) и т.д. Однако ситуация осложнилась тем, что на негласную защиту «обиженных» встал некто «А.О.», выступивший 2 декабря 1923 г. на страницах газеты «Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б)» с остро-полюемической заметкой «Нужен ли Витебску Художественный техникум?». Автор пространно рассуждает о том, что «в техникуме чувствуется какая-то неопределенность. Что-то недоговоренное. Как будто все «на скорую руку» и «пока».

⁵¹ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. – Л. 144.

⁵² Там же. – Л. 143.

...Нет красок, нет кистей, а ученики – настоящая беднота, и их более 60 человек. *Фундаментальности в школе нет* (было выделено в публикации. – А.Р., Ю.Р.).

Художественная интеллигенция города оказалась в недоумении. Значит, в конфликте бывших преподавателей ВХПИ с новым директором техникума есть что-то недоговоренное... Но вот 14 декабря 1923 г. те же «Известия...» публикуют ответ техникума на газетную публикацию от 2 декабря «Нужен ли Витебску Художественный техникум?». Приведем его с некоторым сокращением.

«Да. Художественный техникум Витебску нужен.

Нужен потому, что его задача – 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.

Нужен потому, что революция, разрушив буржуазный строй, стерла слова «Искусство для искусства» и теперь перед государством стал на очередь вопрос об образовании кадра молодых художников, непосредственно связанных с жизнью и производством, которые бы в искусстве творили дело Революции».

Все остальное приложится.

«Идея жизненна – и дело жизненно».

Государство в лице органов, губоно и губпрофобра всецело идет на помощь осуществлению задач Художественного техникума, отпуская необходимые средства. За три месяца (которыми исчисляется все существование техникума), здание бывш<ей> синагоги превратилось в хорошие и удобные, специально оборудованные мастерские, где утром, днем и вечером, при ярком свете электричества, полным темпом идет работа учащихся и их руководителей.

Конечно, ничего не делается сразу, и быть может, пройдет несколько лет творческой напряженной работы по проведению в жизнь новых принципов как в методах преподавания, так и в непосредственном приложении их в области искусства.

Нужна уверенность в деле – и она есть.

Как производственная база, как связь с жизнью и как средство материального развития техникума. При нем открыты учебно-вспомогательные мастерские, где будут под руководством и при непосредственном личном участии опытных художников-преподавателей техникума исполняться всевозможные заказы решительно по всем отраслям изобразительных искусств: от портрета вождя революции до художественной вывески. В этих мастерских слушатели будут практически на деле применять познания и прием мастерства, изучаемые ими в техникуме, и будут в то же время иметь заработок, чем хоть отчасти будет разрешен в положительном смысле вопрос материальной необеспеченности учащихся, почти сплошь детей рабочих...

Художники-руководители техникума: Керзин, Волков, Энде»⁵³.

Уверенность М.А. Керзина в том, что техникум состоится, прослеживается в его докладной записке, направленной в Губоно с предложением повысить статус техникума, сделав его областным, т.е., по сути, превратить его в высшее учебное заведение⁵⁴ и в обращении в Наркомпрос БССР с предложением организовать на базе Б(В)ГХТ (на наш взгляд, такая аббревиатура вполне имеет право на жизнь. – *А.Р., Ю.Р.*) Академию художеств (предложение, однако, поддержки не получило) и в резолюции Витебской окружной краеведческой конференции, взявшей за основу предложение М.А. Керзина «готовить специалистов в области прикладного искусства и художественной промышленности», подчинив всю деятельность техникума «нахождению и созданию согласно требованиям революционного времени белорусского национального стиля»⁵⁵, и в постоянной работе по привлечению новых педагогов (в сентябре 1924 г. приступит к работе преподаватель истории, выпускник литературно-художественного отделения I Московского университета искусствовед П.Е. Даркевич; в октябре на должность преподавателя рисунка, живописи и композиции приглашена работавшая в Велиже М.В. Лебедева; с 1 сентября 1925 г. в техникуме работает бывший руководитель Новгородсеверской керамической школы, что на Черниговщине Н.П. Михолап, сначала в должности руководителя научной части, а затем – руководителя гончарно-керамической мастерской, будут приглашены на работу Д. Комарь, В. Хрусталева, И. Ахремчик, И. Пашкевич, Ф. Фогт, В. Руцай, Г. Шульц и др.), и в несогласии с решением Коллегии Наркомпроса БССР от 2 августа 1928 г., записавшей: «... 13) Учитывая особенности Художественного техникума, который должен находиться в культурной среде Республики, признать необходимым, при первой возможности, перевести техникум в Минск»⁵⁶. К счастью, не получилось... Может быть, и потому, что было признано: «...праца калектыву пад кіраўніцтвам Волкава, Энде, Керзіна прароблена надзвычай вялікая ў страшна цяжкіх матэрыяльных умовах»⁵⁷.

История техникумовской жизни сохраняла и такой поистине уникальный пример.

В 1924 году коллектив техникума принял участие в разработке грандиозного проекта – восемнадцатиметрового памятника В.И. Ленину для воздвижения на площади Свободы в Витебске. Наверяно это решение было смертью вождя революции. На гранитном квадрате

⁵³ Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). – 1923. – 14 дек. – № 285.

⁵⁴ См.: ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 312. – Л. 6–7.

⁵⁵ Віцебшчына: неперыядычны зборнік Віцебскага Акруговага таварыства Краязнаўства. – Віцебск, 1925. – Т. 1. – С. 214.

⁵⁶ ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 36. – Л. 50.

⁵⁷ Гісторыя Беларускай ССР. – Мінск, 1973. – Т. 1. – С. 605.

предполагалось установить звезду и круг. Из центра звезды вырастала усеченная пирамида, гранитный объем которой служил пьедесталом для глобуса – земного шара, объятая языком пламени. Наверху «стоял Ленин в позе оратора, зажигающего огнем своих речей рабочих всего мира». На постаменте размещались скульптурные изображения деятелей революционного движения, борцов за счастье народа и социализма. А у основания памятника должна была быть трибуна с полукружьями лестниц. Естественно, что такой грандиозный и сложный проект не мог быть осуществлен в те годы, но это было первое обращение белорусских художников к образу В.И. Ленина в монументальной пластике*.

В педагогическом коллективе активно занимались разработкой программ, вели постоянную корректировку учебных планов. И уже к третьему году работы наряду со специальными предметами (живопись, история искусства, пластическая анатомия, керамика, графика, скульптура), читали общеобразовательные: белорусский язык, географию БССР, техническую химию, политэкономия, исторический материализм, историю революционного движения.

Отметим, что разработчиками программ были, как правило, ведущие преподаватели. К примеру, Н. Михолап программу по керамике разрабатывал на основе практических занятий, однако с расширенным изучением технологии керамики, химии, рисунка, живописи, композиции, истории мирового и национального искусства; М. Лебедев насытила свою программу активным изучением национального фрескового и декоративно-прикладного искусства (программа, исключая любительство и непрофессионализм в работе скульптора, была построена по принципу строгой теоретической и методологической последовательности обучения: вначале учащиеся работали над простыми объемными формами, а на втором этапе осваивали круглую композицию. При этом гипербола и заострения образных характеристик натуры не допускались. Хотя было очевидно и то, что, требуя строгого соблюдения натурального изображения модели, автор программы тем самым ограничивал формальные поиски учеников). Разработанная М. Керзиным программа по скульптуре позволила Белорусскому (Витебскому) художественному техникуму и его директору стать *колыбелью* белорусского советского скульптурного искусства. А что можно возразить – ведь именно Б(В)ХТ и М. Керзин дали путевку в жизнь З. Азгуру, А. Бембелю, А. Глебову, А. Орлову, Г. Измайлову, А. Жорову, Н. Овчинникову и др.

Для учащихся организовывались этнографические экспедиции, выездные практики в разные регионы БССР, с зарисовкой сохранившихся архитектурных памятников, экскурсии на соответствующие промышленные предприятия и т.д.

* Об этом можно прочесть в художественном альбоме «Заир Исаакович Азгур». – М., 1989. – С. 9.

Работа Б(В)ГХТ в условиях реализации политики «белорусизации» сопровождалась появлением новых элементов как в учебной, так и в административно-управленческой деятельности. Наиболее характерными из них, на наш взгляд, являются:

во-первых, обогащение учебного плана такими новыми дисциплинами, как «белорусская литература», «история белорусского искусства», «История белорусской культуры» и даже «Белорусская топография». Интересным представляется следующий архивный документ комиссии по проверке белорусизации среди преподавателей и служащих Государственного художественного техникума от 1 ноября 1929 г.: «Лічыць добра падрыхтаванымі для выкладання працы на беларускай мове Дракевіча, Керзіна, Панова і здавальняюча – Эндэ»⁵⁸;

во-вторых, перевод всего делопроизводства на белорусский язык;

в-третьих, постепенный перевод преподавания общеобразовательных и даже специальных предметов на белорусский язык;

в-четвертых, открытие в техникуме филиала белорусской писательской организации «Маладняк», призванного способствовать развитию творческого потенциала начинающих писателей, поэтов и молодых художников; организации литературно-творческих вечеров, художественных выставок. Отметим, что первая выставка студенческих работ состоялась уже в 1925 году и получила доброжелательные отзывы специалистов. Затем будет участие преподавателей и учащихся Б(В)ГХТ в Первой Всебелорусской выставке, на которой в специальном отделе под названием «Учебные институты и художественные кружки» из 173 экспонируемых работ 110 будут работами учащихся из Витебска. Небезынтересен, на наш взгляд, и тот факт, что произведения Н. Гусева, В. Дежица, Е. Заборовского будут внесены в каталог Первой Всебелорусской художественной выставки как собственность «Витебского отделения Белорусского Государственного музея». Художники-педагоги на этой выставке были представлены работами В. Волкова, М. Лебедевой, П. Даркевича, М. Энде. О растущем мастерстве учащихся техникума свидетельствует и тот факт, что на Второй Всебелорусской художественной выставке, проведенной в Минске в 1927 г., экспонировалось 120 работ учащихся из БГХТ. И еще об одном, весьма значимом для оценки роста профессионального мастерства учащихся и эффективности преподавательского труда. Это демонстрация на Выставке искусств народов СССР, посвященной 10-летию Октябрьской революции и состоявшейся в Москве в октябре–ноябре 1927 г., 34 работы учащихся Б(В)ГХТ (22 живописных, 11 – рисунков и одна скульптура «красноармеец» впоследствии народного

⁵⁸ ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 111. – Л. 10, 11.

художника БССР А. Бембеля)⁵⁹). Работы учащихся и преподавателей БГХТ, а затем и Витебского художественно-педагогического техникума (училища, с 1934 г.) будут пользоваться неизменным успехом и на Третьей (1925), и на Четвертой (1931), и на Всебелорусской выставке картин, графики, скульптуры и архитектуры (1930) и др.);

в-пятых, тесное сотрудничество Б(В)ГХТ с Институтом белорусской культуры (Инбелкульт) и Государственным издательством БССР, начавшееся уже в 1926 г. Если первый оказывал постоянную консультационную помощь, то второе представляло учащимся и преподавателям возможность овладения искусством книжной графики и художественного оформления книги. 9 декабря 1926 г. Госиздат направил в техникум письмо, строки из которого мы и приводим: «Выдавецкі аддзел ДВБ падрыхтаваў да друку народныя беларускія казкі ў апрацоўцы Якуба Коласа. Казкі будуць выдавацца для дзяцей дашкольнага ўзросту і выходзіць паасобнымі невялікімі сшыткамі па 1 або 2 казкі.

Для гэтых выданняў патрэбны мастацкія малюнкi ў фарбах: вокладкі для кожнай казкі і 4 ілюстрацыі самога тэксту казак.

Просьба, праз настаўнікаў і вучняў. Выканаць малюнкi да пасылаемых казак і як мага хутчэй выслаць у выдавецтва. Просім перадаць мастакам нашу просьбу»⁶⁰.

Из досланных в издательство более 40 эскизов, выполненных учащимися второго и третьего курсов, были приняты четыре обложки и одно художественное оформление сказки «Пчела и шмель» полностью (работы были выполнены учащимися Наторевичем, Шадевским, Войткевичем, Израильским и Пузынкевичем). Вышли такие сказки «Как петушок спасал курочку», «Зайчата» и «Волк-дурак», в оформлении преподавателей В. Волкова и М. Энде.

Кстати, именно с помощью издательства в техникуме в 1930 г. было открыто полиграфическое отделение для подготовки художников-графиков, которые возглавил талантливый педагог и график Ф. Фогт. Состоялось четыре выпуска специалистов (1932, 1933, 1934, 1936), сыгравших заметную роль в развитии национальной графики и книжной и станковой⁶¹.

О тесном сотрудничестве Б(В)ГХТ и Белгосиздата свидетельствует объемное архивное дело, находящееся в Витебском областном государственном архиве. (См.: Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 21).

Представляется уместным сослаться на мнение известного белорусского искусствоведа В.В. Церещатовой, считающей, что в значи-

⁵⁹ ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 41. – Л. 3.

⁶⁰ Там же. – Д. 21. – Л. 1.

⁶¹ См.: Гугнін, М.А. Кніжная графіка дзіцячых выданняў БССР (другая палавіна 20-х – сярэдзіна 30-х гадоў) / М.А. Гугнін // Весці Акадэміі навук БССР. Сер. гуманіт. навук. – 1900. – № 2. – С. 77.

тельной степени благодаря коллективу Витебского техникума и его выпускникам В. Тихоновичу, А. Волкову, Б. Басову, А. Шахраю и др., их творческим поискам и решениям, «книжное мастацтва рэспублікі стала самастойным відам»⁶²;

в-шестых, утверждение и постоянное давление принципов жесткого централизованного управления. Лишь один, но, на наш взгляд, весьма показательный пример. Приказом Наркомпроса БССР от 2 октября 1925 г. было определено, что практически все педагогические работники принимаются на работу в Б(В)ГХТ лишь по приказам Народного комиссариата просвещения, за руководством техникума оставалось право принимать на работу лишь вспомогательный персонал⁶³.

Следует подчеркнуть, что управленческие указания в Б(В)ГХТ в конце 1920-х годов поступали не только из Наркомпроса БССР, но и из окружного и городского комитетов КП(б)Б, Центрального и окружного комитетов профсоюза работников искусств и даже из ЛКСМ Белоруссии. Казалось бы, внимания было предостаточно, а вот реальные улучшения в организации учебно-воспитательного процесса были намного скуднее. На заседании педсовета (Педрады) Б(В)ГХТ (06.10. 1927 г.) однозначно отмечалось, что для более эффективной организации занятий нужны специальные аудитории, новое оборудование, художественные альбомы, учебная и художественная литература⁶⁴. В начале 1928 г. Правление Витебского окружного отделения Союза рабис, знавшее о трудностях в материально-финансовом обеспечении учебного процесса, предлагает открыть в техникуме художественно-педагогическое, полиграфическое отделение и декоративную матерскую, что позволило бы более четко определить целевую (понимается, практическую*) направленность обучения студентов и улучшить воспитательную работу⁶⁵. Рекомендации дирекции давала и техникумовская партийная организация. Вот одна из них: принимать заказы на работу общественного характера только по согласованию с городским исполкомом Совета рабочих и крестьянских депутатов, а в учебных планах предусматривать время для выполнения заказов, приуроченных к революционным праздникам⁶⁶ т.д.

Сегодня очевидно, что ориентация на подготовку специалистов, знающих и понимающих потребности страны, вставшей на трудную доро-

⁶² Церашчатава, В.В. Беларуская савецкая кніжная графіка да Вялікай Айчыннай вайны / В.В. Церашчатава // Весці Акадэмі навук БССР. Сер. грамад. навук. – 1965. – № 3. – С. 89.

⁶³ ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 5. – Л. 1.

⁶⁴ Там же. – Д. 28. – Л. 1.

* По мнению профсоюзного руководства, выполняя требования местных органов власти, должны были уметь организовывать кружки по ИЗО вести занятия в них, писать лозунги, плакаты, портреты передовиков производства.

⁶⁵ ГАВО. – Фонд 1168. – Оп. 1. – Д. 90. – Л. 42–44.

⁶⁶ Там же. – Д. 36. – Л. 21–24.

гу социалистических преобразований не была ошибочной*. Непосредственное общение с жизнью трудовых коллективов, выполнение важных, социально-значимых художественно-оформительских работ позволяло выпускникам Б(В)ГХТ постоянно быть в курсе происходящих событий, чувствовать сложности тогочасной жизни. Лишь несколько примеров.

– Бригада учащихся во главе с художником-преподавателем М. Энде работает на оформлении Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в Минске.

– Художник-преподаватель Х. Даркевич вместе с группой учащихся в 1930–1931 гг. работает над выполнением росписей в технике фрески в здании железнодорожного вокзала на станции Сироткино.

– Учащиеся и педагоги Б(В)ГХТ полностью оформляют (на основе белорусского орнамента) просторное фойе витебского кинотеатра «Художественный»⁶⁷ и т.д.

Конечно, все это противоречило субъективистским (в значительной степени) устремлениям М. Керзина, который, к тому же, весьма часто конфликтовал и с коллегами по работе, и с местными витебскими властями. Проверочные комиссии, усиливающееся идеологическое давление привели к тому, что в 1929 г. первый руководитель техникума М. Керзин был освобожден от должности директора (насколько это было разумным судить сложно. Ведь еще три года уволенный директор будет работать преподавателем на первом и втором курсах. Значит, привязан он был к техникуму, стремясь выполнять *личное* обязательство, данное им при назначении на должность).

Объективности ради, заметим, что после освобождения от должности директора БГХТ М. Керзина, в учебном заведении начались «странные» преобразования. Назовем лишь два из них. Первое связано с назначением Минпросом БССР директором БГХТ филолога, пусть и выпускника Коммунистического университета Белоруссии В. Вольского (впоследствии – заслуженный деятель искусств БССР), но не имевшего опыта административно-учебной деятельности. И, по видимому, его руководство было весьма краткосрочным – организацию всей учебной работы вел педагогический совет, сложившийся еще при М. Керзине.

А вот после ухода из БГХТ В. Вольского и назначения директором А. Орнштейма, работника Витебского горкома РКП(б)Б, в учебном заведении появились уникальные «новации» (в современном прочтении. – *А.Р., Ю.Р.*). И самым оригинальным стал так называемый метод «комплексного» обучения. Бывший техникумовец (выпускник

* Правда, некоторые исследователи художественной жизни в БССР в 1920–1930-е годы (например, Э. Ершова) пытаются утверждать обратное.

⁶⁷ См.: Пракапцоў, У. Развіццё манументальнага жывапісу ў Беларусі. 1917–1960 гг. / У. Пракапцоў // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 6. – С. 11.

1935 г.) Тихонович в своих воспоминаниях (может быть, с иронией, а может, и взаправду) напишет о таком методе: «Акадэмічныя метады выкладання – праца з натураю, перспектыва і анатомія былі заменены на калектыўны метады. Гэта выглядала так: студэнты ўсіх разам курсаў выконваюць кампазіцыю – карціну на тэму ліцейнага цэха металургічнага завода. Фактычна на вялікім палатне, якое прымацавана да сцяны, працаваць усе студэнты не могуць, бо першакурснікі не ведаюць, што рабіць наогул. Працуюць студэнты чацвёртага курса, а астатнія або сочаць, як працуюць старэйшыя, або займаюцца хто чым недзе звонку. Агульнаадукацыйныя прадметы вывучаюць разам, а залікі здае студэнт, які лепш за ўсіх ведае тэму. Вось у чым заключаўся калектыўны метады»⁶⁸.

И тем не менее в учебном процессе доминирующее влияние занимает реалистический стиль и советская социалистическая тематика⁶⁹.

Успешные выпуски профессионально-подготовленных специалистов, острая потребность в художниках-педагогах, художниках-оформителях ставит перед окружными и республиканскими органами управления вопрос о преобразовании Б(В)ГХТ в высшее учебное заведение. Однако, в 1934 г. Б(В)ГХТ реорганизуется в художественно-педагогический техникум (училище) с 4-летним сроком обучения. Учебное заведение принимает «четко выраженную педагогическую направленность, отчего, как считает Г. Исаков, уровень художественной подготовки студентов учебного заведения понизился, так как количество часов, отведенных на специальные дисциплины, уменьшилось»⁷⁰. С приходом в должность директора уже известного в республике художника-педагога И. Ахремчика этот перекосяк был устранен – срок обучения был увеличен с 4-х до 5 лет. Выпускник техникума (училища), получая диплом, имел право на преподавание графических дисциплин в белорусской школе-семилетке⁷¹.

Еще раз сошлемся на Г. Исакова, собравшего интересный материал о выпускниках последних предвоенных лет: «В 1938 г. Витебское художественное училище окончили 44 человека, из них 40 выпускников получили направления в школы республики в качестве преподавателей рисования и черчения, 4 человека были направлены художниками-декораторами в Большой театр оперы и балета БССР. Из 42 выпускников училища 1939 г. в школы получили назначения 23 человека, художниками-оформителями в различные учреждения республики были направлены 7 человек, методистами областных Домов народного творчества – 2 человека, младшими научными работниками

⁶⁸ Культура. – 1993. – 31 жн.

⁶⁹ См.: Літаратура і мастацтва. – 1935. – 18 жн.

⁷⁰ Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 74.

⁷¹ См.: ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 16. – Л. 3–4.

Картинной галереи БССР – 2, художниками-графиками в Белорусское государственное издательство – 3. Пять выпускников летом того же 1938 г. держали экзамены в Академию художеств в Ленинграде»⁷².

О том, что за 18 лет своего существования Витебский, а затем Белорусский и снова Витебский техникум оставался единственной в Советской Белоруссии школой подготовки кадров, определяющих перспективное развитие национального изобразительного искусства во всех его жанрах и модификациях, лучше всего свидетельствует и наш самый небольшой перечень известных в Белоруссии и за ее пределами мастеров кисти, скульптуры, плаката, графики... Это: участник Великой Отечественной войны *Степан Адамович Андрукович* (1908–1990), народный художник СССР, Герой Социалистического труда *Заир Исаакович Азгур* (1908–1986), народный художник БССР *Андрей Онуфриевич Бембель* (1905–1986), художник-анималист *Матвей Захарович Беленицкий* (1909–1990), участник Великой Отечественной войны *Генрих Францевич Бржозовский* (1912–?), художник-график *Анатолий Валентинович Волков* (1908–1985), заслуженный деятель искусств БССР *Натан Мойсеевич Воронов* (1916–1978), народный художник БССР *Алексей Константинович Глебов* (1908–1968), участник Великой Отечественной войны, искусствовед и график *Петр Николаевич Герасимович* (1912–1980), художник-график *Надежда Ивановна Головченко* (1905–1930), участник Великой Отечественной войны, художник и педагог, заслуженный деятель искусств *Лев Мейерович Лейтман*, уроженец Витебщины, художник-пейзажист *Михаил Хрисанович Довгялло* (1908–1978), художник-станковист и педагог *Валентин Константинович Дежиц* (1904–1964), народный художник БССР *Евгений Алексеевич Зайцев* (1908–1992), участник Великой Отечественной войны, художник-портретист *Петр Максимович Явич* (1918–2008), народный архитектор СССР и заслуженный строитель БССР *Владимир Адамович Король* (1912–1980), уроженец Витебщины, художник-пейзажист *Антон Станиславович Корженевский* (1910–1991), участник Великой Отечественной войны, заслуженный деятель искусств БССР *Константин Николаевич Космачев* (1911–1992), заслуженный работник культуры БССР *Евгений Ефстафьевич Красовский* (1908–1980), участник Великой Отечественной войны, художник сюжетно-тематического жанра *Абрам Иосифович Кроль* (1913–1990), уроженка Витебщины, заслуженный деятель культуры БССР *Софья Дмитриевна Ли* (1904–1980), уроженец Витебска, художник-педагог, участник Великой Отечественной войны *Хаим Мойсеевич Лифшиц* (1912–?), заслуженный деятель искусств БССР, театральный художник, искусствовед и педагог *Павел Василье-*

⁷² Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 78.

вич Масленников (1914–1995), художник-педагог, участник Великой Отечественной войны Александр Петрович Мозолев (1910–1970), участник Великой Отечественной войны, художник исторического и бытового жанра, график Монас Исаакович Монасон (1907–1980), народный художник БССР Евгений Дмитриевич Николаев (1913–1978), заслуженный деятель искусств БССР, художник-график Александра Онуфриевна Последович (1918–1988), живописец и график Лазарь Саульевич Ран (1909–1989), народный художник БССР, участник Великой Отечественной войны Сергей Иванович Селиханов (1917–1976), Заслуженный деятель искусств БССР, художник-педагог, участник партизанского движения в годы Великой Отечественной войны Владимир Павлович Суховерхов (1908–1977), один из зачинателей анималистического жанра в белорусской графике Валентин Николаевич Тихонович (1909–1978) и его брат художник сюжетного и портретного жанра Евгений Николаевич Тихонович (1911–?), народный художник БССР Виталий Константинович Цвирка (1913–1993), участник Великой Отечественной войны, художник-оформитель Георгий Иванович Чернявский (1909–1985), художник-педагог Николай Дмитриевич Чубаро (1913–1998) и многие другие известные ныне деятели изобразительного искусства.

Вот такой действенной, поистине знаковой, а по сути, сформировавшей белорусское советское изобразительное искусство, выглядит школа Керзина, Ахремчика, Лейтмана*, внесших наиболее значительный вклад в развитие Белорусского, а затем Витебского художественного техникума (училища).

Нет, мы, конечно, не отрицаем роль и значение практической и учебной деятельности М. Шагала и К. Малевича для развития изобразительного искусства в послереволюционном Витебске. Но «школы»-то в академическом прочтении ни у одного, ни у второго не получилось. К сожалению, не получили развития в Витебске их творческие устремления. И, даже один из преданных сторонников К. Малевича, оставшийся в Витебске, И. Гаврис, уже к середине 1920-х годов перейдет на позиции классического реалистического искусства.

В завершение наших рассуждений о развитии изобразительного искусства в послереволюционном Витебске представляется уместным сослаться на публикацию в газете «Літаратура і мастацтва» от 11 января 1941 г., в которой автор под псевдонимом «І.Р.» знакомит республиканского читателя с первой областной и последней предвоенной выставкой изоискусства в Витебске. (Может быть сегодняшнему читателю такое цитирование покажется излишним. Но ведь речь идет о свидетельствах очевидца, а что может быть важнее оце-

* Последний предвоенный директор Витебского художественного училища, Заслуженный деятель искусств БССР.

нок, сделанных по ходу события. – *А.Р., Ю.Р.*). «... Падрыхтоўка да выстаўкі выклікала незвычайны ўздым сярод мастакоў. Нават мастакі, якія заўсёды вельмі мала ўдзельнічалі ў мастацкім жыцці вобласці (А.І. Цвятаеў, Г.Н. Хаін, Е.Г. Карпуненка, П.М. Явіч), падрыхтавалі да выстаўкі рад цікавых работ.

Усяго на выстаўцы прадстаўлена каля 150 твораў жывапісу, скульптуры і графікі. Паказваюць свае работы 18 мастакоў-прафесіяналаў, сярод якіх выхаванцы Ленінградскай акадэміі мастацтваў, цяпер педагогі Віцебскага мастацкага вучылішча – Е.М. Ізергіна, А.П. Мазалёў, Х.С. Гутэрман і выпускніца Кіеўскага мастацкага інстытута, зараз кіраўнік скульптурнага аддзялення вычылішча – Е.Г. Бяляева.

Мастакі Віцебшчыны дэманструюць свой творчы рост. Пераважная колькасць выстаўленых работ стаіць на высокім прафесіянальным узроўні. Нягледзячы на рознасць творчых напрамкаў, усіх аўтараў яднае адзіная мэта – у пейзажах, эцюдах, тэматычных творах даць рэалістычны паказ савецкага жыцця [...] Многа места ў выстаўленых работах занялі пытанні абароны краіны. Гэткія эскізы да карціны «Першая конная» і да скульптуры «На фронт» мастака А.Г. Курачкіна, зарысоўкі і эскізы да карціны «Бой за Гродна» А.П. Мазалёва, эскіз скульптуры «Варашылаў на манёўрах» маладога мастака С.І. Селіханова, выдатныя пейзажы з жыцця і быту Чырвонай Арміі мастака Л.М. Лейтмана і інш.

Агульнае ўражанне ад выстаўкі такое, што віцебскія мастакі смела бяруцца за вялікія тэмы і шчыра, цёпла перадаюць у сваіх работах жыццё нашай сацыялістычнай Радзімы.

Вядомыя за межамі Віцебска мастакі І.О. Ахрэмчык, Л.М. Лейтман, В.Я. Хрусталёў, А.П. Мазалёў шырока прадстаўлены на выстаўцы. Глядач доўга не можа адарвацца ад карцін Мазалёва і Гутэрмана, якія для сваіх работ узялі інтэрнацыянальныя матывы («Апошні табар», «Мітынг у яўрэйскім калгасе»). Пакідае вялікае ўражанне дыпломная работа вельмі здольнай мастачкі Е.М. Ізергінай – «1905 год». Карціна новага Віцебска адлюстравана ў зарысоўках і пейзажах В.К. Дзежыца, А.І. Цвятаевай, М.І. Сіманенкі⁷³».

* * *

Развитие национального киноискусства, начавшееся в середине 1920-х годов, активизация работы кинотеатров, появление в БССР звукового кино, рост количества кинопередвижек* с необходимостью

⁷³ Літаратура і мастацтва. –1941. – № 2.

* К прымеру, на 1 апреля 1929 г. в Витебском, Оршанском и Полоцком округах действовало соответственно 4, 12, 10 кинопередвижек, а всего в системе Белгоскино к началу 1932 г. работало 376 сельских кинопередвижек.

потребовало решения кадровых проблем. Кино все активнее входило в жизнь Советской Белоруссии. С 20 мая 1927 г. Белгоскино снабжало «идеологически приемлемыми» кинофильмами все рабочие клубы профсоюзов, при этом 2/3 из них – это были картины советского, 1/3 – заграничного производства. Употребляя понятие «идеологически приемлемые», отметим, что «приемлемость» каждой выпускаемой к прокату картины определялась кинокомиссией при культотделе ЦСПСБ⁷⁴.

Приведем лишь несколько примеров из кинопрактики Витебщины конца 1920-х годов.

– 22 октября 1927 г. открыто кино имени Ленина в г. Городке. С 8 ноября 1927 г. здесь начата демонстрация платных сеансов. За 20 дней ноября в небольшом городке на 18 киносеансах присутствовало 3684 человека, в т.ч. первый белорусский кинофильм «Лесная быль» посетили 568 человек; в декабре этого же года на 20 киносеансах зрителями стало 3768 человека⁷⁵ и т.д.

При этом в зале кино ставились и концерты – в декабре выступал ансамбль Ленинградских артистов, 17 и 18 мая – зрители смотрели спектакли Московского театра драмы «Царь и поэт», «Любовь Яровая»⁷⁶ и др.

– С 20 сентября 1929 г. все кино Витебска переведены на непрерывную рабочую неделю⁷⁷.

– В Витебске кинофильмы демонстрировались в рабочих клубах фабрики «Двина» (на Марковщине), металлистов, Учпрофсожа, клубах Нарсвязи, Медикосантруда, Швейников, Красной Армии, комсомола, военного госпиталя и др.⁷⁸

– В кинотеатрах распространялась «кинолитература», «киногазеты», велась подписка на журнал «Советский экран»⁷⁹.

– На Витебщине родилось интересное начинание – дополнить работу потребительской кооперации в деревне кинообслуживанием села. Уже в 1928 г. Витебский потребсоюз в своей работе использовал 11 кинопередвижек (С. Марцелев).

– В 1933 г. в Витебске и Орше открываются специализированные детские кинотеатры.

– Белгоскино к концу 1926 г. в своем распоряжении имело почти все фильмы советской киноорганизации и 50 картин иностранного производства и т.д.⁸⁰

⁷⁴ См.: ГАВО. – Фонд 366. – Оп. 1. – Д. 27. – Л. 25.

⁷⁵ См.: Там же. – Д. 12. – Л. 19(об.).

⁷⁶ См.: Там же. – Л. 40, 146.

⁷⁷ См.: Там же. – Л. 5(об.).

⁷⁸ См.: Там же. – Л. 66, 89.

⁷⁹ См.: Там же. – Д. 15. – Л. 7–8.

⁸⁰ См.: Там же. – Л. 28.

Становится очевидной потребность в подготовке квалифицированных киноспециалистов, умеющих не только продемонстрировать кинофильм и прокомментировать его, но и провести со зрителями беседу о политике партии и Советского правительства, о насущных повседневных проблемах. В связи с этим Коллегия Наркомпроса БССР летом 1930 г. принимает решение об организации кинопрофтехшколы на базе девятилетки в Витебске, начавшей свою работу на основе курсов киномехаников. Подчеркнем, что для города это было *третье художественное учебное заведение*. Вся организация учебного процесса была возложена на руководство Белгоскино, финансирование осуществлялось Управлением Главпрофобра Наркомпроса СССР. Первым директором техникума был назначен Соломоник, проработал недолго – с 1 января по 26 июля 1932 г. Его по решению Витебского горкома КП(б)Б сменил Шаповалов⁸¹.

В кинотехникуме первоначально были открыты два отделения – кинотехническое (было принято 40 человек, из них 11 были комсомольцами) и сценарное (было принято 34 человека, из них 15 – комсомольцы). Среди принятых было 16 девушек⁸². В 1932 г. было открыто сценарное объединено-кинорежиссерское отделение, готовившее одновременно сценаристов, и кинорежиссеров⁸³. Кажется бы, состав первокурсников был сформирован достаточно профессионально. Однако руководство треста «Белгоскино» упрекало дирекцию техникума за то, что она вместо приема на учебу комсомольцев и колхозников с семилетним образованием набрало «перших папаўшыхся кандыдатаў»⁸⁴.

Становление техникума проходило трудно – не было профессионально подготовленных преподавателей, разным по уровню подготовки оказался состав учащихся, отсутствовали стабильные учебные программы и т.д. К примеру, учебные планы для сценарного отделения строились на основе «Положения о курсах сценаристов при кинофабрике «Советская Беларусь», разработанного в 1930 г. Задача отделения состояла в том, чтобы готовить сценаристов из основных национальностей БССР, а комплектовать состав отделения за счет литературной молодежи, желающей работать в белорусском кинематографе. Для поступления на отделение абитуриенту необходимо было иметь общеобразовательную подготовку в объеме школы-семилетки и пройти политическую подготовку в объеме совпартшколы первой степени. В работе приемной комиссии участвовали работники «Белгоскино» и кинофабрики «Советская Беларусь». Учебные планы согла-

⁸¹ См.: ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 3. – Л. 1.

⁸² Там же. – Д. 8. – Л. 1(об.).

⁸³ Там же. – Д. 5. – Л. 23, 25.

⁸⁴ Там же. – Д. 14. – Л. 2.

совывались с «Белгоскино» и утверждались в Наркомпросе БССР. По окончании техникума выпускник должен был представить в Художественное бюро фабрики квалификационную работу в виде самостоятельно написанной рукописи.

В докладной записке директора техникума в Витебский горком КП(б)Б от 22 июля 1934 г. (т.е. через два года после открытия), сохранившейся в областном архиве, отмечалось, что в неудовлетворительном состоянии находится учебно-материальная база, отсутствует звуковая киноустановка, недостаточно помещений для занятий, отсутствуют стабильные, уточненные программы по специальным дисциплинам, нет столовой, на лицо слабое методическое руководство со стороны треста «Белгоскино» и т.д.⁸⁵

И все же техникум работал, при этом задачи постоянно усложнялись. К примеру, в марте 1934 г. по решению «Белгоскино» открываются курсы подготовки киномехаников-передвижников с почти 5-месячным сроком обучения. Обучение на курсах должны были пройти 90 человек со всех регионов БССР. В этом же 1934 г. в техникуме открыта новая специальность – «кинофикатор»⁸⁶, а силами преподавателей и учащихся старших курсов был создан документальный фильм «Первый выпуск киномехаников для сельской местности».

Первый выпуск киноспециалистов состоялся летом 1935 г. – Дипломы о получении специальности «киномеханик» и «кинофикатор» получили 50 человек. Последний выпуск квалифицированных кадров для киносети БССР был в июне 1939 г.

В конце 1930-х годов Витебский кинотехникум прекратил свое существование. Причину, по которой «Белгоскино» и правительством БССР было принято такое решение, к сожалению, установить не удалось. Как не удалось установить, почему единственное в республике учебное заведение такого типа не возродилось в послевоенные годы. Ведь и по сегодняшний день успешно работают созданные в довоенные годы музыкальное училище и университетский художественно-графический факультет.

Подытоживая, можно сделать вывод, что сложившаяся в Витебске в послереволюционные и предвоенные годы система подготовки художественных кадров, несмотря на все нужные и не очень реорганизации, не просто выдержала испытание временем, но и стала настоящей «академией» подготовки квалифицированных национальных художественных кадров, обеспечивающих развитие и общеобразовательной школы, и специализированных школ в различных видах и жанрах белорусского советского искусства.

⁸⁵ ГАВО. – Фонд 1539. – Оп. 1. – Д. 15. – Л. 7–8.

⁸⁶ Там же. – Л. 28.

Г Л А В А VIII

ЖИЗНЬ В КУЛЬТУРЕ

Строительство новой социалистической художественной культуры в послереволюционные и предвоенные годы на Витебщине (в условиях Российского и Белорусского государственного управления) базировалась на совокупности трех ее основных компонентов – профессионального искусства, художественной самодеятельности и народного художественного творчества. Безусловно, каждый из названных компонентов развивался по своим специфическим путям и своим законам. Однако нельзя не сказать и о том, что в формировании новой художественной среды, среды многообразной, сложной и достаточно противоречивой, было средство, обеспечивающее тесную взаимосвязь названных компонентов на основе идейно-художественной и социальной общности, а именно то, что составляет содержание многоплановой культурно-просветительной работы (КПР).

Притягательная сила коллективного общения и творческого самовыражения, огромная тяга людей к овладению знаниями, активность восприятия культуры, поддержка местных властей привели к рождению нового зрителя, массовому открытию библиотек, изб-читален, народных домов и сельских клубов, организации большого числа самодеятельных художественных объединений и созданию политико-просветительских учреждений (ППУ).

«Революция подействовала самым сильным образом на эмоциональную сторону жизни, – писала педагог, публицист и партийный деятель Н.К. Крупская, – пробудила в массах ряд порывов, неясных, неосознанных чувств, взбудоражила, встряхнула низы. Отсюда и тяга к искусству, отсюда и стремление изобразить при помощи искусства то, что делается в душе»¹

Объективности ради, заметим, что в выступлениях и публикациях Н.К. Крупской речь шла не только об эмоциональном воздействии искусства. Сформулированная Н.К. Крупской и высказанная ей позиция в «Основных положениях политики РСФСР» выглядит очень выразительной: «...усиление нашего (читай большевистского. – *А.Р., Ю.Р.*) идеологического влияния на широкие массы крестьянства через все виды искусства... Никаких отступлений в области идеологии быть не может и не должно»².

¹ Крупская, Н.К. Педагогические сочинения: в 10 т. / Н.К. Крупская. – М., 1959. – Т. 7. – С. 86.

² ГАРБ. – Фонд 42. – Оп. 1. – Д. 2193. – Л. 1–3.

Работа культпросветучреждений в рамках подобных требований с необходимостью ставила первоочередной вопрос об укреплении материальной базы, библиотек и, в первую очередь, обновления их книжного фонда. Поэтому Агитпромом и Главполитпросветом на места наряду с художественной направлялось большое количество литературы политического содержания. Это были произведения В.И. Ленина, Н.И. Бухарина, Г.Е. Зиновьева, Н.К. Крупской и других деятелей партии и Советского государства. Назовем лишь некоторые из них, направленные на Витебщину Главполитпросветом в 1921 году (всего 61 название, общим тиражом почти 30 тыс. экземпляров): «Политграмма для деревни» Е.М. Ярославского, «О Ленине и ленинизме» И.В. Сталина, «Итоги Третьего Всесоюзного съезда Советов» А.С. Енукидзе, «Основные вопросы хозяйственной политики» А.И. Рыкова, «Улучшение работы Советов» Л.М. Кагановича, «Об очередных задачах партии в деревне» В.М. Молотова, «Культпросвет-работа в деревне» Н.К. Крупской, «Что такое СССР» В.А. Игнатьева, «Русская история» М.Н. Покровского, «И... Белоруссия» В.М. Игнатовского, «Правописание» Я. Лёсика, «Сельское хозяйство Белоруссии» Д.Ф. Прищепова и др.*

В помощь организаторам политико- и культурно-просветительной работы Главполитпросвет с 1923 г. стал издавать специальный журнал «Культурная революция».

Весьма показателен следующий пример. II съезд Советов Витебской губернии, состоявшийся в июне 1918 г., потребовал принять меры к насаждению на местах культурно-просветительных организаций³. Новые общественные отношения меняли у людей понимание назначения и роли искусства, постепенно укоренялось стремление населения и, в первую очередь, молодых людей к художественному самообразованию.

О том, в каких экономических условиях велась организация культурно-просветительной работы, свидетельствуют материалы совещания, проведенного в ВСНХ в Москве в октябре 1918 г. и рассмотревшего состояние экономики в уездах Витебской и Могилевской губерний, освобожденных от германской оккупации: «Первое, что бросается в глаза, это полное расхищение государственного и частного имущества. Медь, железо, чугун, металлические изделия, фабрично-заводское оборудование, телефонная установка, не считая продовольственных запасов и готовых фабрикатов, – все это вывезено настолько, что местности представляются ныне совершенно опустошенными. Дороги развалились, телеграфное и телефонное сообщения уничтожены, запасы

* Правда, уже к концу 1920-х годов большинство названных работ будет запрещено и изъято из библиотек, изб-читален и Народных домов.

³ ГАВО. – Фонд 37. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 305.

дров и древесные заготовки вывезены, здания в городах и местечках, полуразрушенные во время войны, требуют фундаментального ремонта. Заводы и фабрики не работают, их оборудование, как уже сказано, обыкновенно полностью или частью вывозилось...»⁴.

Не менее удручающим выглядел и Отчет Витебского губернского статистического бюро, представленный в президиум губисполкома 24 января 1919 г.

В таких условиях, как совершенно справедливо подчеркнул академик М.П. Ким «часто приходилось браться за дело, не зная конкретно, как его сделать»⁵. В строительстве новой культуры рабочим и крестьянам приходилось «сплошь и рядом идти ощупью» (А.С. Луначарский). Трудности в формировании социалистического культурного пространства заключались и в том, что у пришедшей к власти большевистской партии практически не было необходимых профессионально-подготовленных кадров, особенно в окраинных губерниях царской России, которые могли бы активно включиться в необходимую для новой власти работу с учетом того обстоятельства, что она будет вестись в условиях неоднородности социальной и культурной среды, особенно разительной при сравнении более развитой городской и отсталой деревенской среды. Вспомним известное ленинское высказывание: «Культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные. ... На войне можно победить в несколько месяцев, а культурно победить в такой срок нельзя, по самому существу дела тут нужен срок более длинный, и надо к этому длинному сроку приспособиться, рассчитывая свою работу, проявляя наибольшее упорство, настойчивость и систематичность»⁶. Приходилось искать, экспериментировать, совершать ошибки... и снова начинать творческий поиск. Ведь монополией на новую культуру не обладал никто, а художественная периферия все 10–15 послереволюционных лет оставалась вне широкого художественного просвещения и отсутствия кадров. К тому же, к художественному творчеству, пусть и самодеятельному, привлекалась небольшая часть населения, наиболее образованного и социально активного. Да и об эстетической культуре мало кто задумывался.

И все же ко второй половине 1920 г. в Витебской губернии складывается следующая структура политико- и культурно-просветительских учреждений:

⁴ Докладная записка совещания представителей советов народного хозяйства Западной коммуны в ВСНХ о хозяйственном положении уездов, освобожденных от германской оккупации / Витебская губерния. 1917–1924. Сборник документов. – Витебск, 2012. – С. 74.

⁵ Ким, М.П. Культурная миссия социализма и культурная революция / М.П. Ким // Великая Октябрьская социалистическая революция и становление советской культуры. 1917–1927. – М., 1985. – С. 24.

⁶ Ленин, В.И. Новая экономическая политика и задачи политпросвета / В.И. Ленин // Полн. собр. соч. – Т. 44. – С. 174–175.

- основной тип политико-просветительного (культурно-просветительного) учреждения для деревни – изба-читальня;
- в районном центре – народный дом;
- в городе клуб, как основной тип ППУ;
- в окружных центрах клубы I и II разрядов;
- в уездных городах и поселениях городского типа клубы III разряда.

С ориентацией на данную схему, но уже для организации культ-просветработы в белорусской советской деревне, ноябрьский Пленум ЦК КП(б)Б подтвердит – центром всей работы в деревне, должна стать сельская изба-читальня, а для райцентра – народный дом (один, примерно, на каждые 10 тысяч жителей). При этом Пленум предусматривал, что, если территориальное обслуживание будет превышать одну тысячу кв. км, то на это же количество населения должна быть открыта еще одна изба-читальня.

Безусловно, это было время лишь «первичного» приобщения трудового народа к культуре в ее элементарных формах. К счастью, этот «первично-элементарный процесс» решал две взаимосвязанные задачи. С одной стороны, новая власть, правящая партия, новые советские профсоюзы и комсомол впервые в истории российской державы провозгласили и через местные органы власти стремились реализовать подъем культуры народа в качестве общегосударственной политики; и, с другой, сама народная масса, окунувшаяся в новую, часто загадочную жизнь, потянулась к ранее, в большинстве своем, недоступным школам, знаниям, творческому самовыражению. Именно сочетание этих двух направлений – разумное, демократическое в первые послереволюционные годы руководство государственных и партийных властей сверху и всенародное движение снизу – стали мощным двигателем в развитии культурного строительства. Можно утверждать, что подобная взаимосвязь позволяла губернским и уездным властям решать актуальную проблему развития культурно-просветительной и агитационно-пропагандистской работы, искать и находить решения на более далекую перспективу.

О первых результатах реализации на Витебщине государственной культурной политики свидетельствует следующая таблица «Сеть учреждений культуры Витебской губернии по состоянию на 01 июля 1919 г.»

Волости	Библиотеки	Избы-читальни	КП кружки	Народные дома*
Сенненская	15	272	22	3
Невельская	44	221	–	15

* По неустановленным причинам в таблице не оказалось данных по Полоцку и Орше.

Волости	Библиотеки	Избы- читальни	КП кружки	Народные дома*
Дриссенская	20	296	18	6
Лепельская	39	227	26	2
Витебская	30	–	–	28
Себежская	15	53	23	5
г. Витебск	22	–	27	31

Всякая таблица выглядит более убедительной, если ее «одушевляют» конкретными фактами. В нашем исследовании подобное «одушевление» можно подкрепить следующими конкретными примерами из жизни уездов и волостей Витебской губернии конца 1910-х – начала 1920-х годов.

И начнем с Витебска, где уже в конце 1918 г. были созданы три клуба для рабочих, часто называемых исследователями того часной жизни, как «советские культпросветучреждения *первого* (выделено нами. – А.Р., Ю.Р.) поколения». В течение 1919 г. здесь открываются Латышский коммунистический клуб, а при Витебском губернском комиссариате для организации и контроля за культурно-просветительной работой в еврейской среде создается культурно-просветительный отдел по еврейским вопросам. При этом опорными пунктами Советской власти в проведении политико- и культурно-просветительной работы выступают волостные избы-читальни, увязывающие свою работу с библиотеками и передвижками в деревнях. Заслуживает внимания тот факт, что местные власти стремились создавать необходимые условия для превращения волостных изб-читален в Народные дома.

Думаем, что нельзя оставить без внимания данные белорусского исследователя того часной культурной жизни в Придвинском крае Ю. Кузнецова. В весьма объективном исследовании о вовлечении интеллигенции Белоруссии в социалистическое строительство, он сделал вывод, что за годы гражданской войны в Витебской губернии была создана сравнительно широкая сеть изб-читален и определил ее в 508 единиц⁷.

Организация клубов для совместной организации досуга трудящихся, развития их индивидуальных творческих способностей, развитие студийной и кружковой работы в Витебске активно велось и в последующие годы. На конец 1921 г. в городе действовало 30 клубов, из которых 8 было рабочими, 15 красноармейскими, 5 юношескими и 2 детскими. По примеру губернского Витебска были открыты в Орше клубы железнодорожников, строителей, пионерский клуб, а для приезжающих в Орше сельчан организовали работу Дома крестьяни-

⁷ Кузнецов, С.Ю. Вовлечение интеллигенции в социалистическое строительство / С.Ю. Кузнецов. – Минск, 1982. – С. 55.

на; к концу 1920 г. в Полоцке было открыто 6 клубов и 4 избы-читальни. Центром политико- и культурно-просветительной работы стал один из первых в городе клуб Железнодорожников при станции Полоцк-1; в Городке в конце 1918 г. открыт рабочий клуб имени Шелютина, местного революционера, умершего в ссылке, а в начале 1920-х годов клуб красноармейцев и молодежи и др.

Справедливости ради, следует отметить, что далеко не во всех клубах работа была организована надлежащим образом. А поэтому, в целях улучшения качества, перед клубным отделом губернского политико-просветительного комитета была поставлена задача создания районных и участковых клубов, связанных с культкомиссиями фабрично-заводских предприятий и красноармейских частей. И уже в первом полугодии 1922 г. клубное отделение Губполитпросвета разработало общий устав и положение по организационной деятельности рабочих, молодежных и красноармейских клубов. Для координации их работы был организован городской клубный совет.

Документы тех лет свидетельствуют, что принятые меры оказались своевременными, а, главное, результативными. К 1 августа 1922 г. в Витебске осталось 25 клубов, из которых 6 были определены как районные, 3 – местного назначения, остальные 16 значились клубами-ячейками. Созданный в городе Центральный рабочий клуб стал носить имя Парижской коммуны.

Следует отметить, что деятельность всех типов клубов Витгубполитпросвет держал постоянно в поле зрения – требовал от ГУБона постоянной связи с существующими в уездах клубами всех типов, непосредственного участия в их работе и более широкого вовлечения в нее членов семей рабочих, обслуживания клубами губернской периферии (деревень), организацию культшефства клуба над народным домом или избой-читальней и т.д. При этом определяющим являлось партийное требование, чтобы вся клубная работа строилась «на основе самостоятельности, добровольности и инициативы самих членов клуба...»⁸.

Безусловно, постоянное внимание властей над созданием условий для развития творческой инициативы населения порождало у него встречную позитивную поддержку. История сохранила, пусть и немного, впечатляющих примеров, о которых нам просто нельзя не знать. По инициативе учителей и членов РКСМ в 1919 г. в г. Дисне и Дисненском уезде созданы студии-драмкружки, работающие на основе утвержденного общим собранием актива «Устава», строго определяющего цели, права и обязанности членов студии; учительство Полоцка и Орши заявила о своем стремлении иметь в городах центры, координирующие усилия и направления работы учителей-пропагандистов. Инициатива была поддержана Губполитпросветом.

⁸ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. – М., 1954. – Ч. II. – С. 328.

И такие Дома народного просвещения были открыты в 1921 г. в Полоцке и в Орше. При этом в Орше ДНП было присвоено имя товарища Игнатовского, а в Полоцке при ДНП работали Центральная библиотека, поветовый музей, музыкальная школа, художественная и драматическая студии; по инициативе комсомольцев в деревне Новое село Лепельского уезда заброшенное здание переоборудуется под молодежно-деревенский клуб с организацией драматического, музыкального и литературного кружков; жители ряда волостей Полоцкого уезда были инициаторами открытия в деревнях изб-читален, в которых зарплата «избачам» устанавливалась на уровне зарплаты учителя сельской однокомплектной школы (35 руб. в месяц); крестьяне нескольких деревень Витуничского сельского совета Бегомльского района выразили желание иметь передвижную избу-читальню, согласившись за свой счет приспособить для ее работы одно из усадебных зданий бывшей помещичьей усадьбы и т.д.

Анализ имеющихся архивных и опубликованных источников позволяет назвать основные формы работы, используемые не только в рабочих, красноармейских и молодежных клубах, но и в Народных ломах и избах-читальнях. На наш взгляд, такими были:

- чтение вслух газет, книг и журналов;
- работа столов справок;
- вовлечение населения в проводимые культпросветактивом празднования важных революционных и международных событий;
- организация массовых гуляний, сопровождаемых самодеятельными инсценировками;
- организация кружковой работы (политических, музыкальных, хоровых, драматических, сельскохозяйственных и других кружков)*;
- вовлечение наиболее подготовленной молодежи в сельское движение.

В условиях Советской Белоруссии в работе КПУ появится еще три важных направления – оказание практической помощи (литература, газеты, журналы, предоставление помещений и т.д.) пунктам ликвидации неграмотности (ликпунктам), непосредственное участие в проведении политики белорусизации и активное участие в развитии краеведческой деятельности.

Казалось бы для времен гражданской войны и послевоенной разрухи все выглядит весьма пристойно. В первой половине 1922 г. библиотечная сеть в губернии была представлена 11 центральными, 6 городскими и 172 волостными библиотеками. В отчете библиотечного отдела Губполитпросвета записано, что за I-й квартал 1922 г.

* На 1 июля 1921 г. в губернии действовало: кружков культурно-просветительных – 50, музыкально-драматических – 4, хоров – 6, драматических студий – 6, оркестров – 2.

всего по губернии было выдано 124400 книг⁹. Однако это лишь на первый взгляд. По сути же, работу приходилось вести в экстремальных условиях: большинство помещений, выделенных для культурно-просветительной работы с населением не выдерживали никакой критики. Это были или заброшенные помещичьи усадьбы, церковные здания, другие нежилые помещения, либо арендуемые крестьянские избы. Более того, многие избы-читальни ютились под одной крышей с сельскими советами, фельдшерскими пунктами и т.д. Почти все строения, занятые под избы-читальни требовали не только текущего, но и капитального ремонта. Подтверждение бедственному положению находим в материалах губернского совещания заведующих уездными политпросветами (февраль 1923 г.), на котором было принято решение закрепить за избами-читальнями бывшие церковные и помещичьи дома. По этому решению в селе Ширин Оршанского округа для сельского театра приспособили помещение церкви, в Полоцке Народный дом и изба-читальня разместились в одной из церквей Спасского монастыря и т.д. С другой стороны, на качество культурно-просветительной работы сказывалась слабая профессиональная подготовка работников Народных домов и изб-читален. «Избачами», заведующими клубами, библиотекарями работали, главным образом, молодые люди с поверхностными общеобразовательными знаниями, к тому же часто совмещающие свою работу с работой секретаря комсомольской ячейки или секретарями сельского совета. Кадры культурработников постоянно «лихорадило», их неоднократно перемещали с места на место, «бросали на прорыв», привлекали к выполнению советских и партийных поручений, парней призывали в армию, а наиболее подготовленными часто «укрепляли» органы ОГПУ.

Книжный фонд был устаревшим, часто находился в плохом состоянии. Однако особенно губительным для клубной работы и библиотечного дела стала политика НЭПа, приведшая к снятию с государственного бюджета местных политико- и культурно-просветительных учреждений, что привело к резкому сокращению изб-читален. Требования ЦК ВКП(б) и СНК РСФСР о ликвидации культурной отсталости деревни оказались под угрозой. И уже в декабре 1922 г. X Всероссийский съезд Советов признал, что отступление по фронту культпросветработы и просвещения должно быть приостановлено, а местные исполнительные комитеты обязаны ассигновать на эти нужды максимально возможный процент финансирования. Однако то, что было утеряно, восстановить во многих местах так и не удалось.

О реальном состоянии губернской сети культпросветучреждений в деревне дает зримое представление следующая таблица, подго-

⁹ ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 43. – Л. 28, 31, 47.

товленная Витебским губполитпросветом к губернскому съезду отделов народного образования (январь 1924 г.):

Уезды	Количество волостей	Количество учреждений намеченных по плану			Существует			% недостаточности
		изб-читален	нардомов	всего	изб-читален	нардомов	всего	
Витебский	16	32	16	48	28	2	30	37
Бочейковский	9	18	9	27	20	–	20	26
Велижский	8	16	8	24	8	1	9	62
Невельский	9	18	9	27	–	9	9	67
Оршанский	9	18	9	27	9	9	18	33
Полоцкий	13	26	13	39	28	2	30	23
Себежский	7	14	7	21	13	1	14	34
							Средний % недос-тач.	40

И все же, объективности ради, нельзя не согласиться с утверждениями, что этот процент недостаточности (40%) может быть основанием для утверждения, что накануне вхождения Витебской губернии в состав БССР культурно-просветительная работа на ее территории «оставалась в критическом положении»¹⁰.

Конечно, нельзя не признать, что все выглядело качественно и в работе многочисленных самодеятельных художественных коллективов, кружков, студий. Руководили ими, как правило, лица не имевшие профессиональной (а иногда и политической) подготовки, полагающиеся лишь на собственную интуицию. Предлагаемое зрителям и слушателям решение художественной задачи, заложенной автором произведения, часто выглядело не просто не понимаемым, находящимися в зале, а то и вовсе сумбурным. Всего лишь один, но характерный пример. В протоколе заседания членов Союза работников образования Полоцкого уезда от 30 июня 1921 г. можно прочесть: «... в Гомельской волости спектакли ставятся, успеха у населения не имеют»¹¹.

Главполитпросвет БССР (после вхождения Витебской губернии в состав Советской Белоруссии) для исправления создавшегося положения принял ряд конкретных мер, определяющими среди которых стали:

укрепление кадрового потенциала культпросветработы. В Могилеве была открыта совпартшкола с двухлетним сроком обучения, позже реорганизованная в политпросветтехникум с 4-летним сроком обучения с двумя отделениями – белорусским и польским. Прием в

¹⁰ Иванова, Т.П. Деятельность местных органов управления Витебской губернией в октябре 1917 – марте 1924 г. / Т.П. Иванова. – Витебск, 2011. – С. 99.

¹¹ Памяць. Полацкі раён. – Мінск, 1999. – С. 94.

учебное заведение осуществлялось только на базе знаний за семилетнюю школу;

для культработы на селе стали активно привлекаться женщины, прошедшие обучение на пунктах ликвидации неграмотности и умеющие организовать работу кружков рукоделия, кройки и шитья, домашнего хозяйствования и др.;

переброска «избачей» на другие участки работы в течение двух лет запрещалось;

руководителям местных органов управления было предложено освобождать культработников от других обязанностей, принимать необходимые меры по улучшению условий их проживания, совершенствование книго- и методического обеспечения;

предусматривалось проведение 6-месячных курсов, открытие центральных районных библиотек. И уже 1925 году была открыта Витебская окружная (с 1938 г. Витебская областная с присвоением имени В.И. Ленина) библиотека.

Представляется небезынтересным сообщить сегодняшнему читателю, что и до нашего времени работают библиотеки, созданные в 1920-е годы – Городокская, Витебская (1921), Бешенковичская (1922), Чашникская, Лиозненская, Россонская (1924), Освейская (1925) и т.д.

Наконец, в целях повышения авторитетности библиотечного дела, роли библиотекарей в культурной жизни республики и организации культпросветработы, по решению Совнаркома БССР в Минске 6 ноября 1925 г. состоялось Первое Всебелорусское совещание по культурно-просветительной работе, а 14–16 марта 1927 г. был проведен I Всебелорусский съезд избачей, на котором большая группа делегатов представляла библиотеки и избы-читальни Витебского, Оршанского и Полоцкого округов.

Представляется уместным сослаться на следующий документ «Пратакол нарады музыкантаў Дрысенскага раёна ад 26 жніўня 1928 г.». На совещании присутствовало 5 гармонистов, 6 скрипачей, 5 цимбалистов, 1 барабанщик (бубен), 250 сельских жителей. Приведем выдержки из него:

«СЛУХАЛІ: Даклад тав. Шырокага аб культурна-рэвалюцыйнай і масавай рабоце ў вёсцы.

СПРЭЧКІ: т. СЯРГУШКА. Нам, музыкантам, патрэбна ў вёсцы дапамогаць у масавай рабоце. Мы, як ачаг прыцягнення моладзі, павінны на вячорках уводзіць новае, як гульні, спевы, іграць на вячорках, дзе больш бывае п'янка, бо знішчэнне гэтага часткова залежыць ад нас, музыкантаў.

ТКАЧЭНКА. Наша сённяшняя нарада музыкантаў намеціць шэраг практычных мерапрыемстваў у далейшай правадзімай масавай рабоце пры нардамах, хатах-чытальнях і ячэйках КСМ. Патрэбна

імкнуцца да арганізацыі музыкальных гурткоў, куды прыцягваць розных музыкантаў і плясуноў, з якімі на працягу правадзімай работы рабіць падрыхтоўку да масавых вячорак. Акрамя таго, музыкант павінен асабліва звярнуць увагу на развіццё свайго талента, а таксама РК КСМ спадзяецца, што на будучую нараду з'явяцца ўсе музыканты, а таксама плясуны і запявалы. З боку райкома КСМ вялікая просьба да музыкантаў, каб у далейшай правадзімай культпрацы пры хатах-чытальнях і ячэйках КСМ прынялі ўдзел музыканты.

Заклучная прамова т. Шырокага. Ён зазначыў, што музыкант у вёсцы з'яўляецца ачагом прыцягнення моладзі і наогул ад музыканта залежыць лепшая пастаноўка нашай масавай работы ў вёсцы.

ПАСТАНОВА: 1. Заслухаўшы даклад т. Шырокага аб культурна-рэвалюцыйнай і масавай рабоце ў вёсцы, раённая нарада музыкантаў лічыць неабходным правесці яшчэ нараду ў восені, на якую запрасіць ўсіх музыкантаў, плясуноў, запявал і дэкламатараў.

2. Усім музыкантам на вёсцы імкнуцца да арганізацыі музыкальных гурткоў пры хатах-чытальнях і ячэйках КСМ.

3. Музыкантам імкнуцца паменш іграць на прыватных вячорках, дзе бывае п'янства, дэбашырства і г.д.

СЛУХАЛІ: Ад спаборніцтва музыкантаў.

ПАСТАНАВЛІ: Спаборніцтва музыкантаў пачаць роўна ў 3 гадзіны дня па наступнаму парадку: кожнаму музыканту іграць па 20 хвілін 6 рэчаў...»¹².

Это ли не убедительный пример народной инициативы направленной на улучшение культпросветработы, вовлечение в нее всех сельских жителей.

Решение белорусских властей, как оказалось, было правильным – к концу 1920-х годов учреждения культуры и политпросветы стали надежными помощниками в работе партийных организаций и советских органов Витебщины.

Уделив достаточно внимания политико- и культурно-просветительной работе на селе, обратим внимание читателя на организацию массово-политической работы в городе, основным организатором которой выступали художественная интеллигенция и Витебское отделение союза работников искусств. К примеру, в течение нескольких лет после Октябрьской революции в Витебске, Орше, Полоцке проходили так называемые «Дни искусств», «Недели фронта», «Недели книги», «Недели мероприятий в помощь голодающим» с обширными программами, включающими разные формы организации и разные жанры и т.д. В них участвовали все члены профсоюза. Во время «Недели фронта» оркестры, коллективы драмтеатров, певцы давали концерты для частей Красной Армии и раненых в госпиталях, а в «Дни искусств», «Праздни-

¹² Цит. по: Памяць. Верхнядзвінскі раён. – Мінск, 1999. – Кн. 1. – С. 94.

ки искусств» все участники концертов распределялись по концертным площадкам. О массовости мероприятий говорят такие факты: в марте 1921 г. Витебский Союз работников художников искусств (ВитРАБИс) организовал в губернском городе и близлежащих населенных пунктах 55 концертных выступлений, а в день празднования 1 мая в 1921 г. профессиональные актеры, музыканты, дирижеры выступали в Витебске более чем на 20 концертных площадках.

Расходы на проведение таких мероприятий брал на себя профессиональный союз, а там, где концерты проводились как платные, то средства поступающие на его счет использовались на культурно-просветительную работу. Деятели искусств активно участвовали в агитационно-пропагандистской работе. Их выступления с лекциями, докладами можно было услышать в рабочей, красноармейской, молодежной аудитории, в Витебском педагогическом институте, общеобразовательных и музыкальных школах городов и уездных центров.

В организации политико- и культурно-воспитательной работы Витгубполитпросвет отводил музейным учреждениям. Небольшая хронология из истории создания музеев в послереволюционном Витебске:

– 12 ноября 1918 г. губернский отдел народного образования объявляет свой приказ за номером 3407 о создании губернского музея и назначении его заведующим Л. Бродовского, передавшего в дар музею значительное количество материалов из его собственной коллекции. Затем экспозиция музея пополнится за счет части коллекций В.П. Федоровича, Е. Романова, коллекции церковной старины из церковно-археологического музея, рукописей А.П. Сапунова и др. Официальное открытие Витебского губернского музея состоялось в начале июня 1919 г. Богатый нумизматическими, археологическими, этнографическими коллекциями и рукописями известных исследователей белорусской художественной культуры, музей пользовался у жителей и гостей Витебска большой популярностью.

Представляется уместным не оставить без внимания активную деятельность профессора-историка А.П. Сапунова в налаживании работы музея и пополнения его экспонатами. Хотя официально А.П. Сапунов с 1 апреля 1919 г. состоял в штате Витебского губернского архивного фонда и занимался обследованием поветовых, усадебных и церковных архивов Витебского, Сенненского и Оршанского поветов, каждая его поездка по городам и весям губернии вела не только к выявлению культурных ценностей, но и представлению сведений о них губернской Комиссии по охране памятников старины и искусства и губернскому краеведческому музею.

Об авторитете А.П. Сапунова в организации на Витебщине в послереволюционные годы архивно-музейного дела свидетельствует тот факт, что весной 1924 г. он получил персональное приглашение от

Центрархива при ЦИК БССР для участия в общереспубликанском совещании архивных работников Белоруссии. В начале июня этого же 1924 г. витебские власти пригласили профессора поучаствовать в выработке программы по спасению городских музеев и обсудить ее на городском совещании музейных работников. К сожалению, болезнь и плохое состояние здоровья не позволили А.П. Сапунову принять участие в этих мероприятиях.

И о краеведческой деятельности А.П. Сапунова. Еще в июле 1923 г. он был избран членом-корреспондентом Центрального Бюро Краеведения при Российской Академии наук для Петроградского отделения, для которого подготовил два доклада – о состоянии краеведения Витебской губернии и «Витебская губерния и ее место в Белоруссии». Как пишет искусствовед и краевед Л. Хмельницкая, А.П. Сапунов через Академию наук России возбудил ходатайство о принятии мер по охране древней усадьбы в имении Суходрево Витебской губернии¹³.

В январе 1924 г. он стал одним из основателей Витебского губернского общества краеведов, составил для общества библиографию Витебщины, предложил обществу часть своих работ, активно выступал против закрытия Витебского педагогического института...

Персональный пенсионер республиканского значения ученый-историк А.П. Сапунов умер 2 октября 1924 года.

– 5 марта 1919 г. газета «Витебский листок» публикует первую информацию о создании в Витебске Губернского художественного музея (учреждения, судьба которого окажется столь же драматической, как и судьба Народной консерватории, симфонического оркестра и других культурно-художественных проектов конца 1910-х – начала 1920-х годов. – А.Р., Ю.Р.). Читателям сообщается, что Коллегия по делам искусств Наркомпроса РСФСР утвердила доклад М. Шагала об открытии в Витебске губернского художественного музея¹⁴;

– 9 апреля 1920 г. на страницах губернских «Известий...» можно было прочесть: «Секцией изобразительных искусств губотдела просвещения избрана комиссия, которой поручено приобрести для организуемого в Витебске музея произведения местных художников. В комиссию вошли т.т. Шагал, Малевич, Ермолаева и представители от комиссий по охране памятников старины и от госконтроля»¹⁵;

– 23 августа 1919 г. «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» информирует читателей о том, что по ходатайству начальника подотдела

¹³ См.: Хмельницкая, Л.У. А.П. Сапуноў (Апошнія гады жыцця) / Л.У. Хмельницкая // Полоцкія льтопісець. – 1993. – № 1(2). – С. 86.

¹⁴ См.: Известия... – 1919. – 23 авг. – № 188.

¹⁵ Там же. – 1920. – 6 июня. – № 126.

искусств Витгубоно А.Г. Ромма музейный фонд изобразительного искусства Наркомата просвещения РСФСР безвозмездного для Витебского губернского музея (музея современного искусства) передал 30 картин современных для того времени русских мастеров: Кончаловского, Лентулова, Фалька, Розанова, Ле-Дантю, П. Кузнецова, Рождественского, Экстер, Шевченко и др. На выделенные центром коллегии губоно 60 тыс. руб. предлагалось закупить для музея картины местных художников. Что под непосредственным контролем А. Ромма и было сделано. Те же губернские «Известия ...» в № 123 от 6 июня 1920 г. сообщали, что для музея современного искусства (думаем, что переименование музея из губернского художественного в музей современного искусства было сделано по инициативе М. Шагала и К. Малевича. – *А.Р., Ю.Р.*) приобретено картин от местных художников на 500000 руб. и московских на 200000 руб.¹⁶. Для музея закупили две картины и рисунок М. Шагала, картины «Автопортрет» и «Старух» Ю. Пэна, пейзажи Н. Альтмана, Д. Бурлюка и А. Ромма, рисунок натурщицы К. Сомова и графические работы А. Бразера и С. Юдовина¹⁷. Представляется несколько странным, что для музея современного искусства не закупаались работы К. Малевича.

По состоянию на 15 июля 1920 г. для музея было собрано около 150 картин и рисунков местных и московских художников. Хранителем музея был приехавший из Москвы художник и искусствовед Р.Р. Фальк.

А вот дальше дело не пошло. Полноценный музей современного искусства в тогочастном Витебске так и не будет открыт. «За недостатком подходящего помещения, – читаем в губернских «Известиях...», – музей не мог быть до сих пор открыт. На днях будет открыта выставка из указанных картин в помещении художественного училища»¹⁸. Назвав выставку (июль–август 1920 г.) Музеем современного искусства, его организаторы вынуждены были свернуть его деятельность, в связи с началом в училище нового учебного года.

Конечно, такое положение лед не устраивало ни К. Малевича, ни В. Ермолаеву, ни Р. Фалька. И по их предложению 24 декабря 1920 г. Витебская губернская комиссия по охране памятников старины и искусства, заслушав доклад «Об ужасном положении музея новейших художников, экспонаты которого свалены в маленькой комнате Витебского художественного училища»¹⁹, решила: «Просить Витгубнаробраз об исходотайствовании для музея особого своего поме-

¹⁶ См.: Известия... – 1920. – 6 июня. – № 126.

¹⁷ См.: Витебский листок. – 1919. – 5 марта. – № 1147.

¹⁸ Известия... – 1920. – 15 июля. – № 157.

¹⁹ См.: ГАВО. – Фонд 1947. – Оп. 1. – Д. 5. – Л. 59.

щения»²⁰. Формально (а как можно оценить по-другому, если для музея были выделены 3 комнаты в помещении того же училища. – *А.Р., Ю.Р.*) Витгубнаробраз поддерживал музейщиков и на протяжении нескольких месяцев музей все же работал. Вот что пишет о его работе в это время Г.П. Исаков: «В соответствии с замыслами К.С. Малевича в 1920–1921 гг. музей был превращен в своеобразный методический фонд, учебную аудиторию для подмастерьев ВГСХМ, где основоположник супрематизма «ставил диагноз» (выражение взято из дневника Л.А. Юдина) всем представленным в экспозиции произведениям русского авангарда. Из них по указаниям К.С. Малевича часто формировались временные экспозиции, которые служили материалом для его лекций и разборов»²¹. Но уже осенью 1922 г., после того как в помещении ВХПИ был «вселен» музыкальный техникум, Музей современного искусства в послереволюционном Витебске прекратил свое существование. А подготовленная к открытию музея коллекция из почти 150 картин и рисунков оказалась растасканной (а, возможно, ? и разворованной. – В акте ревизии, проведенной после реорганизации ВХПИ, записано всего 49 картин). Изучавший историю создания музея, витебский искусствовед В. Шишанов считает, что за полтора года пропала около 70 картин²².

Проделанная инициаторами и организаторами музея работа, отвечающая «художественным запросам и любознательности восприимчивых к искусству народных масс» и могущая стать «орудием художественного просвещения и стимулом для художественного творчества»²³ из-за чиновничьей, бюрократической неразворотливости, к большому сожалению, оказалась в Витебске на долгие годы не востребованной. Весьма объективно, хотя и несколько эмоционально (на наш взгляд. – *А.Р., Ю.Р.*) высказалась витебский искусствовед Л. Михневич: «История Витебского Музея современного (левого) искусства была недолгой. Официально он был представлен двумя недолгими экспозициями – для музейной библиографии это ничто, миг. Его коллекция была небольшой: более 120, возможно около двух сотен работ. Витебские споры о новом искусстве и его концепции не остались в протоколах или стенограммах. По существу, он «вспыхнул и погас», как блестящее, но мимолетное видение»²⁴.

²⁰ Ромм, А. О музейном строительстве и Витебском музее современного искусства / А. Ромм // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 6–7.

²¹ См.: Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г. / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009. – С. 46.

²² См.: Шишанов, В.А. Витебский музей современного искусства... История создания и коллекции (1918–1941) / В.А. Шишанов. – Минск, 2009. – С. 49.

²³ См.: Ромм, А. О музейном строительстве... – С. 6–7.

²⁴ Михневич, Л. К вопросу об истории Витебского Музея современного (левого) искусства / Л. Михневич. Классический авангард. Витебск-11. – Минск, 2009.

– в 1919 г. в Витебске открывается зоологический музей, переданный в 1921 г. Витебскому сельскохозяйственному техникуму. Экспозиция музея занимала 3 комнаты общей площадью 300 м². В коллекции музея было представлено 865 видов жуков, 436 видов бабочек, 629 чучел животных и птиц Витебщины, большое количество других экспонатов. Всего фонды музея – а он стал именоваться Витебским краеведческим музеем – насчитывалось около 60 тыс. единиц. Музей пользовался большой популярностью и у жителей, и у гостей Витебска. К примеру, с 1 января по 1 декабря 1923 г. его посетило 5627 человек²⁵. Руководил работой музея преподаватель техникума, а затем Витебского ветеринарного института, впоследствии известный ученый В. Плющевский-Плющик. Впоследствии на базе его отдельных подразделений был создан антирелигиозный музей Витебщины. Пресса свидетельствует, что за первые месяцы его существования музей посетило 22 тыс. человек²⁶;

– 13 июля 1920 г. первых посетителей приняли в Витебском музее революции. В РСФСР это был один из первых музеев такого типа. Он размещался в 29-й школе города.

Обращаясь к жителям Витебска и губернии с просьбой помочь в оформлении музея и сборе экспонатов губернская комиссия по охране памятников старины писала: «Мы, как современники событий, не в силах оценить вполне всего, что происходит в нашей стране перед нашими глазами. Наши записи и сообщения нашей печати представляют собой бесценный материал для будущих историков... На нас лежит обязанность сохранить как можно больше фактов, документов и предметов, отражающих события Великой русской революции»;

– с 1920 г. в Витебске работал Губернский показательный театральный музей²⁷, в котором имелся целый ряд интересных экспонатов, среди которых были эскизы художницы Ермолаевой к «Царю Федору» А. Толстого, художника Лисицкого к «Женщине с моря» Ибсена, целый ряд эскизов, макетов и костюмов, изготовленных художественной артелью при Московском складе ТЕО и различные книги и руководства по театральному делу, школьный музей при Витебском народном художественном училище;

– 26 декабря 1926 г. был открыт Полоцкий окружной краеведческий музей в помещении Софийского собора;

– в 1927 г. открывается Оршанский окружной краеведческий музей и т.д.

Необходимо особо подчеркнуть, что с первых дней организации музейного дела, независимо от профиля, музеи стали играть заметную

²⁵ См.: Літаратура і мастацтва. – 1971. – 24 верас.

²⁶ См.: Савецкая Беларусь. – 1990. – 16 жн.

²⁷ См.: Известия... – 1920. – 5 марта. – № 51.

роль в организации культурного пространства городов и населенных пунктов, проведении историко-художественной пропаганды, приобщении трудящихся к материально-духовному наследию. При них постепенно складываются клубы, кружки, секции энтузиастов музейного дела, выступающих не только собирателями экспонатов, но и популяризаторами национального духовного богатства. Вместе с сотрудниками Народных домов, библиотек, изб-читален, комсомольцами, преподавателями Витебского педагогического и ветеринарного институтов, художественного и музыкального техникумов, общеобразовательных школ они организуют и проводят экскурсии для рабочих, красноармейцев, сельчан, учащейся молодежи, налаживают выставки, в т.ч. и передвижные, проводят беседы и дают консультации «неорганизованным» посетителям музеев. Важным направлением в деятельности музейных работников и активистов стало их участие в сборе и охране ценностей науки и художественной старины. При этом вся культурно-просветительная и популяризаторская работа велась под руководством экскурсионно-музейно-выставочного подотдела Витгубполитпросвета. Работа в рамках классических требований в созданных музейных учреждениях будет вестись в Витебской губернии и в Витебском, Полоцком и Оршанском округах вплоть до 1928 года. 20 июля 1928 г. на заседании ВЦИК СССР будут сформулированы новые задачи – изучение истории революции, рабочего движения и быта трудящихся, участие в индустриализации страны, развитии сельского хозяйства и других задач социалистического строительства. Из культурно-просветительных организаций музеи превращаются в часть общегосударственной и партийно-пропагандистской работы.

Естественно, что к окончанию восстановительного периода многие проблемы художественной жизни в целом и культурно-просветительной работы в частности не могли быть решены в должной мере*. Однако предпосылки, созданные на этой части культурного пространства Советской Белоруссии, были достаточно весомыми, чтобы КПУ в БССР уже в конце 1920-х годов получила новые импульсы для своего развития.

Наряду с утвердившимися и проверенными практикой формами (клубы, библиотеки, музеи, избы-читальни, «красные уголки» и др.), в культпросветработе заявят о себе кинопропаганда и национальный театр (о последнем мы писали в соответствующей главе). В окружных городах действовали кинотеатры («Спартак», «Пролеткино», «Интернационал», «Художественный» – в Витебске; «Интернационал» и коммерческое кино в Полоцке; «им. В.И. Ленина» в Городке и др.), в районных центрах открывались новые кинотеатры (к примеру, уже в

* К концу восстановительного периода в Витебском, Оршанском, Полоцком округах БССР не было ни одного сельского совета, где бы не работали изба-читальня или «красный уголок».

1926 г. был открыт звуковой кинотеатр в приграничной Дриссе), сельское население обслуживали кинопередвижки. Архивные данные свидетельствуют, что лучше других кинообслуживание села было поставлено в Городокском, Ушачском, Ветринском, Меженском, Дубровенском и Чашникском районах²⁸. В документах тех лет можно прочесть достаточно интересные сообщения. Они, к счастью, содержат самые разнообразные сведения об отношении и властей, и зрителей, и даже «Белгоскино» к пониманию значения кино в культурно-просветительном одухотворении села. Вот, к примеру, выписка из протокола расширенного заседания Президиума Дриссенского районного исполнительного комитета: «Признать желательным устройство кино в Дриссе, но за отсутствием средств предложить тов. Дыманту (руководитель культотдела. – А.Р., Ю.Р.)» выяснить вопрос о возможности установления киноаппаратуры без внесения средств с постепенным погашением за счет эксплуатации (500 рублей)»²⁹. И другой пример – более прагматичный – об отношении самих зрителей к кино. Это выдержка из Витебской окружной газеты: «...С 1.04.25 г. завод (завод «Труд» в г. Полоцке. – А.Р., Ю.Р.)» получал фильмы от «Белгоскино» в Минске. Как и полагается сперва получали хорошие и интересные кинофильмы и аккуратно. Но это было только сначала. К концу 1925 г. нам начали присылать такую халтуру, что рабочие чуть было бунт не подняли: «мол, если мы платим деньги, так и картины давай хорошие».

Еще более острым было замечание в адрес Уполномоченного Белгоскино по г. Витебску: «Заключили договор с Витебским уполномоченным. И тут-то повалила к нам разная дрянь и заваль, что хранилась у него на складе. ...Халтурщину никто не идет смотреть ...**Надо же наконец прислушаться и к местам, а не заботиться только о хороших отношениях с тем, кто хорошо платит**»³⁰ (выделено в тексте. – А.Р., Ю.Р.).

Объяснение уполномоченного в адрес «Белгоскино» выглядит «убедительно-бюрократическим». Не можем его не процитировать: «завод «Труд» получал те же картины, которые демонстрировались по всем другим клубам города Витебска и его округа», а также, чтобы «лучшие картины оставались для города, а худшие направлялись в деревню – не было и нет»³¹. Проверкой же «Белгоскино» было установлено обратное. Случались «курьезы» и в рекламной деятельности. Нельзя не привести для сегодняшнего читателя текст рекламы, доставленной в Витебск из «Белгоскино» 15 ноября 1926 г.

²⁸ См.: ГАВО. – Фонд 366. – Оп. 1. – Д. 3. – Л. 251.

²⁹ Цит. по: Памяць. Верхнядзвінскі раён. – Мінск, 1997. – С. 127.

³⁰ ГАВО. – Фонд 366. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 48, 48(об).

³¹ Там же. – Л. 47.

«Если получите подтверждение, что с 23.XI идет «Излечима ли любовь???»», то ее нужно преподнести таким образом: за несколько дней появляется в газете объявление:

Излечима ли любовь???

На следующий день даете объявление такого содержания:

Излечима ли любовь???
Пат сказал: – Да!
Паташенок говорит. – Нет!
Арбитр публика

Прения открываются во вторник ... ноября в кино «Художественное».

На третий день выпускается объявление согласно прилагаемого образца. В день постановки выпускается объявление-план следующего содержания:

Помните ГРАЖДАНЕ,
ЧТО СЕГОДНЯ ... НОЯБРЯ В КИНО
«ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ»
Пат и Паташенок открывают прения
на тему «Излечима ли любовь???»

Для участия в прениях приглашаются все граждане г. Витебска. Начало ровно в ... (указать время начала первого сеанса)³².

Чего только не сделаешь для реализации известного ленинского положения «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Однако об исключительно важном значении кино в организации политико- и культурно-воспитательной работы свидетельствуют и другие факты.

В Витебске по инициативе руководства культурой организовывались бесплатные или льготные киносеансы для красноармейцев и воспитанников детских домов³³. Особой популярностью у горожан пользовалась кинохроника оператора Чупрякова «Сессия ЦИК в городе Витебске», раскрывающая достижения Советской Белоруссии за 5 послевоенных лет. Кинохроника привлекала не только диаграммами и надписями, но и тем, что ораторы отходили от трибуны, спускались в зрительный зал, словно приглашали зрителей для участия в заседании³⁴. Особой популярностью у зрителей пользовались советские кинофильмы «Октябрь», «Эх, яблочко!», «Падение династии Ро-

³² ГАВО. – Фонд 366. – Оп. 1. – Д. 1. – Л. 22, 22(об.).

³³ См.: Савецкая Беларусь. – 1926. – 4 красав.

³⁴ См.: Герцаў, М.М. Зараджэнне беларускага кінематографа / М.М. Герцаў // Весці Акадэміі Навук БССР. Сер. грамад. навук. – 1960. – № 3. – С. 92.

мановых», «Сумка дипкурьера», «Потомок Чингиз-хана», «Процесс о трех миллионах», «Медвежья долина», «Жена фараона» и др.³⁵

Далее. В Витебском, Оршанском, Полоцком округах активно развивалась сеть кинопередвижных установок. В соответствии с требованиями «Белгоскино» при передвижках непременно должны быть небольшие библиотечки и комплекты свежих газет, а киномеханик, при необходимости, делал соответствующие разъяснения. К примеру, в начале 1930-х годов в Дриссенском районе действовало 15 кинопередвижек, в Бегомльском – 12, в Городокском – 8, в Толочинском – 4 и т.д.

Важным подспорьем в организации клубной работы на промышленных предприятиях стала установка в клубах стационарных киноустановок. К началу 1930-х годов такая аппаратура была установлена на Чашникской бумажной фабрике «Красная звезда», торфопредприятии «Осинторф», Оршанском льнокомбинате, бумажной фабрике им. В. Воровского в Пудоти (Витебский район) и т.д. К концу 1930-х годов стационарные киноустановки имелись во всех сельских районах Витебской области.

Изучение архивных материалов, журнальных и газетных публикаций конца 1920-х – 1930-х годов показывает, что культурническая деятельность витебских кинофикаторов постоянно смыкалась с формами работы культпросветучреждений. В практике работы кинотеатров и клубных стационарных установок появляются встречи зрителей с писателями, художниками, преподавателями высших учебных заведений, советскими и партийными работниками. При витебских кинотеатрах «Спартак» и «Художественный», полоцком кинотеатре «Интернационал» работают «Клубы друзей кино», от организации разовых лекций и бесед здесь переходят к организации лекториев для рабочих, служащих, красноармейцев, учащихся. К концу 1930-х годов повсеместно проводятся «Недели тематического кино», «Недели комедийного кино» и др.

Коллективизация сельского хозяйства оказала заметное влияние на работу кинопередвижек. Большинство показов стало сопровождаться выступлениями агрономов, зоотехников, других специалистов, разъясняющих особенности новой сельскохозяйственной партийно-советской политики, особенности и сложности той или другой сельскохозяйственной кампании. Свидетельствуют, что места демонстрации (залы и зальчики) кинолент были всегда переполненными, когда райкомовские пропагандисты разъясняли сталинскую статью «Головокружение от успехов», осуждающую «энтузиазм и исполнительность» местных властей при проведении генеральной линии партии. Противники коллективизации убивали сельских киномехаников, уничтожали кинопередвижки, саботировали показ кинофильмов для

³⁵ См.: ГАВО. – Фонд 366. – Оп. 1. – Д. 16. – Л. 11, 106.

сельской аудитории и т.д. Тем не менее, к середине 1930-х годов киноискусство на земле Витебщины становится в один ряд с Народными домами, клубами, районными культурными центрами и занимает важное место в пропаганде нового образа жизни и достижений в социалистическом строительстве.

* * *

Предвоенное 10-летие в культурно-просветительной работе будет отмечено рядом социально-политических решений, оказавшихся неоднозначными для ее развития. *Во-первых*, теряет свою роль Главполитпросвет, а с оформлением и укреплением сталинской системы руководства, он просто будет упразднен, как выполнивший свою роль³⁶; *во-вторых*, теряет свое назначение, проводимая на территории республики политика белорусизации, вскоре получившая ярлык «нацдемовщины», борьба с которой, по Сталину, приведет к массовым репрессиям в белорусском культурно-художественном пространстве; *в-третьих*, началась масштабная работа по реализации сталинской политики «большого перелома»; *в-четвертых*, в Белоруссии принято решение о переводе всех сельских культпросветучреждений в состав колхозов, чтобы новая форма хозяйствования стала связующим (а парторганизация колхоза. – *А.Р., Ю.Р.*) звеном всех территориально размещенных учреждений и организаций.

В то же время партийные, советские, профсоюзные органы всех уровней держали политико-просветительную и культпросветработу под постоянным контролем. В подтверждение приведем несколько примеров принятия решений, посвященных этой проблеме. В марте 1932 г. объединенный пленум ЦК и ЦИК КП(б)Б рассматривает вопрос «О культурном строительстве БССР» и принимает соответствующее решение; 10 августа 1932 г. ВЦСПС принимает постановление «О работе клубов», наметившее конкретные меры по активизации клубной работы; 27 марта 1934 г. ЦИК СССР принимает постановление «О библиотечном деле в Союзе ССР». Отметив серьезные просчеты в работе библиотечной системы страны, Центральный исполнительный комитет заявил, что «такое состояние библиотечного дела особенно нетерпимо в условиях бурного развития промышленности, переустройства сельского хозяйства на социалистических началах и непосредственного роста культуры среди трудящихся масс»³⁷.

В соответствии с этим постановлением при Наркомпросе БССР был создан совет по библиотечному делу, развернулась планомерная подготовка и переподготовка библиотечных работников. Комиссии

³⁶ См.: Советские архивы. – 1990. – № 3. – С. 64.

³⁷ Материалы к истории библиотечного дела в СССР (1917–1959). – Л., 1960.

для обследования библиотек и улучшения их работы были созданы в Витебском, Оршанском и Полоцком исполнительных комитетах.

Важное значение для повышения действенности культпросветработы имело Всесоюзное совещание библиотечных работников, которое в декабре 1936 г. совместно провели ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ и Наркомпрос России.

Документы и материалы тех лет дают убедительные подтверждения тому, что принятые меры оказались достаточно эффективными. На Витебщине стабилизировалась сеть библиотек, улучшилось книгообеспечение и методическая работа, стало выделяться больше средств на укрепление материальной базы. При Домах культуры, клубах и библиотеках промышленных предприятий создавались общественно-политические и технические кружки для рабочих, тематические кружки по изучению политической экономики, истории партии, диалектического материализма для инженерно-технической интеллигенции, врачей, учителей. В Доме культуры Оршанского льнокомбината, на «Осинторфе», Белгрэсе, Полоцком железнодорожном узле, в Витебском заводском клубе металлистов и др. для пропаганды передовых методов труда и стахановского движения были открыты технические кабинеты, совместно с комсомольскими организациями создавались специальные лекционно-экскурсионные бюро, члены которых проводили лекции, образовательные экскурсии в музеи, на выставки, в БГТ-2 и т.д. Как первичная форма культпросветработы распространение получили красные уголки, создаваемые в цехах предприятий, общежитиях, машинно-тракторных станциях, машинных дворах колхозов и совхозов. Своего апогея лекционно-пропагандистская деятельность всех типов культпросветучреждений достигла при изучении новой Конституции СССР, подготовке и проведении первой избирательной кампании по выборам в Верховный Совет СССР.

Заметным явлением в жизни Витебска стало открытие в августе 1934 г. Дома художественного воспитания детей, ставшего за короткое время творческой лабораторией, своеобразным методическим центром, в котором накопленный опыт использовался для развития школьной самодеятельности. С апреля 1939 г. в Витебске стал действовать областной Дом народного творчества.

Работники всех типов КПУ активно участвовали в проводимой в БССР в 1939–1940 гг. паспортизации памятников истории, революции, гражданской войны, архитектуры и искусства. В Витебской области было учтено и взято на учет семь тысяч памятников. С 1940 г. такая работа проводилась и в бывших западных районах.

Следует отметить, что лекционная и пропагандистская работа КПУ дополнялась массовым развитием самодеятельного художественного творчества. Привлекает то, что организаторы и руководители

клубной работы постепенно переходили от организации выступлений перед «своим» зрителем (в своей деревне, поселке, на предприятии, школе, техникуме и т.д.) к организации концертов в соседних колхозах, предприятиях, не боясь оценок «чужого» зрителя. При этом регулярным стало проведение районных олимпиад самодеятельного искусства. Лишь несколько примеров. Победители Городокской олимпиады (1937) городской хор (25 человек) под руководством учителя музыкальной школы Д.Н. Жуковского и детский музыкальный коллектив (80 человек, из которых 50 – это музыканты, остальные 30 – танцоры, певцы, декламаторы), которым руководил П.Д. Орловский, представляли Витебщину на Всебелорусской олимпиаде рабоче-крестьянской самодеятельности художественного творчества в Минске в 1938 г. В олимпиаде 1938 г. в Дриссенском районе лучшими были названы струнный оркестр и хор Дерновичской средней школы, балетный кружок Дриссенского Дома культуры, хор колхоза «Советская Белоруссия» Бигосовского сельского совета и др. Гостевым коллективом олимпиады был интернациональный народный хор полоцких железнодорожников. С большим успехом прошла в 1938 г. Оршанская городская олимпиада самодеятельного искусства и т.д. В Витебске в массовых мероприятиях, олимпиадах смотрах в предвоенные годы постоянными участниками были коллективы, созданные при областном Доме народного творчества – сводный хор из 500 человек, оркестр народных инструментов – 250 человек, духовой оркестр из 100 человек. Коллективы художественной самодеятельности Витебских педагогического и ветеринарного институтов, музыкального училища, безусловно, были менее многочисленными. Однако, их исполнительское мастерство, открытая для зрителей сценическая эмоциональность делали их постоянными участниками городских праздников, конкурсов и смотров.

Следует особо подчеркнуть, что самодеятельные коллективы и отдельные исполнители принимали активное участие практически во всех Всебелорусских олимпиадах, рабоче-крестьянской, красноармейской олимпиадах, смотрах детского любительского творчества. В составе белорусской делегации более 40 представителей Витебщины принимали участие в Декаде белорусского искусства в Москве (1940). Рассказать о всех дипломантах и лауреатах довоенных лет не представляется возможным. Но вот о победителях одного профессионального конкурса все же скажем. Тем более, что это был не просто очередной смотр самодеятельного творчества.

К участию в юбилейной выставке «Белорусская ССР за 20 лет», проводимой в Минском Доме Красной Армии в конце 1937 г. была приглашена небольшая группа самодеятельных мастеров изобразительного и декоративно-прикладного искусства из Витебска. При подведении итогов среди лучших были названы картины «Серго Орджо-

никидзе в разведке» и «Колхозный письмоносец» ветерана щеточной фабрики, участника Витебской любительской изостудии П. Даминского³⁸ и изделия ткачества и вышивки, выполненные Витебским товариществом вышивальщиц³⁹.

Не будет преувеличением утверждать, что к 1940 г. в Витебской области сложилась и действовала широко разветвленная система культпросветучреждений. Вот лишь несколько примеров: в г. Полоцке работало 11 клубов, Дом учителя, городской театр на 400 мест, кинотеатр «Интернационал», 5 стационарных ведомственных киноустановок, краеведческий музей, 9 массовых библиотек с книжным фондом в 38 тыс. экземпляров; в Городокском районе население обслуживали 3 стационарных кинотеатра, 75 клубов и изб-читален и библиотек с общим книжным фондом 74,8 тыс. книг; в Ушачском районе работали районная библиотека (больше 16 тыс. книг), 36 сельских библиотек, 38 клубных учреждений, кинотеатр, 5 кинопередвижек; в Толочинском районе – 50 клубных учреждений, в т.ч. 25 колхозных, 18 изб-читален, 94 библиотеки, 4 киноустановки (из них 2 звуковые) и т.д.

* * *

Оказались пройденными трудный восстановительный период, в т.ч. и в среде такой важной части, как культурно-просветительная работа, подъем и размах социалистических преобразований в новом обществе, не остановили начал ленинских положений о культурной революции. Нас могут упрекнуть, что мы в плену советской культурной политики 1920–1930-х годов, но ведь историю белорусского государства, в т.ч. и ее линию на организацию КПП и в городах, городских поселках, и в многочисленных витебских селах и деревнях, не перепишешь.

В БССР (и конечно, на Витебщине) сложилась культурно-образовательная среда, в которой успешно решались две взаимосвязанные задачи: первая – это экстенсивное распространение и усвоение трудящимися эталонов, норм, ценностей новой социалистической художественной культуры, формирование их художественно-эстетических предпочтений и вторая – интенсивное создание и развитие этих самых норм и ценностей, становление духовной культуры в широком смысле слова.

³⁸ См.: Літаратура і мастацтва. – 1937. – 30 лістап.

³⁹ См.: Народное творчество. – 1938. – № 1. – С. 57–58.

Г Л А В А VIII ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ НА «КРЭСАХ УСХОДНІХ»

«К рэсы ўсходнія...». Для сегодняшнего читателя непременно необходимо следующее пояснение.

Речь идет о шести административных районах Витебской области (Браславский, Глубокский, Докшицкий (за исключением территории бывшего Бегомльского района), Миорский, Поставский, Шарковщинский), отошедших по Рижскому мирному договору 18 марта 1921 года к буржуазной Польше. И только в сентябре 1939 г. западнобелорусские земли воссоединились с восточной Советской Белоруссией.

Почти 20 лет 40% территории Белоруссии с населением в 2,6 млн человек находились в составе польского буржуазного государства (по данным переписи 1939 г. значилось 3,5 миллиона человек). Исторические реалии в контексте предмета нашего исследования позволяют выделить три далеко не равнозначных по своей сути временных промежутка. Это – 1921–1926 гг., когда на оккупированных территориях проходит апробацию и утверждается государственная политика польского буржуазного правительства. Правда, в памяти людей еще живы ревкомоские преобразования начала 1920-х годов (раздел помещичьей и церковной земли между безземельными и малоземельными крестьянами, налаживание работы промышленных предприятий, организация школ и культпросветучреждений). Но в эти годы наметилось, а в последующем и произойдет четкое разграничение социальных сил. С одной стороны, это будет рабочий класс, революционные силы крестьянства и прогрессивные элементы как белорусской, так и польской интеллигенции, которые в одном строю будут бороться с национальным и социальным угнетением, руководствуясь единым девизом «за нашу и вашу свободу». С другой – это будет лагерь реакции: помещики, кулаки, осадники, буржуазная интеллигенция и государственный аппарат, духовенство и армия, польские и белорусские буржуазно-националистические партии и организации.

Второй временной промежуток намного продолжительнее – с майского (1926) переворота Пилсудского по сентябрь 1939 г., когда в Польше утвердится и будет господствовать фашистская диктатура. И третий – с сентября 1939 по июнь 1941 г. Но о нем разговор пойдет

несколько ниже. Полонизация белорусских земель началась уже с первых месяцев оккупации. Позицию властей открыто выразил один из лидеров Польской национально-демократической партии С. Грабский. Говоря о ближайших задачах своей партии, он в 1923 г. заявил: «Единственное, что сейчас необходимо, – это, чтобы местные белорусские крестьяне стали польскими»¹. И первым объектом тотального разрушения национальной белорусской культуры стала школа – за короткое время в 1918–1919 гг. было открыто около 400. Но уже в 1926 г. – свидетельствует варшавский ежегодник за 1927 г. – их останется только четыре, а в 1938 г. в Западной Белоруссии не было ни одной белорусской школы². Были закрыты Народные дома и клубы, ликвидированы избы-читальни. В государственных учреждениях и местных органах власти пользоваться белорусским языком запрещалось. Резко сократилось число национальной интеллигенции. Интересную заметку можно было прочесть в издаваемом в Вильно журнале «Шлях моладзі» («Путь молодежи», 1925, № 3). Автор писал, что неоднократно местными властями предпринимались действия к насильственному насаждению в молодежной среде польского языка. Однако, не получилось, ибо «наша беларуская моладзь як гаварыла, так і гаворыць па-беларуску і не забываецца аб сваіх родных песнях, каторыя кожную вечарынку ахвотна пяе. Дык, брава, Замошская моладзь, так і трэба! Няхай жыве беларуская мова і беларуская песня».

О том, что велась активная борьба с насильственной полонизацией за сохранение национального языка и культуры белорусов, свидетельствует и следующая корреспонденция из того же журнала «Шлях моладзі», но появившаяся почти через 10 лет после процитированной нами публикации (1934. – № 6). Неизвестный корреспондент под псевдонимом «Гость» писал из деревни Шкунтики нынешнего Шарковщинского района: «На кожнае такое прадстаўленне збіраецца многа людзей. Шмат іх было і на апошнім, якое адбылося ў першых днях, каторае не магло памясціць усіх прыбыўшых. Гэты раз на сцене пастаўлена была шырока вядомая п'еска Радзевіча «Збянтэжаны Саўка». Самавукі артысты-аматары ігралі вельмі добра, асабліва ўдала іграў роль Саўкі Вязіцкі, які выклікаў буру воплескаў і цэлае мора смеху. У гэтыя мінуты вясёлага і здаровага смеху прысутныя хоць на хвіліну забываліся аб сваіх клопатах і горы, якіх так многа ў сучасным жыцці нашае вёскі. На паказе даведаўся я, што ў самым «Коле млодзежы вейскай» ідзе змаганне часткі смялейшае і свядомае беларускае моладзі з польскімі ўплывамі, потым моладзь гэта хоча ператварыць «Кола» ў якую-колечы культурна-просветную арганізацыю

¹ Цит. по: Памяць. Міёрскі раён. – Мінск, 1998. – С. 182.

² См.: Полуян, В. Революционное и национально-освободительное движение в Западной Белоруссии в 1920–1939 гг. / В. Полуян, И. Полуян. – Минск, 1962. – С. 37.

беларускую. Гэта ўжо даўно пара зрабіць! Чэсць Вам, хлопцы Шкунцікаўскага «Кола», што вы і ў чужую форму ўносіце свой беларускі змест і памятаеце аб сваіх абавязках. З вас павінны ўзяць прыклад усе іншыя польскія арганізацыі моладзі на Беларусі».

О национальной художественной жизни в таких условиях вести разговор не приходилось. Народные песни вполголоса могли звучать на тайных молодежных сходках, вечеринках, иногда – на свадьбах и в дни религиозных праздников. И все же песня звучала. Пусть не народная, а революционная. Но она звучала на протестных демонстрациях, рабочих маевках и даже... в тюремных застенках. Мощно, приводя в ужас господствующее чиновничество звуками «Интернационала», «Смело, товарищи, в ногу», «Вставай, поднимайся рабочий народ», «На баррикады», «Ад веку мы спалі», «Маладняк» и др. Несколько слов из тюремных писем Веры Хоружей: «О ходе процесса (судебного. – А.Р., Ю.Р.) я уже писала. Остается прибавить немного, но, пожалуй, самое прекрасное: мощный «Интернационал» осужденных, под градом ударов полицейских... И могучая, победная, грозная песня через штыки полицейских рвалась в широкие улицы насторожившегося и с угрозой притихшего городка»³.

Заметное оживление духовной жизни началось со второй половины 1927 г., когда в полный голос заявило о себе Товарищество белорусской школы (ТБШ), единственная в то время в Западной Белоруссии молодая демократическая организация, которую пилсудчики с помощью белорусских националистов надеялись подчинить своему влиянию.

ТБШ проводило широкую культурно-просветительную работу среди населения: создавало избы-читальни и библиотеки, организовывало художественную самодеятельность в виде любительских спектаклей, народных хоров, самодеятельных музыкальных ансамблей и т.д. На литературных вечерах, импровизированных митингах, ярмарках читались стихи Якуба Коласа, Янки Купалы, Максима Богдановича, Тетки (Элоизы Пашкевич), Франтишка Богушевича и др., сопровождаемые музыкально-песенным исполнением национальных мотивов. Неизменным успехом пользовались произведения советских авторов, тайно доставляемых в ТБШ. Пример тому, как проводили свои уроки активисты ТБШ в польскоязычных школах, приводит народный артист СССР, уроженец деревни Новый Погост Миорского района Г.И. Цитович: «...Асабліва цікавымі былі... урокі настаўніка прыродазнаўства і спеваў Флора Данатавіча Манцэвіча ў Іказненскай школе», что была в нескольких километрах от родины будущей белорусской музыкальной звезды. Урок спеваў «нярэдка ператвараўся ў лекцыі па агульнай культуры беларускага народа. Заходзячы ў класс, ён заўсёды вітаў нас мяккім паклонам і разумным позіткам разумных,

³ Хоружая, В. Письма на волю / В. Хоружая. – М., 1957. – С. 23–24.

выразных вачэй. Затым пачынаўся урок. Пачынаўся ён са спеваў гамаў пад скрыпку і паўтарэння народнай (беларускай. – *А.Р., Ю.Р.*) «Чачотка». Канец урока быў прысвечаны паэзіі. Чыталіся вершы Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Міцкевіча»⁴. Вот какими необычными были тайные уроки приобщения юных «белорусиков» к своей культуре в официальной польскоязычной школе.

Совместная активная деятельность Коммунистической партии Западной Белоруссии и ТБШ не позволила пилсудчикам и их националистическим прихвостням фашизировать ТБШ. Поняв, что попытка провалилась, польское правительство закрыло ТБШ, якобы за бездеятельность. В начале 1929 г. было ликвидировано окружное правление ТБШ в г. Глубоком и его филиал в г. Дисна. Реакция свирепствовала: десятки и сотни членов КПЗБ, КСМЗБ ТБШ и их сторонников оказались за тюремными решетками.

Однако искоренить белорусское национальное самосознание оккупационным властям не удалось. То в одном, то в другом месте возникали «островки белорусскости», организаторы которых разными способами стремились сохранить у населения веру в освобождение от помещичье-буржуазного угнетения и возрождение национальной белорусской культуры и искусства. Доминирующими жанрами народно-поэтического творчества 1930 г. на «крэсах усходніх» были народные и революционные песни, частушки, анонимные стихотворения, антигосударственные пословицы, поговорки, загадки, сатирические сказки и т.д. В прогрессивных газетах и журналах, издаваемых молодежными и студенческими организациями «Шлях моладзі» («Путь молодежи»), «Маланка» («Молния»), «Беларускі фронт» («Белорусский фронт») и др. печатали стихи, фельетоны, «заметки с мест» поэты-уроженцы Придвинского края М. Машара, Я. Почёпка, П. Ластовка, А. Редько (А. Дуборович), публицист Вера Хоружая и другие авторы.

Ярким примером музыкально-песенного искусства является деятельность бывшего церковного хора из деревни Перебродье Миорского района. Еще в революционные годы хористы, собираясь вдалеке от полицейского надзорного взора (на берегу озера или на окраине березовой рощи) на полголоса исполняли народные белорусские, русские, польские песни. Революция легализовала песенное искусство деревенских хористов. Их песни в полный голос зазвучали в дни празднования революционных событий, на мероприятиях, проводимых местными властями. При хоре была организована детская песенная группа.

Песенные традиции основателей и активистов хора (В. Козловский, Н. Селицкий, И. Кайновский, Е. Картинович, Н. Пальчевский, М. Шуманский, Т. Цецер, В. Юневич и др.) не растворились, не поте-

⁴ Цит. по: Цітовіч, Г.І. Мой першы настаўнік / Г.І. Цітовіч // Памяць. Міёрскі раён. – Мінск, 1998. – С. 217.

рялись и в буржуазной Польше – песни, пусть и в полголоса, звучали в дни религиозных праздников, торжественных и траурных событий деревенской жизни.

В репертуар хора входили белорусские народные песни в обработке Н. Аладова, М. Анцева, А. Кошица, Л. Роговского и др., песни на стихи М. Машары, М. Танка, П. Труса, местных поэтов-песенников. Особым успехом у слушателей пользовались оригинальные сюиты Галковского «Дуда» и «Каханне», кантата «То не вецер крыллем звонкім» на стихи М. Танка и др. Купаловские («Гэй, наперад!», «За свабоду сваю», «За праўду, за шчасце», «Жыў на свеце Лявон») и коласовские («Нёмане», «Беларускаму люду») стихи были основой для создания в хоровом коллективе новых куплетов, близких в мелодичном звучании к народному музыкально-песенному исполнительству Миорского края.

Были в репертуаре хора песни и частушки, глубоко раскрывающие социальную сущность помещичье-буржуазного угнетения, уверенность в освобождении от него. Вот лишь некоторые из них:

*Біць ушчэнт чужынца-пана,
Біць прыслужнікаў благіх.
А іх логава пагана
Падпаліць з канцоў усіх.*

*Кукарэкнуў на ўсе крэсы
Наш чырвоны петушок.
Нагавіцы, інтарэсы
Пан пакінуў і ўцёк.*

*Смялей сябры, ужо світае,
Гарыць зарой Усход.
І Беларусь ярмо скідае,
У бой ідзе народ!*

Виленская газета «Зялёны штандар» («Зеленое знамя») в 1938 г. писала, что «любимыми песнями населения восточных пограничных ваяводстваў з'яўляюцца «Задрыжаць прад намі буржуі», «Крывавы справім мы ім баль», «Самі наб'ём мы патроны»...⁵.

В полный голос хор зазвучал в дни празднования 22-й годовщины Октября в ноябре 1939 г.. Слаженно и впечатляюще звучали «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «По долинам и по взгорьям», другие популярные песни времен гражданской войны. Хор, которым руководил переживший белопольскую оккупацию Василий Юневич, выступал не только перед жителями Миорского района. Его с ра-

⁵ Цітовіч, Г.І. Мой першы настаўнік / Г.І. Цітовіч // Памяць. Міёрскі раён. – Мінск, 1998. – С. 185.

достью ждали и в соседних Браславском, Дриссенском, Глубокском районах, г. Дисне. Успехом пользовались и выступления агитколлектива, созданного на базе хора. В 1940 г. на смотре художественной самодеятельности в г. Вилейка хор из Перебродья был признан победителем. О нем стали писать республиканские газеты, хором заинтересовались профессиональные музыканты Г. Цитович и Р. Ширма.

Известные в Белоруссии композиторы в 1940 г. специально выехали в Перебродье, чтобы познакомиться с самодеятельными артистами.

Несколько часов звучала песенная программа. Оценка профессионалов была высочайшая, а двух хористов Г.Р. Ширма пригласил на работу в возглавляемый им Белостокский белорусский ансамбль песни и танца. Самодеятельные хористы из Миорского Перебродья М. Шуманский и В. Юневич впоследствии станут Заслуженными артистами БССР.

Представляется уместным привести строки из воспоминаний Г.И. Цитовича, определившего роль и значение белорусской песни, звучащей в иноциональной среде: «...І нібы ў адказ на мае думкі з напаўадчыненага акна раптам палілася песня, а за ёй другая, трэцяя.

На многа год запомнілася, як нечым родным, бліжкім павеяла на мяне. «Сасна?...» Дык гэту ж песню і ў нас спяваюць... Але тут прыгажэй! «Перапёлачку» я ужо слухаю ў зале, схаваўшыся ў дальнім кутку, таму што перад хорам «строгі рэгент». Больш як тры дзесяткі выканаўцаў утаропіліся ў яго вачамі. Спяваюць цудоўна! А ён усё незадаволены, усё цішэй ды цішэй! Аднак якія добрыя спевы: дзе трэба – ціха, а дзе і гучныя, але без крыку...

...Ад хлопцаў я даведаўся, што гэты рэгент – Шырма, беларускі пясняр. Сказалі гэта ды яшчэ паглядзелі на мяне насмешліва, маўляў, хто ты такі, што Шырмы не ведаеш!

...і так адбылося маё першае знаёмства з Рыгорам Раманавічам Шырмам. Той восеньскі дзень пакінуў першыя і на ўсё жыццё незабыўныя музычныя ўражанні. Тады ж я ўпершыню пачуў беларускую народную песню са сцэны. Р.Р. Шырма кіраваў у той час хорам Віленскай беларускай гімназіі, і менавіта на яго рэпетыцыю я тады трапіў. А раз падпаўшы пад чароўную ўладу гэтага песеннага чалавека, таленавітага беларускага фалькларыста і хормайстра, рэдка хто добраахвотна хацеў вызваліцца з-пад яе.

Тое адбылося і са мной. Я стаў удзельнікам і разам з іншымі семінарыстамі стаў падпольна хадзіць у хор Шырмы. Кожная з рэпетыцый была своеасаблівай мастацкай лекцыяй аб беларускай народнай песні, а хор стаў своеасаблівай навучальнай установай, дзе мы **вучыліся любві да свайго народа, нацыянальнай свядомасці**»⁶ (выделено самим Г.И. Цитовичем. – А.Р., Ю.Р.).

⁶ Голас Радзімы. – 1995. – 25 мая.

Эти строки для нас ценны еще и потому, что это было, пусть и юношеское, но глубинное понимание роли музыкально-песенного искусства в жизни белорусского народа. И это понимание станет для Г.И. Цитовича делом всей его жизни, жизни уроженца Миорщины, впоследствии известного исследователя-этнографа и музыковеда и выдающегося деятеля хорового искусства и дирижера, лауреата Государственной премии БССР (1978) и премии Ленинского комсомола Белоруссии (1968)*.

* * *

Диапазон поэтического творчества витебских «крэсаў усходніх» достаточно широк. Здесь и воспоминания о героической партизанской борьбе с белополяками в 1921–1925 гг., и гордость за национальные обычаи и духовные традиции белорусов, и, конечно же, неиссякаемая вера в освобождение от социально-политического угнетения и полицейского режима буржуазной Польши.

И наиболее яркими представителями анти-Пилсудского режима из выходцев нынешней Витебской области значатся М. Машара и А. Дубрович. Мы о них писали достаточно подробно в монографии «Литературное творчество в системе художественной культуры Витебщины (1918–1945)»**. Здесь же хотели отметить следующее. И более опытный М. Машара и молодой А. Редько (А. Дубрович) за подпольную революционно-литературную деятельность более чем по четыре года каждый провели в тюрьме в Лукишках, что в г. Вильно. Можно представить, какой бесчеловечной, жестоко-издевательской была тюремная атмосфера, если в тогдашнем Вильно – это весьма тонко подметил молодой белорусский композитор Рыгор Шырма – не только наблюдалось «разобщение сил», но даже происходил «некий процесс равнодушия к моральной подлости». К тому же в обществе «притупилась чувствительность гражданской этики, что даже публичные доносы в прессе не вызывали заслуженного возмущения»⁷.

Здесь же мы хотели бы привести малоизвестные стихотворения других авторов. Вот строки из стихотворения уроженца деревни Тетерки нынешнего Браславского района Марьяна Петюкевича «Песьня моладзі»:

*Уставайце сябры, за работу хапайцеся
Даволі ў бяздзейнасці млець!
За праўду, за ічасце адважна змагайцеся
Прад страхам не трэба дрыжэць.
Мы доўга блудзілі ў цемры, няведы,*

* В наши дни в Ново-Погостской школе Миорского района действует комната-музей Г.И. Цитовича.

** См.: Русецкий, А.В. Литературное творчество в системе художественной культуры Витебщины (1919–1945) / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2009. – С. 180–185, 210–223.

⁷ Цит. по: Ліс, А. Цяжкая дарога свабоды / А. Ліс. – Мінск, 1994. – С. 381.

Не знаючы імя свайго.
Мы лекаў ня мелі на нашыя беды,
Прасілі ратунку чыго
Цяпер ужо знаем, што мы Беларусы
Што мы шматмільённы Народ –
Што з даўніх вякоў мы цярпелі прымусы,
Як быццам мы выкляты род.
...Мы клічам Славянаў да згоды супольнай
Каб брацкая міласць была
Каб праўда Хрыстова між людскасьці вольнай
Як макавы цвет расцвіла⁸.

В журнале «Маланка» («Молния»), издававшемся в Вильно, регулярно печатались сатирические и юмористические стихи поэта и... агронома из деревни Летники, что на Глубокской земле Янки Почёпки (известен под псевдонимами Я. Башкир, «Православный» и Я. Шкирба). Сатирическое стихотворение в адрес лужицкого землевладельца графа Плятера «Паправіў» («Исправил») он предложил журналу в 1926 г.

Аднойчы з шпацыру да хаты
па вёсцы нашай ад гумён
Ішлі адзін з адным два фаты
(Двара Лужэцкага паняты)
Па йменню: Янэк і Сымон.
І, як на грэх, бяду якую,
У канцы аж самага сяла
Сустрэлі панічы свінню такую
(Нязвыкла для хлапцоў таўстую),
Што раптам ободвух цікавасць узяла.
У задуменні кажэ Сымон брату:
– Глядзі, Янэчак, а я-я!..
Напэўна, аж таўсцей за тату
(Хоць і той наш чуць лезе ў хату)
Ужо будзе гэтая свіння!
– Цьфу! Ты дурань, – лаяць брата
Пачаў Янэчак тут адразу:
– ты з кім зраўняў гэту заразу!
Такіх свіней, як ёсць наш тата,
У жыцці не ўбачыш ты ні разу⁹.

А как едко высмеивает автор демократические выборы. Читаем строки стихотворения «Самаўрад» («Самоурад»):

⁸ Шлях моладзі. – 1929. – № 4. – С. 11–12.

⁹ Маланка. – 1926. – № 3. – С. 13.

*Войта выбралі – прагналі:
– Беларусі, нельга! – казалі.
У радзе гміннай ухвалілі,
А ў павеце адмянілі,
Няма войта. Маўчыць рада.
У пастарунку ўся ўлада.
Дык што ж за правы цяпер, брат?
Ці не знаеш? – Самаўрад¹⁰.*

Западнобелорусскому читателю Я. Почёпка известен по публикациям в журналах «Калоссе» («Колосья»), «Праваслаўны беларус» («Православный белорус»), «Хрысціянская думка» («Христианская мысль»), газетах «Сялянская ніва» («Крестьянская нива») и «Працоўнік асветы» («Труженик образования»), книгам (изданы в Вильно в 1920-е годы) на сельскохозяйственную тематику «Молочная корова, как ее выбрать, кормить и досматривать», «Огородничество. Как необходимо хозяйствовать на огороде», «Пчелы и как водить их в рамочных ульях», «Как выбрать хорошую лошадь» и др.

В 1927 г. подготовил книгу «Народныя казкі і апавяданні Дзісеншчыны». Однако с разгромом Белорусской крестьянско-рабочей громады работа над рукописью прекратилась.

Поддерживал творческие связи с художником и поэтом Я. Дроздовичем, сделавшим его резной портрет и рисунки к книге о пчелах. Умер 26 мая 1977 г. Похоронен в деревне Малиновка Глубокского района.

На Дисненщине, Миорщине, в Глубоком, Шарковщине было хорошо известно имя поэта Павла Сушко, уроженца деревни Сушки Дисненского повета (ныне Миорский район, 1909–1978). Публиковаться П. Сушко начал в 1933 г. в прогрессивных газетах Западной Белоруссии. Писал стихи о подпольщиках, восславлял гуманизм и нравственное начало крестьянского труда, восхищался красотой родной природы. Его поэзия искренняя, непосредственная, проникнутая единством Человека, Труда и Природы. Патриотические стихи П. Сушко, призывавшие к борьбе с национальными угнетателями, распространялись среди жителей края в рукописном виде. Ненапечатанным остался к опубликованию в 1939 г. сборник стихов «Адгалоскі» («Отзвуки»). Хранится в Академической библиотеке в Вильнюсе.

Известный белорусский литературный критик В. Колесник назвал произведения П. Сушко «художественными документами переживаний западнобелорусского передового крестьянина».

А еще в защиту рядовых тружеников западнобелорусского края вносили свою лепту уроженец деревни Дедино Дисненского повета

¹⁰ Маланка. – 1926. – № 9. – С. 14.

прозаик, драматург, переводчик и публицист Петр Простой (1890–1944) и писатель и публицист Петр Ластовка.

Рассказы П. Простого, опубликованные в западнобелорусских изданиях «Наша думка» («Наша мысль») и «Беларускія ведамасці» («Белорусские ведомости»), – это своеобразная энциклопедия трудовой жизни белорусского крестьянина, испытавшего в условиях буржуазной Польши не только национально-экономическое, но, главным образом, духовное угнетение польского костела и его служителей, различного рода осадников, жандармов и т.п.

Популярностью у читателей пользовалась остропублицистическая брошюра П. Простого «Для чего белорусу газеты». Похоронен в г.п. Ивье Гродненской области.

П. Ластовка, избравший для себя девиз: «Идея национального возрождения не загаснет!», досылал в газеты корреспонденции о тяжелой жизни сельчан, издевательствах и самоуправстве местных чиновников, кривдах и радостях жителей окрестных деревень и сел. Назовем некоторые публикации «Пара прабудзіцца» (корреспонденция из Германович на Шарковщинской земле, 1931), «Справа арганізацыі Саюза беларускіх пісьменнікаў» (1936), «Беларускі канцэртны вечар у Варшаве» (1937), «Беларускі літаратурны маладняк» (1937), «Беларусы ў Варшаве» (1938), «Сучасная беларуская літаратура» (1939) и др. Известен как автор сборника рассказов для детей и молодежи на польском языке «Solomena choinka» («Соломенная елочка») (1933), повести «Bezsenne pose» (1934). П. Ластовка организатор «Просветительского общества белорусов в Варшаве», секретарем которого работал вплоть до начала Второй мировой войны. Умер 19 сентября 1968 г. в польском городе Милонувек.

Еще один пример. Стихотворение считалось анонимным, но его авторы впоследствии стали известны – его написали три комсомольца из деревни Мостище, что на Миорщине. Антирелигиозный стих был написан на основе реального события, произошедшего в деревенском костеле. В основе сюжета – сон православного деревенского гуляки Хлёрки, который заснул в костеле и, оказавшись незамеченным, был закрыт в нем. Встретился в раю со святыми и... местным ксендзом Бородичем, тем, который правдами и неправдами стремился обратить православных в веру католическую:

*А! Ты ў рай ідзеш, саколік!
Ты ж напэўна, не католік?
Што маўчыш? Няма гаворкі? –
Запытаўся ксёндз у Хлёркі.*

*– Я лічу, што бог адзіны,
Чым я перад ім павінны?*

*А ў раю ўсе тут раўны,
Хто як можа бога славіць:
Так пытанне Хлёрка ставіць.*

*Кзэндз Бародзіч тут як гаркне –
Прэч адсюль ты, недавярак!
Вшысты свенце, намагайце!
Хама з раю выганяйце!..¹¹*

Стихотворение распространялось анонимно – можно предположить, какое бы наказание ждало его авторов. И все же оно переходило из рук в руки, заучивалось наизусть, декламировалось на ярмарках, молодежных сходках и вечеринках.

На наш взгляд, нельзя оставить без внимания и такой весьма интересный факт, как издание на протяжении 8 лет в Дисненской гимназии имени Пиромовича ученическим самоуправлением журнала «Наш голас» («Наш голос»). Журнал печатался в Глубокской поветовой типографии тиражом 300 экземпляров, распространялся среди ученической молодежи. Редакторами, как правило, были учащиеся выпускных классов. Сначала был определен как ученический научный, а с 1934 г. стал научно-литературным и общественным. Редактура осуществлялась на достаточно высоком художественном и литературном уровне, занимая четвертое место среди школьных изданий всей Польши. До последнего номера журнал оставался верен избранному девизу – отражать на своих страницах образ жизни среды, из которой происходила большая часть молодежи – а именно, белорусской деревни. Поэтому на доступном и понятном языке печатались предания и легенды, собираемые в Дисненско-Миорско-Шарковщинском крае учителями и учащимися гимназии. Регулярно печатались материалы по истории города Дисны, читателям рассказывали о событиях в Польше, местных общественных и хозяйственных делах, наиболее интересных событиях в жизни гимназии, молодежных организаций, ученическом самоуправлении. Можно утверждать, что каждый читатель мог найти в журнале интересующие его материалы. И даже советы по животноводству, обработке льна, рыболовному делу. Печатались материалы о национальных меньшинствах – литовцах и старообрядцах. С 1935 г. в «Нашем голосе» преобладала региональная тематика со всесторонним показом жизни белорусской деревни, обычаями и традициями сельской жизни. Из напечатанных в журнале стихотворений выпускника гимназии Д. Косатого был составлен и напечатан поэтический сборник «Купалаўскія агні. Рэха з-пад Дзвіны» («Купаловские огни. Эхо

¹¹ Цит. по: З успамінаў Генадзя Паўловіча Дзямешкі // Памяць. Пастаўскі раён. – Мінск, 2001. – С. 214.

из-под Двины»). Вот несколько строк из стихотворения Д. Косатого «Беларусь» в нерифмованном переводе с польского:

*Люблю цябе, сумную, забытую зямлю,
Людзей спакойных, абцяжараных спякотнай
працай,
Ціха граючыя ў касцёле органы,
Нядзельныя фэсты, святы і пасты.
Люблю гэта ўсё і адчуваю гэта ў сабе*¹².

И почти курьезный факт – в помещичье-буржуазной Польше на защиту белорусского языка встали монахи-католики из ордена Мариан, обосновавшиеся по разрешению Римского папы Пия XI, данному им 23 июля и 10 августа 1923 г. в Друйском бернардинском монастыре. Ларчик, оказывается, открывался очень просто. Протектор мариан ксенз Ю. Матулевич свою задачу сформулировал откровенно – через белорусский язык сделать монастырские проповеди более понятными и через них более активно привлекать местное православное население к Вере Божьей (читай, католической. – *А.Р., Ю.Р.*). Читаем у Матулевича: «1. Задачай царквы з’яўляецца не навучанне мовы, але закону Божага ў зразумелай для народа мове. Беларускі народ найлепш пазнае закон божы, калі ён будзе навучацца ў яго роднай мове. 2. Беларускі рух адраджаецца і пашыраецца, і калі Каталіцкая царква не выйдзе яму на сустрэчу, то гэты рух пойдзе супраць царквы і будзе яе вінаваціць за імкненне да дэнацыяналізацыі беларускага народа. 3. Трэба мець на ўвазе і беларусаў праваслаўных і колішніх уніятаў, да якіх можна прыблізіцца, прапаведаючы божае слова толькі ў беларускай мове»¹³.

Подвижническая деятельность мариан не ограничивалась лишь друйской «окраиной». В Вильно мариане основали «Белорусский Дом отцов-мариан», там же, в Вильно, в 1925 г. для печатания книг на белорусском языке была организована Белорусская типография имени Ф. Скорины.

Деятельность братьев-мариан вызывала постоянную злобу как у польских властей, так и у местных шовинистов. Звучание белорусского слова в костельных проповедях подталкивало их к агрессивным действиям. Были попытки нападок на типографию и даже на сам монастырь. И это вполне понятно – ведь белорусская марианско-монастырская атмосфера ставила под прямую угрозу успешность полонизационной политики властей. И на волне возникающего антибелорусского террора Друйский марианский монастырь в июне 1938 г.

¹² Цит. по: Вазгiрд, М. «Наш голас» – часопiс «Дзiсенскай гiмназii» / М. Вазгiрд // Памяць. Мiёрскi раён. – Мiнск, 1998. – С. 204.

¹³ Цит. по: Туронак, Ю. Манастыр – асяродак асветы / Ю. Туронак // Памяць. Браслаўскi раён. – Мiнск, 1998. – С. 264.

был закрыт, прекратили свою деятельность Виленский белорусский дом и типография. Выступившие в защиту мариан белорусскоязычный журнал «Шлях моладзі» (1938, № 14) и польская газета «Кур'ер Віленскі» (1938, 12 июня) были конфискованы.

* * *

В художественной культуре восточнобелорусских земель, находящихся под польской оккупацией, заметно выделяются фигуры двух художников – уроженца небольшой деревушки Старово, что на Бра-славщине, Петра Александровича Сергиевича (Петр Сергиевич, 1900–1984) и уроженца деревни Пунькова, что на Глуботчине, Язепа Нарцизовича Дроздовича (Язэп Драздовіч, 1888–1954) и одного издателя, педагога, собирателя белорусского музыкального фольклора, композитора, уроженца имения Ивановщина, что на Лепельщине, Антона Антоновича Гриневича.

Творческий путь в изобразительном искусстве П. Сергиевич начал на рубеже 1920–1930-х годов. Была написана картина «Баллада», выполненная в романтическом духе: ночь, юноша на лошади перед открытым окном крестьянского дома, где возможно ждет его любимая, из окна льется теплый свет. В 1929 г. начинающий художник рисует «Портрет матери», получивший положительную оценку у специалистов. Не останутся без внимания картины «Забытая женщина» (1936), «Портрет В. Гляковского» (1938), «Девушка в синем сарафане», «Белорусская учительница», «Автопортрет» (все 1940) и др.

В 1930-е годы П. Сергиевич обратился к историческому прошлому Белоруссии, деятельности ее выдающихся людей. И первой крупной работой на историческую тематику станут написанные в сдержанной колористической гамме картины «Всеслав Полоцкий» (1932) и «Кастусь Калиновский среди повстанцев» (1936).

О патриотизме П. Сергиевича читаем у литовского искусствоведа А. Аблажея: «Нягледзячы на тое, што ўсё яго творчае жыццё звязана з Вільняй, што ён нават меў званне Заслужанага дзеяча мастацтваў Літвы, П. Сергіевіч заўсёды пры любых абставінах заставаўся беларусам – і ў жыцці, і ў творчасці (дабавім – і в тематике, и в типаже, и в колорите. – А.Р., Ю.Р.), заўжды падкрэсліваў сваю беларускасць ды распрацоўваў беларускія сюжэты»¹⁴.

В первой половине 1930 г. П. Сергиевич занимается книжной графикой (оформляет журнал «Нёман», 1931–1932 гг., оформляет книги писателя-земляка М. Машары «На сонечны бераг» («На солнечный берег», 1934) і «Перад наступленнем вясны» («Перед наступлением

¹⁴ Аблажэй, А. Цяпло рук дзядзькі Пётры / А. Аблажэй // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 9. – С. 40.

весны», 1935) и др. Работа была выполнена добротнo, однако она убедила художника, что графическое искусство – это не его призвание.

Поиск путей художественного самовыражения привел П. Сергиевича к станковой живописи. Он создает серию портретов «Белорусские народные типы», посвященную простым труженикам любимой Браславщины.

Часто посещавший мастерскую художника Максим Танк в своих «Листах календаря» после возвращения П. Сергиевича из Италии, где он был в 1938 г., запишет: «Пётра Сергіевіч – сваеасаблівы, з ярка выражаным нацыянальным характарам мастак... Бачу на сцяне некалькі новых партрэтаў яго браслаўскіх землякоў, на твары якіх вяртаюцца выразна выпісаны іх класавая прыналежнасць, а ў вачах мужыцкая ўпартасць, упэўненасць у сваіх сілах і вера ў лепшую будучыню»¹⁵.

В унисон словам М. Танка о браславских портретах звучат слова самого П. Сергиевича, считавшего, что национальное белорусское искусство должно расти и развиваться, как «узгадаванае сярод родных палёў, звычаяў, песьняў, гісторыі, сьвята і працоўнага дня», а «невывучанай крыніцай самабытнасці беларускага мастацтва з'яўляецца вёска з яе традыцыямі, фальклорам, непаўторнай прыродай»¹⁶. И будет художник, получивший закалку в условиях буржуазной Польши, следовать своему творческому правилу до конца своей жизни*. Умер П. Сергиевич в 1984 г.

Весьма привлекательной и... неожиданной выглядит «незвычайная асоба Язэпа Драздовіча – чалавека з захапляючым талентам, беспрытульным жыццём і ў «шматдзённых пошуках працы, хлеба і ісціны»¹⁷. Круг его творческих интересов был поистине энциклопедическим: книжная графика и лирические зарисовки родной природы, картины на историческую тематику и высокохудожественные графические серии о древней замковой архитектуре Белоруссии и Литвы, станковая живопись и художественная (серии портретов деятелей белорусской культуры), резьба по дереву, фантастические композиции на космические темы и скульптура, аллегорические живописные полотна и многочисленные зарисовки образцов народной архитектуры, одежды, тканей, орудий труда и быта дисненско-глубокских земледельцев. А еще была проба пера в области литературы (книга повестей «Вялікая шышка, або вар'ят без вар'яцтва» – «Большая шишка, или сумасшедший без сумасшествия» (1923), повести «Гарадальская пушча»

¹⁵ Танк, М. Збор твораў: у 6 т. / М. Танк. – Мінск, 1981. – Т. 6. – С. 266–267.

¹⁶ Цит. по: Шматаў, В. Праз усе рыфы і валуны / В. Шматаў // Мастацтва. – 1993. – № 1. – С. 62.

* Более подробный материал о жизни и творчестве П. Сергиевича можно прочесть: Русецкий, А.В. Уроженцы Витебщины в художественной культуре стран ближнего и дальнего зарубежья (30 коротких рассказов) / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2013. – С. 122–129.

¹⁷ Збралевіч, Л. Таямнічасць і рэальнасць у жыцці Язэпа Драздовіча / Л. Збралевіч, Я. Кісялёва // Маладосць. – 1991. – № 5. – С. 115.

– «Городольская пушча» и «Скандал на гаенавым млыне» – «Скандал на гаеновой мельнице», дневниковые записи 1930-х годов, опубликованные в журнале «Маладосць» (1991. – № 5–11; 1992. – № 1–2), научно-популярная брошюра «Нябесныя бегі» – «Небесные бега», 1921), фольклористики (записывал и обрабатывал для словарей народную лексику Дисненщины и Пинщины). Оригинальностью отличаются описания археологических объектов на Дисненско-Глубокской земле.

После окончания в 1910 г. Виленской художественной школы профессора живописи И.П. Трутнева, работал учителем рисования в школах Западной Белоруссии. Из-за прогрессивных взглядов и верности традициям белорусской демократической культуры, отстаивания веры белорусов в свое освобождение часто оставался без работы. Дважды арестовывался дефензивой, находился под надзором полиции.

Чтобы сегодняшнему читателю были понятны условия жизни звезды (в полном смысле слова) на оккупированной восточнобелорусской земле, приведем несколько записей из авторского дневника Я. Дроздовича.

– 3 января 1933 г.: «А працы на хлеб – ні адкуль нідзе не чуваць, сам не ведаю, як жыць, што далей будзець. А крэдытаў ніадкуль нідзе ніякіх»¹⁸.

– 11 июня 1933 г.: «Голад... Сяджу без грошай і без хлеба (во время нахождения в Белостоке по приглашению Товарищества белорусской школы. – *А.Р., Ю.Р.*). Хутчэй бы ў Вільню ды адтуль на сваю радзіму Дзісеншчыну»¹⁹.

– 12 июня 1933 г.: «Праз увесь дзень дасадаваў, што няма чаго курыць, ды і кончыліся прадукты харчоў, але на вечар напаткаў знаёмага чалавека, які ўгасціў мяне з запасам тытунём. Адзін з сяброў Т-ва прынёс мне ўнеспадзеўкі паўбулкі хлеба з чвэрцай кілі кілбасы, а на заўтра запрасіў мяне к сабе на абед. Дай бог яму здароўя»²⁰.

– конец октября 1933 г.: «Ой, як трудна грош даецца! Усяго разам за вясну, лета і восень зрабіў 25 штук дываноў, а зарабіў, не лічачы расходу на фарбы, алей і інш. – 81 залатоўку»²¹.

– июль 1936 г.: «Я – сірата – кругом адзін, бяздомны, безхатны падарожнік. ...Нават пліту, замоўленую ў Путраніцы, на матчыну магілку, ніяк, каб выкупіць не ў стане. На 25 залатовак зажыцца не магу. Здаецца, што «25», як для некага, гэта зусім маленькія грошы, але як для мяне – і гэта вельмі вялікая сума»²² и т.д.

¹⁸ Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – № 5. – С. 117.

¹⁹ Там же. – № 6. – С. 106.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. – № 10. – С. 123.

²² Там же. – 1992. – № 2. – С. 119.

Художник-подвижник, художник-мечтатель сформулировал для себя жизненное правило: «...Любоў і вера... Люблю тое, у што веру, а веру ў тое, што люблю»²³.

Можем утверждать, что первую часть этого двуединства весьма убедительно раскрыл белорусский писатель и литературовед, автор пока единственной известной книги о творчестве А. Дроздовича Арсений Лис: «... Любіў яе (роднай зямлі. – *А.Р., Ю.Р.*) лясныя, палявыя, азёрныя краявіды; вёскі на ўзлесках, на ўзрэчках, пры старых бальшаках. Ціхія зажураныя песні, мудрае хараство сялянскай будовы ... Любіў і гаманкія мястэчкі, што туліліся больш да старых гасцінцаў ды час ад часу збіралі на свае кірмашы, фэсты, земляробнае наваколле з плёнам-дарамі гэтай зямлі: серабрыста-шэрым жытам, ручайкамі шаўкавістага лёну, бела-залацістымі пляйстрамі мёду, узорыстымі поспілкамі на вазах, бандарнымі вырабамі, паліваным посудам.

Любіў яе гарады са старымі камяніцамі, разнастайнымі ды новаўзнятымі гмахамі, вялікія «месты», дзе адчувалася напружанасць сучаснага жыцця, грамадскага палітычнага, асветнага, чулася дыханне іншага свету»²⁴.

Ну а вера художника в лучшую жизнь народа, на наш взгляд, весьма отчетливо проявляется в:

– графической серии «Пуньки», воссоздающей неповторимую красоту близких и любимых с детства родительских мест;

– серии графических эскизов «Дзісеншчына», создающих поэтический образ северной части Западной Белоруссии («Стадалішча», «Вёска Лаўрынаўка», «Гараватка», «Александрыя», «Над Дзісенкай», «Стары вадапук» и др.);

– в живописных картинах из жизни древней и средневековой Полотчины («Усяслаў Чарадзея у парубе кіеўскага князя», «Песня Баяна», «Палачане выганяюць навязанага ім князя», «Пярсцёнак Усяслава Чарадзея», «Скарына ў Полацкай друкарні 1525 года»*, «Развітанне з Полацкам», «Са свету з навукай», «Кнігавыдаўцы ў Скарынавай друкарні»);

– в графических портретах близких ему людей (А. Гриневич, Ф. Стацкевич, М. Малиновский и др.);

– в оформлении белорусскоязычных книг и журналов («Школьны спеўнік» А. Грыневіча (1920), «Заходняя Беларусь» (1924) и др.).

Уверенность в счастливой жизни своих земляков выражалась и в фиксации людского горя («Спаленыя сядзібы»), и в произведениях острого социального звучания («Трыумф Грамады»). О «Триумфе Громады» скажем, что был прямой отзыв художника на рост общественного автори-

²³ Там же. – 1991. – № 8. – С. 117.

²⁴ Ліс, А. Вечны вандроўнік. Нарыс пра мастака Язэпа Драздовіча / А. Ліс. – Мінск, 1984. – С. 7–8.

* Заметим, что первый портрет Ф. Скорины выполнен белорусским художником.

тета революционно-демократической организации западнорусских трудящихся. В небольшой картине ярко прослеживаются три социально-значимых начала: утверждающее, даже пафосное в отношении к освободительному движению; сатирическое, разоблачающее соглашательские партии и организации; оптимистическое, уверенность художника в освобождении белорусов от польского помещичье-буржуазного угнетения (символические образы лучезарных города и дворца).

И, конечно же, нельзя не сказать об увлеченности Я. Дроздовича космическо-фантастической проблематикой. Увиденное, по собственному признанию художника, «праз самнабілістычную тэлевізію з жыцця на планетах: Марсе, Сатурне і на нашым месяцы»²⁵, позволило ему и в прозе, и в изобразительном искусстве создать фантастические повести, символически-аллегорические картины, живописные космические композиции, позволяющие художнику выразить свое представление о будущем. (И не будет преувеличением считать первооткрывателем этого жанра в белорусском литературном и изобразительном искусстве). Небольшой пример из дневниковых записей, относящихся к январю–февралю 1933 года:

– «8 студзеня: «Лабірынт дапісаны. Пазасталіся яшчэ тры абразкі недапісанымі з пласкатварымі лунідамі»;

– 31 студзеня: «Закончыў апісы паветранапалётнай вандроўкі па луннай краіне «Альвазія».

Гэта 7-я кніжка пасля напісаных.

1. У краіне дымнага неба.
2. Падарожжа на Арыаполь.
3. Падарожжа на Трывет.
4. Падарожжа на Аўрыі.
5. «Пушча Заўрыя».
6. У лабірынтах Чорнай Лопайкі.

Пазасталіся яшчэ неапісанымі.

1. У краіне руін і мастацтва.
2. На ветахавым акраінку.
3. «Даліны...».
4. На тым боку месяца.
5. У краінах непадалёку перамяністай гары.
6. Абразкі з невядомых мясцін.

– 28 лютага: «Закончыў графічную апрацоўку рысункаў-зарысавак у альбом «Флора луннага міру» з 15 старонак-лістоў»²⁶.

Известный белорусский философ и поэт О. Бембель, посетивший первую выставку работ Дроздовича (1979), оставил в книге отзывов интересную запись: «Драздовіч багата чаго даў для роздуму пра

²⁵ Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – № 5. – С. 128.

²⁶ Там же. – С. 118–119, 122.

таямніцу беларушчызны... Хто цяпер скажа, што беларускае сэрца не касмічнае, не сусветнае?.. Таямніца Радзімы ў сэрцы кожнага яе сына. Толькі б была сіла – слухаць яе, падзяліцца ёю з братамі і сватамі»²⁷.

В фантастических построениях Я. Дроздовича привлекает не только живописность неведомых мест. В одном из путешествий на Месяц он неожиданно пишет о своих размышлениях о современном и будущем: «І прыйдуць часы, калі бальшыня жыхароў нашай планеты адмовіцца ад удзелу ў войнах, адмовяцца ад гэтага штучна ўзаконенага спрадвеку сільнейшымі свету праз уладу сваю над людзьмі вялікага зладзейства. І ўсю тэхніку з навукамі абярнуць не на паслугі гэтаму зладзейству, а на добрую справу. Не на праліванне крыві, калецтва, асірочванне... Не на знішчэнне разумных істот і ўсяго таго, чым гэта жыццё падтрымліваецца, даючы тым самым поўную волю і развіццё ворагам гэтага жыцця – голаду, немачы і заразе. А наадварот, на падтрыманне гэтага жыцця, каб яно было сытым і здаровым, высокакультурным, добрым, разумным і прыгожым. А перад усім бяспечна вольным, непрыгнечаным тымі нягодамі, у якіх нам, бальшыні роду людскага... даводзіцца жыць, аддаваць усе сілы на фізічную працу ды змаганне з прасторам. Прыдуць часы, калі людзі будуць глядзець на наш аромы хамут і на кірку вуглякопа, як мы цяпер глядзім на старадаўняе вясло з галер. А гарматы ды розныя прыдуманья для забойства людзей машыны ды прылады паперарабляюць на трактары ды друкарскія станкі.

Замест казармаў ды крэпасцей з гарматамі ўзвядуць школы, шпіталі, прытулкі, тэатры, музеі ды астранамічныя абсерваторыі. Усе тыя затраты сродкаў, што ішлі на вядзенне вайны, пойдучь на заваяванне нявыкарыстаных сіл прыроды дзеля аблягчэння мускульнай працы, а побач з гэтым і на заваяванне прастору не толькі на самой зямлі з яе сухапутнымі абшарамі ды акіянамі, але і па-за атмасфернага, міжпланетарнага. Перад усім таго прастору, які нас раздзяляе з найбліжэйшаю планетаю, аднак не з Венераю і не з Марсам, а з нашым хоць і надта старым, але яшчэ жывым светам – ясным Месяцам»²⁸.

Думаем, что и сегодняшний читатель согласится с написанным более 80 лет назад. Здесь нет места для фантастических аллегорий. Здесь в самой полной мере господствует гуманистическая философия оптимизма.

А как по-философски звучат «заповеди» Я. Дроздовича, сложившиеся во время его странствований по Дисненско-Глубокскому краю. Пропущенные через сито народной мудрости, проверенные временем, они не потеряли своей актуальности и в компьютеризированно-информационном пространстве XXI столетия:

«І фанатыкі і бязбожнікі – адной маткі дзеці, крайнасці... Няма жыцця ў крайнасцях...

²⁷ Цит. по: Гаранская, Т. Пуцявінамі Драздовіча / Т. Гаранская // Мастацтва. – 2013. – № 4. – С. 49.

²⁸ Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – № 8. – С. 109.

Нішто ні живець, не расцець у агні. Нішто не живець, не расцець і ў марозе. Толькі між агнём і марозам усё живець, усё расцець, усё цвіцець, развіваецца, красуецца.

Не кажы, што я мудрэй ад усіх. Не кажы, што я й найслабейшы...

Не кажы, што я самы шчаслівы, не кажы, што я самы няшчасны...

Не кажы, што я добры, не кажы і што я благі.

Не будзь ні горак, ні салодак. Будзеш горак – праклянучь, а салодак – праглынуць.

Згубіў – не смуціўся, а знайшоў – не радуйся.

Не хвалі і не гань.

Не цвярдзі ніколі таго, чаго цвёрда, пэўна не ведаеш.

Не абніжайся, не павышайся. Не павышайся і не абніжайся.

Не кажы, што я красіў. Не кажы, што я брыдкі.

Не хваліся ані тым, што ты багат, ані тым, што ты бедзен...

Не цвярдзі таго, што ты не можаш прысягнуць ва імя чыстаты сваёй совесці.

Не прыкланяйся і не пагарджай...»²⁹.

Завершым нашы рассуждения о роли и значении художественно-поэтически-образного и фантастически многопланового творчества Я. Дроздовича в художественной культуре восточной западнобелорусской земли и предложим читателям несколько его стихотворений.

Из посвящения поэту-революционеру, земляку М. Машаре:

*...Перак поля на Таболы,
Дзе Міхась, паэт наш голы.
Ён на сэрцы вельмі кволы,
Звоніць вершам, як шумёлы,
Мы ж завём яго іначай,
Не Машара, а «Звінячы»³⁰.*

В адрес деревенской панны Галины, высмеявшей художника за яго вдоль и поперек залапленные «художнические» брюки:

*Вынятак з драмы
«Партрэт без рамы»,
Галя пяець:
«Я й раней яму казалы,
Каб ён водачкі не піў
Ды штаны сабе купіў.
І не быў як той манах,
Бо ўся сіла... у штанах».
Нехта нейкі³¹*

²⁹ Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – № 5. – С. 127.

³⁰ Там же. – 1992. – № 1. – С. 121.

³¹ Там же. – С. 123.

О своих многолетних «вандроўках»-путешествиях:

*Я з вечна вандроўных,
Бяздомных людзей,
што ўласнага куту не маюць,
што не маюць сям'і,
ні жон, ні дзяцей,
сіратліва сябе адчуваюць.
Адчуваюць сябе сіратой,
ні каня, ні машыны не знаюць,
на дарогах брыдуць пехатой,
з хатулем на плячах кавіняюць.*

...
*Я на свету хаджу
Ды чужыя куты украшаю.
Я і свой бы куток разукрасіў,
Ды, на жаль, свайго куту не маю.*

И «Фрагменты» поэта Я. Дроздовича очень уж оригинальные для 1930-х гг. Западной Белоруссии:

*А сяло тваё – саламянніца
З віду-выгляду быццам п'яніца.
У будні трэзвае, працавітае,
Працавітае, даравітае.
У будні трэзвае, ў свята п'янае,
І вясёлае і буянае.*

* * *

*Па тваіх палях хлябы родзюцца,
Хлябы родзюцца, не з'ядаюцца,
Па чужых краях рассылаюцца,
Хто араў-пахаў – толькі каюцца.*

*Па тваіх лясох зубры вымерлі,
Зубры вымерлі, ласі зводзяцца,
Лосі зводзяцца, ваўкі ж плодзяцца,
Ваўкі плодзяцца, не выводзяцца.*

*На гарах тваіх, па-над водамі,
Дзе жылі калісь людзі родамі,
Рыбаловілі, будаваліся –
Гарадзішчаў сляды пазасталіся.*

* * *

Чужакі тваім дабром правілі,

Жывучы ў Крамлі і на Вавелі,

*Аб тваім дабры моцна дбаючы,
На людзей тваіх пасылаючы
Цівуноў-паноў у сапраўнікі,
Бізуны-кнуты ды гарапнікі...*

*З пузыроў акно – хата курная.
Малацьба цапом... Уласць «культурная»!*

*А шляхі твае старажытныя,
Там, дзе злыдні брылі ненасытныя,
Валатоўкамі акурганены,
Гвалтам, здэкамі апаганены.*

*І была ты ў іх – падапечная,
Як нявольніца, раба вечная.*

*Вы гулялі, паны, як бяздзельнікі,
Працавалі за вас беззямельнікі,
Беззямельная шляхта на вас працавала
Ад Юр'я да Юр'я прыгон адбывала,
Вы ж з поту сыцелі, са шляхецакага цела.*

И больно-щемящие авторские резюме:

*Ці прырода ў гневе на нас,
Ці сонца занадта наш край улюбiла...³²*

Подытоживая наши рассуждения о жизнетворчестве Я. Дроздовича в условиях Западной Белоруссии, отметим: то, что он успел сделать, могло быть под силу только настоящему таланту. Ему были подвластны резец скульптора, кисть живописца, карандаш графика и живое белорусское слово. И, пожалуй, лучше других оценил его творчество Максим Танк: «...Гэта надзвычай арыгінальны, цікавы і таленавіты чалавек, які ў нашых умовах жыцця (буржуазнай Польшчы. – *А.Р.*, *Ю.Р.*) сланяецца, не знаходзячы сабе месца. Арыгінальныя яго карціны, напісаныя гуашшу, акварэльнымі і маслянымі фарбамі, на гістарычныя і касмічныя тэмы. Не толькі здзіўляюць сваім новым бачаннем свету, але змушаюць задумацца над тым яшчэ неразгаданым, што акружае чалавека. Зарысоўкі ж яго народных тканін, дываноў, паясоў, зробленыя падчас яго бясконцых вандровак па Заходняй Беларусі і падараваныя музею – рэдкі скарб, якому ніколі і цаны не будзе»³³.

³² Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1992. – № 1. – С. 130–134.

³³ Танк, М. Лісткі календара / М. Танк. – Мінск, 1976. – С. 178.

Новый этап в жизни и творчестве Я. Дроздовича начался после воссоединения западнобелорусских земель с Советской Белоруссией. Появилась постоянная работа, творческая натура настроилась на активное самовыражение. Однако эта тема выходит за рамки нашего временного исследования.

Хотя уроженец фольварка Теклинополь, что на Поставщине, впоследствии выдающийся деятель польской музыкальной культуры Станислав Викентьевич Казура (1882–1961) практически всю свою творческую жизнь провел в Варшаве и Центральной Польше, он всегда, даже будучи профессором Варшавской консерватории, помнил о своей изначальной родине, посещал родную Поставщину. В начале 1930-х годов С. Казура вместе с земляком композитором Б. Рутковским записывал песни в поставских деревнях, обрабатывал их впоследствии для хоров и академического сольного исполнения («Чырвоная калінанька» – «Красная калинка», «Малады дубочак» – «Молодой дубочек», «Чаму ж мне не пець» – «Почему ж мне не петь», «Рабіна-рабіначка» – «Рябина-рябиночка», «Як памерла матулька» – «Как умерла мамочка» и др.). Специалисты отмечали, что при обработке народных песен композитор смог постичь народную душу, довести до исполнителей и слушателей самые тонкие и деликатные переживания и настроения, зафиксированные в народной песне.

Песенно-лирический талант С. Казуры, его восхищение красотой родной Поставской природы и мелодичностью белорусской народной песни, богатством духовно-песенной культуры Поставско-Комайского края наиболее ярко проявились в подборе народных песен для хоровой музыки*. Композитор всячески стремился содействовать развитию народного песенного творчества. В одной из своих статей он писал: «Народная песня – гэта з’ява, што ілюструе цэлую гісторыю народа, які яе стварыў, суправаджае яго ад калыскі да труны, у радасных і шумных хвілінах... Рытміка песні выступае як найбольш выразны паказчык темпераменту, экспрэсіўнасці і жыццездольнасці народа»³⁴.

Следует особо подчеркнуть, что в своем осмыслении песенно-хоровой культуры восточных славян (в первую очередь поляков и белорусов) С. Казуро исходил из того, что проникновение элементов традиционного музыкального творчества белорусов в культуру Польши является натуральным процессом, выполняющим обогащающе-объединяющую миссию и установление культурного диалога между народами-соседями.

На наш взгляд, невозможно переоценить роль и значение для сохранения и развития западнобелорусского песенного искусства (даже в условиях буржуазной Польши) деятельности собирателя и популяризатора белорусского музыкального фольклора, издателя, педа-

* С. Казура был одним из инициаторов создания «Союза польских композиторов» и Польской народной капеллы.

³⁴ Kazuro, S. Polska pasen ludoba J jej znacheie dwa culture narodowej / S. Kazuro. – W-wa, 1925.

гога и композитора, уроженца фольварка Ивановщина в Лепельском повете (ныне Лепельский район) Антона Антоновича Гриневича (1877–1937). Нет, А. Гриневич не жил непосредственно в Браславе, Глубоком или Поставах, но изданные им в начале 1920-х годов «Народны спеўнік» и «Школьны спеўнік», а также первый белорусский учебник по музыке «Навука спеву» (1923) и книга «Дзіцячы спеўнік» (1925), тайно переправляемые в Западную Беларусь были активно востребованы и пользовались огромной популярностью у учителей, организаторов хоровых кружков, просто любителей народной песни. «Школьны спеўнік», отмечает белорусский советский фольклорист и литературовед А. Лис, «быў першым практычным дапаможнікам пры выкладанні музыкі ў заходнебеларускіх школах, а «Беларускі дзіцячы спеўнік» А. Грыневіча услед «Дзяцінскім гульням» Леанілы Чарняўскай (жена белорусского писателя М. Горьцкого. – *А.Р., Ю.Р.*) быў добры гасцінец для заходнебеларускай дзетвары»³⁵.

Подытоживая, отметим, что несмотря на жесткий полицейский террор, политику полонизации и католизации, проводимую польскими властями и костелами в течение немногим более 17 лет, художественная жизнь Западной Белоруссии (в том числе и в восточной ее части) не растворилась в безбрежном море «польщизны», не потерялась, а, напротив, окрепла, сохранила верность национальной художественной традиции. Виды и жанры искусства обогатились социальной проблематикой, получавшей понимание и поддержку пусть и у немногочисленной интеллигенции, но в большей степени местного населения. Многие деятели художественной культуры, получившие закалку в противостоянии с шовинистической идеологией соглашательских и националистических партий и организаций (М. Машара, А. Редько (Алесь Дубрович), Я. Дроздович, А. Гриневич, Я. Почёпка, Г. Цитович и др.) впоследствии займут достойное место в белорусской советской художественной культуре, период развития которой на западнобелорусских землях в довоенное время ограничится не полными двумя годами – сентябрь 1939 – июнь 1941 г.

Очень уж коротким оказался этот период. А ведь, по сути, на освобожденной от белополяков земле следовало бы возродить и в новых социально-политических и духовно-психологических условиях реализовать основополагающие принципы ленинской культурной политики.

Магистральное направление, конечно же, было связано с созданием сети образовательных учреждений с белорусским языком обучения, обеспечения их преподавательскими кадрами, учебной и методической литературой, наглядными пособиями. Одновременно решалась задача развития художественно-творческих задатков и способностей детей и подростков, вовлечение их в школьную художественную самодетельность.

³⁵ Лис, А. Песня прасілася ў свет / А. Лис // *Польмя*. – 1966. – № 2. – С. 160–162.

Вторым направлением в деятельности новых органов власти – партийных и исполнительных комитетов, Советов депутатов трудящихся, сельских советов – стало создание инфраструктуры культурно-просветительной работы, открытие клубов, организация работы библиотек, организация красных уголков. Важно было привлечь к работе с населением наиболее подготовленную часть городской и сельской молодежи, привлечь к работе культпросветучреждений новых членов комсомола.

О том, что работа велась успешно, говорят и следующие факты. В созданном только в январе 1940 г. Докшицком районе на 1 января 1941 г. действовало 11 клубов, 5 библиотек, 12 красных уголков; за неполных два года разветвленная сеть культпросветучреждений была создана в Миорском районе. Здесь работали Дом социалистической культуры, 16 сельских клубов, 12 изб-читален, около двух десятков красных уголков. Учреждениям культуры в 1940 г. было выделено 8 радиоприемников и 3 телефона. Активно работали культпросветучреждения в Браславском и Шарковщинском районах. Одним из активных организаторов КПП в Шарковщине был писатель и поэт М. Машара, возглавлявший до войны районный отдел народного образования. Весьма показательной выглядит культурная жизнь в Поставском районе. На конец 1940 г. здесь работали кинотеатр, 15 изб-читален, районная библиотека, 30 красных уголков. Сеть самодеятельных художественных коллективов составляла 150 любительских творческих объединений, в том числе 50 хоровых, 30 драматических, 15 музыкальных и др. В художественной самодеятельности принимали участие около 1700 человек³⁶.

* * *

Годы, прошедшие после воссоединения Западной Белоруссии с БССР, позволяют сделать обобщающий вывод – создание на Белоруссии единого культурного пространства, с одной стороны, позволило почти четырем миллионам белорусов сохранить свою национальную и культурную идентичность, и, с другой стороны, создало полноценные условия для художественно-творческого развития единой белорусской советской художественной культуры, ставшей колыбелью для многих деятелей профессионального искусства и самодеятельного творчества Витебщины, как в восточной, так и в западной ее части.

Сформировавшаяся в 1920–1930-е годы, пережившая все трагические события, государственная система работы в духовной сфере приведет к невиданному расцвету всех видов и жанров национального искусства сначала в условиях Советской Белоруссии, а затем и суверенной и независимой Республики Беларусь.

³⁶ См.: Памяць. Пастаўскі раён. – Мінск, 2001. – С. 169.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всего 23 послереволюционных и предвоенных года (1918–1941) позволили нам увидеть то неповторимое духовно-нравственное сообщество, жизнь которого определялась многообразием интересов и напряженными идейно-тематическими и национально-культурно-духовными исканиями.

На наш взгляд, для сегодняшнего читателя они будут интересны тем, что процессы, протекавшие в художественной жизни Витебщины, во многом зависели от сложного тогочасного переплетения политических и социально-экономических условий, государственной принадлежности Витебщины, ее административно-территориальных границ. Тем не менее, несмотря на все трудности, и центральные (российские), и местные органы управления с первых месяцев утверждения советской власти принимали оперативные меры государственной поддержки зарождающейся советской художественной культуры, видя в ней мощное средство для актуализации политического момента, усиления политических мероприятий художественно-эстетическими возможностями искусства.

Обращение к художественной жизни Витебщины (в ее нынешних административных границах – ведь в свое время в Витебскую губернию входили ныне российские города Невель, Себеж, Велиж, Двинск с прилегающими к нему латышскими волостями (ныне в составе Республики Латвия), а так называемые западные районы нынешней Витебской области – Браславский, Глубокский, Докшицкий, Миорский, Поставский и Шарковщинский в разные годы входили в состав упраздненных Вилейской, Молодечненской и Полоцкой областей в послереволюционные и предвоенные годы имеет глубокий смысл еще и потому, что, *во-первых*, нельзя не учитывать то обстоятельство, что новая художественная культура формировалась в революционную эпоху, которая в гигантских масштабах выступает катализатором всех социально-политических (в том числе и духовно-художественных) процессов; *во-вторых*, есть все основания для объективного вывода о своеобразии художественных процессов и явлений в духовной жизни Витебщины в 1920–1930-е годы (именно в Витебске, на территории Советской России было открыто первое государственное художественное учебное заведение. Здесь была открыта (одна из первых советских) Народная консерватория, организованы

Государственный симфонический оркестр и Государственный народный хор, будет работать Театр революционной сатиры (Теревсат), в Витебске получит свою «прописку» такое уникальное в советском изобразительном искусстве явление, как УНОВИС К. Малевича и т.д.); *в-третьих*, нельзя оставить без внимания ту огромную роль, которую в организации художественной культуры на Витебщине сыграли и российские писатели, поэты, искусствоведы (М. Пустынин, М. Бахтин, Л. Пумпянский, К. Малевич, Э. Лисицкий, В. Ермолаева, Н. Малько и др.), благодаря которым проявилось (правда, уже в наши дни) определение «Витебский Ренессанс».

Поступательное развитие новой художественной культуры будет продолжено и после вхождения Витебской губернии в состав Советской Белоруссии. Будут открыты Второй Белорусский Государственный театр, Лепельский и Полоцкий колхозно-совхозные театры, кинотехникум. Настоящей «кузницей» кадров для белорусского советского изобразительного искусства станет Витебский художественный техникум.

В 1924–1925 гг. в Витебске, Полоцке и Орше создаются и вплоть до 1928 г. будут функционировать филиалы первой белорусской писательской организации «Молодняк», ставшие колыбелью художественной литературы Витебщины.

Послереволюционное десятилетие для советской художественной культуры Придвинского края – это не только период складывания и организации работы первых творческих коллективов в сфере профессионального искусства, это еще и формирование инфраструктуры культурно-просветительской работы (библиотеки, избы-читальни, народные дома, многочисленные кружки самодеятельного художественного творчества), вовлечение в нее наиболее активной и подготовленной части белорусской, еврейской, польской, латышской молодежи. По своей сути – это было время проверки жизненности ленинских принципов организации художественной жизни – от декрета об объединении театрального дела и плана монументальной пропаганды до постановления об охране памятников старины и «директив по киноделу», от решений о создании централизованной библиотечной системы до провозглашения демократических принципов организации литературного творчества. Все это способствовало более широкому распространению новой художественной культуры, созданию реальных условий и самой общественной атмосферы максимально благоприятствовавшей ее развитию, активному «встречному» процессу движения народных масс к искусству – и профессиональному, и самодеятельному.

Активная художественная жизнь на Витебщине продолжалась и в конце 1920–1930-х годов. Объективности ради, приходится говорить

о негативных явлениях, связанных с утверждением в духовной жизни жесткого централизма, усилении партийного и государственного контроля за деятельностью творческих коллективов, учреждений и организаций. Художественная культура постепенно, но «весьма уверенно» пропитывается духом сталинизма, нивелирующего сложившиеся в послереволюционные годы демократические принципы организации художественной жизни.

Тем не менее, художественная жизнь продолжалась, приводя литераторов и деятелей театра, художников и архитекторов к новым творческим достижениям и открытиям. К примеру, именно на витебской сцене будет впервые в белорусском советском театральном искусстве воссоздан образ Ленина в исполнении артиста П. Молчанова, впоследствии Народного артиста СССР и БССР; начнутся активные поиски в искусстве архитектуры на основе взаимосвязи архитектурной формы и новой функционально-конструктивной основы здания; произведения писателей и поэтов наполняются социальными мотивами, стремлением постичь и осмыслить всю сложность общественных и людских противоречий, проявляющихся в социуме в ходе масштабных социалистических преобразований. В полный голос заявят о себе М. Зарецкий, П. Бровка, Э. Самуйленок, М. Машара, В. Дубовка. На литературной карте Витебщины появятся новые имена – А. Гейне, Ю. Богушевича, М. Богуна, Г. Железняк, П. Ананьева, А. Дубровича и других писателей и поэтов.

В 1930-е годы активно развивается система художественного образования и воспитания. Кузницей кадров для белорусского советского изобразительного искусства в разных его видах и жанрах станет Витебский художественный техникум. В довоенные годы из его стен выйдут З. Азгур и А. Бембель, А. Глебов и Н. Воронов, Е. Зайцев и В. Король, К. Космачев и С. Ли, П. Масленников и Е. Николаев, С. Селиханов и В. Цвирка и многие другие мастера резца и кисти.

Состоятся первые выпуски специалистов в Витебских кинотехникуме и музыкальном училище, практически во всех районных центрах будут открыты музыкальные (или художественно-музыкальные) школы. Новым содержанием наполняется культурно-просветительная работа, деятельность самодеятельных художественных объединений.

Воссоединение Западной Белоруссии с БССР приведет к созданию на Витебщине единого культурно-художественного пространства, в котором свое полное подтверждение и развитие получают основополагающие принципы ленинской культурной политики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова, И. Музыкальное собрание В.П. Федоровича в Витебске / И. Абрамова // Белорусско-русское культурное взаимодействие. – Витебск, 1995.
2. Абрамский, И. Это было в Витебске / И. Абрамский // Искусство. – 1964. – № 10.
3. Абросимов, П. Марк Шагал / П. Абросимов // Шагаловский международный ежегодник, 2008. – Витебск, 2010.
4. Азгур, З. То, что помнится... Рассказ о времени, об искусстве и о себе / З. Азгур. – Минск, 1969.
5. Акунович, О. Из истории витебского ТЕРЕВСАТа / О. Акунович // Малевич. Классический авангард. Витебск-2: сб. материалов III Междунар. науч. конф., Витебск, 12–13 мая 1998 г. – Витебск, 1998.
6. Аладова, Е. Иван Осипович Ахремчик / Е. Аладова. – Минск, 1960.
7. Алексеева, Л. От рабочих кружков к народным коллективам / Л. Алексеева. – М., 1956.
8. Анталогія беларускай паэзіі: у 3 т. – Мінск, 1993. – Т. 2.
9. Апчинская, Н.В. Марк Шагал. Графика / Н.В. Апчинская. – М., 1990.
10. Арго, А.М. Политическая пародия / А.М. Арго. – М., 1925; Его же: Восторги и вдохновения / А.М. Арго. – М., 1983.
11. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1974.
12. Аршанскі маладняк. – 1925. – № 1; 1926. – № 1–7; 1927. – № 1–73.
13. Архитектура Советской Белоруссии. – М., 1973.
14. Асафьев, Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. Асафьев. – Л., 1973.
15. Басин, Я. Изобразительное искусство евреев Беларуси в первые послереволюционные годы / Я. Басин // Шагаловский международный ежегодник, 2003. – Витебск, 2004; Его же: О «бедном» Шагале замолвите слово / Я. Басин // Шагаловский международный ежегодник, 2006. – Витебск, 2007.
16. Беларускія пісьменнікі: бібліяграфічны слоўнік: у 6 т. – Мінск, 1992. – Т. 1; 1993. – Т. 2; 1994. – Т. 3; 1994. – Т. 4; 1995. – Т. 5; 1995. – Т. 6.
17. Беларускія пісьменнікі і літаратурны працэс 20–30-х гадоў. – Мінск, 1985.

18. Белорусская культура, ее истоки, настоящее и будущее. – Минск, 1990.
19. Беляева, Е.В. Этика гражданственности / Е.В. Беляева. – Минск, 2006.
20. Берлент, М. Самодеятельный театр / М. Берлент. – М., 1938.
21. Бойка, У. Глебаў Аляксей Канстанцінавіч / У. Бойка. – Мінск, 1974.
22. Бойка, Ш. Прасякнуты ўяўленнямі / Ш. Бойка // Мастацтва. – 2005. – № 7.
23. Борьба трудящихся Западной Белоруссии за социальное и национальное освобождение и воссоединение с БССР: в 2 т. – Минск, 1962. – Т. 1; 1972. – Т. 2.
24. Бродский, В.Я. Соломон Борисович Юдовин / В.Я. Бродский, А.М. Земцова. – Л., 1962.
25. Бугаёў, Д. Уладзімір Дубоўка / Д. Бугаёў. – Мінск, 2005.
26. Бяспалая, М.А. Беларуская вёска ў 1921–1927 гг.: аўтарэф. дыс. ... д-ра гіст. навук / М.А. Бяспалая. – Мінск, 1999.
27. Вакар, Л. К проблеме примитивизма в творчестве Юдея Пэна и Марка Шагала / Л. Вакар // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, 1996.
28. Вакар, И. Малевич в Витебске. 1919–1922. Документы / И. Вакар [и др.] // Малевич. Классический авангард. Витебск-10. – Минск, 2008.
29. Ваупшасаў, С.А. На разгневанай зямлі / С.А. Ваупшасаў. – Мінск, 1965.
30. Витебск: Классика и Авангард. История Витебского художественного училища в документах Государственного архива Витебской области (1918–1923). – Витебск, 2004.
31. Витебский округ. Статистический сборник. – Витебск, 1928.
32. Витебский театр революционной сатиры // Вестник театра. – 1920. – № 59.
33. Витебщина архивная: история, фонды, персонажи. Сер. XIX–XX вв. – Минск–Витебск, 2002.
34. Воинов, А. Основные черты в развитии зодчества Белоруссии / А. Воинов. – Минск, 1955; Его же: История архитектуры Белоруссии / А. Воинов. – Минск, 1975.
35. Вялікі кастрычнік на Віцебшчыне: рэкамендацыйны паказальнік літаратуры. – Віцебск, 1977.
36. Гаранская, Т. Пуцывінамі Драздовіча / Т. Гаранская // Мастацтва. – 2013. – № 4.
37. Гарэцкі, М. «Маладняк» за пяць гадоў: 1923–1928 / М. Гарэцкі. – Мінск, 1928.
38. Гаўрыс, І. Выяўленчае мастацтва ў Віцебску / І. Гаўрыс // Віцебшчына. – Віцебск, 1928. – Т. 2.

39. Гісторыя Беларусі: у 5 т. – Мінск, 1972. – Т. 2.
40. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. – Мінск, 1999. – Т. 2: 1921–1941.
41. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мінск, 1990. – Т. 4.
42. Город и его художественный облик. – М., 1975.
43. Горячева, Т.В. Партия Уновис: к истории появления статьи К. Малевича «О партии в искусстве» / Т.В. Горячева // Вопросы искусствоведения. – М., 1997. – Вып. XI/2/97.
44. Государственный архив Витебской области:
- Фонд 9. – Оп. 1. – Д. 94. Материалы о передаче картин Государственного художественного фонда отдела ИЗО Художественной секции Наркомпроса РСФСР для музея при Витебском художественном училище (1920).
 - Фонд 9. – Оп. 1. – Д. 626. Положение о практических институтах (1922).
 - Фонд 9. – Оп. 1. – Д. 629. Материалы ревизионного обследования Витебского художественно-практического института старшим инспектором Витебского губРКИ Макке К.Ю. (1923).
 - Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 22. Отчет о деятельности Витебского Высшего народного художественного училища за февраль месяц 1920 г. (1920).
 - Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 24. Список служащих Витебского художественного училища (1920).
 - Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 37. Из списка служащих Витебских свободных государственных художественных мастерских, список рабочих мастерских (1920).
 - Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 87. Из протокола заседания Правления Витебского Губотдела Всерабиса о работе Витебского художественно-практического института (1923).
 - Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 82. Докладная записка бывшего ректора бывшего Витебского художественно-практического института Гавриса Ивана Трофимовича (1923).
 - Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 100. Из протокола V съезда работников искусств Витебской губернии о работе Витебского художественно-практического института за 1922/23 уч. год (1923).
 - Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 22. Из протокола № 19 заседания Коллегии Витебского ГУБОНО об утверждении ставок служащих подотдела изобразительных искусств и Витебского художественного училища и о расширении штатов училища (1919).
 - Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 29. Из отчета о деятельности Подхобра Витебского Губпрофобра о состоянии и работе Витебского художественно-практического института (1922).
 - Фонд 2262. – Оп. 1. – Д. 202. Устав («УНОВИС») («Утвердителей нового искусства») (1920).
 - Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 260. Из списка лиц, окончивших Витебский художественно-практический институт в 1922 г. (1922).
 - Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 306. Циркуляры и положения Наркомпроса РСФСР о подотделе художественного образования Губпрофобра (1921).
 - Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 306. Доклад Подхобра Витебского Губпрофобра о состоянии и реорганизации учреждений художественного образования губернии (1921).
 - Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 307. Дело о состоянии Витебской консерватории (1921).

Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 309. Дело о состоянии Витебской консерватории и музыкального техникума (1923).

Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. Отчет правления Витебского художественно-практического института Охобру Главпрофобора наркомпроса РСФСР и Витебскому ГУБОНО о состоянии и работе института за первое полугодие 1922/23 уч. года (1923).

Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. Протокол заседания ученого совета Витебского художественно-практического института (1923).

Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. Протокол заседания педагогического совета Витебского художественно-практического института (1923); Материалы об отстранении Гавриса И.Т. от занимаемой должности заведующего Витебским художественным техникумом и назначении на данную должность Керзина М.А. (1923).

Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 313. Доклад заведующего Витебским музыкальным техникумом (Отчет за период с 1 января 1923 по 1 января 1924).

Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 45, 58. Материалы о профессоре живописи Фальке Р.Р. (1921).

Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 58. Списки служащих Витебского народного художественного училища (1919).

Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 58. Письмо уполномоченного Витебских свободных Государственных мастерских Ермолаевой В. заведующему Витебским ГУБОНО об утверждении персональной ставки профессору Малевичу К.С. (1920).

Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 58. Анкетные листы Пэна Ю.М., Коган Н.О., Малевича К.С., Ермолаевой В.М. (1921).

Фонд 837. – Ед. хр. 124, 1918–1932. Белорусский Государственный художественный техникум (Данное название является наименованием учреждения на момент поступления документов техникума в 1924 г. на хранение в Госархив Витебской области. С 1939 г. – Витебское художественное училище).

Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 9. Проект устава Витебской народной консерватории, докладные записки председателя Витебского отделения Всероссийского союза оркестрантов комиссару по делам искусств т. Луначарскому и переписка с музыкальным отделом Наркомата по просвещению об открытии консерватории (1918).

Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 23. Программы ученических вечеров за 1919 г. (1919).

Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 34. Программы закрытых вечеров учащихся школы за 1920 г. (1920).

Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 125. Докладная записка директора техникума в правление союза рабис от 17 декабря 1926 г. о состоянии техникума (1926).

Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 130. Протоколы общих собраний служащих, заседаний педагогического и академического советов музыкальной школы (1927).

Фонд 1050. – Оп. 1. – Д. 146. Протоколы заседаний педсовета (1930).

Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 35. Приказы, циркуляры Главполитпросвета и Витгубоно, протоколы заседаний коллегий Витгубоно и отчеты о работе Губполитпросвета за 1923–1924 гг.

Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 41. Из протокола заседания коллегии ГУБОНО о переводе учебных заведений художественного образования на самооплату (1922).

Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 43. Дело о состоянии библиотечной работы по Витебской губернии (1921–1923).

Фонд 1919. – Оп. 1. – Д. 45. Дело о работе изб-читален Витебской губернии (1923).

Фонд 1539. – Оп. 1. Витебский государственный кинотехникум; Оп. 1. – Д. 2. Инструкция «Союзкино» по подготовке операторов (1930); Д. 6. Протоколы педагогических совещаний и общих собраний студентов за 1932 г. (1932); Д. 14. Протоколы совещания с представителями треста по вопросу о деятельности кинотехникума и переписка об оборудовании его (1934); Д. 15. Докладная записка директора кинотехникума о ходе работ с постановлениями о методах преподавания и об организации самостоятельных работ среди студентов (1934); Д. 19. Переписка с трестом Белгоскино по производственной практике студентов (1935).

Фонд 1821. – Оп. 1. – Д. 8. Циркуляр отдела ИЗО художественной секции Наркомпроса РСФСР Витебскому губисполкому о назначении коллегией по делам искусств и художественной промышленности художника Марка Шагала уполномоченным по делам искусств Витебской губернии (1918).

Фонд 1947. – Д. 47. Письмо Марка Шагала Пэну Ю.М. с поздравлением в честь 25-летия творческой деятельности (1921).

Фонд 2268. – Оп. 3. – Д. 22. Из приказа № 101 Витебского Губоно о покупке картин для витебского музея (1920).

Фонд 10050. – Оп. 1. – Д. 244. Письмо Витебского ГУБона Витебскому Губкому РКП(б) об организации юбилейной выставки Пэна Ю.М. (1921).

45. Гугнин, Н. Из истории Витебской художественной школы / Н. Гугнин // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, 1996.

46. Гужалоўскі, А.А. Станаўленне і развіццё музейнай справы на Беларусі (1918–1941): аўтарэф. дыс. ... д-ра гіст. навук / А.А. Гужалоўскі. – Мінск, 2003.

47. Гулидова, Н. Люди и вещи в работах Ю. Пэна / Н. Гулидова // Шагаловский международный еженедельник: в 2 т. – Витебск, 2004. – Т. 1.

48. Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – Вып. 2.

49. Дробкина, Т. Витебск: Классика, и Авангард. История Витебского художественного училища в документах Государственного архива Витебской области (1918–1923) / Т. Дробкина, М. Пищуленок // Шагаловский сборник: материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). – Минск, 2008. – Вып. 3.

50. Драздовіч, Я. Дзённік / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – № 5–11; 1992. – № 1–2.

51. Дробов, Л.Н. Живопись Советской Белоруссии (1917–1975) / Л.Н. Дробов. – Минск, 1979.

52. Дубоўка, У. Выбраныя творы: у 2 т. / У. Дубоўка. – Мінск, 1965. – Т. 1.

53. Духан, И.Н. Эль Лисицкий (1890–1941): геометрия времен / И.Н. Духан. – М., 2010.

54. Егоров, Ю. Градостроительство Белоруссии / Ю. Егоров. – М., 1954.

55. Елатомцева, И. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры / И. Елатомцева. – Минск, 1974.

56. Ермаков, В.Т. Исторический опыт культурной революции в СССР / В.Т. Ермаков. – М., 1968.
57. Ершова, Э.Б. Исторические судьбы художественной интеллигенции Белоруссии. 1917–1941 / Э.Б. Ершова. – М., 1994.
58. Ешин, С.З. Развитие культуры в СССР за годы советской власти / С.З. Ешин. – Минск, 1969.
59. Жаўрук, А. Выбранае / А. Жаўрук. – Мінск, 1960.
60. Жуков, Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры. 1917–1920 / Ю.Н. Жуков. – М., 1989.
61. Жураўлёў, В.П. У пошуку духоўных ідэалаў / В.П. Жураўлёў. – Мінск, 2000.
62. Зарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т. / М. Зарэцкі. – Мінск, 1989. – Т. 1.
63. Зборнік выступленняў на навуковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994.
64. Зейлер, В. Витебские художники / В. Зейлер // Шагаловский международный ежегодник. 2002. – Витебск, 2003.
65. Зелянкова, А.І. Развіццё культуры на ўсходніх беларускіх тэрыторыях у складзе РСФСР (люты 1919–1926): аўтарэф. дыс. ... канд. гіст. навук / А.І. Зелянкова. – Мінск, 2002.
66. Зельтен, Н. Архитектура и планировка малых городов Белоруссии / Н. Зельтен. – Минск, 1968.
67. Зельцер, А. Евреи советской провинции / А. Зельцер. – Витебск, 1994.
68. Земплер, Г. Практическая эстетика / Г. Земплер. – М., 1970.
69. Золотницкий, Д. Зори театрального Октября / Д. Золотницкий. – Л., 1976.
70. Иванова, О.В. Музыкальное искусство в годы довоенных пятилеток (1928–1941) / О.В. Иванова // Труды НИИ музееведения. – М., 1963. – Вып. V.
71. Иванова, Т.П. Деятельность местных органов управления Витебской губернии в октябре 1917 – марте 1924 г. / Т.П. Иванова. – Витебск, 2011.
72. Из истории советской эстетической мысли. – М., 1967.
73. Исаков, Г.П. К проблеме понятия «Витебская художественная школа» (1918–1941) / Г.П. Исаков // Материалы «круглого стола», посвященного 80-летию со дня открытия в городе Народного художественного училища, 27–28 апр. 1999 г. – Витебск, 1999; Его же: Из истории коллекции Витебского музея современного искусства (1919–1941 гг.) / Г.П. Исаков // Весн. Віцебск. дзярж. ун-та. – 2001. – № 1(19); Его же: Белорусский государственный художественный техникум в период проведения в республике политики белорусизации (1924 – конец 1920-х гг.) / Г.П. Исаков // Проблемы

- истории литературы: сб. ст. – М.–Новополоцк, 2008; Его же: Формирование и становление художественных школ на Витебщине (в конце XIX в. – 1941 г.) / Г.П. Исаков. – Витебск, 2009.
74. Искусство коммуны (Петроград). – 1919. – № 14. – 9 марта.
75. Историческое краеведение Белоруссии: учеб. пособие. – Минск, 1980.
76. Казовский, Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики / Г. Казовский. – М., 1992.
77. Карасик, И. Малевич в суждениях современников / И. Карасик // Малевич – художник и теоретик. – М., 1990.
78. Карпов, Г.П. О советской культуре и культурной революции в СССР / Г.П. Карпов. – М., 1954; Его же: Партия и культурная революция / Г.П. Карпов. – М., 1957.
79. Каспяровіч, М.І. Віцебск як мастацкі асяродак / М.І. Каспяровіч // Трыбуна мастацтва. – 1925. – № 4; Его же: Мастацкі маладняк / М. Каспяровіч // Маладняк. – 1926. – № 5; Его же: Краязнаўства / М. Каспяровіч. – Мінск, 1929.
80. Касцялянскі, Л. Шляхі выяўленчага мастацтва БССР / Л. Касцялянскі // Узвышша. – 1929. – № 3.
81. Катусева, Д. Художественная самодеятельность – средство идейно-эстетического воспитания трудящихся / Д. Катусева, Т. Титкина. – М., 1967.
82. Кацэр, М. Скульптура Советской Белоруссии / М. Кацэр. – Мінск, 1937.
83. Кичина, Е.О. О некоторых аспектах творческого наследия витебской художественной школы / Е. Кичина // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, 1996.
84. Ковтун, Е.Ф. Русский авангард 1920–1930-х гг. / Е.Ф. Ковтун. – СПб., 1996.
85. Коган, Н.О. О супрематическом балете / Н. Коган // «Альманах Уновис». – Витебск, 1920.
86. Котович, Т. Игра с временем и пространством / Т. Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск-3. Посвящается 80-летию Витебской художественной школы. – Витебск, 1999; Ее же: Энциклопедия русского авангарда / Т. Котович. – Минск, 2003.
87. Красникова, Т. Витебский ренессанс. Музыкальная культура / Т. Красникова, Е. Варфоломеева, Н. Мартинович. – Витебск, 2000.
88. Крэпак, Б. Віцебскі авангард / Б. Крэпак // Спадчына. – 1991. – № 4.
89. Кузнецов, Ю.С. Вовлечение интеллигенции в социалистическое строительство. На материалах партийной организации Белоруссии / Ю.С. Кузнецов. – Минск, 1982.

90. Кукаретин, В. Из истории театральной самодеятельности / В. Кукаретин. – М., 1972.
91. Культурная жизнь в СССР. 1917–1927. Хроника. – М., 1975.
92. Культурная жизнь в СССР. (1917–1927). – М., 1967.
93. Лебедева, Е. Витебские истоки Марка Шагала / Е. Лебедева // Шагаловский сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995). – Витебск, 1996; Ее же: Марк Шагал / Е. Лебедева // Шагаловский международный ежегодник. 2008. – Витебск, 2010.
94. Лерман, Н. Из воспоминаний о маэстро / Н. Лерман // Творчество. – 1987. – № 6.
95. Лисов, А. Уновис – партия Малевича / А. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск-4. Посвящается 80-летию УНОВИСА («Утвердители нового искусства»). – Витебск, 2000; Его же: Социокультурный феномен Витебска 1910–1920 гг. / А. Лисов // Славянский мир и славянские культуры в Европе и мире: место и значение в развитии цивилизаций и культур. Исторические уроки, опыт, современность: материалы междунар. науч.-теорет. конф., 31 окт. – 1 нояб. 2001 г. – Витебск, 2002; Его же: Художник и власть / А. Лисов // Шагаловский международный ежегодник. 2003. – Витебск, 2003; Его же: ... Затянувшийся конфликт / А. Лисов // Шагаловский международный ежегодник. 2003. – Витебск, 2004; Его же: Казимир Малевич в белорусской художественной критике 1920–1930-х годов / А. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск-8. – Минск, 2005; Его же: И.Т. Гаврис. Очерк жизни и творчества / А. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск-5. Посвящается 115-летию со дня рождения Марка Шагала. – Витебск, 2002; Его же: Супрематический проект оформления Витебска к юбилею комитета по борьбе с безработицей / А. Лисов // Шагаловский международный ежегодник. 2007. – Витебск, 2007; Его же: М.В. Добужинский в Витебске / А. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск-12. – Минск, 2010.
96. Лисов, А. Новое о семье Шагалов / А. Лисов, А. Подлипский // Шагаловский международный ежегодник. 2002. – Витебск, 2003.
97. Лисов, А. Два письма по поводу организации Витебской народной консерватории (к 85-летию создания учебного заведения) / А. Лисов, Е. Трусова // Малевич. Классический авангард. Витебск-9. – Минск, 2006.
98. Лойка, А.А. Гісторыя беларускай савецкай літаратуры 1917–1940 гг. / А.А. Лойка. – Мінск, 1987.
99. Луначарский, А. Марк Шагал / А. Луначарский // Шагаловский международный ежегодник. 2005. – Витебск, 2006.
100. Максимович, В.А. Шыпшынавы край: старонкі беларускай літаратуры 20–30-х гг. XIX ст. / В.А. Максимович. – Мінск, 2002.

101. Маладняк. – 1925. – № 6; 1930. – № 8–9.
102. Малевич, К. О новых системах в искусстве / К. Малевич. – Витебск, 1919; Его же: супрематизм / К. Малевич // Масацтва. – 1995. – № 3.
103. Малько, Н. Задачи филармонии / Н. Малько // Десять лет симфонической музыки. 1917–1927. – Л., 1928; Его же: Воспоминания. Статьи. Письма / Н. Малько. – Л., 1972.
104. Мальцев В. Марк Шагал – художник театра. 1918–1922 / В. Мальцев // Шагаловский сборник: материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999). – Витебск, 2004. – Вып. 2.
105. Марк Шагал в Петербурге. – СПб., 2003.
106. Марцелев, С.К. К духовному расцвету / С.В. Марцелев. – Минск, 1974.
107. Маскоўкіна, Е.В. Музейнае будаўніцтва / Е.В. Маскоўкіна // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1975. – № 4.
108. Масленікава, В.П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі / В.П. Масленікава. – Мінск, 1980.
109. Массовые праздники и зрелища. – М., 1981.
110. Масацтва Савецкай Беларусі: зб. дакументаў і матэрыялаў: у 2 т. – Мінск, 1976. – Т. 1: 1917–1941.
111. Михневич, Л. Графика Давида Якерсона / Л. Михневич // Малевич. Классический авангард. Витебск: материалы теорет. конф. первого и второго международных пленэров «Малевич. Уновис. Современность». – Витебск, 1997; Ее же: К вопросу об истории Витебского музея современного (левого) искусства / Л. Михневич // Малевич. Классический авангард. Витебск-11. – Минск, 2009.
112. Мішчанчук, М.І. Беларуская савецкая паэзія 20-х гадоў / М.І. Мішчанчук. – Мінск, 1988.
113. Молева, Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги: книга для учителя / Н.М. Молева. – М., 1991.
114. Молоко, П. Основные этапы развития культурно-просветительской работы профсоюзов СССР / П. Молоко. – М., 1962.
115. Музыкальная энциклопедия. – М., 1970. – Т. 3.
116. Мушы́нскі, М. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 20–30-я гады / М. Мушы́нскі. – Мінск, 1975.
117. Налівайка, Л. Чырвонае, ружовае і шэрае / Л. Налівайка // Масацтва. – 1993. – № 10; Ее же: К истории художественной жизни Витебска (1918–1922) / Л. Наливайко. – Витебск, 1994.
118. Народное образование, наука и культура в СССР: статист. сб. – М., 1977.
119. Некрасов, А. Пути архитектуры (к проблеме стиля современной архитектуры) / А. Некрасов // Из истории советской архитектуры. 1926–1932 гг. – М., 1970.

120. Нефёд, В. Становление белорусского советского театра. 1917–1941 / В. Нефёд. – Минск, 1985.
121. Нуусберг, Л. Пафос Малевича – нездешнее производство / Л. Нуусберг // Вопросы искусствоведения. – М., 1996. – IX(2).
122. О партийной и советской печати: сб. документов. – М., 1954.
123. Орлова, М. Искусство Советской Белоруссии. Очерки. Живопись. Скульптура. Графика / М. Орлова. – М., 1960.
124. Отчет Витебского Губернского Исполнительного Комитета Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов XI съезду Советов. – Витебск, 1923.
125. Павлюченков, А.С. Партия. Революция. Искусство (1917–1927) / А.С. Павлюченков. – М., 1985.
126. Папова, А. Хор з Пераброддзя / А. Папова // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 8.
127. Партийное руководство общественными организациями интеллигенции в условиях строительства социализма в СССР. – Л., 1981.
128. Петерсон, Э.А. Портретная скульптура Советской Белоруссии / Э.А. Петерсон. – Минск, 1982.
129. Подлипский, А. Васильковые годы Марка Шагала, или Витебск в судьбе художника / А. Подлипский. – Витебск, 1997; Его же: «Болдинская осень» Марка Шагала / А. Подлипский // Шагаловский международный ежегодник. 2007. – Витебск, 2009; Его же: Евреи в Витебске. – Витебск, 2013.
130. Падокшын, С.П. Беларуская думка ў кантэксте гісторыі і культуры / С.А. Падокшын. – Мінск, 2003.
131. Полуян, В. Революционное и национально-освободительное движение в Западной Белоруссии / В. Полуян, И. Полуян. – Минск, 1962.
132. Пракапцоў, У.І. Манументальна-дэкаратыўны жывапіс Беларусі даваеннага перыяду / У.І. Пракапцоў // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. – 1980. – № 2.; Его же: Развіццё манументальнага жывапісу ў Беларусі. 1917–1966 гг. / У. Пракапцоў // Польша. – 1983. – № 6.
133. Проблемы музыкального самодеятельного творчества. – М.–Л., 1965.
134. Пэўзнер, А.М. Аб творчасці народнага мастака Ю.М. Пэна / А.М. Пэўзнер // Маладняк. – 1930. – № 8–9.
135. Райко, Д. Развитие белорусского общества в межвоенный период / Д. Райко // Гісторыя: праблемы выкладання. – 2011. – № 1.
136. Ромм, А. Выставка художника Бразера / А. Ромм // «Отклики» (Витебск). – 1922. – № 2.
137. Русецкий, А.В. Литературное творчество в системе художественной культуры Витебщины (1918–1945) / А.В. Русецкий, Ю.А. Ру-

- сецкий. – Витебск, 2009; Их же: Архитектура и градостроительство в художественной культуре Витебщины с 1918 года и до наших дней: монография / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск, 2011.
138. Рывкин, М. Судьба картинной галереи им. Ю. Пэна на фоне документов эпохи / М. Рывкин // Шагаловский международный ежегодник. 2005. – Витебск, 2006.
139. Рывкин, М. Юдель (Юрий) Пэн. 1854–1937. Художник и педагог / М. Рывкин, А. Шульман. – Витебск, 1994.
140. Рэлес, Г. Каким мне запомнился Юрий Моисеевич Пэн / Г. Рэлес // Шагаловский международный ежегодник. 2004: в 2 т. – Витебск, 2005. – Т. 1.
141. Рюмин, Е. Массовые празднества / Е. Рюмин. – М.–Л., 1927.
142. Сарабьянов, Д.В. Малевич и Искусство первой трети XX века / Д.В. Сарабьянов // Искусство. – 1983. – № 11.
143. Сарокіна, В.В. Культурна-асветніцкая работа сярод сялянск Беларусі ў аднаўленчы перыяд (1921–1925) / В.В. Сарокіна // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. – 1962. – № 3.
144. Сафонова, О.В. Культурное строительство в белорусской деревне в период построения социализма / О.В. Сафонова. – Минск, 1978.
145. Селивончик, П.П. Деятельность коммунистической партии Белоруссии по осуществлению культурной революции в республике (1919–1957) / П.П. Селивончик. – Минск, 1961.
146. Сергеенко, Н. Полоцкая народная художественная школа / Н. Сергеенко // Шагаловский международный ежегодник. 2008. – Витебск, 2010.
147. Смаль, В.И. Сквозь призму десятилетий / В.И. Смаль. – Минск, 1980.
148. Станкевіч, С. Аб беларускай літаратурнай супольнасці ў Заходняй Беларусі / С. Станкевіч // Нёман. – 1982. – № 5.
149. Стэльмах, У. Тэатр і час / У. Стэльмах. – Мінск, 1973.
150. Сумароков, А. Без грима. Записи старого актера / А. Сумароков. – Киев, 1961.
151. Съезды Советов Союза ССР в документах союзных и автономных Советских социалистических республик. 1917–1937: сб. документов. – М., 1964.
152. Танк, М. Лісткі календара / М. Танк. – Мінск, 1976.
153. Тиханович, Е. Так было на самом деле / Е. Тиханович // Шагаловский международный ежегодник. 2004: в 2 т. – Витебск, 2005 – Т. 1.
154. Тугенхольд, Я. Марк Шагал / Я. Тугенхольд // Шагаловский международный ежегодник, 2007. – Витебск, 2009.
155. Усава, Н. Справа Пэна / Н. Усава // Мастацтва. – 2005. – № 7.

156. Федоров, М.Ф. Музей, его смысл и назначение / М.Ф. Федоров. – М., 1992.
157. Федюкин, С.А. Борьба с буржуазной идеологией в условиях перехода к НЭПу / С.А. Федюкин. – М., 1982.
158. Фоль, К.Ле. Витебская художественная школа (1897–1923) / К.Ле. Фоль. – Минск, 2007.
159. Франк, М.С. Духовные основы общества / М.С. Франк. – М., 1982.
160. Фурман, И.П. Витебск в гравюрах Юдовина / И.П. Фурман. – Витебск, 1926; Его же: Віцебскія мастакі-гравёры. – Віцебск, 1926; Его же: С. Юдовин. Графика на дереве. – Л., 1928.
161. Чугунов, Г.И. Мстислав Валерианович Добужинский. 1875–1957 / Г.И. Чугунов. – Л., 1984.
162. Холодова, И. Витебский период жизни и творчества Александра Георгиевича Ромма / И. Холодова // Малевич. Классический авангард. Витебск-5: посвящается 115-летию со дня рождения Марка Шагала. – Витебск, 2002; Ее же: Юрий Моисеевич Пэн: биография / И. Холодова // Малевич. Классический авангард. Витебск-11. – Минск, 2009.
163. Художественная культура XX века. Развитие классических искусств. – М., 2002.
164. Эйзенштейн, С. Записки о В.В. Маяковском / С. Эйзенштейн // Маяковский в воспоминаниях современников. – М., 1969.
165. Элентух, И. В.В. Волков / И. Элентух. – М., 1956; Его же: Цвета времени и краски «Изофронта» / И. Элентух // Неман. – 1987. – № 11.
166. Этингер, П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / П.Д. Этингер. – М., 1989.
167. Юдин, Г.Я. За гранью прожитых дней. Из воспоминаний дирижера / Г.Я. Юдин. – М., 1977.
168. Ю. Пэн і яго час: матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 100-годдзю заснавання ў Віцебску школы малявання і жывапісу, Віцебск, 23–24 снеж. 1997 г. – Віцебск, 2008.
169. Явич, П. Буду благодарен ему всегда / П. Явич // Шагаловский международный ежегодник. 2004: в 2 т. – Витебск, 2005. – Т. 1.
170. Яніцкая, М. Станаўленне музычнай справы ў БССР у 20–30-я гады / М. Яніцкая // Вяртанне-2: зб. артыкулаў і дакументаў. – Мінск, 1994.
171. Яскевич, А.С. Становление белорусской художественной традиции / А.С. Яскевич. – Минск, 1987.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	3
ГЛАВА I. В начале пути «Витебский ренессанс» 1918–1922 гг. Несколько общих замечаний ..	12
ГЛАВА II. Страницы из истории в изобразительном искусстве	25
ГЛАВА III. Музыкально-песенное искусство	65
ГЛАВА IV. Театральная жизнь	82
ГЛАВА V. Литературный процесс	117
ГЛАВА VI. Архитектура и градостроительство	166
ГЛАВА VII. Художественное образование и воспитание	188
ГЛАВА VIII. Жизнь в культуре	229
ГЛАВА IX. Художественная жизнь на «крэсах усходніх»	253
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	277
ЛИТЕРАТУРА	280

Научное издание

РУСЕЦКИЙ Аркадий Владимирович

РУСЕЦКИЙ Юрий Аркадьевич

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ВИТЕБЩИНЫ: ПООЗЕРЬЕ,
ПОДВИНЬЕ, ВЕРХНЕЕ ПОДНЕПРОВЬЕ (1918–1941)**

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Корректор

Л.В. Моложавая

Компьютерный дизайн

И.В. Волкова

Подписано в печать 21.07.2014. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 17,03. Уч.-изд. л. 18,16. Тираж 50 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/225 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.