

Т.В. Котович

**ВИТЕБСКАЯ ШКОЛА:
ПАРИЖСКИЙ КОНТЕКСТ //**

**ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА:
ВИТЕБСКИЙ КОНТЕКСТ**

Витебск 2025



Валерий Мозучий. «Витебская мелодия
на французской скрипке», 1997. Витебск

Т.В. Котович

**ВИТЕБСКАЯ ШКОЛА:
ПАРИЖСКИЙ КОНТЕКСТ //ПАРИЖСКАЯ ШКОЛА:
ВИТЕБСКИЙ КОНТЕКСТ**

Монография

*Витебск
2025*

УДК 7.036(476.5-25+443.611)
ББК 85.103(4Беи-4Вит)6+85.103(4Фра-2Париж)6
К90

Авторы: доктор искусствоведения, член Белорусского Союза художников,
профессор **Т.В. Котович**

Рецензент:

профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова,
главный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований,
заслуженный деятель искусств России, лауреат международной премии имени Николая Рёриха,
доктор искусствоведения *А.И. Демченко*

Котович, Т.В.

К90 Витебская школа: Парижский контекст // Парижская школа: Витебский контекст : монография / Т.В. Котович. – Витебск, 2025. – 78 с. (Витебские конспекты).

Монография предназначена для историков, музейных и научных работников и специалистов в области истории, культурологов, студентов гуманитарных вузов.

Данное издание — это 10-я книга из серии «Витебские конспекты», и первая после подсерии «#UNOVIS100»: «Направление движения» (в соавторстве с А. Зименко); «Пангеометрия города» (в соавторстве с А. Духовниковым); «Бог не скинут»; «УНОВИС=Школа Малевича»; «Комитет по борьбе с безработицей»; «Педагогическая система Малевича»; «Трамвай в супрематическом городе»; «"Победа над Солнцем": 1913–2023»; «Витебск. Эль Лисицкий».

УДК 7.036(476.5-25+443.611)
ББК 85.103(4Беи-4Вит)6+85.103(4Фра-2Париж)6

© Котович Т.В., 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
РАЗДЕЛ 1. СЕНА BOSS	6
РАЗДЕЛ 2. МАРК ШАГАЛ	12
РАЗДЕЛ 3. ОСИП ЦАДКИН	29
РАЗДЕЛ 4. ОСКАР МЕЩАНИНОВ	41
РАЗДЕЛ 5. ВИКТОР МЕКЛЕР	51
РАЗДЕЛ 6. ЮРИЙ ПЭН	55
РАЗДЕЛ 7. РОБЕРТ ФАЛЬК	63
РАЗДЕЛ 8. АБРАМ БРАЗЕР	69
РАЗДЕЛ 9. ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ/ КАЗИМИР МАЛЕВИЧ	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	78

ВВЕДЕНИЕ

Данная книга представляет собой эссе о взаимодействии и пересечении творческих судеб витебских «парижан»: выходцев из Витебска и учеников и коллег Ю.М. Пэна, оказавшихся в Парижской школе. Книга посвящена памяти искусствоведа Михаила Германа.

РАЗДЕЛ 1. СТЕНА BOSS

Когда мы говорим о Парижской школе, мы имеем в виду не просто и не только мастерские «Улей», перед нами сразу же проявляется целостное явление трансформаций в искусстве, трансформаций самого понимания художественного образа, изменение не только классической 500-летней линейной перспективы, избранных выразительных средств и методов в живописи, но, и прежде всего, — открытие новых представлений о пространстве/времени, как и в науке начала 20 века, и, что особенно важно, открытие возможностей отображения этих новых представлений на холсте.

- «La ruche» «Улей», трехэтажная ротонда на Монпарнасе. Студии-мастерские в разное время снимали Фернан Леже, Амедео Модильяни, Марк Шагал, Хаим Сутин, Осип Цадкин, Александр Архипенко, Пабло Пикассо, Михаил Кикоин, Пинхус Кремень, Файбиш-Шрага Царфин, Натан Альтман, Жак Липшиц, Оскар Мещанинов, Давид Штеренберг, Диего Ривера, поэты Гийом Аполлинер, Блез Сандрар, Макс Жакоб, актер Ален Кюни...

- Анатолий Луначарский называл «Улей» живописным и убогим, огромным коллективным гнездом художников, Вавилоном номер 2, который даёт приют доброй сотне молодых людей, ведущих отчаянную материальную борьбу с жизнью.

- Однако, как отмечал Михаил Герман в своей книге «Парижская школа», «Улей — не просто символ нужды или приют нищих художников, а стиль жизни. А в этом они знали толк».



«Улей». Париж

«Улей» — колония художников в юго-западной части Парижа около района Вожирар была основана скульптором Альфредом Буше., который после парижской Всемирной выставки в 1900 году купил несколько построек, в том числе восьмиугольный трёхэтажный винный павильон-ротонду, созданный по проекту Гюстава Эйфеля и напоминающий соты улья. Через два года поместье, называвшееся тогда «Вилла Медичи», приняло художников и литераторов за символическую плату в сто сорок мастерских.

Обитатели Монпарнаса — представители первого периода Парижской школы (термин Андре Варно, писавшего в статье «Колыбель молодой живописи. Парижская школа» 27 января 1925 года для еженедельника «Комедия»: «Парижская школа существует. Позднее историки искусства смогут лучше нас определить ее характер и изучить элементы, из которых она состоит»). «Улей» — это атмосфера иступленного творчества, иступленного поиска, голода и надежд.



«Улей». Париж

Это понятие со временем утратило причастность к многостилевой общности, какой оно обладало поначалу, и главным критерием стало место жительства, — как подчеркивает Д. Сарабьянов [<https://rusavangard.ru/online/history/parizhskaya-shkola>]. — «И всё же важнейшей основой искусства для большинства съехавшихся в Париж иностранцев оказался экспрессионизм. И шагаловские соученики по витебской школе рисования и живописи Ю.М. Пэна (О.А. Цадкин, Оскар Мещанинов), впоследствии также ставшие видными представителями “Парижской школы”, имели возможность что-то знать о новых европейских художественных направлениях. Другие мастера еврейского происхождения (Сутин, Михаил Кикоин, Пинхус Кремень, Лев Инденбаум) начинали свой путь в Вильно, где ситуация в известной мере напоминала Витебск».

Есть исследователи, отрицающие авангардизм Парижской школы на основании того, что ее мастера не делали никаких деклараций и манифестов, не выступали на совместных выставках, не провозглашали совокупных творческих лозунгов, а еще и по-

ражали своей провинциальностью. И тем не менее, именно они воплотили принципы новой гармонии/дисгармонии, острое колебание цвета, отрицание формы как таковой, отрицание композиции. Каждый из них бессознательно экспериментировал с пространством на двухмерном холсте, рассеивая или разлагая его, склеивая или сопоставляя его пласти; а также экспериментировал с временем, превращая его в инструмент манипуляции с пространством.

Михаил Герман дополняет: «... история Парижской школы отчасти напоминает классическую пьесу, где царствует триединство времени, места, действия. И не случилось, пожалуй, ни прежде, ни потом такой мощной концентрации столь несхожих — часто противоположных, отважных, независимых и сильных талантов из разных концов мира в одном городе на протяжении столь недолгого времени» [Герман М. Парижская школа. — СПб., 2019. — С. 7]. И уточняет: «Сам по себе термин “Парижская школа” является столь же привычным, сколь и приблизительным» [Герман М. Парижская школа. — СПб., 2019. — С. 9], ведь не было такого целостного художественного явления, не было философской общности, но Парижская школа открывала полистилизм 20 века и модель полифонизма, новую энергию и была счастливым синтезом времени, пространства, действия, интернациональных корней. Михаил Герман выделяет одно важное обстоятельство: **Парижская школа — это Париж, и прежде всего Париж, особый город, живое существо, главное действующее лицо.**

Витебская школа, или Витебский феномен — явление многовекторное, включающее в себя совершенно противоположные методы создания произведения: от традиционных академических до предельно радикальных: весь спектр от Юрия Пэна до Казимира Малевича. Следует подчеркнуть, что Витебская школа, в отличие от Парижской, представляет собой художественное явление, базирующееся на образовательных программах. И мы можем выделить одно важное обстоятельство: **Витебская школа — это Витебск, и прежде всего Витебск, особый город, живое существо и главное действующее лицо.**

Витебская школа — мультиаспектное художественное явление конца 19-20-го века.

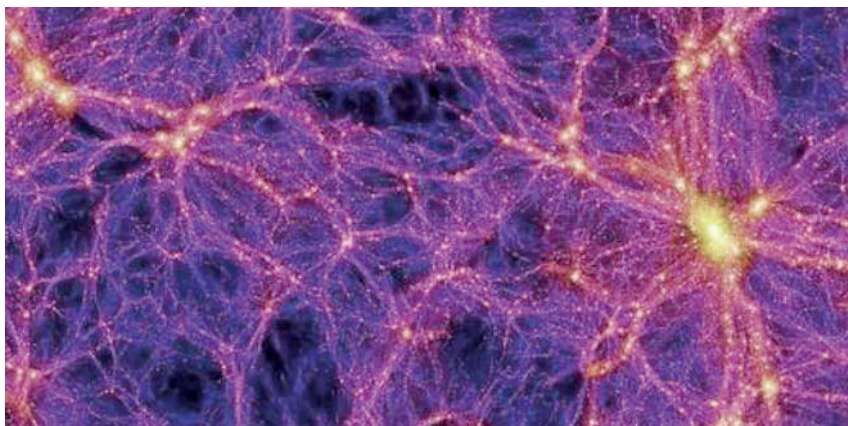
Начало ей положил Ю. Пэн, приехавший в Витебск в 1897 г. и открывший Школу живописи и рисования спустя год, по манере письма принадлежавший реалистической школе.

• *«Пэна я люблю, — писал Марк Шагал в книге «Моя жизнь». — Я помню о нем всегда, как я помню отца. ... Сколько раз, являясь к нему, я готов был его умолять: “Не нужно мне никакой славы, стать бы только таким тихим умельцем, как вы. Всегда оставаться с вами, рядом, в вашем доме, — ну хоть картиной повиснуть среди ваших картин!”».*

Следующий этап — это школа Марка Шагала, открытое в январе 1919 года Витебское народное художественное училище, куда он привлек выдающихся мастеров для преподавания: Иван Пуни, Ксения Богуславская, Янис Тильберг, Мстислав Добужинский, Александр Ромм, Вера Ермолаева, Лазарь Лисицкий, Нина Коган, Роберт Фальк...



Преподаватели Витебского народного художественного училища: Эль Лисицкий, Вера Ермолаева, Марк Шагал, Давид Якерсон, Юрий Пэн, Нина Коган, Александр Ромм. Стоит — делопроизводитель.



Великая космическая стена BOSS

Затем, уже после отъезда Марка Шагала — резкое разделение на две противоположные системы: реалистическое направление и Школа Казимира Малевича УНОВИС.

Свободные государственные художественные мастерские (1920-1921), Высшие государственные художественно-технические мастерские (1921-1922), Государственный художественно-практический институт (1922-1923).

После отъезда Казимира Малевича институт теряет свой статус. А с 1 сентября 1923 года это — Витебский художественный техникум, затем Белорусский художественный техникум (1924–1934), и снова Витебское художественное училище (с 1934 года). Направление избирается в духе реализма, и образовательный процесс соответствует подобной программе.

Воспользуемся научной метафорой: сопоставим две школы с галактической стеной BOSS — крупной структурой видимой вселенной, содержащей множество видимых галактик и галактических нитей, похожей на гигантскую сеть.

➤ Открытие было сделано при помощи баз данных BOSS (Baryon Oscillation Spectroscopic Survey). Отсюда и название, Великая стена BOSS.

Это будет наша так называемая концептуальная метафора, позволяющая, как советуют исследователи Дж. Лакофф и М. Джонсон, «один концепт структурировать в терминах другого» [<https://uploads.philology.by/logo/ref/lakoff&johnson.pdf>].

То есть, позволим себе сопоставить, сравнить и выявить структуры и соединительные нити двух мощных кластеров — Парижской школы и Витебской школы в поисках выдающихся личностей/систем, равно относящихся к обеим, а также и других, создающих энергетическое поле вокруг. Движение по вектору подобной аналогии дает нам возможность не только рассмотреть главные кластеры, но и увидеть другие звездные скопления, связанные в едином художественном проекте — Парижская школа и Витебская школа. Это действительно галактические системы в искусстве, и их представители изменили всю систему художественной реальности.

Витебские «парижане» — это несколько художников «Улья» и одновременно целый отдельный кластер: учителя, соратники, однокашники, друзья, единомышленники и современники, — вписанные в особый нарратив: родились в Витебске, учились у Юрия Пэна, уехали в Париж, навсегда, помнили об учителе всегда.

В своей книге «Художники Парижской школы из Беларуси» Владимир Счастный задает вопросом: «Как возникало стремление к рисованию у детей, родившихся в тех местечках, где кроме икон и росписей в христианских храмах образцами изобразительного искусства были вывески над парикмахерской и фотомастерской?» и отвечает на этот вопрос так: «Чтобы вырваться из патриархального, а часто и ортодоксального окружения, требовались невероятная сила воли, целеустремленность и талант. И если отчаянному безумцу наконец-то попадались в руки краски, он, не жалея, накладывал их на холст, картон, клеенку, собственную рубашку — на все, что оказывалось под рукой, утоляя “цветовой голод”, вызванный сдержанностью палитры красок окружающего мира. <...> Однако путь к успеху был долгим, тернистым, и не все успевали пройти его при жизни» [Счастный В. Художники Парижской школы из Беларуси. — Мн., 2010. — С. 22-23].

РАЗДЕЛ 2. МАРК ШАГАЛ

Марк Шагал — главный персонаж этой истории, по аналогии с галактической нитью, он объединяет кластеры стены, связывает все ее звездные нити, находит способы взаимодействия экспрессионизма, сюрреализма, кубизма и лубка, является точкой такого полистилизма.

Осуществивший свои творческие замыслы и смыслы в Париже, он вернулся в Витебск и предложил/проложил новый сюжет в своей судьбе — создал ВНХУ, Витебское народное художественное училище как проект витебской школы и стал связующим звеном Парижской школы и Витебской школы.

О Парижской школе пишут как о доктрине гуманизма: именно это объединяет и роднит Модильяни, Пикассо, Сутина, Хемингуэя, Ремарка. Именно это является пронзительной и торжествующей темой Марка Шагала, во имя которой он смещает композиционные оси, создает подобие витражей на холсте, сталкивает эпизоды картины как осколки стекла, совмещает нарративы из разных сюжетов, сопоставляет разномасштабные фигуры, позволяет зрителю войти в картину, сворачивает и разворачивает время и пространство.





Марк Шагал. Ноктюрн. Ночная сцена. 1947, Холст, масло 89×72 см.
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

Шагал всегда трагичен, даже когда пишет лирическую сцену.

Шагал всегда музыкален.

Шагал всегда театрален.

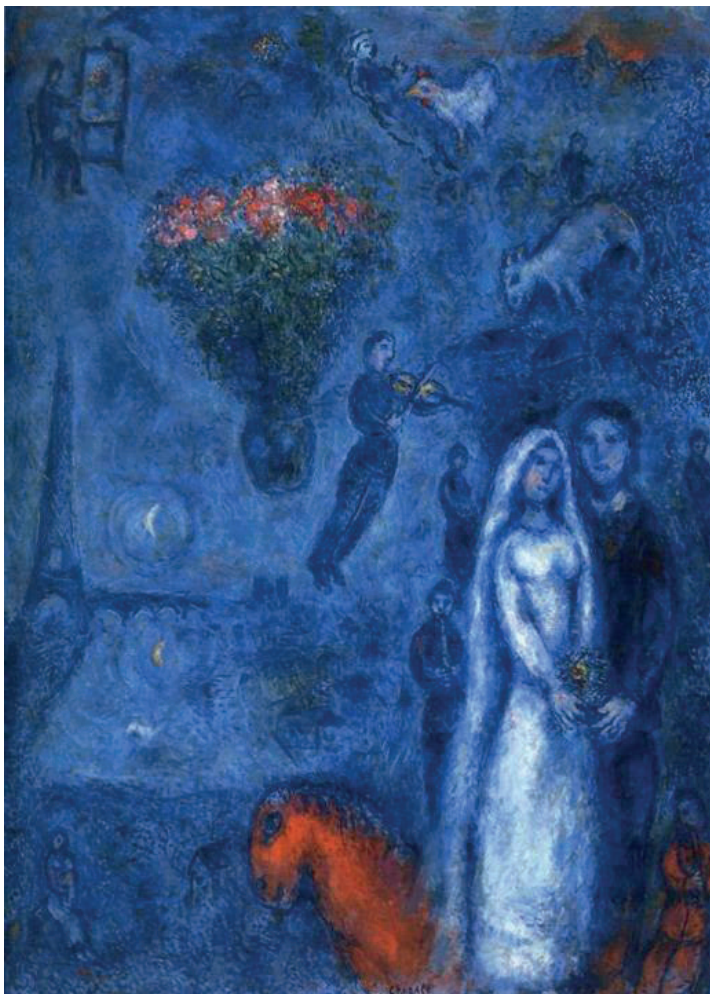
В его живописных работах краска просвечивает, а мазки быстрые и упругие. При этом наложение слоев создает эффект рельефа. Ощущение от его картин очень материальное, тактильное и вместе с тем — прозрачное, в чем и состоит его тайна, его парадокс.

В мае 1911 года Шагал приехал в Париж сложившимся мастером с хорошей подготовкой, опытом и — с оригинальным мышлением, на других непохожим. «У этого не много читавшего, не слишком образованного, но поэтически одаренного человека — бездна соответствий с закрытым еще и для него, а отчасти и для современников интеллектуальным процессом в европейской культуре. Но он именно в своей непосредственной простоте доказывает общность динамики своего искусства — мудрого и наивного — с рациональными находками литературного Запада» [Герман М. Парижская школа. – СПб., 2019. – С. 131]. Удивительным образом он нашел метод сталкивания пластов

реальности, сознания, подсознания и снов — нашел то, что в 1929 году используют в кино Дзига Вертов, а в 1930-м Александр Довженко, — то, что назовут «рванный монтаж», *Jump cut* или *Smash Cut*, резкий и пугающий переход/скачок. Он отказался от нарратива и последовательности движения взгляда, стал использовать «склейку» фрагментов внутри изображения; предложил «прыжок» в пространстве и времени; стал «разрывать» изображение и переконструировать его. Он добился власти над временем: как подчеркнул М. Герман, «он, может быть, автор единственного вполне светлого мифа XX века, взявший от множества драматических и даже пессимизмом отмеченных течений их пластический блеск, смелые открытия, решительно предпочтя эффекту разбитых зеркал и темного зазеркалья — светлые сказки» [Герман М. Парижская школа. – СПб., 2019. – С. 137].



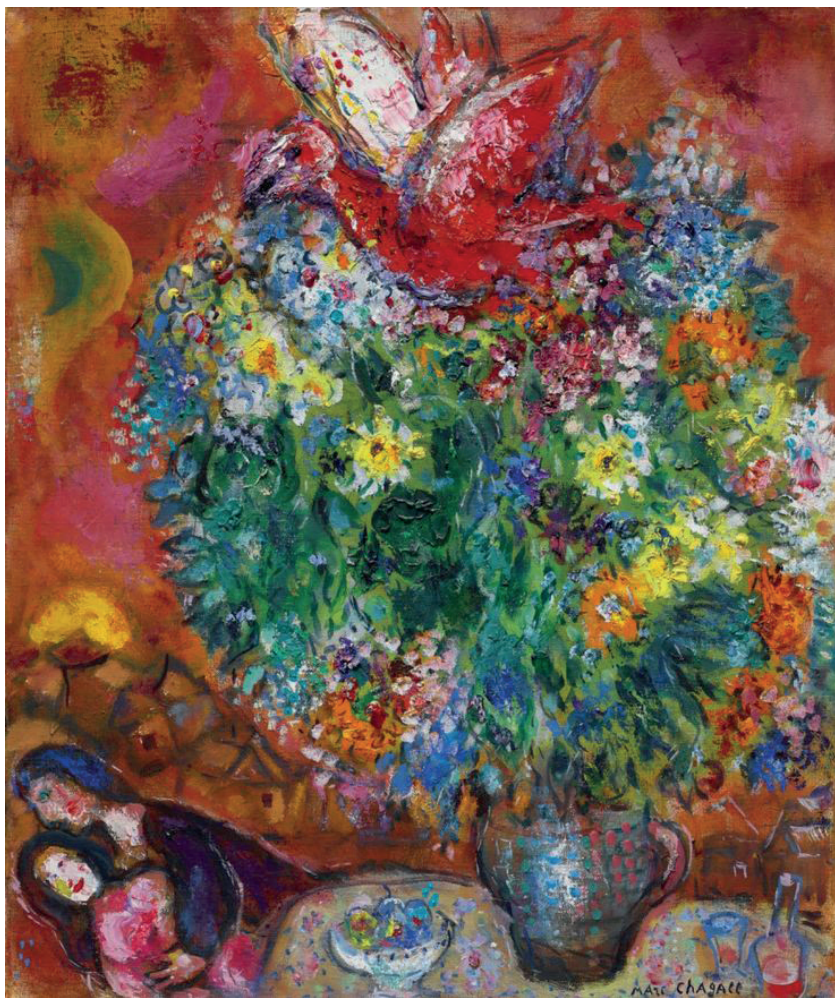
Марк Шагал. Алая птица. 1972. Холст, масло. 72,4×59,7 см.
Частная коллекция



Марк Шагал. Художник и его невеста. 1980. Холст, масло. 116×88 см.
Москва. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина



Марк Шагал. Зеленые любовники. 1917. Холст. Масло. Размер: 69,7×49,5 см



Марк Шагал. Цветы и любовники. 1960. Холст, масло. 64,9×54,3 см. Частная коллекция



Марк Шагал. Пейзаж в синем. 1949. Гуашь, бумага. 77×56 см. Вупперталь. Музей фон дер Хейдт



Марк Шагал. Синий воздух. 1937. Холст, масло. 116,9×86,2 см. Частная коллекция



Марка Шагал. Влюбленные в сирени. 1930. Холст, масло. 131.4×89.5 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Марк Шагал. Букет с лилиями и летящие любовники. 1947. Холст, масло. 130,5×97,5 см.
Тейт Модерн, Лондон



Марк Шагал. Вид из окна. Витебск. Гуашь, картон. 49×36,3 см. Москва, ГТГ



Марк Шагал. Над городом. 1918. Холст, масло, 141×197 см. Москва. ГТГ

Источник: <https://arhive.com/ru/marcchagall/works/p:5>

Витебские зафиксированные/задокументированные им места в его произведениях — дорогие для него, узнаваемые, и из них можно составить отдельный каталог, путеводитель, витебский маршрут (даже несмотря на то, что места эти уже исчезли из пространства города).

Вот она — онтологическая метафора (по Дж. Лакоффу и М. Джонсону): мы выделяем части опыта и обращаемся с ними как с дискретными сущностями. Это и есть точки города как части опыта Шагала — жизненного и художественного, и как сущности его школы.



Марк Шагал. Вид с Задуновской горы. 1917



1912 год. Строящийся дом Израиля Вишняка. С фотографии Сергея Прокудина-Горского.
Здание Витебского народного художественного училища (с 1919 по 1923 г.)



Дом-музей Марка Шагала в Витебске.

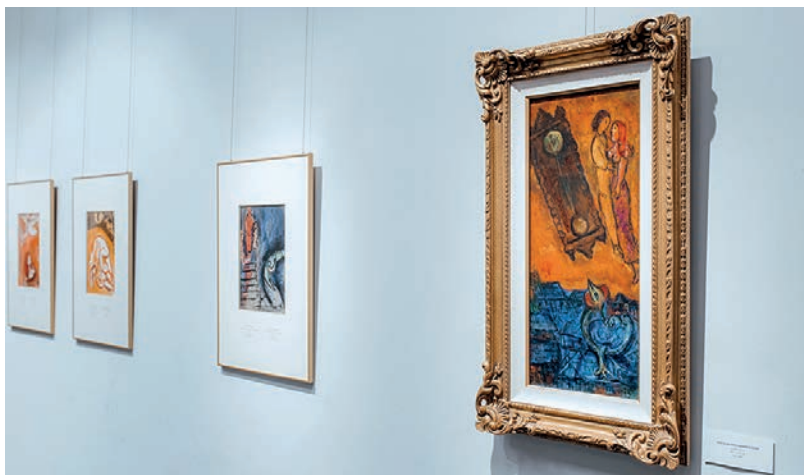


В кабинете Марка Шагала в Музее истории ВНХУ в Витебске. Фото С. Мартиновича



Мемориальная доска в честь О. Цадкина и М. Шагала в Витебске. Скульптор С. Сотников

В ноябре 2023 года работы Шагала из коллекции Белгазпромбанка были представлены в выставочном пространстве Музея истории ВНХУ, в стенах дома, где Шагал создавал свое художественное училище. Это был символический жест: спустя сто лет Мастер возвращался в тот топос и в то время, что было точкой его Школы. И в этот момент Шагал словно стягивал два кластера звездных систем.



Выставка Марка Шагала из коллекции Беогазпромбанка в Музее истории ВНХУ.
Фото «Витебские вести», 17 ноября 2023



Выставка Марка Шагала из коллекции Беогазпромбанка в Музее истории ВНХУ

РАЗДЕЛ 3. ОСИП ЦАДКИН

Осип (Иосель) Цадкин жил неподалеку от дома Шагала в Задвиньи. В 1900–1904 гг. учился в Витебском городском четырехклассном училище, где плата была небольшой и куда принимали детей небогатых родителей. Одновременно с Шагалом, Меклером, Лисицким, Либаковым учился у Ю. Пэна.

24 июня 1904 года получил свидетельство об окончании училища за № 400, в котором написано: «Предъявитель сего Иосель Аронов Цадкин, окончивший курс наук в Витебском четырехклассном городском училище в 1904 году, во время пребывания в означенном училище с 1900/1901 по 1903/1904 учебный год обучался столярно-токарному мастерству в ремесленном при названном училище классе и с удовлетворительным успехом прошёл положенный курс сего мастерства. В удостоверение чего и выдано ему, Иоселю Цадкину, сие свидетельство за надлежащими подписями с приложением печати Витебского городского училища. г. Витебск, июня 7 дня 1904 года. Учитель-Инспектор — подпись. Преподаватели ремесла — подписи» [НИАБ. Ф. 2670. Оп. 1. Д. 204. Л. 6].

Осенью 1909 года Цадкин уехал в Париж, поселился в «Улье» и поступил в Национальную школу изящных искусств. Художник Жак Шапиро вспоминал: «...Яростные удары молотка из мастерского Цадкина разносились по всему “Улью”. В самой мастерской осколки камня летели во все стороны, точно в карьере, и впились в стены и дверь.



Можно было подумать, что комнату разрушает извергающийся вулкан. А сам Цадкин, сухощавый, жилистый, с мощной мускулатурой, трепетал от напряжения, как сжатая пружина, как стальной клинок, когда оказывался перед станком либо, что бывало чаще, перед каменной глыбой или громадным, в два с лишним метра высотой стволом дерева. Широко размахнувшись, он заносил молоток над резцом...».

• *«Работа поглощала его с молодых ногтей, произведения начала 1910-х годов свидетельствуют не только о ранней индивидуальности, но и о масштабе. При этом он не довольствовался скульптурой: сидя вечерами в “Ротонде”, делал стремительные наброски — рисовал, как рассказывали, “стаканы, пачки сигарет, трубки — все, что было на столе”»* [Герман М. Парижская школа. — СПб., 2019. — С. 115].

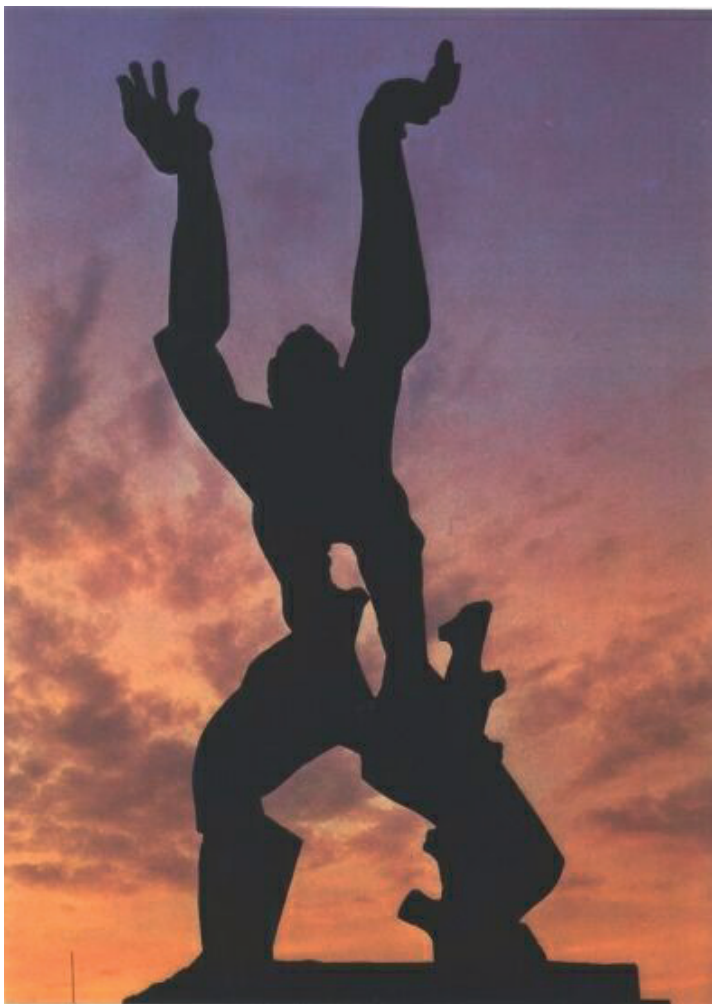
• *«В его искусстве первых парижских лет суммируется многое, корни ясны, но индивидуальность уже тогда доминирует. В работах, явно варьирующих пластические мотивы архаической Эллады, есть немало и от Бурделя, от скульптур Гогена, но сухой пафос, непосредственность первозданности, соединенные с минимизированной аскетичностью формы, — суть свидетельства новейших пластических приемов»* [Там же].

В 1911 году Цадкин представил свои скульптуры и рисунки в Париже на ежегодном Осеннем салоне и Салоне независимых. А в 1912 году его работы экспонировались в Петербурге на 1-й выставке Художественно-артистической ассоциации, в которой участвовали В. Маяковский, Д. Бурлюк, Эль Лисицкий. Цадкин и Лисицкий приятельствовались, а летом 1912 г. Лисицкий приезжал в Париж по приглашению Цадкина. Его близким другом был скульптор Ж. Липшиц, он приятельствовал с Соней Делоне, Александром Архипенко, Марией Васильевой, Ильей Эренбургом и многими другими. Первая мировая война была тяжелым его испытанием, в ноябре 1916 года он писал с фронта тревожные письма Ю. Пэну, жалуясь на свою депрессию: «... Я здоров, но надоело всё — одно безобразие кругом. Холодно душе. Хотелось бы, чтоб кончилось...».

Истинным триумфом для Осипа Цадкина стала ретроспективная выставка его работ в 1933 году в Брюсселе в Музее изящных искусств. Он постоянно экспериментировал, менялся и менял манеру от монументализма и строгости до чувственности, мягкости и лиризма.

В 1953 году в Роттердаме была воздвигнута одна из самых известных монументальных скульптур — «Разрушенный город». Роттердам разрушили 14 мая 1940 года, сбросив на него 97 тонн бомб. Работу над своей скульптурой Цадкин начал в 1951 году, а открыта она была 15 мая 1953-го. «Разорённый», «разрушенный», «опустошённый», «уничтоженный» — памятник высотой более шести метров изображает город, у которого вырвали сердце.

Монумент стоит как память о разрушенном Роттердаме, и это объект величайшего гуманизма: вопреки ужасам железного 20 века, которые запечатлены в образе тени,



Осип Цадкин. Разрушенный город. 1953

оставшейся от облика человека, вопреки полному разрушению внешнему и внутреннему и в момент, когда человек воздевает изломанные руки к небу: почто ты оставил меня, Господи! — вопреки этому воплю боли мы ощущаем величие человека, преодолевающего отчаяние. Осип Цадкин настаивал: «Крик ужаса перед чудовищной жестокостью палачей, — для того, чтобы заставить людей искупить зло, которое было совершено. Это также горький урок для будущего, для завтрашнего дня тех, кто моложе нас». Его альбом «Человеческий лес» с 18 литографиями в конце 1960-х также является подтверждением гуманистических настроений мастера.

С 2005 года началась реставрация памятника., а 14 мая 2007 года состоялась повторная церемония открытия «Разрушенного города».

Скульптуры Осипа Цадкина украшают площади и парки Парижа, набережную реки Сены, а его станковая скульптура «Возвращение блудного сына» из коллекции Белгазпромбанка, безусловно, сама по себе является своеобразной метафорой Витебска.

В 2012 году Белгазпромбанк начал проект «Художники Парижской школы из Беларуси» совместно с Национальным художественным музеем Беларуси. Формирование первоначального собрания работ было связано с выходом книги Владимира Счастливого «Художники Парижской школы из Беларуси». И первая выставка прошла в декабре 2012 года. В мае 2013 года она была представлена в витебском художественном музее.

Летом 2018 года в Музее истории ВНХУ в выставочном пространстве состоялась выставка работ Осипа Цадкина из коллекции Белгазпромбанка.



На выставке работ Осипа Цадкина из коллекции Белгазпромбанка в Музее истории ВНХУ. 2018







На выставке работ Осипа Цадкина из коллекции Белгазпромбанка в Музее истории ВНХУ. 2018

ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

Скульптура «Возвращение блудного сына», отлитая в 1962 году при жизни художника, была приобретена для корпоративной коллекции Белгазпромбанка на аукционе Christie's в 2016 году и ранее не экспонировалась. В Витебске она стала центральным экспонатом культурного проекта «Осип Цадкин. Возвращение», куда вошли скульптура «Малая Пьета» (бронза, 1961 г.) и две картины — «Озеро» и «Трое обнаженных за столом», относящиеся к разным периодам творчества художника.

А в июне 2024 года в художественном музее Витебска состоялся выставочный проект «Золотой фонд Витебской художественной школы» с работами из корпоративной коллекции ОАО «Белгазпромбанк», фонда Белорусского союза художников и частных коллекций в рамках XI Форума регионов России и Беларуси.

➤ Среди представленных работ — произведения Марка Шагала, Осипа Цадкина, Юрия Пэна, Лившица, Льва Юдина, Евгения Магарил.

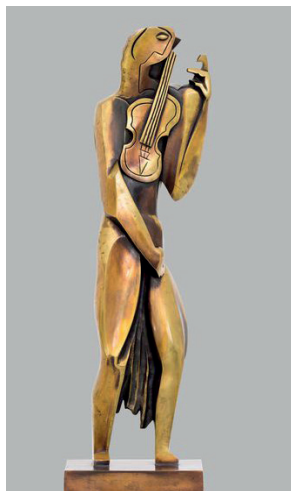
В этой экспозиции были представлены 6 графических работ Цадкина и одна скульптура.



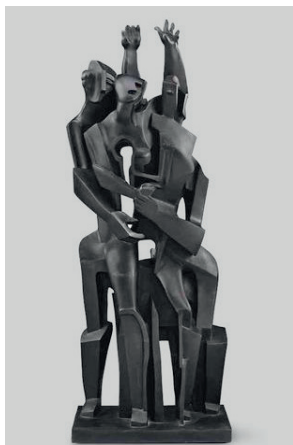
На выставке работ из коллекции Белгазпромбанка в Художественном музее Витебска. 2024



Осип Цадкин. Носитель даров. 1937. Бронза. Литье, коричневая и зеленая пatina. 331,5 см



Осип Цадкин Поллукс. 1953–1955. Бронза, литье, позолота, коричневая пatina. 100 см



Осип Цадкин. Возвращение блудного сына. Бронза, литье, черная пatina. 118,1 см



Осип Цадкин. Архитектор. 1943 (замысел). Бронза, зелена и черная пatina. Высота: 29,2 см



Осип Цадкин. Гости солнца. 1956



Осип Цадкин. Рождение формы 1958



Скульптура Осипа Цадкина (бронза) 1943 года. Отлитый в 1958 году на Западном кладбище (Кельн).
Надпись: «c'est perdu — Dick Grosman — velip Holland»

РАЗДЕЛ 4. ОСКАР МЕЩАНИНОВ

Скульптор Оскар Мещанинов, ученик Ю. Пэна, яркий представитель Парижской школы, закончил в Париже Национальную школу декоративных искусств, учился в Национальной высшей школе изящных искусств, в мастерской скульптора М.Ж.А. Мерсье и, наконец, в мастерской неоклассициста Жозефа Бернара.

Йосель был самым младшим из двенадцати детей в семье Шмуйла Мещанинова. Один из его старших братьев стал владельцем фотоателье на Вокзальной улице в Задвинье. Некоторое время ретушером там подрабатывал Марк Шагал.



Марк Шагал. Витебск, около 1907 г. Фотоателье А. Мещанинова

ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

В 1905-1906 годах учился в Одессе, в художественном училище.

В Париже почти сразу он начал выставляться в парижских салонах, его работы экспонировались и в России.



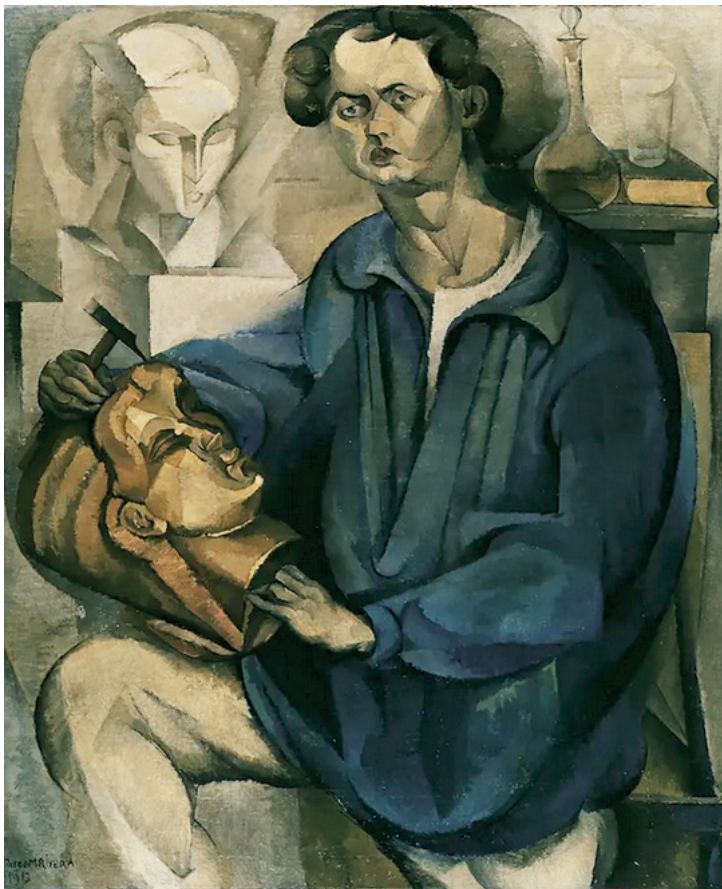
Оскар Мещанинов. Голова девушки, 1914



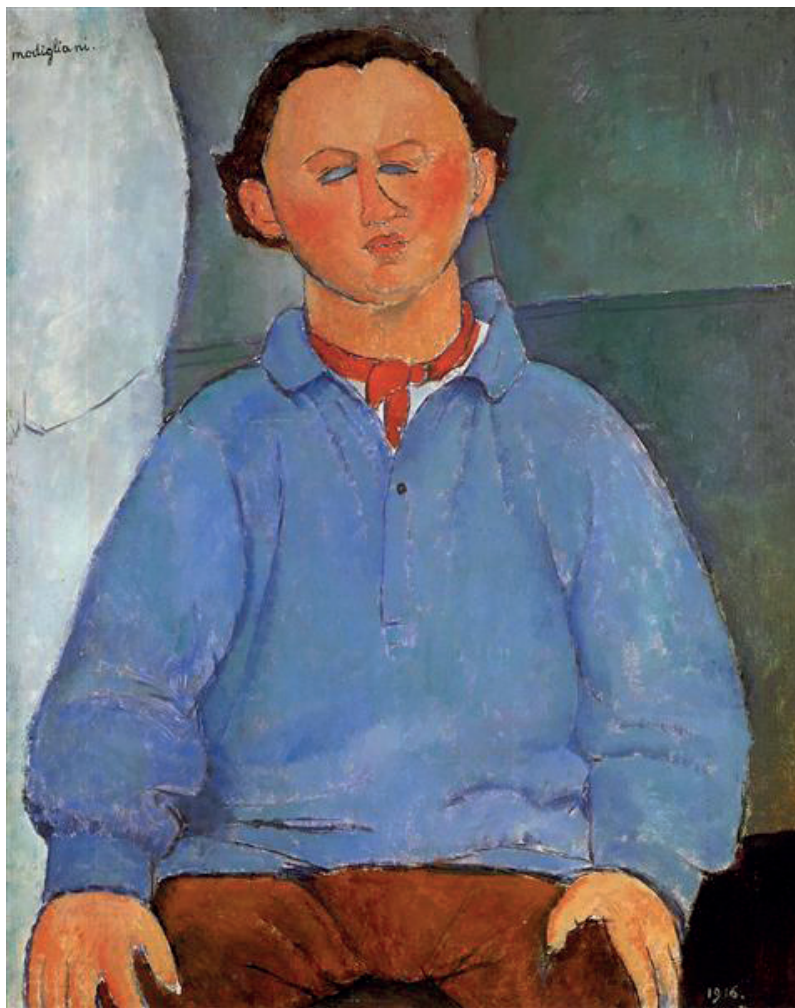
Оскар Мещанинов. Голова девы, 1912

ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

В «Улье» он тесно общался с Пикассо и Модильяни, близкая дружба связывала его с Диего Риверой. Потрясают воображение его портреты, написанные Сутиным.



Диего Ривера. Портрет Оскара Мещанинова. 1913



Амедео Модильяни. Портрет Оскара Мещанинова. 1917



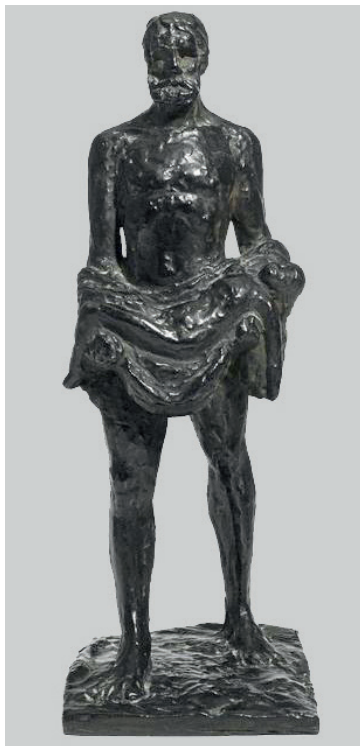
Хаим Сутин. Портрет Оскара Мещанинова. 1924

Оскар Мещанинов зарекомендовал себя и как исследователь, совершив путешествие в Юго-Восточную Азию и в Индию, составив коллекцию уникальных художественных объектов для музеев Парижа. В 1928 году он подарил Третьяковской галерее «Девушку с букетом», а его «Человека в цилиндре» купил Государственный Русский музей. Почерк скульптора отличался удивительной пластичностью, изяществом и ритмом.

Можно сравнить глобальный вселенский трагизм человека в «Разрушенном городе» Осипа Цадкина с одиноким горем «Мужчины с мертвым ребенком» Оскара Мещанинова.



Осип Цадкин. Разрушенный город. 1953



Оскар Мещанинов. Мужчина в мертвым ребенком. 1952

Скульптура Цадкина — это человек как разрушенный дом, от которого остался лишь остов, одна стена с выбитыми окнами, сквозь которые видно небо, зарево и звезды, человек без дома, без города и без тела, человек, у которого отняли душу. Осип Цадкин утверждал, что не работал в стиле кубизма, и действительно в поздних его творениях много экспрессии, выходящих форм, растительных и зоомотивов, природного чувства. И, вместе с тем, «Разрушенный город» — это произведение, отсылающее нас к раннему, аналитическому кубизму с разворотами формы на 90 градусов, с совокупностью геометрических объемов, с наслоениями и возрастаниями элементов, но и разъятием этих элементов. Человек-постройка, человек-дом — именно кубистические приемы позволяют воспринять этот памятник как образ обрушения цивилизации.

Скульптура Оскара Мещанинова, бронза, 25 см h, 1952 года, одна из копий которой находится в Тель-Авивском музее и одна из отливок — в коллекции Белгазпромбанка, — человек, несущий на руках саван, в который завернуто крошечное тело. Он опирается на левую ногу, делает шаг вперед, и от этого движения навстречу зрителю усиливается страдание, молчаливое, скрытое за внешним спокойствием, отчаянно пронзительное. Здесь нет крика, нет вопля боли. Хотя некоторые критики пишут об экспрессивности скульптуры, она, эта экспрессия на самом деле отсутствует, как отсутствует экспрессия в классической пьете. Античные формы прекрасного мужского тела контрастируют с мягким льющимся погребальным саваном в его руках. Он не протягивает ткань и тельце для обозрения, он удерживает его у своего тела. Это глубоко внутреннее страдание, переданное через классически совершенные формы, ощущается как страдание всеобщее, страдание как таковое. Благодаря этому стилистическому ключу Мещанинов добивается не столько эффекта обозрения скульптуры, сколько нашего движения навстречу скульптуре.

Эта работа Оскара Мещанинова соотносится со скульптурой белорусского мастера Сергея Селиханова «Непокоренный человек. Иосиф Каимнский» (6 м h, бронза, 1968 г.) в мемориальном комплексе Хатынь, которую Эрнст Неизвестный называл лучшим произведением о Второй мировой. Прообразом этой скульптуры был реальный человек с реальной трагической историей. Выполнена она с искажениями пропорций ради достижения предельной экспрессии. Босые ноги упираются в землю/постамент, ребенок на руках — это обуглившееся тело, редкие седые волосы человека развиваются под пронизывающим ветром, огромные крестьянские руки резко контрастируют с тоненькими руками погибшего мальчика, но лицо Каминского не искажено болью — он вопрошает, а грудь его «разрезает» крест. Особенно пронзительно это воздействует на фоне минималистской геометрической архитектурно-скульптурной композиции крыши сарая, в котором сожгли всех хатынцев, на фоне черных плит, среди печных труб со звучащим постоянно колоколом на каждой. Композиционное единство всего комплекса усиливает экспрессию скульптуры.



Сергей Селиханов. Непокоренный. 1969. Хатынь

Это — один мотив человеческого страдания, и у Мещанинова, и у Селиханова. У одного — станковое музейное произведение: нить боли от человека к человеку. У другого — монументальная скульптура: от человека к миру. Это — экзистенциальные художественные высказывания: на границе жизни и смерти, о самом существовании мира и человека: скульптура Осипа Цадкина, скульптура Оскара Мещанинова, скульптура Сергея Селиханова. И, подчеркнем еще раз, они гуманистичны: они о человеке, прошедшем через ад, через войну, через хаос. И каждую из них можно назвать «Непокоренный человек».

Работа Мещанинова «Мужчина с мертвым ребенком» и работа Селиханова «Непокоренный» соотносятся и со скульптурой Осипа Цадкина «Малая пьета» (28×29,8×18,8. 1961 г.), представленной в Витебске в Музее истории ВНХУ в 2018 году. В поздний период творчества Цадкин создавал многомерные скульптуры, сложно-сочиненные и сложно-подчиненные одномоментно, со сложным пространством и растекающимся временем. Женская фигура удерживает длинную мужскую фигуру, тела переплетены и сплетены воедино, острые колени и локти, формы вгибаются и выгибаются — они оба обоженные болью.

И этим произведением была обозначена, зафиксирована эта знаковая площадка в Витебске — ВНХУ Марка Шагала как художественный кластер и как возвращение в Витебск всех его сыновей.



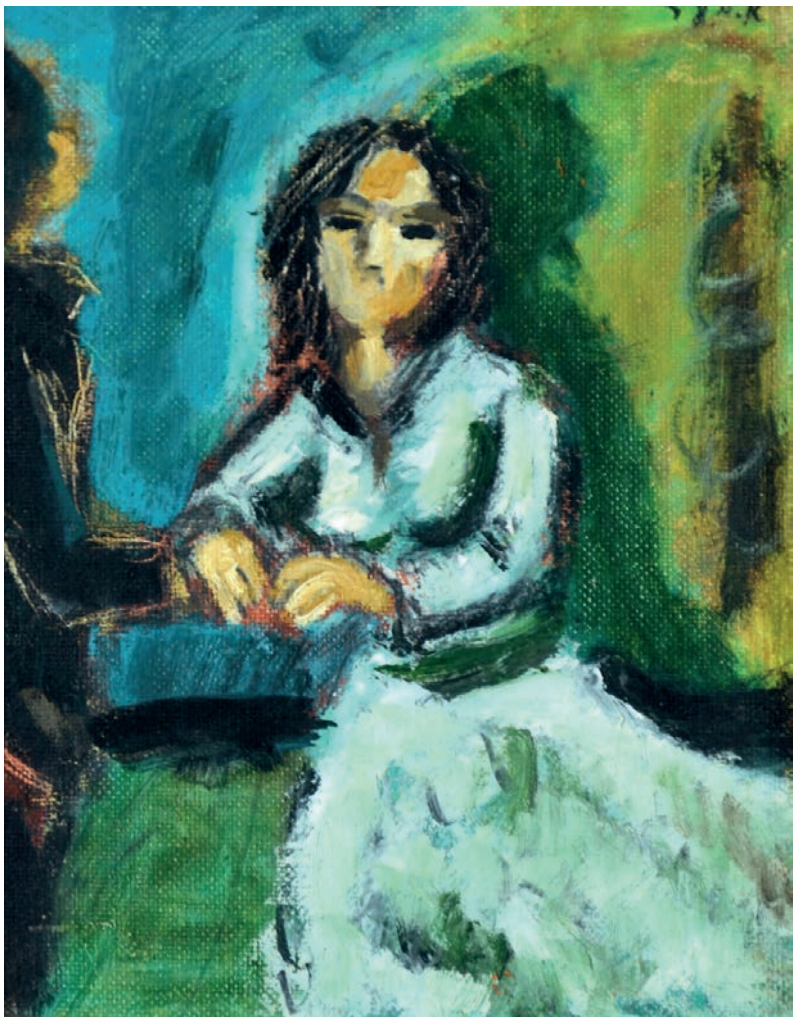
Осип Цадкин. Малая Пьета. 1961

РАЗДЕЛ 5. ВИКТОР МЕКЛЕР

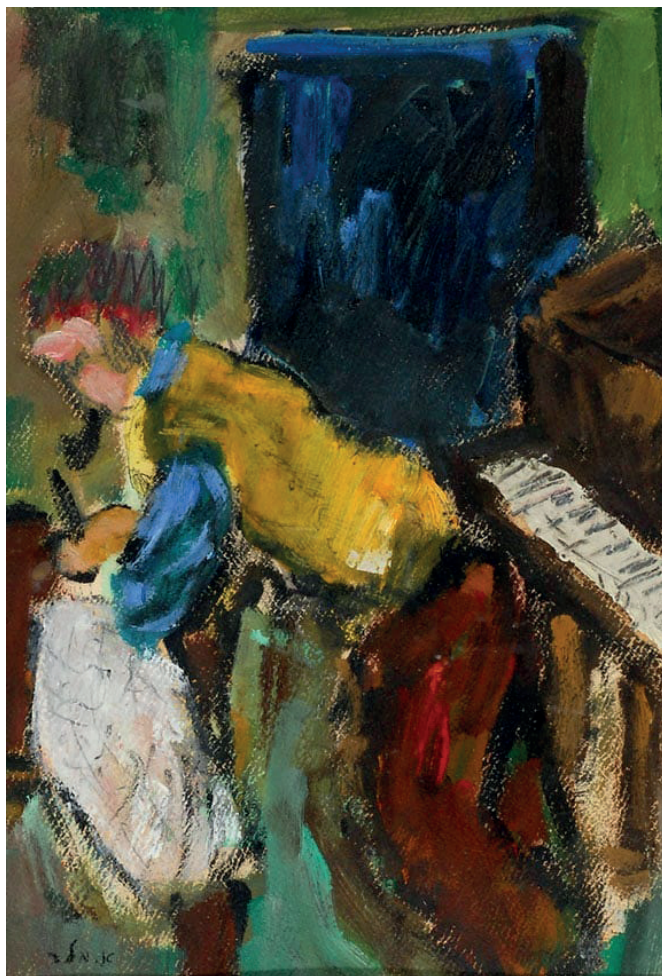
Виктор (Авигдор, Авиқдор) Меклер, родившийся в Витебске, недолго учившийся у Юрия Пэна, общался с Марком Шагалом, Цадкиным, Лисицким. Писчебумажная лавка его отца располагалась на Вокзальной улице и была еще одна недалеко, на Канатной, эта семья была очень состоятельной в городе.



В. Меклер. Ворота. Масло, картон, 37х49 см



В. Меклер. Девушка. Холст. масло, наложенная на картон, 15х20 см



В. Меклер У рояля. 1948. Бумага, смешанная техника, 34х24 см

Источник: https://www.tiroche.co.il/paintings-authors/avigdor-mehler/?fbclid=IwY2xjawJY5RdleHRuA2FlbQlXMAABHUUsiP4sCsS1gJtnDmDwDyork7D-na2v5W_

Меклер занимался в том же четырехклассном городском училище, что и Шагал с Цадкиным, откуда быстро перешел в коммерческое.

Отец Авигодора, Шмерка Меклер, — известный в Витебске купец, которому принадлежали писчебумажный магазин и склад на Вокзальной улице, и такой же магазин, но даже с галантерейной секцией на Канатной улице.

В книге «Моя жизнь» Шагал вспоминал о том, как они бродили вдвоем по полям и лугам, как подолгу разговаривали об искусстве, как гостили у Меклеров на даче, как вместе уехали в Петербург и стали заниматься рисованием в Обществе поощрения художеств: «Зачем я об этом пишу? Потому что друзья из хорошего общества льстили моему самолюбию: я уже не просто голодранец с Покровской».

В Париже Меклер попал в мастерскую Энджальбера и мечтал о славе, однако успеха не добился и вернулся домой, после революции в жизни не устроился, учительствовал в начальной школе, особым авторитетом не пользовался, жил одиноко, иногда участвовал в выставках, в 1930-х годах преподавал в Витебском художественном техникуме. Всегда поддерживал отношения с Пэнном.

Обычно судьба Меклера определяется и описывается как неудача, как тень счастливых судеб и признания его товарищей. Тем не менее, его имя вписано в художественную систему Витебска и Парижа, в биографию других художников. Он не исчез из звездной сети, несмотря на свой «малый» свет.



РАЗДЕЛ 6. ЮРИЙ ПЭН

Рано или поздно Витебск вспоминает своих знаменитых сыновей и опять притягивает их космические нити.

Собирает их в самый центр, в самое сердце своего художественного пространства, к «Школе рисования и живописи художника Пэна», которая просуществовала 21 год. Пэн стал первым учителем целой плеяды мастеров, среди которых Марк Шагал, Эль Лисицкий, Соломон Юдовин, Давид Якерсон, Меир Аксельрод, Елена Кабищер, Оскар Мещанинов, Рувим Фрумак, Соломон Гершов, Лев Зевин, Полина Хентова, Исаак Лихтенштейн. «Вы первый в Витебске», — напишет М. Шагал в своем письме к учителю. — «Город не сумеет Вас забыть» [Гавт. Ф. 1947. Оп. 1. Д. 47. Л. 320].

В жизни большинства из них он сыграл решающую роль.

Витебск в конце 19 в. — провинциальный город, где время словно остановилось. Но этот город особенный. Провинциализм предполагает иные пространственно-временные параметры, где обретают смысл метафизические силы. «В этом своеобразном зоре между разнонаправленными и разнохарактерными столичными сгустками поисков и страстей, выставок и группировок, свободных размышлений и настойчивых дискуссий, — в зоре между мощными социальными потоками провинциальные омуты, как бермудские треугольники, таят в своих темных глубинах неразгаданные тайны. Витебск — один из тех, кто был чреват потенциальностью духовного выплеска, здесь аккумулировалась энергия вулканическая, выбросы которой в 20 веке оказывали заметное сразу и отдаленное в перспективе влияние на европейское искусство».

Есть еще одна немаловажная особенность «провинциального» мышления — его мифологичность. Вне зависимости от направления и стиля воссоздания художественной реальности произведения мифологичность эта заключена в видении за профанными явлениями и предметами, повседневными чувствами и сиюминутными хлопотами, за всем преходящим — глубину бытия, его основание.

В 1881 г. Пэн поступил в Академию художеств, где учился у П.П. Чистякова, который был «всеобщим педагогом русских художников» (В.В. Стасов), «общим и единственным учителем» (И.Е. Репин). Наглядная устойчивость, композиционное совершенство, свет и

его особенности в картине – это общие черты мастерства художников, учеников П. Чистякова. После ее окончания он уезжает в Ново-Александровск, затем в Двинск, потом переезжает в Ригу, в Крейцбург, и наконец, появляется в Витебске в 1897 году по приглашению В. Левашова, Витебского губернатора, и открывает здесь художественную школу. Юрий Моисеевич Пэн (Иегуда, Юдель Мовшавич), мастер с прекрасным художественным образованием стоит у истоков и начинает явление в искусстве, которое называют «Витебская художественная школа».

• *«Опыт убеждает, что самое лучшее изучение искусства может быть только в мастерских под руководством опытных учителей-мастеров. То есть там, где мастер учит ученика, становясь его прямо перед лицом к делу, на практике, и вместе с учеником, развивая его, сам постоянно совершенствуется»* [Молева Н., Билютин Э. П.П. Чистяков. Теоретик и педагог].

У Юрия Пэна было ещё своё, собственное, только в его работах видимое, только к его творчеству относящееся: мягкость, лиризм, со-чувствие, со-страдание, проникновение в самую тайну образа, в его глубоко-глубоко скрытую боль. В его картинах вещи соразмерны человеку, оттого они, становясь вровень с человеком, приобретают особенный характер, обязательную привлекательность и символику. В портретах лица и фигуры из объектов интереса художника всегда делаются субъектом: они сохраняют художественную форму как объекты, но их облик всегда пронзителен, они всегда трагичны, в них всегда очевидна экзистенциальность: вот этот самый момент, только этот самый миг существования, открытия; неожиданной и недолгой, подмеченной художником открытости, будто их застигли врасплох, и лицо не успело спрятаться за маской обыденности.

П. Чистяков научил учеников построению композиции, цвету и свету в картине, передал мастерство. А дарование Ю. Пэна было отмечено поэтичностью восприятия, особым драматизмом взгляда, пронизано особой печалью. Его осознание, его видение красоты было определено постижением тайны красоты; он понимал, что её невозможно пересказать, что на неё нельзя указать, но воплощал, указывал, чувствовал, со-знавал её и со-чувствовал её. В портретах его персонажей особо и всегда поражает взгляд, он у Ю. Пэна – вместилище тайны, именно и только взгляд. Это как если случайно и вдруг встретиться глазами с человеком на улице и убояться вдруг открывшейся тайны его жизни и его души.

У П. Чистякова и особенно у И. Репина в портретах отображена вся полнота эмоций, покой, уверенность или бунт, достоинство и раздумье – всё богатство внутреннего мира, это – повесть или даже роман. У Ю. Пэна – только поэзия, обязательный музыкальный звук, драматизм движения рук и обязательная мистика.

Ученик Ю. Пэна, витебский художник Пётр Явич вспоминал:

• *«Пэн очень хвалил Чистякова. Помнил о нем всегда. Юрий Моисеевич трудно поступал, трудно добирался. Его ведь оставили там, хотя он и не был готовым учиться. Он учился на подготовительном отделении. После окончания Академии с серебряной медалью, он поехал в Витебск.*

В мастерской были работы самого Пэна, точно помню еще этюды Л. Шульмана, один «Пожарники». Другой – копия портрета Бетховена кисти Пэна. Юрий Моисеевич посоветовал Шагалу и Шульману ехать учиться в Одессу. Шагал так и остался без образования, не послушал Юрия Моисеевича, а Шульман поехал в Одессу, учился там, и вот портрет Бетховена он сделал как раз после окончания тамошнего училища. Шагал потом остался в Париже. А Шульман дождался корабля и уехал в столицу Мексики. И оба они прислали Пэну свои буклеты, почти одинаковые, хотя и с разных континентов. Пэн показывал их нам. Дома у Шагала все комнаты были закрыты коврами, и на коврах – большие холсты. А у Шульмана тоже. Кстати, он построил в Мексике свою школу рисования. Красивое здание в стиле рококо.

Мы уже учились в училище, а бегали постоянно в мастерскую Пэна. И учились у него и помогали ему».

Пэн никогда не прорывался за пределы видимой реальности, в том смысле, что его персонажи не летали над крышами города, не исчезали в бездне беспредметности, не были декоративными или почти игрушечными, их жизнь не vzdыбливалась подобно космическим катаклизмам. Он не выводил их за пределы провинциального существования. Но в электронную эру семантика недавнего прошлого раскрывается неожиданной человечностью, нежностью навсегда ушедшего, пронзительностью живой, но уже бывшей жизни.

В августе 1898 года в газете «Витебский листок» было помещено объявление об открытии школы Юрия Пэна. Имеющий аттестат Петербургской Академии художеств художник намеревался открыть в Витебске классы рисования и живописи. В контексте исследовательской дискуссии по поводу даты начала работы школы С. Мясоедова и В. Шишанов определяют именно этот, 1898 год [Мясоедова С., Шишанов В. Школа Юрия Пэна: дата открытия и адреса // Віцебскі край: матэр. VI навуц.-практ. канф., прысвеч. 75-годдзю. Перамогі у Вялікай Айчыннай вайне. – Мн., 2020. – С. 328].

➤ Среди адресов мастерской-школы Ю. Пэна – дом Беленького на углу Большой Могилевской улицы и улицы Покровской; Задуновская ул., дом Дроздовской; Смоленская ул, дом Глезермана; Бибкин пер., дом Гинзбурга; Гоголевская, 1, дом Слуцкой.

Летом 1906 года Юрий Пэн переехал со Смоленской улицы в дом Вишняка на углу Гоголевской улицы и Соборной площади [Витебский листок. – 1906. – 24 августа. – С. 1], где размещался до осени 1910 года [Витебские губернские ведомости. – 1901. – 17 октября. – С. 1].



Витебск. Николаевский кафедральный собор. Справа – фрагмент рекламы Школы Ю. Пэна



Справа на фото дом на Гоголевской, 1, угол Замковой, в котором жил Ю. Пэн



И. Казак. Мемориальная доска на месте, где стоял дом, в котором жил И.М. Пэн на Гоголевской, 1

• *«Итак, моя судьба в руках г-на Пэна. По крайней мере, так сочла мама, глава семейства. Отец дал мне пять рублей, плату за месяц, но бросил их во двор, так что мне пришлось бежать подбирать.»*

Вообще-то в первый раз я узнал о существовании Пэна, когда ехал как-то на трамвае вниз к Соборной площади и мне бросилась в глаза белая на синем фоне надпись “Школа живописи Пэна”.

“Ого! – подумал я. – Какой культурный город наш Витебск!”

И тогда же я решил познакомиться с мэтром.

Собственно, эта синяя жестяная вывеска ничем не отличалась от тех, что висели над каждой лавкой.

Ведь в нашем городке визитные карточки или маленькие таблички на дверях не имели никакого смысла. Никто не обратил бы на них внимания. <...>

И все это коммерция.

И все же эта последняя вывеска показалась мне словно бы из другого мира.

Синяя, как небесная лазурь.

Открытая дождю и солнцу.

И вот, свернув потрёпанные листы с рисунками и ужасно волнуясь, я иду вместе с мамой в мастерскую Пэна.

Едва переступив порог, на лестнице ощущаю пьянящий чудесный запах холста и красок. Повсюду висят портреты. Дочь градоначальника. Сам его превосходительство. Г-н и г-жа Л., барон и баронесса К. и другие. Откуда мне их всех знать?

Мастерская набита картинами, сверху донизу. Даже на полу свалены рисунки и свернутые холсты. Свободен только потолок.

Там раскинулись на просторе полотнища паутины.

Все завалено гипсовыми руками, ногами, греческими головами, белыми, покрытыми слоем пыли орнаментами.

Всем нутром чувствую, что путь этого художника – не мой. Что за путь – еще не знаю. Думать некогда.

<...>

Это не мое. А как надо? Не знаю.

Мы остались ждать. Сейчас мастер решит мою участь.

<...>

Но вот наконец и долгожданный мастер.

<...>

Он мал ростом. Но это его не портит. Тем изящней его фигурка.

Полы пиджака косо сбегает к коленям.

Разлетаются – вправо, влево, вверх и вниз, и вместе с ними порхает часовая цепочка.

Подвижная светлая борода клинышком выражает приветствие, грусть, похвалу.

<...>

- Н-ну... некоторая предрасположенность проглядывает...

<...>

Пэн был так поражен моей дерзостью, что с тех пор я посещал его школу бесплатно <...>

Пэн мне мил. Так и стоит перед глазами его трепещущая фигурка.

В моей памяти он живет рядом с отцом. Мысленно гуляя по пустынным улочкам моего города, я то и дело натыкаюсь на него.

Сколько раз я готов был умолять его, стоя на пороге школы: не надо мне славы, только бы стать таким, как вы, скромным мастером, или висеть бы, вместо ваших картин, на вашей улице, в вашем доме, рядом с вами. Позвольте!» [Шагал М. Моя жизнь. – СПб., 2000. – С. 140–149].

Эта мастерская-школа, продолжавшая существовать и в 1930-е годы, в конце 1910-х – начале 1920-х, сделалась структурной частью художественного училища, основателем которого стал Марк Шагал.

В сентябре 1924 года Марк Шагал писал Пэну в Витебск:

«Дорогой Юрий Моисеевич. Значит всё-таки Витебск, для которого Вы много сделали, Вам устроил или устроит в скором юбилей, и я к этому моменту не могу не послать Вам эти строки. Я вспоминаю себя мальчиком, когда я подымался на ступени Вашей мастерской. С каким трепетом я ждал Вас – Вы должны были решить мою судьбу в присутствии моей покойной матери. И я знаю, скольких еще в Витебске и всей губернии юношей Вы судьбы решали. Ваша именно мастерская первая в городе манила десятки лет. Вы первый в Витебске. Город не сумеет Вас забыть. Вы воспитали большое поколение еврейских художников. Еврейское о-во России должно это знать и будет знать. Я убежден что Витебск, которому Вы отдали 25 лет жизни по достоинству рано или поздно увековечит Ваш труд. Ваши лучшие работы, характеризующие определенную полосу жизни России и евреев, будут собраны в специальном месте в будущем музее г.Витебска, а некоторые из них отойдут в Центральный Еврейский музей, а мы одни из Ваших первых учеников будем особо помнить Вас. Мы не ослеплены. Какая бы крайность не кинула бы нас в области искусства далеко от Вас по направлению – Ваш образ честного труженика художника и первого учителя все-таки велик. Я люблю Вас за это. Целую Вас милый первый учитель ко дню Вашего 25 летнего юбилея – 25 летней деятельности в Витебске. Живите еще и продолжайте любимую деятельность и в новых условиях жизни. Ваш преданный Марк Шагал. Москва 14 сентября 1921 года». [Гавт. Ф. 1947. Оп. 1. Д. 47. Л. 353].



Ю. Пэн. Портрет Марка Шагала

РАЗДЕЛ 7. РОБЕРТ ФАЛЬК

С Витебском связаны несколько месяцев жизни и преподавания в ВНХУ Роберта Фалька, который летом-осенью 1921 года руководил мастерской и пленером. В августе 1921 года Фальк был назначен хранителем витебского музея современного искусства.

Л. Юдин записывал в дневниках: «Фальк. Мил образ художника, хочется этюд писать. Сезанн по обыкновению подействовал, но в соединении с Фальком гораздо сильнее. Фальк дает дорогу. Его сила влияет». Поэтику Фалька определяли как живописно-пластическую метафору, просвечивающую все элементы формы, как зависимость живописи от сущности бытия.

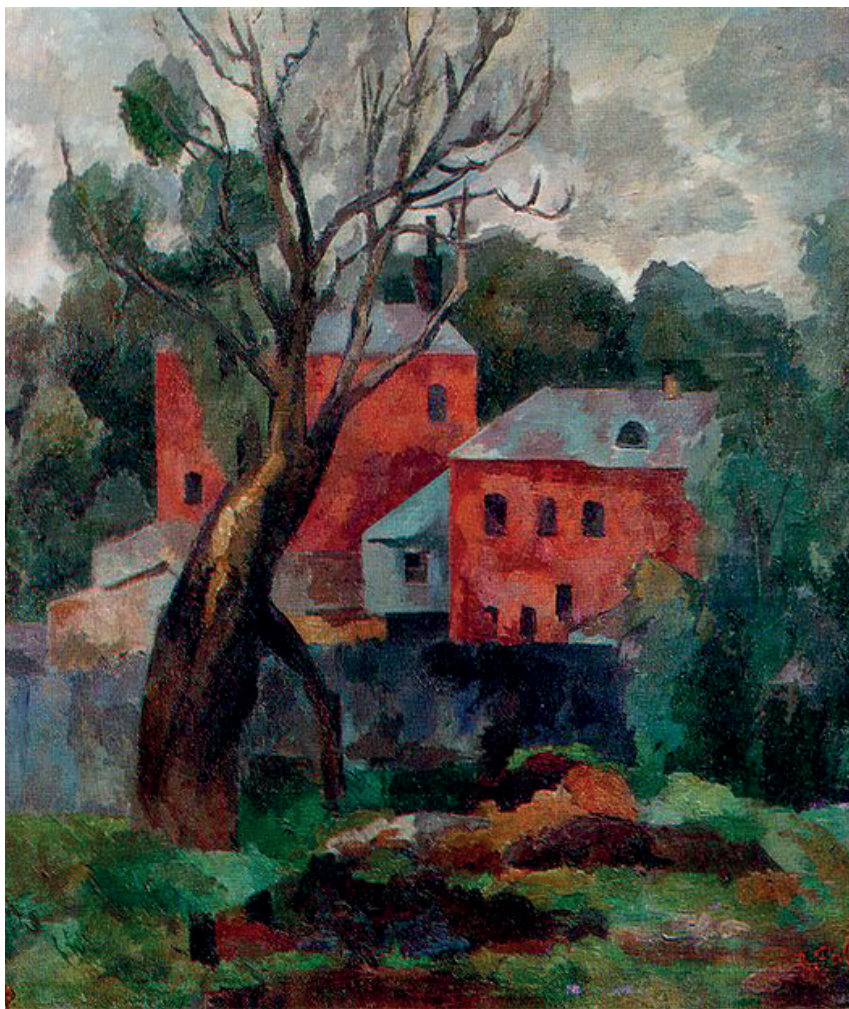


Р. Фальк с учениками в Витебске. Фото 1921 г. Слева направо: первый ряд — Л. Зевин, И. Бескин; второй ряд — Р. Фальк, Р. Идельсон, Д. Морачев; третий ряд — А. Волхонский, С. Ривинсон, М. Кунин, Ф. Рабкина

Сам художник не раз подчеркивал: «Я стремился сдвигами форм концентрировать эмоциональную выразительность». Критик Абрам Эфрос отмечал, что Фальк всегда стремился к простоте. А художник М. Сарьян называл его «художником-философом».



Р. Фальк. Витебск. 1921 г.



Фальк Р.Р. – Красные дома. 1921



Фальк Р.Р. – Деревья у забора. 1921

В Витебске Р. Фальк пробыл недолго, и ученики его мастерской уехали за ним в Москву. Малевичского ученика Л. Зевина отмечают как особенного приверженца именно фальковской педагогической практики и как его ассистента по мастерской во ВХУТЕМАСе.

Парижское десятилетие (1928–1937) Фалька было отмечено экспрессионистскими тенденциями. В Париже он давал уроки, и собственную учебу начинал как бы заново, несмотря на возраст. Писал мастихином, кистями разного размера, срезал нижние слои, как будто лепил работу краской и цветом. У него появились новые оптические эффекты: много оттенков серого, дымчатость, прозрачность и влажность.

Но частью парижской богемы он так и не стал и к этому вообще не стремился: «Пишу я почти исключительно улицы Парижа, но не тот Париж, который все любят, знают. Не большие бульвары, не грандиозные площади, перспективы. Нет, наоборот! — серые, бедные улицы, мрачные дома, пустыри и так далее. И нахожу в этом большую для себя прелесть и поэзию. Мне кажется, что это мой настоящий жанр».



Роберт Фальк. Раннее утро. 1929



Роберт Фальк. Арка Сен-Мартен. Середина 1930-х



Роберт Фальк. Мост Лафайет. 1934

РАЗДЕЛ 8. АБРАМ БРАЗЕР

Значительной фигурой в художественной витебской среде, был знакомец и соотавищ Шагала еще по Парижу Абрам Бразер, учившийся в Национальной школе изящных искусств и живший в «Улье» (1912–1914).

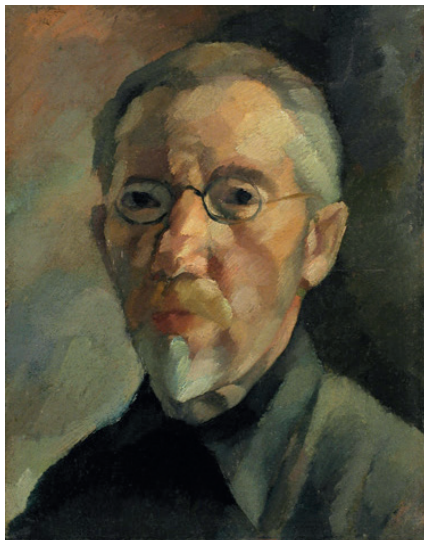
В Витебск он приехал в 1918 году и сразу включился в общественную жизнь, приняв участие в Шагаловском проекте — оформлении празднования Первой годовщины Октябрьской революции.

Бразер как хороший организатор устраивал диспуты и митинги о современном искусстве. Весной 1919 он был приглашен художником в Городской театр. Будучи инструктором художественной секции внешкольного отдела Витгубоно летом 1919 перевозил из Москвы картины для Витебского музея современного искусства.

В Витебске Абрам Бразер жил на Сенной площади (ныне бульвар Богдана Хмельницкого), где у него была мастерская живописи, скульптуры и графики, куда он приглашал учеников, где давал уроки и создавал свои произведения.

Осенью 1920 г. в Витебске перед ратушей установили памятник итальянскому педагогу Иоганну Песталоцци работы Бразера. На открывшейся в мае 1922 года в витебском клубе имени Либкнехта персональной выставке Бразера были показаны живопись, графика и скульптура, выполненные в 1918–1922 годах.

С 1920 по 1923 г. он преподавал технику скульптуры в Свободных государственных мастерских (ВНХУ). Дружеские отношения долго связывали его с Юрием Пэном, и в 1921 году он создал превосходный портрет мастера. В 1924 году Абрам Бразер покинул Витебск.



Абрам Бразер. Портрет Юрия Пэна

РАЗДЕЛ 9. ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ

Еще одна «космическая нить», связывающая парижан с Витебском — это Эль Лисицкий, ученик Юрия Пэна, сподвижник и коллега Казимира Малевича, друг юности Осипа Цадкина.

Летом 1910 г. Осип Цадкин приехал к родным в Витебск. Он наездами бывал в Витебске в 1907 и 1908 гг., три месяца гостевал у дяди, в имении под Витебском в 1908-м году, а летом 1909 г. М. Либаков, ученик Ю. Пэна, познакомил Осипа Цадкина с семейством Рубинштейнов, в доме которых постоянно собиралась творческая молодежь. Втроем с Либаковым и Лисицким они организовали студию для работы с натурой. О. Цадкин вспоминал: «Я снова встретил Лисицкого в Витебске, он прибыл из Дармштадта, где изучал архитектуру. Мы рисовали в павильоне, расположенном в центре большого сада, где дядя одного из наших друзей, Либакова, разрешил нам заниматься. Все мы раздевались, и каждый из нас рисовал друг друга. Тогда мы все были еще очень далеки от того, кем мы позже стали. Моё пребывание в Витебске продолжалось недолго и через шесть месяцев я снова вернулся в Париж».

• *Илья Мазель позднее вспоминал о совместной учёбе с Михаилом Либаковым: «Мы часто бродили с альбомами по улицам города и рисовали убогие еврейские лачуги, а когда к Пэну поступил Шагал, то мы втроем занимались зарисовками витебских улиц»* [Мишин В. Заметки о рисунках Шагала из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина // Марк Шагал. Здравствуй, Родина! — М., 2005. — С. 92]. *В начале 1910-х годов М. Либаков переехал в Москву. С 1913 по 1929 год работал художником-декоратором и актёром в МХАТ 2-м, участвовал во многих спектаклях. Создал сценографию знаменитого спектакля «Сверчок на печи» (1913-1914). «Особую известность ему принесла работа над спектаклями “Гамлет” (1924) и “Петербург” (1925) по роману Андрея Белого»* [Хмельницкая Людмила. Витебское окружение Марка Шагала (Виктор Меклер, Тея Брахман, Оскар Мещанинов, Осип Цадкин, Михаил Либаков, Рувим Мазель) // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 13. — 2005. — С. 55–63].

В 1911-1912 состоялось путешествие «по искусствовознанию», как сам Лисицкий называл эту поездку: «Изучал искусство, бродя по Европе, был в Париже. Летом 1912 г. прошел свыше 1200 километров пешком по Италии, рисуя и изучая». Сохранилась запись Лисицкого 1911 года: «Я не знаю, что дает мне больший восторг — “Давид” Микеланджело, “Демон” Врубеля или искусно обитая дверь, которую я видел в Черной Церкви — дело

рук неизвестного мне мастера». Случайно обнаружив эту запись через двенадцать лет, Лисицкий писал, что под своими юношескими мыслями об искусстве «может поставить свою подпись и сегодня». В 1912 году по приглашению Цадкина Лисицкий навестил друга юности в «Улье».

Преподаватель ВНХУ, знаковая фигура русского авангарда, архитектор, художник, конструктор, первый российский графический дизайнер, мастер фотомонтажа, инженер, один из культовых художников 20 века – Эль Лисицкий принципиальная личность явления, названного «Витебский супрематический Ренессанс».

Перед началом учебного 1919 года Лисицкий излагал свою систему обучения в его мастерской. Он обозначил главные элементы своей системы преподавания как ответы на задачи, которые «ставят себе ново открываемые мастерские архитектуры и графики Витебских государственных свободных художественных мастерских»:



Здание, в котором в 1920-е гг. Располагалось Витебское народное художественное училище. 1960-е гг.
Фото Э. Трепачука

- **«Тектоника»** – искусство приведения в порядок, в целесообразность, в ритм хаоса, служит фундаментом всех искусств.

- Эта работа будет теми **математическими упражнениями**, решением задач, которые еще в школе служат нам для развития гибкости ума и широты восприятия.

Теперь мы переходим к одной из конкретных задач современного художественного творчества – **к созданию книги**. Мы сейчас совершенно не имеем книги как формы, соответствующей ее содержанию.

А ведь книга сейчас все. Она стала в наше время тем, чем некогда был храм, с его фресками и витражами (цветными окнами). Чем были дворцы и музеи. Куда люди приходили смотреть и познавать. Книга стала монументом современности, но, в отличие от старого монументального искусства, она сама идет в народ, а не стоит, как храм, на месте в ожидании, пока к нему не придут. И вот книга ждет от современного художника, чтобы он создал из нее этот монумент будущего.

Он должен взять на себя эту работу, и здесь он принужден будет оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках и родит ему произведение не в одном экземпляре, не уникам для любителя-мецената, а тысячи тысяч одинаковых оригиналов для всех кто жаждет да утоляется» [Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. – 1919. – № 24-25. – 16 августа. – С. 11].

Осенью 1919 г. Л. Лисицкого командировали в Москву «для получения инструкций и материала по заказам Комиссариата по национальным делам к годовщине Октябрьской революции», во время этой командировки он увиделся с Казимиром Малевичем и пригласил того в Витебск. Значительно позже в январе 1925 года К. Малевич писал Л. Лисицкому из Ленинграда в Минусио: «<...> ведь Вы сумели меня живьем взять и вывезти в Витебск <...>», а потом еще не раз об этом усилии Лисицкого вспоминал. Мастерская Лисицкого становится опорой Малевича.

«Его личность, как раньше на самого Лисицкого, производит ошеломляющее впечатление на учеников, Малевич ими уже воспринимается не просто как профессор, который может научить работать профессионально, по-европейски, научить зарабатывать кусок хлеба, но как проводник неведомой системы взглядов – супрематизма, открыватель которого был перед ними, — отмечал исследователь В. Ракитин. — Супрематизм был открытием, какими бывали в истории географии открытия новых стран и материков», а «Создание группы Уновис зимой 1920-го года было одним из удивительных и парадоксальных событий в истории русского искусства».



Эль Лисицкий и К. Малевич. 1920 г. Москва



Лисицкий в своей мастерской в ВХУ. Портрет Эль Лисицкого. 1920. Желатино-серебряный отпечаток. 11,3х9,3. Инв. № ф-582. Происхождение: с ГММ с 1959 от Н.И. Харджиева. Опубликовано: Маяковский и его современники. Фонд фото-, кино- и аудиодокументов. Каталог выставки / Государственный музей В.В. Маяковского. – М.: ГММ, 2013. – С. 57

Педагогическая система Малевича представляет собой комбинированную и многоуровневую модель, возникшую в пространстве модернистского искусства, необходимости новой программы его изучения, исследования и преподавания.

Необходимо обозначить еще один аспект понятия школы. В работе «Стиль и индивидуальность в русской живописи конца XIX – начала XX века» Д. Сарабьянов отмечал, что школа соотносится с определенной художественной системой, предлагаемой яркой индивидуальностью: «Самым значительным таким завоевателем был Малевич, который не раз на протяжении одного десятилетия создавал школу» [Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М., 1998. – С. 193]. Речь идет о возникновении «школы-стиля». Новаторский стиль Малевича Д. Сарабьянов сопрягает с созданием общности, так как «наиболее яркие фигуры оказываются в непосредственной стилиевой близости к самому Малевичу <...>. <...> что ясно свидетельствует об определенной установке школы и ее руководителя» [Там же. – 194].

• *«Открыватель создает школу, которая закрепляет стиль в современной художественной ситуации, хотя и не рождает мастеров, способных встать вровень с открывателем»* [Там же. – С. 195].

Д. Сарабьянов обращает внимание на то, что подобную же школу/стиль с авторитетом учителя и коллективными работами создали и П. Филонов, и М. Матюшин. Исследователь, вводя понятие школы/стиля, повторяет, что сама ситуация искусства 1910–1920-х гг. позволяет дать наиболее широкое понятие школы. Этому утверждению способствует и сам крайний вариант авангардизма, а также утверждение канона для общности учеников и последователей:

• *«Стиль и индивидуальность в антиномическом союзе соединились в единое целое, символизирующее одновременно и крайний вариант авангардного стилеобразования, и идею полного отрицания индивидуального открытия»* [Там же. – С. 197].

Опыт педагогической деятельности Малевича наглядно демонстрирует сезанновский принцип «индивидуальной школы», который соотносит живописные задачи напрямую со способностью видения, ощущения.

В этом же контексте проявляются и все элементы деятельности школы Малевича.

➤ УНОВИС представляет собой корпорацию со своей четкой программой, основанную на коллективистской идее внутреннего равноправия; с высоким уровнем вдохновения и напряжения; с высоким уровнем способностей учеников и обязательно с фигурой харизматичного лидера, авторитарного педагога. Малевич был с учениками строг, не фамильярен и не снисходителен. Он всегда оставался для них сверхчеловеком, идеалом и идиолом (Юдин: «на экзамен, как на дыбу»). Чашник: «передай Малевичу, что я умер художником нового искусства»). Он был авторитетом еще и как член художнического круга первой четверти

XX века. Коллективистская идея сопрягалась с авторитарной: даже, передавая часть учеников, например, Фальку, он оставался настойчивым лидером в собственной мастерской, как, впрочем, и Фальк в своей.

В витебской школе УНОВИСа очевидна интеллектуальная настойчивость и интеллектуальная активность участников.

- Экспансия художественных идей за пределы круга, расширение сети объединений, подобных УНОВИСу, было главной целью движения витебской школы; власть рассматривалась как власть идеи, и организация нового мира требовала мощного напряжения и наступательности.
- Малевичский образовательный проект – это звено в истории советских просветительских новаций.
- Школа УНОВИСа входила в состав нового уровня художественного образования, художественной практики и художественных проектов, созданного «осью» нового времени: Бухауз – УНОВИС – ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН.. Каждый из проектов определял выход в среду, поглощение среды новым искусством, формирование новой среды, исследование формообразования.

Метод мастерской Малевич сопрягал с методом творческого объединения.

Мастерская формировала сплоченность учеников, их общность, их ответственность друг за друга, взаимопомощь (они практически жили коммуной, и в Ленинграде поддерживали друг друга). Здесь определялись их коммуникативные качества и способности самостоятельно вычленять цели и план урока (они работали в витебских школах и на старших курсах преподавали в Витебском институте), опыт групповой деятельности стал для них основой построения УНОВИСа. Единство, необходимое для достижения целей, – «единый неразрывный коллектив образа человеческого “существа”, воплотив в себя все “я” личного» [Уновис .№ 1. 1920]. Коллективное творчество определялось и внутренними условиями – солидарностью представлений о художественном каноне, о заданности параметров произведения, о совместном надындивидуальном строительстве оформленного окружающего мира. Индивидуальной оставалась только детализация части в общем проекте.

Малевич не просто проводил художнический/исследовательский опыт над учениками/сотрудниками, не только экспериментировал подобно естествоиспытателю над лабораторными существами, он учил своих подопечных мыслить структурно, учил сравнительному анализу и сопоставлению – всему тому, что было новаторством в искусстве первой трети 20 в. и что было новаторским подходом к созданию произведения и его пониманию.

Это было со стороны Малевича найденным им способом разблокирования/разархивирования нового искусства и изучения разного рода кодов нового уровня познания мира искусством.



Занятия в мастерской УНОВИСа. Справа налево на переднем плане: Иван Червинко, Георгий Носков, Михаил Векслер, Н. Фейгельсон; над ними — Ефим Рояк; сидит — Николай Суетин; за столом: Лев Юдин, Нина Коган, Вера Ермолаева; у доски стоит Казимир Малевич, рядом слева — Лазарь Хидекель, левее — Илья Чашник. Фото Витебск, сентябрь 1920 г.

Есть и иная подпись: из семейного архива семьи Лазаря Хидекеля. УНОВИС, сентябрь 1921 г. Сзади слева: Илья Чашник, Лазарь Хидекель и Казимир Малевич; за столом слева: Лев Юдин, Вера Ермолаева, Николай Суетин с эмблемой УНОВИСа на манжете и Нина Коган; на полу слева: Н. Эфрос и М. Векслер; справа: Ефим Рояк, согнувшись пополам, и Иван Червинка у мольберта.

И подпись под этим фото в книге А. Шатских «Жизнь искусства» [Витебск. Жизнь искусства. 1917 – 1922. – М., 2001, С. 39]: Слева направо на переднем плане Н. Суэтин, Л. Хидекель. Крайний справа – И. Червинка; на втором плане слева направо – Л. Юдин, М. Векслер. В. Ермолаева, неустановленное лицо, Н. Коган, у доски стоит К. Малевич.

В книге Лев Юдин: «Сказать – своё...» [М., 2017. С. 13] подпись под фото: слева направо: Л. Юдин, справа от него – В. Ермолаева, между ними стоит И. Чашник, на табурете сидит Н. Суетин, сзади него стоит Л. Хидекель, справа от него сидит Н. Коган, справа от Н. Суетина сидит у холста Г. Носков, М. Векслер чертит на холсте, над ним наклонился Е. Рояк, справа от М. Векслера сидит Н. Фейгельсон, над ним у холста стоит И. Червинко. На заднем плане у доски стоит К. Малевич. Фото 1921 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возвращаясь к сравнению взаимодействия двух школ, двух систем (художественных и образовательных), еще раз подчеркнем это соотношение в духе концептуальных метафор: структурных, ориентационных и онтологических: две системы, подобные космической стене в единстве больших творческих кластеров:





ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ