

П.В. Котович

**ВИШНЯК:
ВИТЕБСКОЕ ВРЕМЯ**



Витебск 2022



ВИТЕБСК
СУЕТИН 20г
р.с. 3053

ЭКИЗ
РОСПИСИ
СТЕНЫ



36985

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

Т.В. Котович

ВИШНЯК: ВИТЕБСКОЕ ВРЕМЯ

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2022*

УДК 728.3:727.055:7.071.1:94(476.5-25)
ББК 85.113+85.118.22+63.3(4Бей-4Вит)6
К73

Серия основана в 2017 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 1 от 24.01.2022.

Автор: профессор кафедры германской филологии ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

заведующий кафедрой культурологии Белорусского государственного университета культуры и искусств, доктор культурологии, профессор *А.И. Смолик*;
заведующий кафедрой истории и культурного наследия ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат исторических наук, доцент *А.Н. Дулов*;
заведующий кафедрой германской филологии ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат филологических наук, доцент *Н.Ф. Хомуськова*

На обложке монографии использована работа дизайнера В.Д. Бертельса, участника Международного конкурса плаката «УНОВИС. XXI ВЕК. #ЭЛЬ130», на внутренней обложке – работа Н.М. Суетина «Эскиз росписи стены» 1920

Котович, Т.В.

К73 Вишняк: Витебское время : монография / Т.В. Котович. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 190 с. – (SACRUM).
ISBN 978-985-517-870-6.

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

Данное издание – это одиннадцатая книга из серии «SACRUM» после «Сакральный центр Витебска: Стенопись», «Особняк Вишняка = Школа Шагала», «Воскресенская церковь. Воскресенская улица», «Витебский набат. 1623», «Сакральный центр Витебска: Эскизы», а также «Политические мистерии» (в соавторстве с С.Н. Мясоедовой), седьмая книга – «Рекорд/Спартак», восьмая – «"Несцерка": спектакль/обряд» (в соавторстве с Н.А. Бобрович и А.А. Малей), девятая – «Витебск. Успенская улица. Комиссар Крылов», десятая – «КВАДРАТ: Пространство действия».

Автор исследует главные витебские адреса домов, принадлежащих Израилю Вульфовичу Вишняку, купцу 1 гильдии. Наибольший интерес вызывают дома, история которых связана с деятельностью художников, составивших славу города. Автор благодарит Государственный архив Витебской области, Витебский областной краеведческий музей, Музей истории Витебского народного художественного училища, архитектора Глеба Орловского, ведущего сотрудника ГАВТ Светлану Мясоедову, исследователей Олега Вортмана и Константина Локшина, историка Виктора Борисенкова, Светлану Козлову, заведующего Музеем частного коллекционирования Василия Павлючкова, дизайнера Елену Барышеву, журналиста Сергея Мартиновича, фотохудожника Сержа Головача.

УДК 728.3:727.055:7.071.1:94(476.5-25)
ББК 85.113+85.118.22+63.3(4Бей-4Вит)6

ISBN 978-985-517-870-6

© Котович Т.В., 2022
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2022

ВВЕДЕНИЕ

«Но и побуждение эвристического чувства уже немало стоит, поскольку с его помощью мы что-то понимаем, поднимаемся над ленивой агности- кой».

[Морозов И. Терменевтика зодчества. Мн., 2009. С. 24]

Витебским адресам Израиля Вишняка посвящены исследования витебских историков, краеведов, сотрудников музеев: «Настоящее путешествие со старой картой» А. Подлипского, «История витебского трамвая» В. Павлючкова, статьи А. Шульмана, Г. Орловского, С. Мясоедовой и В. Шишанова, материалы Л. Хмельницкой, М. Карман, Е. Свистуновой, О. Давидовской, С. Козловой.

Ссылаясь на обнаруженные и систематизированные этими авторами данные, а также на основе архивных документов, мы ставим себе целью создание вербальной конструкции энергетической сети, образованной домами И. Вишняка, с центром на улице Бухаринской, 10 (ныне Музей истории ВНХУ на улице Марка Шагала, 5а).

Время стирает прежние здания, замещая прошлое новым. От прежних, старых, бывших остаётся событие Дома, энергия события. В своём исследовании «Герменевтика зодчества» культуролог Игорь Морозов подчёркивает:

√ «Мы испытываем нечто сродни гипнозу, непереносимую грусть, когда на наших глазах разрушаются старые Дома. Рассыпается он, уходит в небытие – мы чувствуем, что низвергается нечто гораздо большее, чем физическая конструкция. Происходит микрокатастрофа – силы хаоса наступают на космос, уводя из жизни что-то исключительно дорогое – невосполнимое» [И. Морозов «Герменевтика зодчества», Мн., 2009. С. 87].

Методологической основой и задачами нашего исследования являются:

1. Архивная база: документы, протоколы, подписи, заявления, налоговые книги и адреса;
2. Изыскания историков/краеведов;
3. Размышления и анализ событий и явлений – имманентной сущности Дома;
4. Выявление ментальных комплексов домов И. Вишняка и ментальных связей между ними и сквозь них.

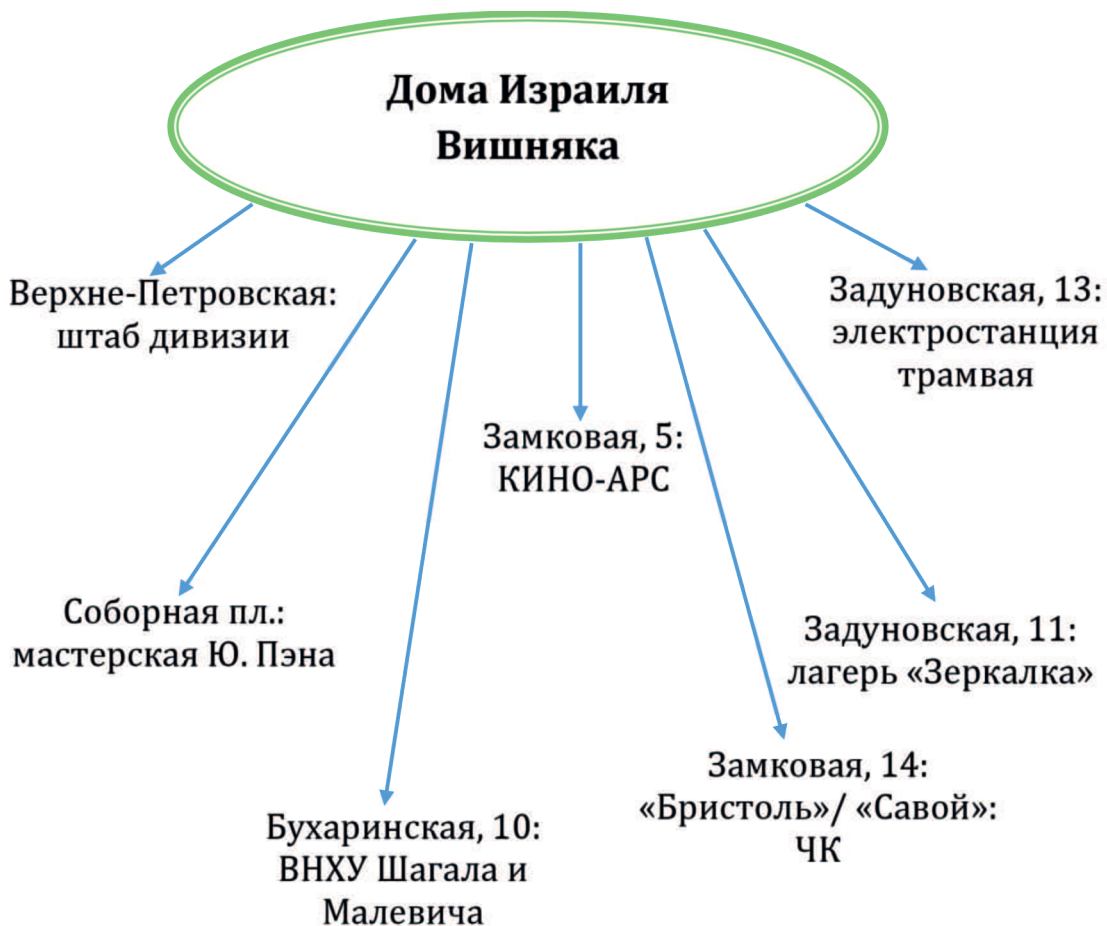
Для таких задач определено действенным видится метод метамодернизма, выраженный в манифесте Люка Тёрнера 2011 года, в котором среди прочего заявлено, что «впредь движение должно осуществляться путем колебаний между положениями с диаметрально противоположными идеями, действующими как пульсирующие полюса колоссальной электрической машины, приводящей мир в действие», «существование обогатиться, если мы будем браться за свою задачу, как будто пределы могут быть преодолены, ибо такое действие раскрывает мир» – это путь подталкивания крайностей к присутствию [Тёрнер Л. Манифест метамодерниста].

С такого рода методиками согласуется и симфонический принцип – в выявлении контрастов и столкновении тем/образов, трагических, кровавых, героических, возвышенно духовных и философии сознания. Эти два метода (метамодернистский и симфонический) служат герменевтике – поиску сопровождающего смысла, смысла постоянно меняющегося, колеблющегося, смысла атмосферы. В нашем случае, – смыслу событий, мыслей, чувств, философскому смыслу Дома, домов Вишняка.

МЕСТОТВОРЧЕСТВО: ДОМА ВИШНЯКА

«Переход несет в себе образ низвержения Места, ломки его границ, открытия доступа, а иную телесно-духовную реальность. Именно поэтому даже простейшее обиталище сознательно-бессознательно оказывается “подобием”, выходящим за границы “здесь–сейчас”»

*[Морозов И. Терменевтика зодчества.
Мн., 2009. С. 103–104]*



Витебские дома и их хозяева – это удивительное пространство, выражающее ситуацию тектонического сдвига: конфискации, реквизирование, разорванность традиции, перемещение смыслов, уничтожение – невыносимое дыхание истории. И в этом изменчивом, нестатичном, неуловимом и едва фиксируемом континууме возвышается в нашем воображение конгломерат домов Вишняка, который точно попадает в витебский хронотоп первой трети 20 века. Попадает в соположении пространства (реального, городского) и времени (первого-второго десятилетия), но дома Вишняка содержат еще и энергию взрыва, разрушающего традиционное свойство Дома и задающего Дому иную доминанту: Дом из собственно дома пре-вращается в носителя определенной энергии, идеи.

Витебское пространство Вишняка:

- Объект;
- Со-бытие объектов с их атрибутами;
- Знак истории;
- Социо-культурная трансформация


Наше рассуждение имеет в своей основе Первую формулу: **Форма – образ – идея**. Форма как наличие здания, адрес, точка. Образ как некий фантом дома и улицы. И идея как идея времени: не дом символизирует время, а время, вбирает дом в себя. Дом не является носителем идеи, это мы своим сознанием постигаем Дом «как внутри себя организм, как живую самостоятельность» (если пользоваться терминологией Гегеля [*Гегель. Эстетика. Т. 3. М., 1973. С. 379*]), а в нашем случае как сумму домов, что, на самом деле, больше, чем сумма домов, ибо каждый интересующий нас Дом приращивает смыслы, объединяя их в целостность, из которой появляется Вторая формула: **Вишняковские дома = время = энергия как осознание целого**.

Иметь свой дом – это показатель статуса, заметный голос в сообществе. Потеря дома в метафизическом смысле – это утрата его наполнения, бытового, духовного, социального, потеря имманентной сущности стен и места. Дома Вишняка – это беспрестанные переходы, движение и преобразование места, это трансформация бытового в иносоциальное, это трансформация имманентного в трансцендентное.

Притом, это насквозь экзистенциальное пространство, которое мы вынуждены переживать, собственной индивидуальной памятью связывать дома в единство и тем самым раскрывать энергетический потенциал конгломерата Дома' Вишняка. Это – наше местотворчество (термин И. Морозова) как выявление этого потенциала.

Самобытный текст – это события, явления и люди в каждом доме – это интерпретация факта. А смыслы дома раскрываются во времени: стены исчезают, растворяются и открывают суть события – это интерпретация события. Мы овладеваем не только пространством домов, мы овладеваем событиями дома. Реальные дома инертны, по ним можно путешествовать, бродить и проводить экскурсии. Экзистенциальное пространство подвижно, наполнено событием, экспрессивно. Оно способно трансформироваться, оборачиваться и уплотняться (пользуемся определениями Линча [*Линч. Образ города. М., 1982. С. 44*]).

Витебское время Вишняка – жизнь его домов:

1902  1921 (и современные события/смыслы)



Витебское время Вишняка – жизнь его домов:

- одновременность: события в домах происходят почти синхронно;
- последовательность: в каждом ДOME своя последовательность событий;
- длительность конструкции: отжили своё и ушли в прошлое стены домов на Замковой, на Короваевской, на Соборной, на Верхне-Петровской. Живы в горизонтальной реальности только дома́ на Задуновской и Воскресенской/Бухаринской;
- направленность событий: все ушли в прошлое, только ВHXУ в настоящем и – ввысь.

Витебское время Вишняка – жизнь его домов:

- фиксируется в определённых точках витебского пространства;
- длится в пространстве своими процессами;
- это – и со-бытие (объекты и события в них) – со-существование в пространстве и времени.

Витебское время Вишняка – жизнь его домов:

- смысловые поля каждого дома;
- смысловое со-бытие в пространстве;
- время как энергия: бе́га, то́ка, войны, кинокадра, погружения в мистический мир Музы и Смерти, супрематизма.

Никакой специальной организации или структуры в восьми топосах Вишняка нет. Экзистенция их обусловлена только положением дома на карте города, его конструкцией, его удобством, объёмом. И другие дома (Гинзбурга, Безсмертного, Хайкин-Кушнер. Жудро, Моделя и др.) были удобными и весьма приспособляемыми для социо-культурных нужд. Но совокупность, конгломерат домов Вишняка создал *особое* семантическое силовое поле.

Перед нами развёртывается содержание огромной истории с сетью сложных ассоциаций: наше движение в пространстве города приобретает многоплановость не с помощью, а в результате соединения образов: система топосов/смыслов, семантических микрополей от военных погон до взлёта космического духа. Целостность всего поля определим как «Вишняк». Парадокс состоит в том, что он не организатор этого смыслового поля, не триггер событий, не актер. Он в данном исследовании – метафора всего витебского пространства/времени. Конгломерат домов под именем «Вишняк» как ИДЕЯ движения, энергии электростанции, энергия крови революции, энергия мысли и творчества – концентрация энергии пространства/времени.

Третья формула **Дом – здание – событие** представляется как узлы исследования. И главная тема исследования – пульсирующее пространство/время в этих узлах.

Вишняк¹:

- онтологический аспект смысла: его домá определены житейским, жизненным сюжетом. Это – объективная характеристика места и роли дóма в контексте жизни и деятельности самого владельца и его квартирантов;
- феноменологический аспект смысла: наполненность дóма событиями и наше восприятие этих событий, презентация этих событий в нашем сознании. Это – субъективный образ реальности дóма;
- субстратный аспект смысла: смысловые структуры, образующие систему в соответствии с логикой автора исследования.

Итак, в соответствии с тремя аспектами смыслов соотносим три формулы:

Форма – образ – идея
 Вишняковские дома = время = энергия
 Дом – здание – событие

¹ Структура дана в соответствии с определениями Д. Леонтьева [Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М., 1999].

Форма, Дом, образ, здание – важнейшее понятие в любой картине мира, это и здание/строение, стены, для семьи или определенной функции. Дом – это артефакт и символ статуса владельца. Образ, время – это модель первой трети 20 века и судьба, выраженная временем, и время, которое вбирало в себя дом с его стенами, и время как образ, как судьба дóма. Идея, энергия и событие – это расширение сферы частной жизни и частной социальной ниши, сферы быта – в сферу истории, где новая социальная информация трансформирует дом в иное качество, – не просто наполняет новыми смыслами, но раздвигает рамки дóма, делая его символом.

Как правило, дом – это отграничение своего от чужого пространства [Иванов В., Топоров В. *Славянские языковые моделирующие системы*. М., 1965], и кроме того, определенно-го рода организация пространства. Дом – образ – событие включает в себя прямую функцию и метафорическую, когда он становится моделью социальных фактов: Дом – тюрьма, Дом – штаб, Дом – школа, Дом – мастерская, Дом – кинотеатр, Дом – гостиница.

Дом как событие растворяет и опровергает понятие Дóма как семьи и домоладцев. Дом уже не объединяет людей в нём, а люди, объединённые внешним по отношению к дому интересом, как бы вбирают его в себя: не они «люди из этого дома», а Дом интересен и отличен от других, потому что в нём оказались именно эти люди, с ним связаны данные обстоятельства и происходящие в нём события. Не дом излучает смыслы в окружающий мир, а окружающий мир оплодотворяет дом своими смыслами. И дом прорастает новыми смыслами в мир. Любой дом на переломе времен, на сдвиге эпох оказывается домом на меже и местом нового времени и новых людей. Домá И. Вишняка не просто складываются в мозаику из фрагментов, они слагаются в пространство энергетическое, в развёртку дóма в другую сферу, в сферу перемен, творчества, сквозняков/ветров истории.

Дом – время: любой дом всегда соотносится с пространством, а домá И. Вишняка – это время. Короткое – для семьи и для событий. Сконцентрированное – для событий: штаб на два года; школа на 3–5 лет; мастерская на 4 года; ЧК на 6 лет. Все эти домá сразу принимали чужие события и чужую жизнь. Особенность домов сосредоточена в масштабе событий и в объеме событий.

Домá Вишняка исчезли с карты города. Сохранилось до нынешнего дня только два, в них сейчас помещаются музеи – частного коллекционирования и истории Витебского народного художественного училища. Время, воплощавшееся в зданиях, осталось в послереволюционном хаосе прошлого. В топосах, где они располагались, возникла новая реальность с пространством глубокого спрятанного или наглядно сохранившегося, но и взыскующего разархивирования, распаковки, долгого

пути в прошлое и проблеска неожиданных сопоставлений. Ключи герменевтики расшифровывают далеко отстоящие коннотации: гостиница превращается в ЧК; мастерская художника и сберкасса оказываются под одной крышей; электростанция рядом с трудовым лагерем; Кино-Арс соседствует с квартирами жильцов; один из домов становится вместилищем философии метафизики и прорывом в новое искусство. И каждый из домов собирает огромную массу обитателей: это действительно дом на меже, продуваемый сквозняками времени и энергией времени.

Старые фотографии и архивные документы выделяют топос, задают его координаты, делают видимой его структуру. Неожиданными просвечиваются именно коннотации – ассоциативные связи между отдельными топосами и сюжетами внутри топоса. Целокупность объектов проявляет образы, которые возникают виртуально, вербально зафиксированными. Время стирает их и усилия в них живших и в них присутствовавших. Не только сами объекты, но и улицы, на которых они находились, теряли очертания и меняли имена. Однако присутствие субъекта, внимательно перелистывающего стопку старых фотографий и записей, создает контаминацию объектов, соединяет видение и воображение, реальные имена и лица, события и социальные роли, устремления участников.

Путь, прочерченный на карте Витебска, это – реальный маршрут и иллюзорное движение, и всё, что возникает на этом пути, возникает как настроение, зеркала чувств, вызов неопределенности. Представляется природа пространства, его энергетика, пронзительная, диаметрально заряженная. Время этих топосов окрашено колерами военного мундира, крови исторической жертвы, красно-бело-черного космоса.

Топосы стёрли свои нарративы, а некоторые целиком изменились, окаменели остановив время. Сам Вишняк растворился в пространстве города, застыл только в могильном камне своей жены, словно зафиксировал имя и сквозь эту щель во времени проскользнул из прошлого, из архивного упоминания – в настоящее, в явь обновленных его домов, уже не связанных с его телом и именем, однако содержащих память о нём. он неуловим, он всего лишь мерцает сквозь историю своих топосов в витебском пространстве.

История была иронична к его витебской собственности и как будто играла с ней в саркастическую и трагическую игру, или вовсе уничтожая фигуры или давая надежду. Домá, объекты и личности с их судьбами стали кардиограммой смятения 20 века, как у Ахматовой в «Поэме без героя»: «Золотого ль века виденье / Или чёрное преступление / В грозном хаосе давних дней?».

Взаимосвязь домов Вишняка, людей, событий и явлений, что соотносятся с этими домами, представляют культурологически устойчивую конструкцию –

каждый дом воспринимается как текст в большом контексте. Мы совершаем вербальную акцию из наслаения, протекания и перетекания событий/судеб как документально-философско-поэтический синтез во имя улавливания энергии пространства, обозначенного именем И. Вишняка.

Это разделение на конкретные разделы: Верхне-Петровская, Соборная, Замковая, Задуновская, Воскресенская/Бухаринская, Короваевская – всё это не только описание топосов, но и выделение/отграничение и вместе с тем движение в вертикаль.

Весь город оплетён как нервной сетью военными полками, электрическими проводами, трамвайными рельсами, психологическим проникновением в судьбу человека в живописных портретах, супрематическим фейерверком. «Этот город особенно странный» (С. Эйзенштейн), и дома И. Вишняка вплетены и распахнуты в целую мистерию витебского странного времени и витебского странного пространства.

СЕМЬЯ ВИШНЯКА



В 1882-м году в Витебске была открыта банкирская контора «И.В. Вишняка», существовавшая до революции и находившаяся в центре города.

√ Израиль Вульфович Вишняк родился в 1853 году.



Израиль Вульфович Вишняк,
купец 1-й гильдии, банкир

Израиль Вишняк был успешным купцом и весьма уважаемым в городе человеком: занимался торговлей лесом и мануфактурой, состоял в совете директоров акционерного товарищества «Витебский трамвай» и имел подряд на электрификацию города, был агентом «страхового от огня Общества», а также был членом попечительского совета коммерческого училища и входил во многие комитеты города: состоял членом особого присутствия Витебской казенной палаты и был избран председателем правления общества пособия бедным больным евреям, а также входил в попечительский совет коммерческого училища и являлся членом-соревнователем комитета народной трезвости и председателем еврейского похоронного общества 1-й и 2-й части Витебска [НИАБ. Ф. 2465. Оп. 1. Д. 165. Л. 6 (об)]. Входил в топ богатейших людей [https://ej.by/news/sociaty/2010/09/05/kto_byl_samym_bogatym_v_belarusi_v_1913_godu.ht]. В 1921 году Вишняк покинул Витебск.

В семье Израйла Вульфовича и его супруги Гертруды Марковны было восемь сыновей: Лейба, Яков, Лазарь, Шмуль Ицка, Илья, Натан и близнецы Александр и Михаил [НИАБ. Ф. 2465. Оп. 1. Д. 165. Л. 10 (об)].

√ **Лазарь Вишняк** был одним из директоров акционерного общества «Витебский трамвай» с окладом 600 руб и бесплатной квартирой.

«15.12.1917 г. бывший директор трамвая Вишняк, присвоив себе крупные суммы денег, объявил: “Согласно циркуляру от 31 августа 1917 года № 6992 акционерное общество “Витебский трамвай” извещает, что оно вынуждено из-за отсутствия средств объявить рабочим и служащим расчет и закрыть предприятие. Объявление об этом будет вывешено 2 января 1918 года, а расчет с рабочими и служащими будет произведен 15 дней спустя”. Но это так и не было сделано. Вишняк бросил предприятие на произвол судьбы и скрылся за пределы



Витебска. Рабочие трамвая решили разыскать Вишняка и заставить его расплатиться с ними. С этой целью были собраны на дорогу деньги (с каждого по 50 копеек) и снаряжена делегация в Москву, куда, по полученным данным, скрылся директор. Делегация разыскала в Москве Вишняка и силой привезла его в Витебск. Вишняк частично выплатил заработную плату, а в счет остальной суммы выдал соль. Рабочие меняли ее по деревням на продукты» [*Справочная книга о купцах г. Москвы за 1892 г.; Забелло Л. История витебского трамвая*].

√ **Шмуль Ицка Вишняк** был одним из владельцев Санкт-Петербургской фирмы «Электрическая энергия» («Магнетон» с 1901 г.), а после 1917 года главным инженером этого завода. «Проживающий: г. Москва, Покровский бул., д. 145, кв. 29, образование высшее, беспартийный. Арестован 9 февраля 1938 года. По обвинению в шпионаже расстрелян. Приговор приведен в исполнение 26 апреля 1938 года. Реабилитирован 6 июня 1957 года, определением Военной коллегии Верховного суда СССР/ Место захоронения Бутово-Коммунарка» [*Справочная книга о купцах г. Москвы за 1892 г.; <http://www.sakharov-center.ru/>*].

√ **Илья Вишняк** не пережил блокаду в г. Ленинграде. Будучи донором, «пошёл сдавать кровь и умер во время этой процедуры»... Моя мама, – вспоминала внучка, Людмила Гутина, – Вишняк Мария Ильинична, эвакуировалась из Ленинграда 15 августа 1941 года. В Ленинграде остался мой дедушка Илья Вишняк» [*Воспоминания о детстве, опаленном огнем. Катастрофы*]. <https://lost-childhood.com/neskolko-slov-o-nashem-proekte>].



√ **Яков Вишняк** в анкете подчеркивал в графе образование: «общее – Реальное училище и Физ. Мат. Факультет Сорбонны, Париж; специальное (технич. и др.): Высшая Школа Аэронавтики и механ. конструкций, Париж и Высшая Электротехническая школа, Париж». На вопрос о фракции, в которой начинал революционную деятельность указывал: «с 1903 г. в Витебске и в Великих Луках в РСДРП, с 1905 г. в Петербурге, в 1906 г. вошёл во фракцию большевиков. № партбилета: 81537». Принимал участие в защите Смольного. В конце 1919 года ушел на Прибайкальский фронт, готовил вооруженное восстание против белых, организовывал ревком в Баргузине, в конце 1920 года

ушел добровольцем в борьбе против Врангеля. На время заполнения анкеты (10 июня 1934 года) работал начальником бюро заводских лабораторий Всесоюзного научно-исследовательского института авиаматериалов. Был женат на Аге Каминер. Дочь Микоэлла родилась в 1918 году. В 30-х годах семья Вишняков проживала в центре Москвы в элитном, знаменитом своей архитектурой, историей и жителями доме № 10 по Большому Гнездииковскому переулку (дом Нирнзее, первый столичный «небоскрёб»).

Умер Я.И. Вишняк 13 марта 1948 г., его прах захоронен в колумбарии Новодевичьего кладбища [<https://proza.ru/2017/04/18/506>].

√ **Александр Вишняк** после окончания Витебской гимназии (1913) учился в Варшавском университете. В 1916 г. поступил в Харьковский технологический институт [library.kpi.kharkov.ua/uk/graduate/VishnyakAI].

На Старо-Улановичском кладбище в Витебске сохранился памятник из чёрного гранита с надписью на русском и древнееврейском языках. Он поставлен на могиле жены Израиля Вульфовича – Гертруды Марковны Вишняк, родившейся 15 апреля 1859 года и умершей 5 февраля 1914 года.

√ *«Старо-Улановичскому еврейскому кладбищу в Витебске примерно сто десять лет. С правой стороны от главного входа сохранился район старых захоронений. Памятники из чёрного гранита. На одной стороне эпитафия на иврите, иногда на другой стороне встречаются надписи на русском языке. Когда-то таких мацев (надгробных памятников) на кладбище было гораздо больше... <...> Не сохранилось ни одной книги учёта довоенных захоронений на Старо-Улановичском кладбище. А самих памятников того времени осталось десятка три»* [<http://mishpoha.org/redaktsionnyj-podvalchik/287-tajna-chjornyx-kamnej>].

√ *Это – «надгробье в память Гертруде Вишняк, о госпоже Гитель, дочери равина Мэира Авра'ама из рода Вишняк (дата по еврейскому летоисчислению) Мир праху её. От мужа и сыновей, скорбящих о ней». [Путеводитель по Старо-Улановичскому (еврейскому) кладбищу в Витебске. 2-е изд., доп. / сост.: Л.А. Польшковский, А.Л. Шульман. Витебск: УПП «Витебская областная типография», 2018. – С. 199].*

√ *Слово «важной» можно перевести как волшебной или чудесной. Перевод эпитафии на русский язык: «Столь доблестную жену, кто найдёт? (Это отрывок из субботнего гимна – Эшет хайл ми имца) Памятник Важной женщине «Благословенна (она) Средь Женщин, Живущих в Шатрах» (Книга Судей 5,24). Госпоже Гитл дочери рава Мэира Авраама ХаКоена Из семьи Вишняк 5 Эяра 5619 22 Швата 5674 Да будут ей пухом земля (дословный перевод – да будет сладостна для неё земля). От мужа и сыновей, Скорбящих по ней».*



И.В. Вишняк имел несколько домов в Витебске.

√ На Замковой улице в центре собственные дома и банкирскую контору [ГАВт. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 54. Л. 22 об] за номером 5, 14 и 14 а. [ГАВт. Ф. 67. Оп. 1. Д. 476. Лл. 76-76 об.]. В «Памятной книжке Витебской губернии на 1910 год» упоминается банкирская контора И.В. Вишняка, смоленского 1-й гильдии купца во 2-й части города по Замковой улице, собственный дом, агента страхового общества «С.-Петербургское» [«Памятная книжка Витебской губернии на 1910 год». – Вит. губ. типография, 1911. С. 147, 148].

√ Дом на Соборной площади, угол Гоголевской. В 1906 году там квартировал Юрий Пэн.

√ В «Памятной книжке Витебской губернии на 1910 год» упоминается дом И.В. Вишняка и на ул. Верхне-Покровской, в связи с находящимся в нём Штабом 41 Пехотной дивизии (нач. дивизии – ген.-лейт. Н.И. Подвальнюк, нач. штаба – ген.-шт. полковник Н.Д. Зарин) [«Памятная книжка Витебской губернии на 1910 год». – Вит. губ. типография, 1911. С. 54].

ВЕРХНЕ-ПЕТРОВСКАЯ УЛИЦА. ДОМ ВИШНЯКА



«Вы побеждали и любили
Любовь и сабли острие –
И весело переходили
В небытие»...
Марина Цветаева

Верхне-Петровская улица в Витебске начиналась от Госпитальной (ныне улица Евстигнеева), пересекала Поперечно-Петровскую (ныне улица Зеньковой), затем – Вокзальную (ныне улица Кирова) и упиралась в Шоссейную и Николаевскую (ныне улица Советской Армии), как бы разрывая их единение. Во второй половине 1910х гг. соединившись со Старо-Резницкой, продолжалась до улицы Кантонической (ныне улицей Красина).



Фрагмент Плана Витебска 1800–1809

В квартале Верхне-Петровской на углу Нижне-Петровской и Никольской улиц в конце 19 – начале 20 в. располагалась Никольская (батальонная) церковь. А. Сементовский в «Памятной книжке Витебской губернии на 1865 год» [СПб, 1865. С. 104] отмечал, что в народе Верхне-Петровскую называли просто Петровской, а Нижне-Петровскую – Каменной.



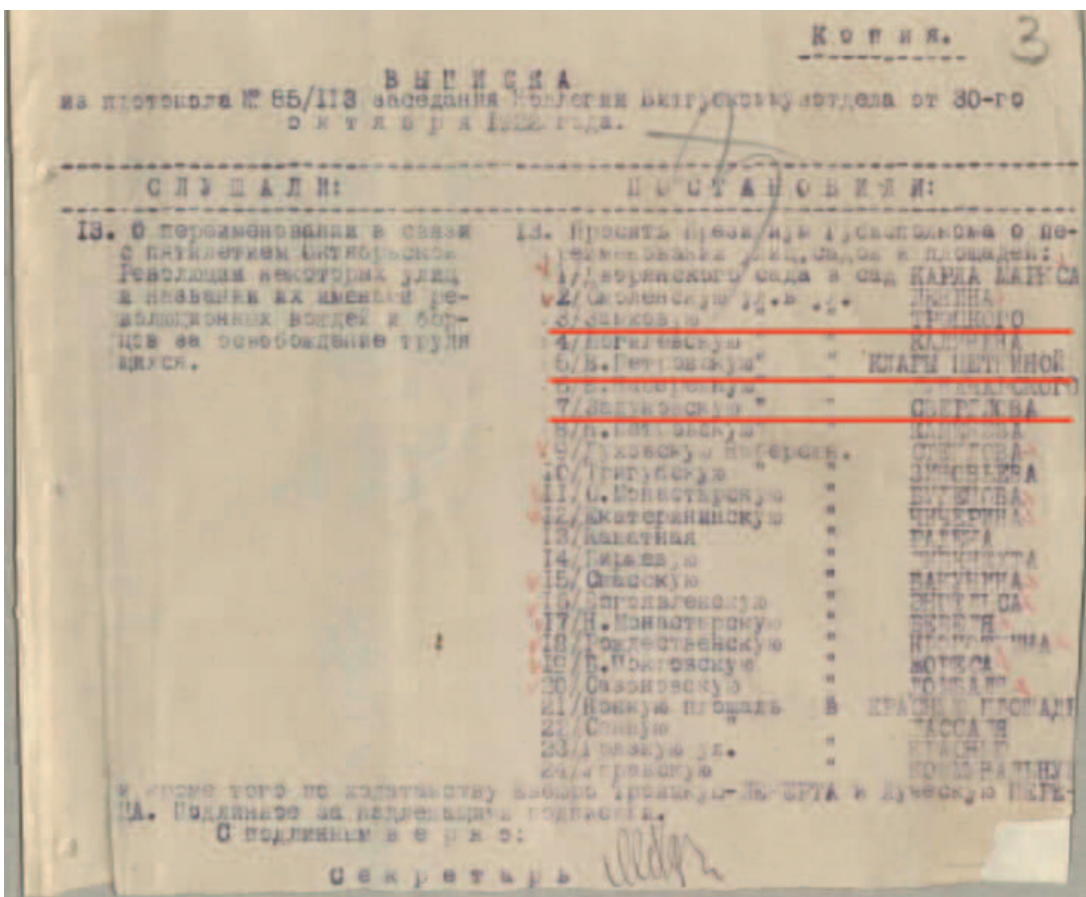
Свято-Никольская (батальонная) церковь.

В 1865–1889 гг. храм принадлежал управлению Витебского уездного военного начальника. Затем оказался в ведении 41-й артиллерийской бригады. В феврале 1894 года в ней отпели командира 41-й артиллерийской бригады генерал-майора Н. Тыртова. С 1910 года вновь перешла в ведение управления Витебского уездного начальника

В 1922 году Верхне-Петровская улица была переименована в улицу Клары Цеткин [ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 97. Л. 3].

В 1927 году – в улицу Октябрьскую. Сейчас от Верхне-Петровской сохранилось два фрагмента: Октябрьская улица от улицы Красина до улицы Кирова и Октябрьский проезд от улицы Кирова до улицы Евстигнеева.

На Верхне-Петровской улице в доме Вишняка с 1909 года располагался Штаб 41-й пехотной дивизии [«Памятная книжка Витебской губернии на 1909 год». Вит. губ. типография, 1909. С. 51].

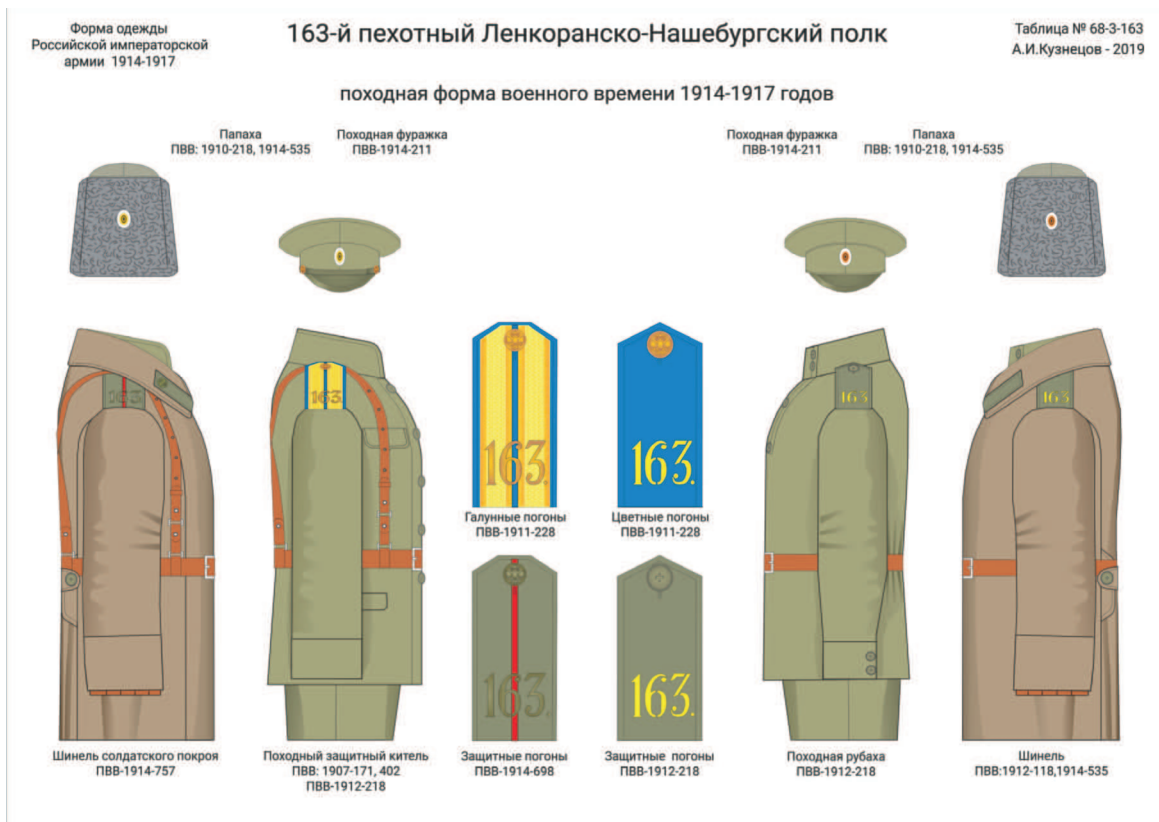


ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 97. Л. 3

√ 41-я пехотная дивизия – воинское соединение в составе 16-го армейского корпуса, воинского соединения Виленского военного округа, которое было сформировано в Витебске в 1888 году. До 1910 год дивизия располагалась в Витебске. Сформирована в соответствии с императорским приказом от 1 августа 1874 г. По некоторым сведениям – с 1863 года. Приказано считать расформированной с 12 января 1918 года.

В структуру дивизии входили следующие формирования:

- 1-я бригада (1903: Могилёв, 1913: Казань):
 - 161-й пехотный Александропольский полк;
 - 162-й пехотный Ахалцыхский полк;
- 2-я бригада (1890: Витебск, 1913: Симбирск):
 - 163-й пехотный Ленкоранско-Нашебургский полк;
 - 164-й пехотный Закатальский полк;
- 41-я артиллерийская бригада дивизионная пулеметная рота (сформирована – не позднее 26.12.1904. Расформирована – не позднее 06.06.1907).



√ В конце октября 1904 года в Витебск прибыл император Николай II принять парад военных частей перед их отправкой на войну с Японией. Это происходило на железнодорожной платформе. Дневниковая запись государя в тот день гласила: «С утра шел сильный снег и слегка таяло. Не доезжая Витебска, на платформе была встреча от города и уезда и почетный караул от 49-го драгунского Архангелогородского полка. Сел тут же на лошадь и поехал к месту парада 41-й пехотной дивизии. Отлично представились: 161-й Александропольский, 162-й Ахалцыхский, 163-й Ленкоранский и 164-й Закатальский полки. Благословив их и простившись с ними, вернулся в поезд. В 12¼ тронулись в обратный путь».



Офицеры Закатальского полка

√ «Витебские губернские ведомости» на следующее утро опубликовали материал об этой встрече: «С 6 часов к месту встречи, в нескольких верстах от Витебска по Городокскому шоссе, стали стягиваться войска. В 7 часов потянулись «длинные ряды» учащихся всех учебных заведений города и вместе с ними горожане – движущаяся масса людей слилась в «одно сплошное темное, бесконечное море голов».

В 10 часов прибыл императорский поезд. После рапорта командующего войсками император обошел строй. Затем Николаю II были представлены делегации: от духовенства, дворянства, представителей городского управления и мещан, земских начальников и крестьян, раскольников и евреев. Особенно трогательным было представление от витебского Малого приюта – «крохотная» девочка, поднося хлеб-соль на расшитом полотенце, сказала: «Прими, Государь, от маленького приюта. Не мудра наша работа, угодить Тебе охота».

После приема делегаций императору подали вороного коня и верхом, медленно он объехал строй учащихся, вольно-пожарной дружины, велосипедного общества «Унион», городских чиновников и представителей от еврейского купечества.

Затем Николай II приблизился к войскам, численность которых достигала 16 тыс. человек. Государь имел беседу с офицерами. После раздалась команда: «Шапки долой!», все стали на колени, и император благословил иконой войска. Так был благословлен

каждый полк. После чего монарх проехал вдоль всего фронта, "чтобы видеть лицом к лицу каждого воина" – "в этот момент одушевление войск достигает наивысшего напряжения". Все взоры обращены на "возлюбленного Вождя", гремит могучее "ура", летят вверх папахи, звучит "Боже, царя храни"... После отправления поезда и прощальных возгласов войск и публики все стихло. Толпы людей растеклись по улицам, разнося по городу впечатления о "царском смотре".

По результатам поездки, его императорское величество пожертвовал по две тысячи рублей для беднейших жителей Витебска и Двинска и повелел на три дня освободить учащиеся Витебска от занятий».

Заметки на полях.

Из дневника Оксаны Сазоновой, жительницы Витебска, эксперта-психолога: «В доме царствует бабушка: прямая спина, корона из роскошных чёрных волос с красивой сединой (представляю, какой она была красавицей, когда её рисовал Юдель Пэн); цитаты из немецких и французских литературных произведений на языке оригинала (вероятно, в Витебской Мариинской гимназии девочек учили хорошо). Она делится своими воспоминаниями о восторгах старшего брата – тогда ученика Александровской гимназии, которому посчастливилось видеть государя. На протяжении ряда лет воспоминания об этом событии у брата трансформировались, добавлялись детали (конечно, фантазии восторженного мальчика), но неизменным оставалось одно: государь «очень красивый, очень мужественный», мундир у него «очень красивый», а конь – «белогривый» или «золотогривый», хотя из дневниковых записей и воспоминаний других участников этого события (Марка Шагала, например) известно, что царь был устал и бледен, одет в простой мундир, и конь у него было вороной. Но, как известно, «красота – в глазах смотрящего». И я подумала: может быть, именно этот восторг и обожание мальчиков, в конце концов, и приводит их к понятию чести, достоинства, верности, патриотизма, наконец (юноша погиб в Первую мировую). Может быть, это и есть воспитание – то, что приводит в восторг. Может быть, слушая эти бесконечные рассказы старшего брата, маленькая девочка рисовала себе в воображении образ прекрасного принца, и поэтому потом вышла замуж за человека, по фамилии Волконский? Как знать...»

В Российской императорской армии существовал неформальный кодекс чести офицера. В 1904 году правила были прописаны воедино в брошюре «Советы молодому офицеру» ротмистра В. М. Кульчицкого.

1. Не обещай, если ты не уверен, что исполнишь обещание.
2. Держи себя просто, с достоинством, без фатовства.
3. Необходимо помнить ту границу, где кончается полная достоинства вежливость и начинается низкопоклонство.
4. Не пиши необдуманных писем и рапортов сгоряча.
5. Меньше откровенничай — пожалеешь. Помни: язык мой — враг мой.
6. Не кути — лихость не докажешь, а себя скомпрометируешь.
7. Не спеши сходиться на короткую ногу с человеком, которого недостаточно узнал.
8. Избегай денежных счетов с товарищами. Деньги всегда портят отношения.
9. Не принимай на свой счёт обидных замечаний, острот, насмешек, сказанных вслед. Что часто бывает на улицах и в общественных местах.
10. Если о ком-то не можешь сказать ничего хорошего, то воздержись говорить и плохое...
11. Ни чьим советом не пренебрегай — выслушай. Право же, последовать ему или нет, остается за тобой.
12. Сила офицера не в порывах, а в нерушимом спокойствии.
13. Береги репутацию доверившейся тебе женщины, кто бы она ни была.
14. В жизни бывают положения, когда надо заставить молчать свое сердце и жить рассудком.
15. Тайна, сообщенная тобой хотя бы одному человеку, перестает быть тайной.
16. Будь всегда начеку и не распускайся.
17. На публичных маскарадах офицерам не принято танцевать.
18. Старайся, чтобы в споре слова твои были мягки, а аргументы тверды.
19. Разговаривая, избегай жестикуляции и не повышай голос.
20. Если вошел в общество, в среде которого находится человек, с которым ты в ссоре, то здороваясь со всеми, принято подать руку и ему, конечно, в том случае, если этого нельзя избежать. Не обратив внимания присутствующих или хозяев. Подача руки не подает повода к излишним разговорам, а тебя ни к чему не обязывает.
21. Ничто так не научает, как осознание своей ошибки. Это одно из главных средств самовоспитания.
22. Когда два человека ссорятся, всегда оба виноваты.
23. Авторитет приобретается знанием дела и службы. Важно, чтобы подчиненные не боялись тебя, а уважали.
24. Нет ничего хуже нерешительности. Лучше худшее решение, чем колебание или бездействие.
25. Тот, кто ничего не боится, более могуществен, чем тот, кого боятся все.
26. Душа — Богу, сердце — женщине, долг — Отечеству, честь — никому!

*Вас охраняла длань Господня
И сердце матери, –вчера
Малютки-мальчики, сегодня –
Офицера.*

*Вам все вершины были малы
И мягок самый чёрствый хлеб,
О, молодые генералы
Своих судеб!*

*Три сотни побеждало – трое!
Лишь мёртвый не вставал с земли.
Вы были дети и герои,
Вы всё могли.*

*Вы побеждали и любили
Любовь и сабли острее –
И весело переходили
В небытие.*

*Фрагменты из стихотворения Марины Цветаевой
«Генералам 1812 года» Феодосия, 26 декабря 1913 года.*



Подпоручик 41-й пехотной дивизии. 1893-1900. Фото С. Юрковского

163-й Пехотный Ленкоранско-Нашебургский полк, в 1880-х – 1910 расквартированный в Витебске, был сформирован из четырех полков 20-й пехотной дивизии в августе 1874 года. Участвовал в Русско-турецкой войне 1877–1878 годов. В 1904 году из Витебска был отправлен на Дальний Восток, после окончания русско-японской войны вернулся в Витебск, где пробыл до 1910 года. Казармы Ленкоранского-Нашебургского полка в Витебске сохранились доныне. В конце 19 в. на Задуновской площади были построены лазаретные здания полка.

164-й пехотный Закатальский полк был сформирован в августе 1874 года из четырех батальонов 21-й пехотной дивизии. В составе 41-й пехотной дивизии участвовал в боях с турками. После Кавказа был переведен в Витебск. На Дальнем Востоке во время русско-японской войны охранял железнодорожные линии. Затем вернулся в Витебск, где был расквартирован до 1910 года.

41-я артиллерийская бригада, сформированная в ноябре 1864 года, в составе 41-й пехотной дивизии (с 1888 года) находилась в Витебске в 1897–1910 годах. В 1904 году была отправлена на Дальний Восток, в 1906 году возвращена в состав 16-го армейского корпуса. Красные казармы бригады сохранились в домах № 1, 5 и 7 по улице Будённого, быв. Старо-Монастырской в Витебске. Вместе с Красными казармами Ленкоранского-Нашебургского полка (Ленина, быв. Гоголевская, быв. Большая Могилевская, № 12, 14 и 16) включены в Государственный список историко-культурных ценностей Витебска.

√ 41-я пехотная дивизия участвовала во многих сражениях. Особенно отличилась в наступлении 1915 года во время Первой мировой войны и Брусиловском прорыве лета-осени 1916 года.

Начальниками 41-й пехотной дивизии витебского периода были:

- генерал-лейтенант Иван Федорович Невадовский (1895);
- генерал-лейтенант Николай Вениаминович Эллис (1898);
- генерал-лейтенант Константин Иосифович Разгонов (1900–1902);
- генерал-майор (с 06.12.1903 генерал-лейтенант) Александр Карлович Биргер (04.05.1903–04.06.1905);
- генерал-майор Николай Николаевич Четыркин (01.08.1905–27.02.1906);
- генерал-майор (с 06.12.1906 генерал-лейтенант) Николай Иванович Подвальнюк (03.03.1906–19.06.1910).

Начальниками Штаба были:

- полковник Николай Николаевич Кузичев (1895; штаб дивизии размещался в 3 части города, в Задвинье в казенном доме [*«Памятная книжка Витебской губернии на 1895 год. – Витебск, 1895. С. 12»*];
- полковник Михаил Яковлевич Романов (1898);
- полковник Эдуард Карлович фон Клодт (1900–1901);



Генерал-лейтенант Биргер



Генерал-лейтенант Подвальнюк



Эдуард Карлович Клодт



Зарин Николай Дмитриевич

- полковник Николай Николаевич Романов (1902);
- полковник Владимир Павлович Родионов (08.04.1902–16.04.1904);
- и. д. подполковник Владимир Петрович Мухин (21.06.1904–05.05.1905);
- полковник Николай Дмитриевич Зарин (04.06.1905–05.11.1913).

В 1908-м году штаб дивизии располагался на Смоленской улице в доме Гинзбурга [«Памятная книжка Витебской губернии на 1908 год». Витебск, 1908. С. 41], а в следующем 1909-м и

в 1910-м – уже на Верхне-Петровской в доме Вишняка [*Памятная книжка Витебской губернии на 1909 год*]. Витебск, 1909, С. 51]. В 1910 году 41-я пехотная дивизия покинула Витебск.

Мы не имеем точного номера дома Вишняка на Верхне-Петровской и его расположения. Последнее в документах, имеющих в Госархиве Витебской области, упоминание обнаруживается в Алфавитной окладной книге домовладельцев улиц 3-ей части города Витебска за 1918 год: Дом Израиля Вульфовича Вишняка на Верхне-Петровской улице, ныне дом Писаревского М.Д. [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 21. Л. 457об].

√ В Советском справочнике Витебской губернии за 1921 год отмечено, что на этой улице располагались крупные кустарные артели [дом № 41. С. 75], Губкож [дом № 35. С. 72], 5-я и 47-я школы 1-й ступени [Дома №№ 15 и 47. С. 109], и 2-я школы 2-й ступени [дом № 18. С. 109], народный судья 3-го и 5-го участков Витебска, военно-дорожный отряд, камера народного судьи 4-го участка Витебска, Всероссийский Совет снабжения железнодорожников «Продпуть» [С. 165], а также балетная студия [дом № 20. С. 101] и Трудовая Государственная художественная живописная мастерская [С. 165].

√ В телефонном справочнике за 1932 год улица именуется еще под старым названием. На ней располагались жилые дома, электростанция Комтреста, склады, слесарно-кузнечная мастерская, Госснаб, Скорая помощь, акушерское отделение и контора больницы им. Калинина, 3-е отделение городской милиции [*Список абонентам телефонных сетей гор. Витебску. 1932. / Выд. Витебской гар. Канторы Связи*].

√ В Справочнике постового милиционера по Витебску за 1935 год указано, что на Верхне-Петровской, 30 принимали врачи в консультации № 2 для женщин и детей [С. 13], а в доме № 15 работали Центральные мастерские Белпромстроя [С. 26], в доме № 14 находилась скорая помощь.

Верхне-Петровская, или нынешняя Октябрьская и Октябрьский проезд сохранили немного дореволюционных зданий.

Дома № 5, 9, 12, 13 по Октябрьской улице включены в Государственный список историко-культурных ценностей Витебска.

В доме № 5 находятся различные мастерские по авторемонту. В 9-м доме – Элиткомсервис.

В 12-м – конторы по аудиторским услугам, фотоцентры, рекламные агентства и пр. офисы. В этом здании с 2000 года располагался Битлз-клуб «Чердачок». Музыкальные вечеринки тематической направленности, показы кино, литературные вечера, выставки начинающих художников, встречи творческих людей – все это и много другое проходит под крышей битлз-клуба [<http://www.guidebook.by/vitebskaya/vitebsk/oktyabrskaya/cherdachok.html>]. В 2005 году объединение любителей Битлз стало Витебским Beatles-клубом и зарегистрировалось как общественное объединение. Бесшменный руководитель клуба – Гарик Оганджян. Последнее заседание клуба состоялось 8 февраля 2020 года [https://www.beatles.ru/postman/member_properties.asp?user_id=23108].



Октябрьская, 12

Дом № 13 конца 19 века – самый красивый в Витебске из сохранившихся домов красно-кирпичной архитектуры.

√ **Из интервью историка Виктора Борисенкова:** «Два этажа на высоком цоколе словно сотканы из тысяч фигурных кирпичей в ажурное кружево. Особенность, которая была характерна для нашей губернии – эклектичные завитки и картуши выкладывались из красного кирпича. Высота постройки, избыток декоративных деталей, огнистый цвет материала, пламенеющие фронтоны над кровлей превратили этот дом в архитектурного щеголя» Когда говорят про дом № 13 по улице Октябрьской, то часто употребляют термин «латгальское барокко». Термин этот условный, им обозначается краснокирпичная архитектура Даугавпилса, в отличие от Витебска, неплохо сохранившаяся и количественно и качественно. Даугавпилс (он же Двинск, он же Динабург) в конце 19 столетия входил в

состав Витебской губернии. Поэтому большой вопрос: насколько его архитектура в то время отличалась от витебской. И, как знать, если бы не военные разрушения нашего города, не послевоенная реконструкция, не постепенное уничтожение старины в последующие годы, может быть, у нас сегодня существовал бы совсем другой архитектурный термин для обозначения краснокирпичных зданий» [<https://vkurier.info/interesnye-fakty-pro-dom-13-po-ulice-oktyabrskoj-v-vitebske-arkhitekturnyj-shhegol-kotorogo-obkornali-pri-sovetax>].



Октябрьская, 13



Дом № 13 по Октябрьской улице времени оккупации города в 1941–1944 гг.

В доме № 13 по Октябрьской улице располагается мастерская известного художника Александра Малая. А. Малей прошёл в своем творчестве несколько периодов, в каждом из которых проявлялся его особый взгляд на живопись, её задачи, её технологии. Это было увлечение акварелью, работы в технике пастели – натюрморты и портреты, а также масляная живопись и всегда пристальное внимание к цвету и форме. В 1987 году в Витебске было создано творческое объединение «КВАДРАТ», которое А. Малей возглавил. Члены объединения – витебские художники позиционировали себя как наследников объединения УНОВИС, созданного Казимиром Малевичем в 1920м году в Витебске.



Двор на Октябрьской улице



Окна над аркой в доме № 13. Мастерская художника А. Маляя. Фото С. Мартиновича



Кадры в мастерской А. Маля из фильма «УНОВИС» киностудии «Летопись». 2018 год

Александр Малей – представитель абстрактного искусства. Его направление – это «Обратная информация».

√ *«В 1989–2009 годах А. Малей разработал авторский проект «Обратная информация». Художник создал концепцию пространства — кубоквадрат. Художественными средствами выражения такого пространственного мышления стали объекты и инсталляции. В них художник соединяет картину и трехмерные объекты. А с середины 2000-х годов А. Малей творит живописные произведения в пространстве кубоквадрата, в котором станковая живопись становится объектом.*

√ *Освобождая изображение станковой картины от фонового пространства, художник трансформирует его в среду в виде объекта или инсталляции. Выполненная на фанере форма вырезается, членится, а затем собирается на разном расстоянии друг от друга при помощи анкеров. Как эффект возникает ощущение объемного живописного объекта»* [<https://minsknews.by/v-minske-otkrylas-vystavka-hudozhnika-aleksandra-maleya-posledovatelya-suprematizma-kazimira-malevicha/>].



Фото Н. Пахомович

Он художник, педагог, теоретик искусства. И его мастерская на Октябрьской улице в историческом доме – свидетель истории искусства, педагогических устремлений, теоретических поисков и раздумий. Но и свидетель давней витебской истории первой трети 20 века.



Фрагмент Октябрьского проезда. Фото Г. Орловского

Энергия Дома Вишняка на Верхне-Петровской улице в нашем сознании трансформируется в энергию улицы, в дугу событий от начала 20 века, воплощенной в структуре 41-й пехотной дивизии, в штабных картах и документах, решениях и призывах, – к художественным проектам начала 21 века; от фантома батальонной церкви – к музыкально-клубным проектам; от учреждений и мастерских, от медицинских организаций – к памяти красно-кирпичной витебской архитектуры.

Энергия штаба в доме Вишняка до сих пор связывает точки казарм и госпиталей в Витебске, всю Верхне-Петровскую улицу – со Старо-Монастырской, Гоголевской, с Задуновской, образуя реальную и воображаемую сеть военной доблести и военной памяти.

ЗАМКОВАЯ, 5



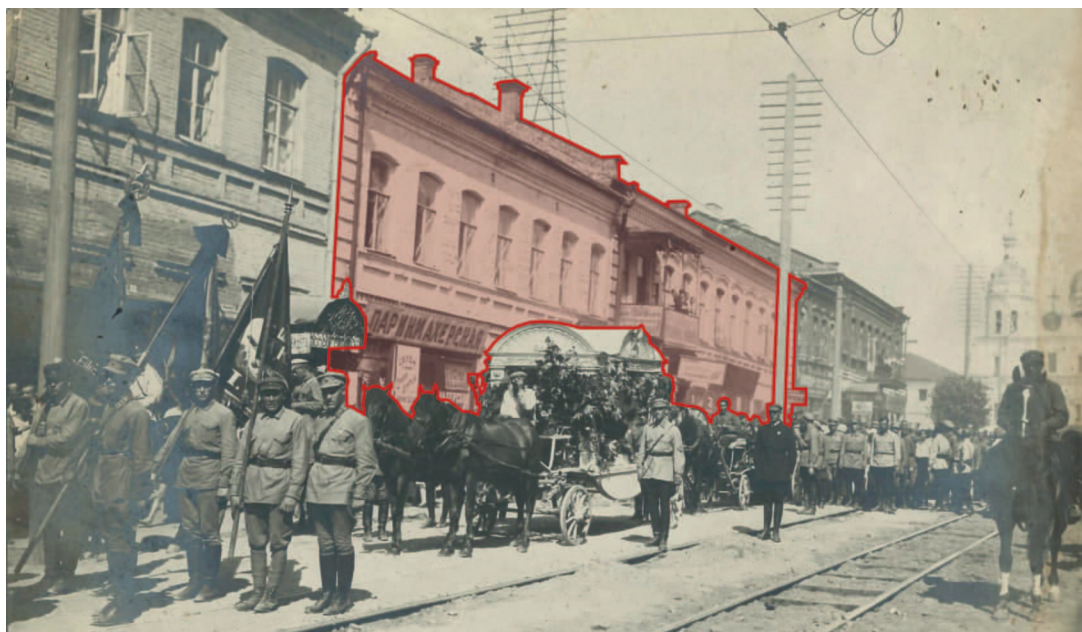
«Для витеблян эта картина представляет особый интерес, как сотни и тысячи людей получают возможность увидеть себя и своих знакомых на экране. Кроме того, на экране зритель может, так сказать, с высоты полета увидеть грандиозное зрелище октябрьских торжеств в Витебске. Картина, несомненно, будет иметь историческую ценность для Витебска»

[Витебский листок. 1918. 19 ноября. С. 4]

Замковая улица в Витебске проходит от Кировского моста до площади Свободы (300 метров). Застройка этой улицы существовала уже в 11 веке на территории Нижнего замка. Второе официальное было зафиксировано в 1522 году и звучало как Великая дорога уличная, затем – просто Великая. Она обозначена на чертеже Витебска 1664 года. В 17–18 вв. ее переименовали в Доминиканскую, ведущую к Николаевскому собору, тогда принадлежавшему ордену доминиканцев. В 19 в. ей вернули одно из ее прежних названий – Замковая. До 1923 г. называлась Замковой, потом до 1935 года носила имя Троцкого, и далее называлась улицей Правды. Решением Горсовета от 25 августа 1950 года № 713 улица Правды была переименована в Замковую *[ГАВм. Ф. 322. Оп. 6. Д. 26. Л. 316]*. 31 декабря 1961 года она стала частью улицы Кирова, т.е. продолжением трассы, ведущей от вокзала до Кировского моста, а теперь ведущей и от моста до площади Свободы *[ГАВм. Ф. 322. Оп. 7. Д. 106. Л. 178]*. В 1973 году эта небольшая часть улицы Кирова вновь обрела название Замковой.



Улица Замковая. 1894 год



Лицевое здание домовладения № 5 по ул. Замковая

Современная Замковая улица отличается от ее прежнего расположения, она была проложена в 1950–1970-х годах.



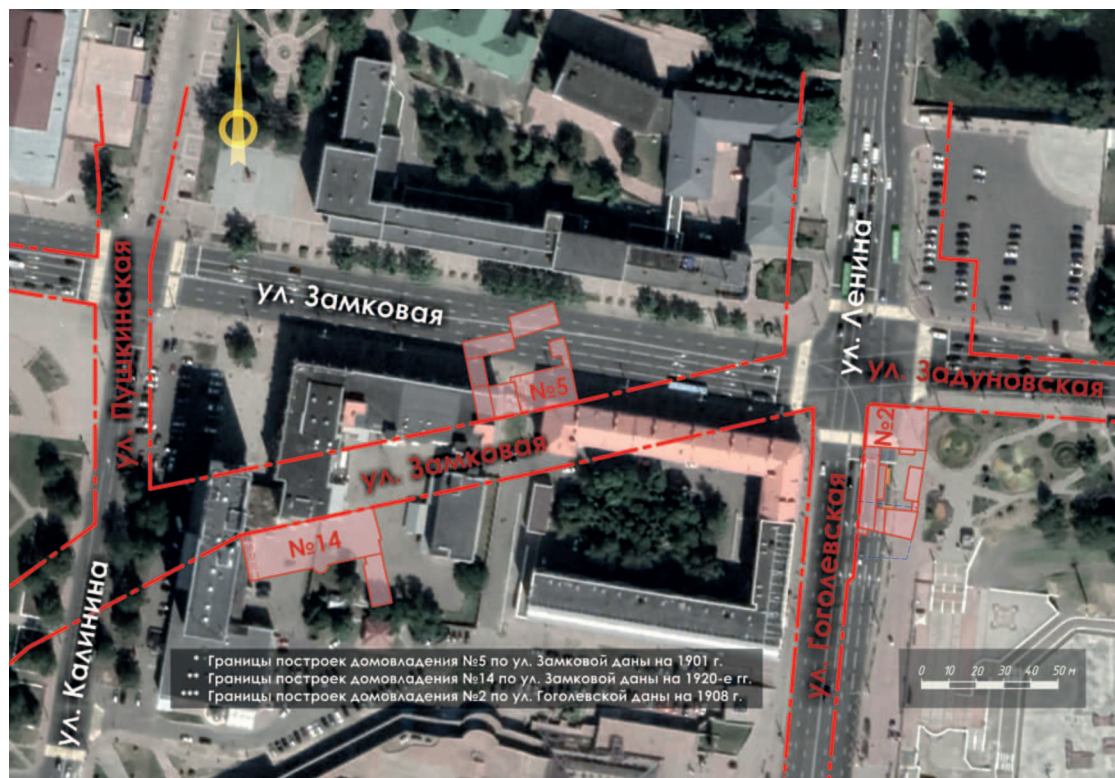
Восстановление Замковой улицы. 1952 год



Современная улица Замковая



В прежнее время улица в районе Нижнего замка проходила от района современной площади Свободы по прямой до Благовещенской церкви, поворачивала на юг и завершалась у Заручевского моста.



Трассировка Глеба Орловского с совмещением расположения домов № 5 и № 14 на прежней Замковой и этих топосов относительно нынешней Замковой

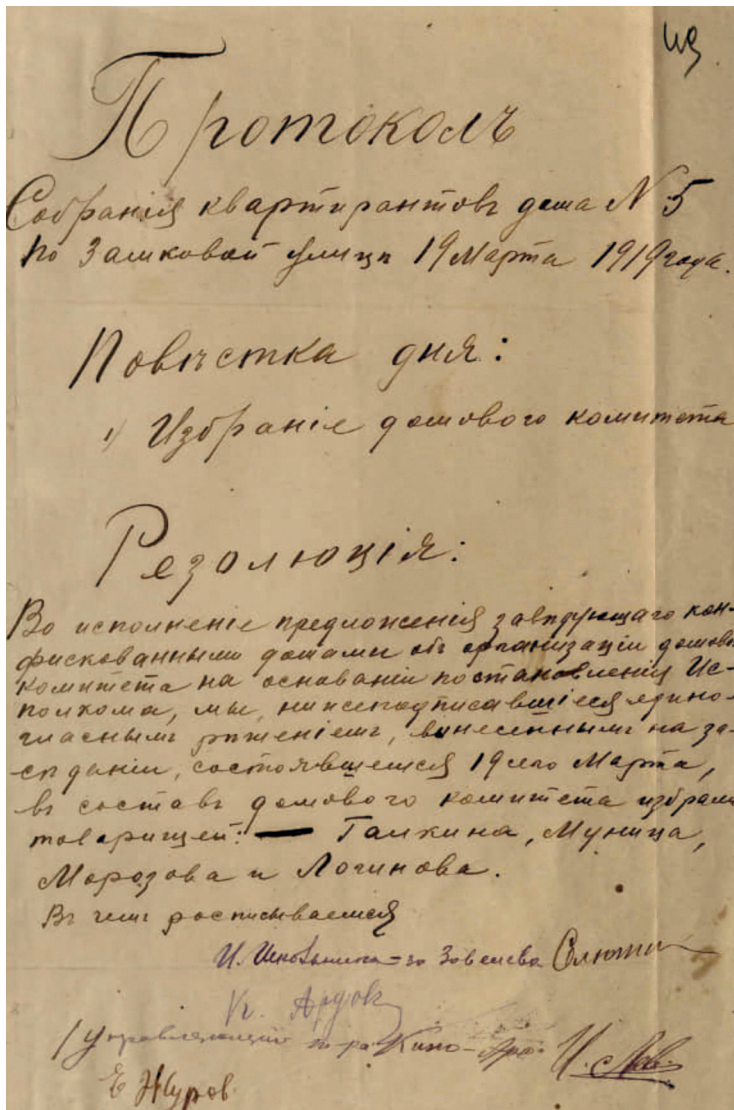


Расположение дома Вишняка № 5 на сегодняшней Замковой

В доме № 5 по Замковой располагалась банкирская контора Израиля Вишняка: её первое упоминание – в «Памятной книжке Витебской губернии на 1903 год», изданной в 1902м, из чего следует, что уже в 1902м году Вишняк приобрел два дома на Замковой [«Памятная книжка Витебской губернии на 1903 год». Витебск, 1902. С. 72].

В этом доме, кроме банкирской конторы, находилось КИНО-АРС, 8 номеров меблированных комнат «Chambres Garnies» и пр. По документам Отдела городского хозяйства при Витебском Совете рабочих и красноармейских депутатов от 14 марта 1919 года о конфискации домовладения № 5 по Замковой улице говорится о том, что на участке собственной земли в 315 кв. саж. находятся два двухэтажных каменных дома. В силу того, что владелец Вишняк выбыл из города и оставил имущество бесхозным, дома были переданы в собственность Витебска и в заведывание заведующему конфискованными домами [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 14. Д. 8. Л. 19]. В приложенной к этому докладу ведомости значится, что оба дома требуют ремонта [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 14. Д. 8. Л. 20].

17 марта 1919 года был составлен список арендаторов для взыскания платы, в нём значились: Галкин, Ардов, Шейман и Лазерсон (по комнате магазина), Завелев и Школьник (магазин), жильцы Муниц и Рохманов, три комнаты занимает КИНО-АРС, а также 6 комнат обозначены как бывшая контора Вишняка [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 14. Д. 8. Л. 29]. 19 марта 1919 года на собрании квартирантов был выбран Домком в составе Галкина (председатель домкома), Муница, Морозова и Логинова [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 22. Л. 49].



ГАВм. Ф. 1001. Оп. 11. Д. 22. Л. 49

В платежных документах января 1920 года замечено, шесть комнат бывшей конторы пустуют [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 14. Д. 8. Л. 21]. Уже в апреле 1920 года список пополняется новыми съемщиками: комнату Ардова занимает книжный склад Поалей-Цион, еврейской социал-демократической рабочей партии; комнату Шеймана занимает ГубЧека, она же размещается в помещении бывшей конторы Вишняка и КИНО-АРС, забирает погреб и магазин Школьника [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 14. Д. 8. Л. 26]. В 1921 году в доме находилась Центральная библиотека [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 33. Л. 151], и книжный магазин Дрейцера [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 317. Л. 93].

КИНО-АРС – кинотеатр, в котором демонстрировался фильм о праздновании Первой годовщины Октябрьской революции в Витебске.

√ С дореволюционного времени в городе было несколько кинотеатров. «Рекорд» с 1905 года. «Кино-Арс», «Иллюзион», «Факел», «Художественный», «Одеон» (все – с 1910).



Эмблема кинотеатра "Кино-Арс" в Витебске. 1916 год. Из газеты "Витебский листок"



Осенью 1918 года праздновали первую годовщину Октябрьской революции. План празднеств в Витебске был такой: фабричными и заводскими гудками и пушечными залпами вечером 6 ноября в течение нескольких минут извещали о торжествах. Назавтра рабочие и красноармейцы рядами строились на Вокзальной и идти по Вокзальной, Пушкинской через Соборную площадь на Смоленскую, Суворовскую, Офицерскую с музыкой и песнями. Рабочие шли с Подвинской к Пушкинскому саду. Красноармейцы – с Суворовской на Смоленскую. По приказу Витебского Губернского военного комиссариата на Конной площади должна были собраться войска Витебского гарнизона, всеобщего военного обучения и в 9 часов утра построиться во взводных колоннах. После прохождения церемониальным маршем парад расходился по Грязной и Смоленской, 2-й Ветренной и Суворовской [ГАВм. Ф. 1582. Оп. 1. Д. 47. Лл. 1154–1156]. План празднования был тщательно продуман, всё было подробно проработано и осуществлено.

Губернский военный комиссар С. Крылов обратился и в кинематографический комитет при Наркомате Народного Просвещения с просьбой о 500 метрах плёнки для съёмки парада красноармейских частей [ГАВм. Ф. 1582. Оп. 1. Д. 47. Л. 1127] и в Московский Окружной Комиссариат по военным делам и в Комиссариат по военным делам Петроградской коммуны с просьбой о фотоматериалах для витебских фотографов Шевелева и Маковского, Дижбака и Кисельгофа: «Материалы эти крайне необходимы для снятия парадовъ красноармейскихъ частей въ дни торжествъ годовщины Октябрьской революціи. Промедленіе въ перевозе указанныхъ выше

материаловъ лишить возможности произвести снимки торжествъ» [ГАВм. Ф. 1582. Оп. 1. Д. 47. Лл 1125, 1126].

Девятого ноября С. Крылов писал в кинематографический комитет при Наркомпросе о том, что губвоенком просит проявить и отпечатать плёнку («кинематографическую картину») из негатива торжеств годовщины Октябрьской Революции в Витебске: «возможно быстрее так какъ красноармейские части участвовавшие в параде некоторые на днях отправляются на фронт. Губвоенкому весьма желательно показать картину уходящим частям». Привезший плёнку Янсон будет ждать готовый материал «по отпечатанію котораго просимъ выдать такъ же негативъ который будетъ храниться въ Губвоенкоме» [ГАВм. Ф. 1582. Оп. 1. Д. 44. Лл. 293 - 293 об.].

Фильм, показанный осенью 1918 года в КИНО-АРС, начинается кадрами собравшихся на Соборной площади.

Трибуна установлена перед Николаевским собором, украшена пышными лентами и гирляндами (на трибуне ораторы: Окунев, Гейнгольц, Сохацкий-Чешейко, Соловьев); перед ней демонстранты с флагами и транспарантами.



Далее мы переносимся на Конную площадь, где формируется колонна рабочих и уже маршируют военные.



Проезжают автомобили с транспарантами, с лентами, пожарная команда с флагами на телеге, запряжённой тройкой лошадей.

Следующий монтажный фрагмент переносит нас на Замоквую, где идёт колонна. На одном из транспарантов слова: «Мир вам, пережившим насилия времени и павшим в борьбе за свободу!», на других – «Дисциплина и труд буржуев перетрут!» и «Через кооперацию к социализму!».





Прошли в самом начале Замковой члены Губкома. Деловито. С газетами «Красная годовщина».





«Демонстрация была внушительна и грандиозна. <...> Когда головная часть процессии была уже на углу быв. Суворовской и Смоленской улиц, конечного пункта действия, хвост ее находился еще на Вокзальной улице. На пл. Свободы с трибуны ораторы встречали каждую колонну, бросая ей приветствия-лозунги, в ответ гремело радостное «ура» [П. Р-вов. Праздник красной годовщины в Витебске // Известия... № 242, 9 ноября 1918, с. 1- 2].

Осенью 1918 года в кинохронике «КИНО-Неделя № 25. Хроника 1918» Дзиги Вертова в эпизоде о событиях празднования годовщины революции есть кадры из Витебска: на трибуне, установленной на Орловской площади выступает комиссар С. Крылов.

√ *«После Октябрьской революции появились советские киноорганизации, появился кинокомитет Наркомпроса. Там Вертов служил, начиная с последних дней мая 1918 года. Сначала делопроизводителем, потом редактором надписей, потом редактором-монтажером. И к осени 1918 года он, 22-летний юноша, который имел четыре месяца опыта практической работы над монтажом документальных фильмов, оказался, как теперь говорят, режиссером-постановщиком»* [https://meduza.io/feature/2018/11/19/trotsky-vyshel-pokurit-tak-ego-i-snyali-a-lenin-ne-kuril?fbclid=IwAR1KhKaYu0KdZg3Z8QZvCzVb8WSw_PsagFyL1PlzhG7moNeoy8njnyUO9EE].



Фильмов 1910–1920 гг. сохранилось немного. Осенью 1918 года Дзига Вертов смонтировал одну из первых документальных лент о самом празднике Первой годовщины из более 240 монтажных фрагментов с надписями. Было изготовлено 30 копий его фильма, в котором печатались тысячи планов картины. Теперь исследователи подчеркивают, что никогда не было другого такого случая создания фильма. Не исключено, что витебский фильм печатался в его лабораториях или даже под его руководством или, хотя бы при его консультации.

Монтажный сценарий витебского фильма представляет собой следующее: это – быстрый и резкий монтаж из 35 эпизодов, 11 минут в прерывистом темпе киноплёнки с измененной скоростью.

√ Некоторые кадры длиннее, это движущиеся колонны и всадники на Соборной площади и Замковой улице. Камера расположена на уровне лиц, иногда останавливается, и тогда план растягивается похожий на стоп-кадры, и участники демонстрации машут рукой, подталкивают друг друга.

√ На нескольких долгих кадрах запечатлены члены губкома, ревкома, губисполкома с газетами в руках.

√ К этим длинным кадрам сюжетно примыкают съёмки Соборной площади и перспективы Большой Могилевской улицы сверху, с большой высоты, а также съёмки трибуны ораторов на Соборной и кадры фасада здания Окружного суда, быстрые, почти мелькающие, похожие на вставки. Именно в этих маленьких эпизодах постоянно виднеются плакаты и протессы, выполненные комиссией по украшению города с деформированными, динамичными фигурами. Без цвета фильм оказался строго графичным с большими массами темных «штрихованных» блоков, с яркими небольшими вкраплениями белых пятен и линий, – с даже определенным драматизмом ахроматического зрелища.

√ Половина всего фильма – съёмки на Конной площади, и эта часть особенно динамичная, и когда этими кадрами перемежаются сюжеты с Соборной, фильм становится особенно ритмичным и напряженным: постоянно движутся стройные колонны войск и военнообучающихся, украшенные автомобили и всадники.

√ Фрагменты на Конной и фрагменты на Соборной постоянно дополняют друг друга, делая весь сюжет насыщенным, полнокровным в отражении всего события.

√ Работали несколько кинокамер, размещенных в разных точках города и снимающих с разных ракурсов (сверху, сбоку, снизу и на уровне лиц). Это разнообразие точек съёмки и быстрый монтаж создают ощущение широты и массовости шествия, его стройной организованности.

√ Сам монтаж позволил выстроить рифмы из определенных опорных смысловых эпизодов, сложившихся в целостную партитуру Витебского контента фильма. Наиболее примечательными кадрами стали: 1) движение военных колонн, где вертикальные штыки создали жесткий и четкий визуальный ритм; 2) движение всадников; 3) стоп-кадры улыбающихся позирующих демонстрантов.

√ В этом фильме присутствует лирическая трогательная интонация. Оператор много внимания уделил детям.

√ Есть и еще один смысл в этом фильме – это сам город, его виднеющиеся храмы вдалеке на Рынковой площади, и фрагмент Николаевского собора, и вся перспектива Большой Могилевской с ее архитектурой, и перспектива Замковой с Латышским клубом вдали – город, которого уже нет.

На показ фильма о праздновании в Кино-Арс пригласили местную власть и прессу. «Витебский листок» от 19 ноября 1918 года сообщал: «Несмотря на то, что картина не обнимает полностью окт<ябрьские> торжества, она все же оставляет хорошее впечатление. Для витеблян эта картина представляет особый интерес, как сотни и тысячи людей получают возможность увидеть себя и своих знакомых на экране. Кроме того, на экране зритель может, так сказать, с высоты полета увидеть грандиозное зрелище октябрьских торжеств в Витебске. Картина, несомненно, будет иметь историческую ценность для Витебска» [Октябрьские торжества в Витебске на экране // Витебский листок. 1918. № 1041. 19 ноября. С. 4].

На киноплёнке видно украшение Витебска на фоне массы людей, солнца, праздничного настроения. Подчёркивали даже, что из всей праздничной организации оформление торжеств оказалось самым удачным, особенно иллюминация, когда были подсвечены Народный государственный банк, Революционный трибунал, Пролетарский клуб.



В Комиссию по украшению города под руководством Марка Шагала входили Ю. Пэн, С. Юдовин, А. Бразер, Д. Якерсон, А Ромм. Плакаты, транспаранты и панно были созданы на холстах, на полотнищах по белому фону. Для М. Шагала это был новый символический мир свободного человека, как на знаменитом эскизе «Мир хижинам, война дворцам».

Все местные живописцы и маляры были объединены в Государственную декоративно-художественную мастерскую, которая и исполняла оформление. Шагал, Якерсон, Фридлиндер и др. делали эскизы, которые были разлинованы клетками, затем их переносили на большие плоскости.

В журнале «Искусство коммуны» в статье Я. Черняка подчеркивалось значение плакатов Шагала «Луначарскому», «Дорога Революционному Театру», «Вперед, вперед

без остановки», плакатов Якерсона «Колесница», «Слава Труда», плаката Фридлендера «Рабочий» [Черняк Я. Витебск // Искусство коммуны (Петроград). 1918. № 2. 15 декабря. С. 4].

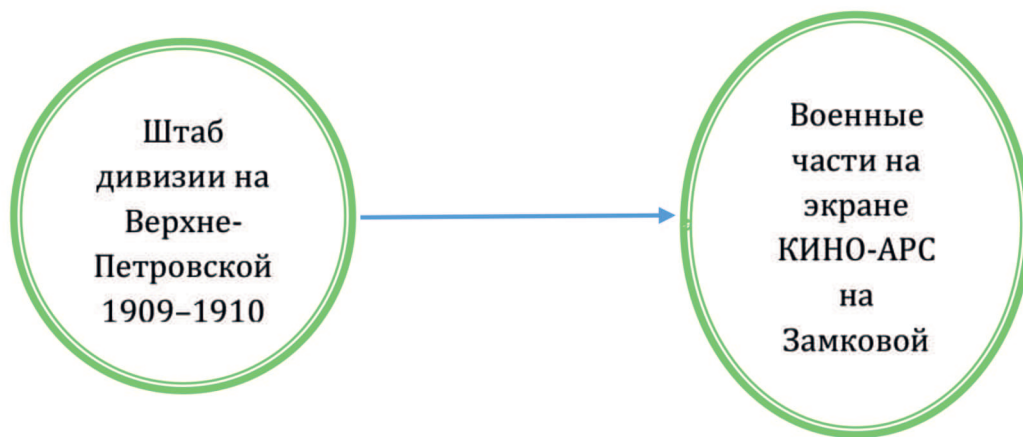
В апреле 1920 года КИНО-АРС в доме на Замковой, 5 было закрыто до ноября 1925 года, когда оно появилось в том же доме, Доме Санпросвета [ГАВм. Ф. 366. Оп. 2. Д. 3. Л. 28].

√ В 1921 году на Замковой, 5 располагалась Центральная библиотека [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 33. Л. 151], в 1924 – книжный магазин Дрейцера, переехавший с противоположной стороны Замковой [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 317. Л. 93].

√ В акте комиссии Гумхоза от 26 января 1924 года обозначено, что дом по Замковой, 5 банкирской конторы Вишняка занят Домом Санпросвещения Губздрава, и имеется несгораемая кладовая с несгораемым шкафом [ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 113. Л. 58].

√ К концу 1930-х это был Дом партактива [Справочник милиционера. 1938. С. 10].

Замковая улица – центр города, оживленная, с множеством магазинов, банков, клубов, библиотек, гостиниц. Замковая, 5 – банкирская контора, жилые помещения и КИНО-АРС. На экранах кинотеатров города всегда демонстрировали развлекательные фильмы, приносящие доход и одно из главных развлечений публики. И рядом, в этом же квартале, находился еще один популярный зал «Иллюзиона», правая сторона Замковой была местом знаковым. Фильм «Октябрьская годовщина. 1918» делает его особенным: в контексте исторических событий самого празднования (и часть кинокадров снята на Замковой в районе дома № 5) и в контексте событий домов Вишняка. Энергия революции, праздника, военных частей, городской массы, энергия шагаловского художественного украшения города запечатлена и сконцентрирована в небольшом количестве экранного времени и всякий раз выплескивается при просмотре, снова и снова возвращая и погружая зрителя в вихрь грозного, возбужденного времени.

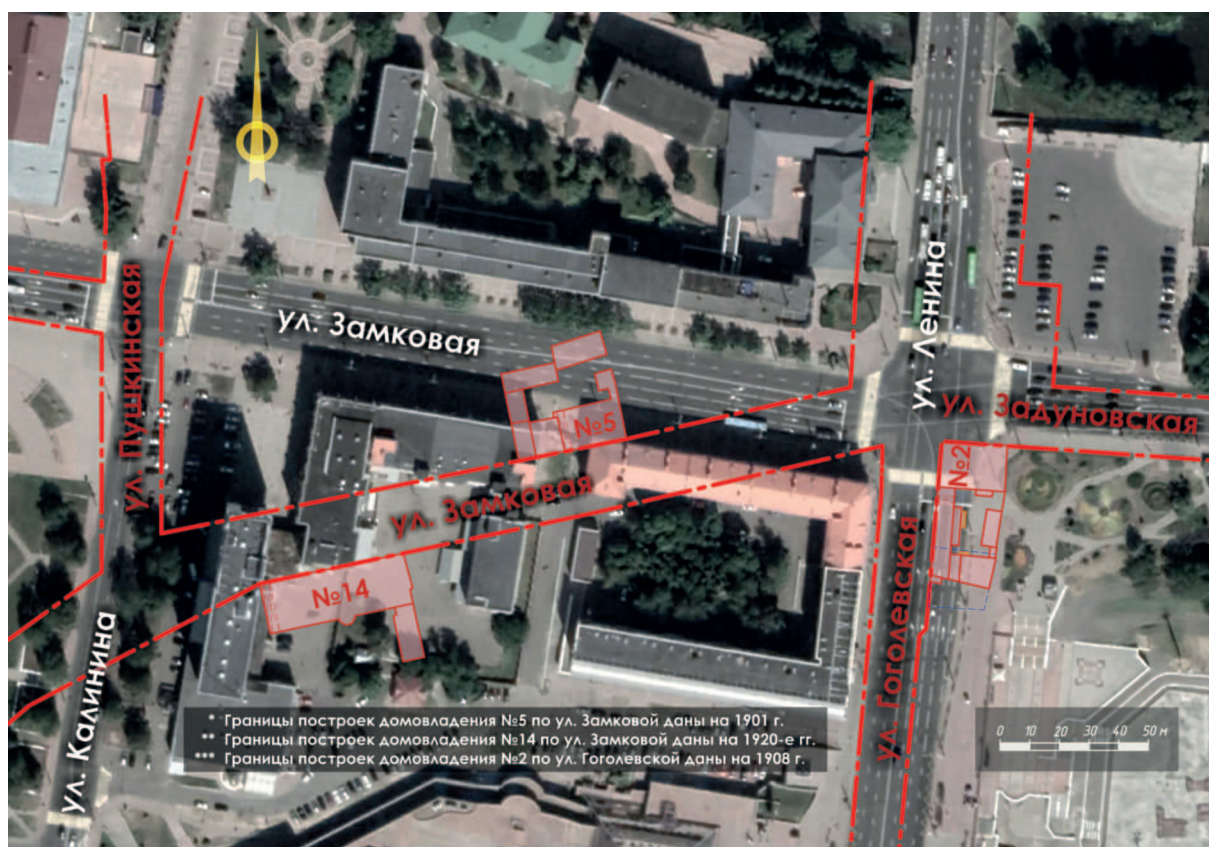


ЗАМКОВАЯ, 14



«В Витебске для Чеки было много работы: то мобилизация буржуев, схваченных по домам и на улицах на принудительные тяжелые работы, то пополнение тюрем и арестных домов буржуями».
[Аронсон Г. На заре красного террора. 1917–1921].

На другом участке Израиля Вишняка – по **Замковой, 14** [ГВМ. Ф. 101. Оп. 1. Д. 60. Л. 338], в 1050 кв. саж. располагался каменный 3-этажный дом с подвалом и водопроводом, парадным выходом и выходом во двор, и 2 деревянных двухэтажных дома.



Трассировка Замковой улицы. Дом № 14 располагается в районе нынешней гостиницы «Витебск».
Г. Орловский

В главном доме находилась гостиница «Бристоль», считавшаяся одной из самых уважаемых в городе.



√ Слово «бристоль» от названия города в Англии. И от слова, обозначающего картон, получаемый в результате склеивания листов бумаги высшего качества. Бристольский картон (по назв. г. бристоль (bristol)) картон, изготовленный склеиванием листов бумаги высоких сортов.

√ Цитаты из русской классики со словом «бристоль» :

– «В 1894 году на огромный стол, где обычно рисовали по «средам» художники свои акварели, В. Е. Шмаровин положил лист бристоля и витиевато написал сверху: “1-я среда 1894-го года”. Его сейчас же заполнили рисунками присутствующие. Это был первый протокол «среды». Гиляровский В. Москва и москвичи. 1926..

– «Собирались они и вели так называемый» “протокол” – рисовали на большом листе бристоля и в альбом кто что вздумает, в течение долгих лет, пока были живы “Среды”, собралась большая коллекция этих, подчас очень интересных рисунков, большей частью акварелью». Бондаренко И. Записки художника-архитектора. Труды, встречи, впечатления. Книга 2. 1945.

Многие гостиницы называли так, и это был показатель провинциального шика. Как и «Савой» [ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 113. Л. 25], что в дальнейшем стало названием этой же гостиницы в Витебске.



√ Савой – имя аристократического рода, ведущего происхождение с одиннадцатого века. В тринадцатом веке в Лондоне был построен Савойский замок, на месте которого впоследствии существовали госпиталь, тюрьма и театр. В восьмидесятых годах девятнадцатого века на этом же месте был построен первый лондонский фешенебельный отель с роскошными интерьерами, лифтами, электрическим освещением, ванными, что было неслыханным. Успех заведения способствовал открытию сети гостиниц, и слово «Савой» стало распространенным названием отелей.

√ «Открыта в 1903 году неким Пульфером в доме Вишняка. В 1913 году стоимость номеров в “Бристоль” (в зависимости от комфортности и размеров) колебалась от 1 до 6 рублей в сутки, причем для тех, кто проживал значительное время (месяц и больше), делались скидки. При гостинице работал ресторан “с кабинетами”. Но особо удивляла одна из реклам этой гостиницы, в которой просили “не обращать внимания на заявления об отсутствии свободных номеров и т.д.”» [Подлипский А. Настоящие прогулки со старой картой. Витебск, 2021. С. 127].

В заметке «Порядки в гостинице "Бристоль"», опубликованной «Витебском вестнике» [1913. 27 июля. № 167. С. 3] фактически опровергается реклама гостиницы как учреждения шикарного. Корреспондент пишет, что хозяин гостиницы Шендер Барановский содержит помещение недолжным образом, с отвратительным бельём и нечищеной мебелью в непроветриваемых номерах, с пауками в коридорах и птичьим помётом на окнах, с давно неубираемым мусором на лестницах и грязными стенами нижнего этажа. Полицмейстер и санитарный врач составили протокол и привлекли владельца гостиницы к ответственности.

27 июля 1913 г. № 167 Витебскія Вѣстникъ 3

Порядки въ гостиницѣ „Бристоль“.

Вр. и. д. полицѣймейстера К. К. Беркисомъ совмѣстно съ вр. и. д. пристава 2 части Лузгинымъ и санитарнымъ врачомъ Кухаревскимъ произведенъ осмотръ гостиницы „Бристоль“ по Замковой ул., въ домѣ Вишняка, принадлежащей Витебскому мѣщанину Шендеру Барановскому. Оказалось, что гостиница содержится крайне грязно. Во всѣхъ номерахъ постельное бѣлье, тюфяки, простыни и одѣяла разорваны и въ пятнахъ; мебель грязная и матерія на нихъ разорвана; воздухъ въ нѣсколькихъ номерахъ чрезвычайно спертый.

Корридоры черного хода грязны, двери, потолки и стѣны также грязны, а въ углахъ устроились и раскинули свои сѣти пауки; на окнахъ, даже лѣтнихъ, птичій пометъ. Лѣстницы не лучше и завалены мусоромъ, который давно не убирается. Ретирадныя мѣста грязны и издають зловоніе. Въ отдѣльномъ кабинетѣ нижняго этажа стѣны грязны, и на диванахъ матерія разорвана. Обо всемъ составленъ протоколъ для привлеченія г. Барановскаго къ отвѣтственности.

В 1914 году в помещении располагалось отделение Азиатского банка (директора – Я. Шиф и Л. Аронсон) [Памятная книжка Витебской губернии на 1914. Витебск, Губ. Типография, 1914. С. 86], а также библиотека Махлина (с 1905 года) [Там же. С. 89].

С весны 1917 года в составе Витебского гарнизона находилось около 19 тысяч чинов [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 4. Л. 8]. Их размещали по всем возможным и невозможным помещениям в городе. В том числе и по гостиницам.

№ билета *Вит. 381271* 186

КВАРТИРНЫЙ БИЛЕТЪ

На отводъ квартиры въ *г. Витебск*
Савой гостиницѣ на *три* дня

Чин. Воен. Вр. Хруцкому
прибывшему по дѣламъ
службы въ г. Витебск согласно предписанія начальства отъ
13 числа *Июль* м-ца 191*7* г. за № *149622*
Июль дня 191*7* г.

Витебскій Комендантъ,
Генераль-Майоръ
Ильинъ-Кантинъ *Савой*
Комендантскій Адъютантъ,

Подпоручикъ Лидерманъ

Виленское Комендантское Управление

Витебскій Комендантъ

ПРИМЪЧАНІЕ: Дѣйствительность того, что по квартирному билету занималась квартира, съ указаніемъ сколько именно дней, удостоверяется собственноручной подписью.

ГАВм. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 4. Л. 186

В октябре 1917 года витебский военный комендант обращался к главному начальнику Двинского военного округа с заявлением о том, что всем владельцам и управляющим городских гостиниц еще в марте вменялось сдавать номера военным не более чем на 7 суток. При проведении проверки обнаружилось, что офицеры резерва живут в некоторых гостиницах по 3-4 месяца и отказываются освободить номера из-за боязни, что их тут же займут «без срока» гражданские. Из-за этого прибывающим в город переночевать негде, и они вынуждены оставаться на станции или под видом больных направляться в госпиталь. Витебский комендант просит отдать в его распоряжение по 2-3 комнаты в каждой гостинице в зависимости от количества номеров [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 6 д. 4. Л. 307].

Еще не закончилась Первая мировая, уже произошла революция, и количество войск в городе не уменьшалось. Архивные документы сохранили записи, прошения, приказы о выселении/вселении/размещении батальонов и полков в специальные помещения, казармы, частные дома и гостиницы.

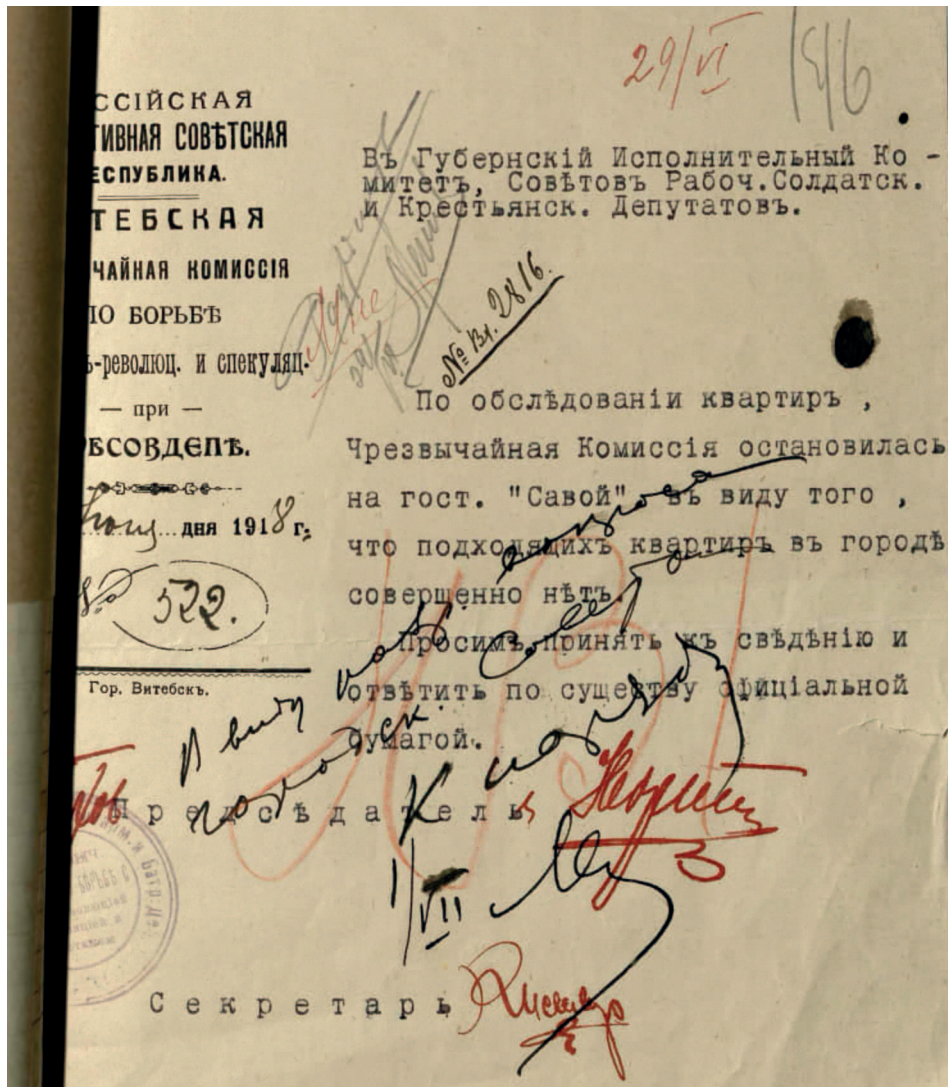
9 июня 1918 года в Губисполком поступило заявление от Витебской Чрезвычайной Комиссии по борьбе с контрреволюцией и спекуляцией о том, что после обследования квартир, ЧК останавливается на гостинице «Савой» для своего расположения, т.к. ничего подходящего в городе не имеется [ГАВм. Ф. 56. Оп. 6. Д. 5. Л. 146]. А ранее, еще в апреле 1918-го конфискованный в собственность города дом был предоставлен батальону ЧК под общежитие солдат батальона и оружейный склад, а 5 комнат в доме во дворе были отданы хозяйственной команде [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 24. Л. 139].

√ *«Ко времени возникновения чрезвычайной комиссии в Витебске усилиями большевиков уже велась работа по созданию губернской ЧК. Решение об ее организации было принято 25 февраля 1918 г. Витебским губисполкомом. Лишь к концу июня им удалось наладить аппарат, способный успешно бороться с контрреволюцией. Об этом сообщил 4 июля 1918 г. на заседании президиума исполкома Совета рабочих и крестьянских депутатов член губкома партии, председатель Витебского губисполкома И. А. Меницкий. Витебская губернская ЧК только с 22 июля по 30 сентября 1918 г. рассмотрела 129 дел, в большинстве – участников заговорщических организаций и групп»* [https://library.by/portalus/modules/belorussianlaw/readme.php?subaction=showfull&id=1500753915&archive=&start_from=&ucat=&].

√ *«Время действия – жаркие июльские дни 1918 года. Место действия – губернский город западной окраины с 130-тысячным населением. <...> Жизнь замирала рано. Военные дозоры по вечерам занимались проверкой документов. В домах производились постоянные обыски, искали денег (больше 1000 рублей не разрешалось никому иметь при себе), драгоценностей, товаров, продовольствия, и реквизировали всё, что плохо лежало, что попадалось под руку. Это был период, когда аппарат Чеки начинал впервые чувствовать под собой твердую почву, когда он, под видом “комбедов”, уже готовился*

дать бой "кулакам" в русской деревне и уже обрастал своей опричниной, специфически-ми отрядами особого назначения, в городе.

В Витебске для Чеки было много работы: то мобилизация буржуев, схваченных по домам и на улицах на принудительные тяжелые работы (от которых буржуи откупались взятками), то пополнение тюрем и арестных домов буржуями, которые еще не столковались с комиссаром финансов насчет уплаты налога и для размышления посажены под стражу. Еще беспокоили Чеку настроения рабочих, которые в Витебске в массе находились под влиянием меньшевистско-эсеровского блока» [Аронсон Г. На заре красного террора. 1917–1921. М., 2017. С. 18].



ГАВм. Ф. 56. Оп. 6. Д. 5. Л 146

Через несколько дней гостиница была реквизирована, прислуга оставлена, а постояльцы выселены [ГАВм. Ф. 56. Оп. 6. Д. 5. Л. 141].

Содержатели гостиницы пытались вытребовать деньги, ссылаясь на то, что реквизирование не есть конфискация, и жить им нечем, что, к примеру, аналогичное помещение отеля в Могилеве было занято ставкой, хозяева гостиницы уходили на войну, а вернувшись, оказались в бедственном положении. Содержатели просили сделать расценку за здание и инвентарь и, конечно, вылатить оговоренную сумму [ГАВм. Ф. 56. Оп. 6. Д. 5. Лл. 140, 140об.]. Но при национализации имущества в марте 1919 года здание было конфисковано [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 26. Лл. 1, 3]. В Деле от 7 января 1919 года о конфискации домовладения по Замковой улице, 14 Вишняка было указано, что здание находится в удовлетворительном состоянии, а в строке о том, кто остался заведовать домами было записано: «никто» [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 28. Л. 2].

ЧК занимала 45 комнат и устроили помещения для заключенных [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 24. Лл. 140, 141].

В доме на Замковой, 14 Витебская ЧК находилась [ГАВм. Ф. 100. Оп. 1. Д. 24. Л. 208] с лета 1918 года, а с конца 1923го года – это ГПУ [ГАВм. Ф. 100054. Оп. 1. Д. 43. Л. 49].

√ В 1921–1922 гг. ЧК преобразовывалась в ГПУ. Коллегии губернских ЧК, которые могли расстреливать, и коллегии особых отделов армий и фронтов были упразднены в связи с переходом к НЭП. 6 февраля 1922 года было принято постановление об упразднении ВЧК и создании Государственного политического управления – ГПУ при Наркомате внутренних дел (НКВД) РСФСР. ГПУ – политический термин. Эта новая структура сохранила основные задачи ВЧК и была выстроена по военным и организационным принципам ВЧК. ГПУ стало стержнем НКВД. Задачей его стало: знать обо всём, что происходит в стране.

Бывший ресторан в первом этаже отдали под общежитие солдат батальона, подвал использовали под камеру для заключённых. Представляли они собой страшное зрелище. Предположительно, в этих подвалах сидел арестованный К. Малевич. В деревянном доме во дворе на первом этаже разместилась хозяйственная команда и склад оружия ЧК.

√ «Под Чеку была отведена лучшая гостиница в городе, но для вящей безопасности Чека прихватила еще несколько домов по обе стороны гостиницы. Большой район охранялся, как вооруженный лагерь, оцепленный солдатами, и прохожий пугливо переходил на другую сторону улицы подальше от греха. По лестнице, на самый верх, нас повели после совершения обряда передачи в Чеку. Потом мы долго крутились по каким-то узким и длинным коридорам и на самой вышке здания, между выходами на чердак и уборными с другой, мы нашли уют в маленькой, тесной комнатке.

Такие комнатки в гостиницах служат обычно для бодрствующей по ночам прислуги, всегда готовой явиться на требовательный звонок беспокойного гостя. И дей-

ствительно, никаких признаков постели, дивана или койки не было в камере Чеки. Да пожалуй, это к лучшему. Кругом было так много вшей, что казалось совершенным безумием лечь спать в этой комнате. Меблировка состояла из стула с продавленным сидением, мягкого кресла, грязного и вшивого, некрашеного стола и широкого подоконника, на котором можно было сидеть и, пожалуй, лежать. Дверь камеры не закрывалась. Напротив нее в коридоре на большом кованом сундуке лежал грязный, сплюснутый матрац, на котором возлежали наши стражи – два солдата с винтовками. <...>.

Окна нельзя было раскрывать. Было мучительно душно в эту бессонную ночь. <...>.

Сознаюсь, я успел на обороте бумаги, присланной из Чеки, заметить формулировку нашего обвинения. Тогда, на заре красного террора, оно звучало чудовищно и бессмысленно: контрреволюционный заговор. <...> Мой знакомый оказался 18-летним эсером, арестованным несколько дней тому назад, за вмешательство в какой-то уличный скандал, вызванный Чекой» [Аронсон Г. На заре красного террора. 1917–1921. М., 2017. С. 23, 24, 26, 27].

«<...> Они даже толком не спросили об имени арестованных контрреволюционеров. Под дождь грубых издевок их бросили в какую-то камеру, где они сидели час, другой, третий, пока пьяный ареопаг решал их судьбу. В четыре часа ночи их вывели из помещения Чеки и повели вверх по улице. Была туманная, влажная ночь. Стояла промозглая сырость. Бежать было невозможно: их окружал конвой во главе с комендантом Чеки. И совсем недалеко, в самом центре города, в ста шагах от Чеки, их привели в Духовской овраг, в низменный и глухой, заросший бурьяном пустырь, где и совершили над ними кровавую расправу» [Аронсон Г. На заре красного террора. 1917–1921. М., 2017. С. 41–42].

« – Как вы думаете, куда нас ведут – на вокзал или в овраг? – спросил я своего 18-летнего соседа.

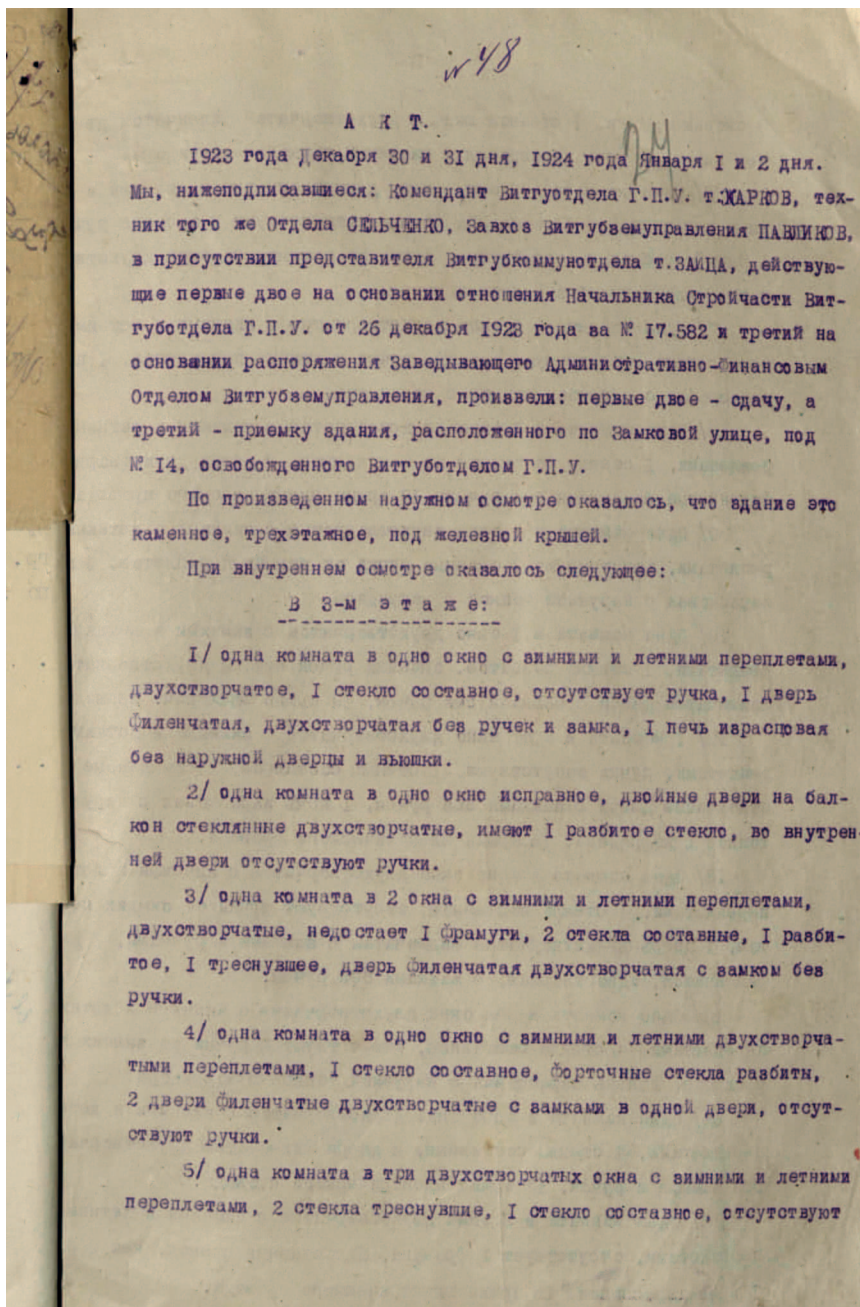
– Не знаю, – ответил он.

... мы шли по улице, где находилось помещение Чеки. <...> направо – на вокзал и налево – в Сосонники, где на Юрьевой горке и происходили обычно расстрелы» [Аронсон Г. На заре красного террора. 1917–1921. М., 2017. С. 47].

В самом начале 1924 года здание бывшей гостиницы передавали Губзему-правлению, и была составлена подробная опись всех помещений и состояния комнат, окон, дверей. В третьем этаже располагались одиннадцать комнат с одним окном, семь комнат с двумя окнами, поперечный и боковой коридорами.

Во втором этаже – девять комнат с одним окном, восемь – с двумя, одна их них с выходом на балкон; две комнаты с тремя окнами, а также поперечный и боковой коридоры. В первом этаже одна комната с одним окном, одна – с двумя и одна – с тремя; есть боковой коридор и комната и семью окнами. На лестнице парадного хода три окна в первом этаже, три – во втором и три – в третьем. В вестибюле три окна на улицу. В подвале 17 комнат с окнами на улицу и окнами двор, кухня, три комнаты бокового подвала. Есть два окна на лестничной клетке черного хода. Опи-

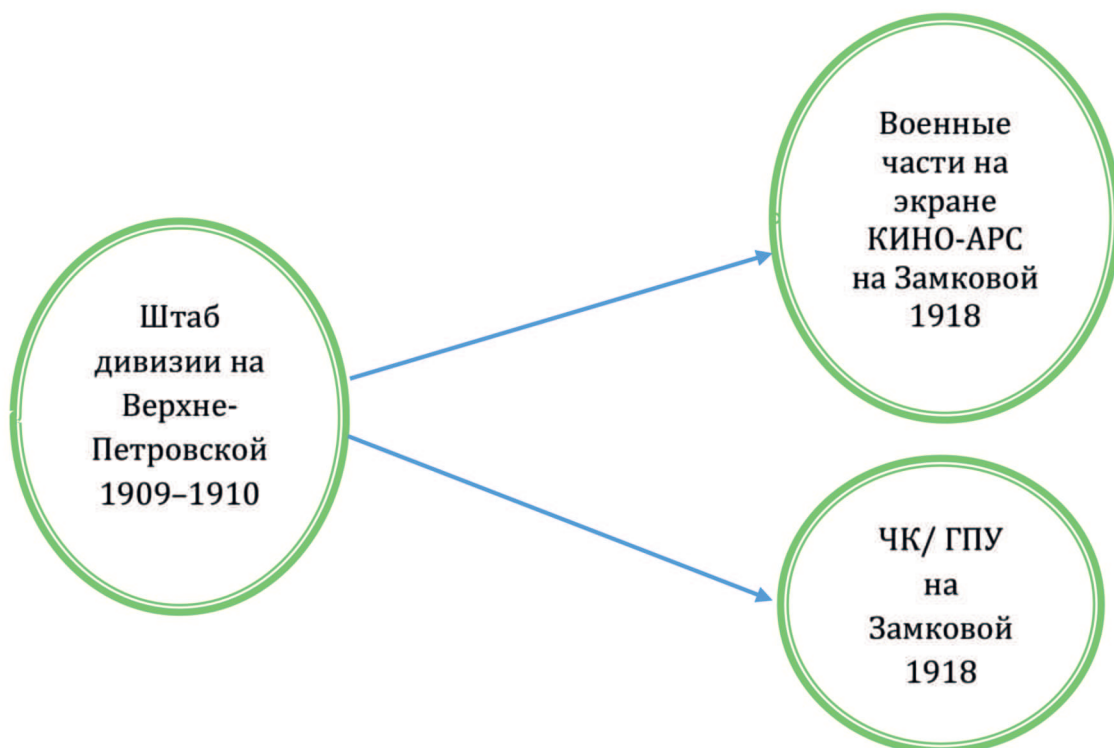
сан чердак, железные ворота и 5 балконов с улицы. В цейхгаузе в левой части здания, ближе к дому по Замковой, 12, с тремя комнатами размещался 28-й дивизион войск ГПУ [ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 113. Лл. 24-28].



ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 113. Л. 24

13 марта 1924 года ГУБзу приняло здание, и к концу месяца там разместились все земельные органы, Дом Крестьянина и сельскохозяйственная кооперация во всеми ее складами [ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 113. Л. 85]. В апреле заседала чрезвычайная тройка по распределению площади, по решению которой в бывшую гостиницу, в бывшее ГПУ заселили еще и сельтрест. А позже торговые помещения и подвал занимал еще и Ленинградтекстильтрест [ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 113. Л. 424].

Энергия крови, сконцентрированной во времени социального сдвига, смятение судеб, бандитизм, экспроприация, красный террор как огромная социальная метафора выражена и сосредоточена в топосе Замковой.



СОБОРНАЯ ПЛОЩАДЬ. ДОМ ВИШНЯКА



«Опыт убеждает, что самое лучшее изучение искусства может быть только в мастерских под руководством опытных учителей-мастеров. То есть там, где мастер учит ученика, становя 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]

В статье священника Михаила Красавицкого читаем: «...при шоссеной дороге, каменный двухэтажный дом Витенберга. Это дом, в котором помещается отделение московского банка, на углу Гоголевской и Задуновской ул.» *[Полоцко-Витебская старина. Кн. 3. 1916. С. 313].*

На фото С. Юрковского 1867 года на Соборной, угол Гоголевской находится дом Х.В. Витенберга, построенный в середине 19 в. Слева небольшое деревянное здание, на месте которого будет сооружен дом с аптекой, а затем слева и от него – комплекс зданий.



Фото С. Юрковского. 1867



Соборная площадь. 1910

И.В. Вишняк приобрел угловой дом в начале 20 в. (собственность на землю оставалась у Рейдемейстера и частично у города). В первом этаже находилось Отделение Банкирского дома бр. Рябушинских [Памятная книжка Витебской губернии на 1912 год. Витебск, 1912. С. 46], а позже – Московского банка (управляющий – В.Ц. Фланден) [Памятная книжка Витебской губернии на 1914 год. Витебск, 1914. С. 85].



Гоголевская улица. Слева дом И.В. Вишняка

В кадре из фильма «Октябрьская годовщина. 1918 год» мы видим слева фрагмент дома Вишняка, где к ограде балкона из квартиры выходит человек.



Кадр из фильма «Октябрьская годовщина. 1918 год»



Площадь Свободы. Угловой дом. 1930-е гг. Балкон на углу во втором этаже отсутствует

В 1930-м году дом по Задуновской 1/2, угол Гоголевской входил в число коммунальных домов [ГВМ. Ф. 1001. Оп. 5. Д. 10. Л. 36об.], и в нём до самой войны помещалась сберкасса. В телефонном справочнике за 1932 год значилось, что в этом доме находится бухгалтерия Промтреста. В конце 1930-х Управление трамвая, Завком электротранспорта, клуб трамвайщиков, общество «Мотор» союза работников городского электротранспорта, водоканал, дорстрой и Добробыт (внешнее благоустройство города) – все эти конторы тоже располагались в этом же здании [Справочник милиционера 1938 года, С. 8, 21, 43, 60].



Фрагмент пл. Свободы. 1941–1944 гг.



Гоголевская улица. Слева быв. дом Вишняка



Гоголевская улица, 1944 год



Гоголевская улица. 1952 год . Фотографии предоставлены Виктором Борисенковым



Гоголевская улица, 1957 год. Фото Э. Поляка



Гоголевская улица, первая половина 1960-х гг.

На фото Витебска первой половины 1960-х гг. еще зафиксировано здание бывшего дома Вишняка на углу. А в 1966 году началась реконструкция площади, и здание было снесено.

√ 30 октября 1966 г., в день открытия обновленной площади Свободы, состоялся митинг с участием десятка тысяч человек.



На фото 1970-х гг. углового здания уже нет, а на его месте построено кафе «Витьба».



Фото 1973 года. Справа здание кафе

В марте 1984 года был разрушен и весь комплекс зданий на южной стороне площади Свободы.



Площадь Свободы. 1984 год



В тексте афиши допущена ошибка в инициалах Пэна: вместо *Ю.М.* напечатано *М.Ю.*

В августе 1898 года в газете «Витебский листок» было помещено объявление об открытии школы Юрия Пэна. Имеющий аттестат Петербургской Академии ху-

дожеств 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 : VI Мат.М/н нав.-практ.канф., прысвеч. 75-годдз. 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 Слуцкого.

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].





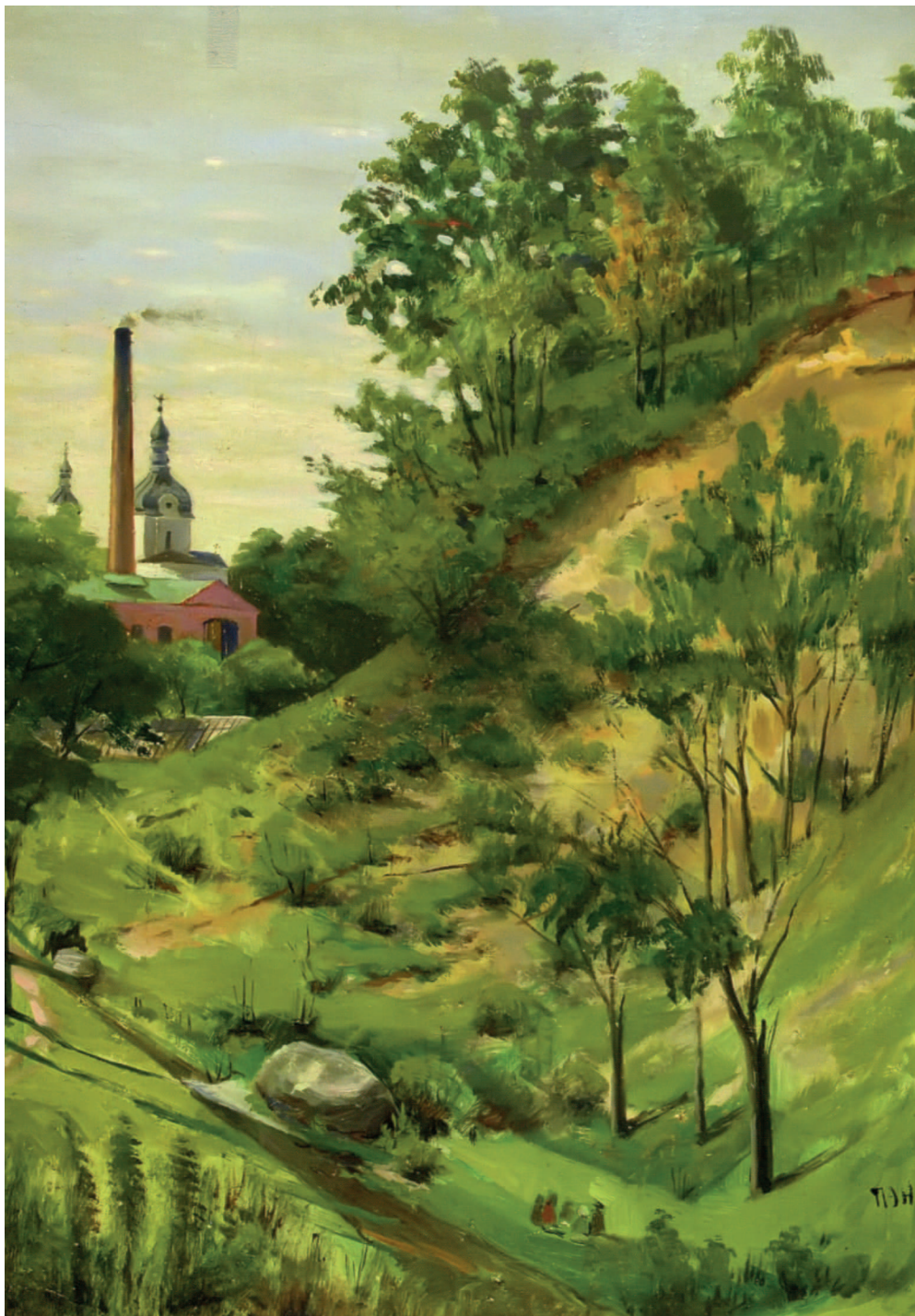
Юрий Моисеевич Пэн (Иегуда, Юдель Мовшавич), мастер с прекрасным художественным образованием стоит у истоков и начинает явление в искусстве, которое называют «Витебская художественная школа».

Он смог поступить в Академию художеств в Петербурге, где учился у П. П. Чистякова, который был «всеобщим педагогом русских художников» (В.В. Стасов), «общим и единственным учителем» (И. Е. Репин).

√ Значительную часть жизни П. Чистякова занимала педагогическая деятельность, в ходе которой он разработал систему преподавания рисунка, живописи и композиции. В 1870–90е гг. он создал собственный педагогический метод, в основу которого положил философскую составляющую. Творчества П. Чистякова – это приверженность сюжетной живописи, точной организации сюжета и выявлению смысла произведения. Метод включал класс гипсов, изучение пропорций и изображение объемной формы плюс начальные знания живописи; далее ученики работали в натурном классе и постигали законы отражения живой формы при знании анатомии и перспективы. Третий и четвертый годы посвящались законам изображения человека и законам композиции. Пятый и шестой годы ученики занимались в мастерской педагога.

√ Сам П. Чистяков подчёркивал: «История показывает и опыт убеждает, что самое удобное, самое лучшее изучение искусства может быть только в мастерских под руководством опытных учителей-мастеров. То есть там, где мастер учит ученика, становя его прямо перед лицом к делу, на практике, и вместе с учеником, развивая его, сам постоянно совершенствуется. Такое преподавание, как преподавание между учащимися, как и между преподавателями, было бы самое желательное в Академии нашей» [Молева Н., Блютин Э. П. П. Чистяков. Теоретик и педагог. М., 1953. С. 83].

√ Не выправлял ошибок ученика, учил его самого видеть и самому исправлять.



Пэн Ю. Духов овраг. 1907. Овраг на Гоголевской улице, за мастерской Ю. Пэна

Первым в русском искусстве начал реформирование метода в 1890-е годы К.С. Станиславский в театре. Он обосновал концепцию «бесформия» в смысле адекватности жизни: в актере возбуждаются чувства, эмоции, возможные в действительности, подобные обыденным. Смысл открытия состоял в том, что человек отстранялся от эстетизированной театральной формы, похожей на классицистскую композицию.

√ Мы наблюдаем здесь ситуацию своеобразного «перешейка песочных часов», в котором эстетизированная категория формы словно исчезает: по определению А. Таирова, «натуралистический театр, сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив его творчество жизненной правде со всеми ее случайностями, натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы» [Таиров А. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., 1970. С. 85].

Эти же процессы происходили в изобразительном искусстве.

Передвижники начали путь к «перешейку», т.е. к тому, что есть человеческая обыденность, реальность, повседневность, а значит, и к тому, что есть внутренняя жизнь человека:

- Н.Н. Ге «Петр I допрашивает Алексея в Петергофе», «Тайная вечеря»; «Портрет Ф.М. Достоевского» В.В. Перова;
- «Неравный брак» В. Пукирева;
- «Автопортрет» И. Н. Крамского и его же «Христос в пустыне»;
- «Бурлаки на Волге» и портретная галерея кисти И.Е. Репина;
- «Меншиков в Березове» В. Сурикова.

Передвижники создали Артель, которая выполняла заказы, а затем и Товарищество, первыми стали знакомить с русским искусством российское общество. В их среде было брошено в почву зерно, которое проросло затем в самых радикальных направлениях русского искусства и художественного сознания.

В такой атмосфере и среде формировались личность, глаз и рука художника Юрия Пэна. С одним из когорты великих современников-передвижников он будет почти десятилетие соседствовать в Витебске – с Ильёй Репиным, живущим в Здравнёво.

Отдельные особенности создания художественных произведений у Ю. Пэна, П. Чистякова и И. Репина сопоставимы. Мы рандомно возьмём для сравнения несколько работ.

Чистяков П.П. «Нищие дети» (1861–1862) – Пэн Ю. М. «Слепой с девочкой (Нищие)» (1910-е):



Чистяков П. Нищие дети



Пэн Ю. Слепой с девочкой. Нищие

Центр одной и другой работы пересекает проём, более композиционно высокая фигура (у Чистякова мальчик, у Пэна – слепой старик) расположена на фоне этого проёма, другая (фигуры девочек) – чуть сбоку. Композиции фигур на обеих картинах при сопоставлении – зеркальны друг другу в постановке (мужская и женская) и освещении. Чистяковские нищие стоят, прислонившись к мебели, пэновские – сидят, сложив зябнувшие руки. Лица чистяковских персонажей обращены на зрителя, пэновские обращены вправо. Лица у Чистякова размещены чуть ниже диагонали, пересекающей картину от верхнего левого к нижнему правому углу. А у Пэна – чуть выше диагонали от верхнего правого к нижнему левому. Чистяковские «дети» вошли в хату просить подаяние, пэновские «старик и девочка» ожидают милостыни на улице. Смирение, состояние покорности и обездоленности, но и внутренний молчаливый покой пронизывает героев обеих картин. В чистяковской работе присутствует внешний по отношению к персонажам сюжет: обстановка дома, в который зашли нищие, а значит, существует намек на жизнь, к детям не относящуюся. Их фигуры раскрыты на зрителя и на того, у кого они просят. У Пэна весь смысл работы сосредоточен только на внутреннем мире и состоянии нищих, их руки окольцовывают тело, отграничивают мир героев.

Пэн занимает их фигурами большую часть, всю центральную часть полотна. У Чистякова же фигуры находятся в нижней от центра части картины, они сознательно уменьшены, и их поэтому чрезвычайно жалко. Нищие Пэна вызывают несколько иное чувство: здесь оно больше философское, чем социальное. Здесь – беспомощность детства и беспомощность старости. Здесь – состояние экзистенциальности проглядывает в мгновении замершего взгляда девочки и в унылой застылости старика.

Возможно такого рода сравнение: Чистяков свою «видеокамеру» оставляет на режиме отдаления, т.к. его интересует общий план, ситуация, сюжет, а Пэн переводит «объектив» на режим приближения, его более волнует крупный план, судьба, внутренний смысл.

Главный цветовой акцент у Чистякова – сине-голубой, у Пэна – красный, пламенеющий.

Плечи детей у Чистякова приподняты, им холодно, несмотря на то, что они взошли на порог теплого дома. Плечи нищих Пэна не подняты и не опущены. Хоть девочка и греет руки в рукавах пальтеца, а старик сложил их ладонью поверх кисти на палке, видно, что холод всё же не пробрал их до костей. Чистяковские просят, а пэновские ждут.

Как будто деревенские герои Чистякова прошли круги своих жизней, состарились и воплотились в городских героев Пэна. Доля осталась той же.

Репин И.Е. «Мужичок из робких» (1877) – Чистяков П.П. «Итальянец-каменотес» (1870) – Пэн Ю.М. «Нищий» (1902):



Репин И. Мужичок из робких



Чистяков П. Итальянец-каменотёс



Пэн Ю. Ницуй

Репинский Робкий мужичок чуть опустил вниз голову, взял в зубы трубку, задумался, прислонился к стене – и вот возник... уже Итальянец-каменотес Чистякова. Нищий Ю. Пэна вторит композиции Каменотеса Чистякова: то же расположение фигуры относительно фона, то же поднятое правое плечо, та же борода, те же освещенные правый глаз и правое ухо, тот же край рубахи из-под верхней одежды.

Центральная вертикаль проходит через внутреннюю точку правого глаза Мужичка из робких, а центральная горизонталь – через темную точку в бороде чуть ниже рта. Яркий световой акцент высвечивает центральный треугольник, образованный двумя пересекающимися центральными и отходящей от них линии, идущей через правый глаз. Правый глаз, таким образом, «стреляет» в зрителя. Мужичок, оказывается, совсем не из робких, и этот освещенный в центре глаз, зоркий и таящий чертовщинку. И сам взломаченный мужичок подобен лешему. Второй же его глаз – пустой, скрытый, словно омут его провала затягивает, смущает и будоражит воображение.

Центр схождения центральных линий, обозначенный световым пятном, в композиции Пэна приходится на точку, расположенную в области правой ключицы. Если у Репина треугольник света находится слева от вертикальной централи, то у Пэна – справа. Но и здесь освещена правая часть лица персонажа, и таким же треугольником, как и у Репина: щека, глаз, нос, правая часть бороды. Только сам этот освещенный треугольник смещен относительно вертикальной линии, делящей картину сверху вниз пополам, и в центр смещена вся фигура. Нищий у Пэна протягивает правую руку к кому-то, кто находится за правой границей полотна, но смотрит он, на самом деле, в себя. Мужичок Репина вглядывается в зрителя пристально, словно выпытывает, словно ждет ответного действия. Нищий у Пэна не ждет, он прижимает руку к телу, словно просил, но не получил, а потому удивлен и озадачен. Репинский мужичок весь напрягся, чуть изогнулся вперед. Нищий остолбенел и застыл, чуть-чуть нагнувшись вперед. Левый его глаз темен, пуст, но он такой же, как и правый, там нет опасного провала в никуда. В выражении глаз – характерное для героев Пэна мгновение экзистенции, покорности судьбе, задумчивости перед судьбой и отстраненности от обыденности. Мужичок находится внутри сюжета, а Нищий – внутри судьбы.

У чистяковского итальянца-каменотеса центр припадает на нижнюю часть правой щеки, покрытую бородой, т.к. голова его опущена вниз вправо (как если бы Мужичок сместился вправо и опустил голову или Нищий, никуда не смещаясь, опустил голову к левому плечу). Треугольник света ложится на всю правую часть лица персонажа, захватывая часть шеи. Правый глаз закрыт, левый – в темноте и почти совсем не прочитывается, т.к. левая часть лица почти полностью смешивается с тенью от головы на стене. Волосы его падают на лоб, и, возможно, он только что снял покрывавшую их шапку, т.к. они еще примяты. У Чистякова зафиксировано мгновение усталости, выключенности из тяжелого труда, мгновение сосредоточенности на этой самой минуте отдыха. Попытка расслабиться, на минуту уснуть. Персонаж вообще отгорожен от мира, от наблюдателя, он почти одно со стеной, к которой

прислонился. Чистяковский портрет позволяет нам самим додумать историю Каменотеса или самим сочинить её.

При равности формальных приемов три портрета разворачивают разные человеческие состояния, разные напряженности бытия.

Чистяков П.П. «Римский нищий» (1867) – Чистяков П.П. «Боярин» (1875–1876) – Репин И.Е. «Протодиакон» (1877) – Пэн Ю.М. «Еврей-стекольщик» (1925) – «Толкователь Талмуда» (1925):



Чистяков П. Римский нищий



Чистяков П. Боярин



Репин И. Протодиакон



Пэн Ю. Еврей-стекольщик



Пэн Ю. Толкователь Талмуда



Пэн Ю. Старик с пером

Нищий Чистякова стоит на фоне городской стены, очертания которой скрывает туман. Он согнут в плечах, вся его фигура – образ самоуничужения, глаза скрыты тенью от высокой шапки, он слегка согнут справа налево и вниз, правая рука протянута зрителю, левая закрывает узкую грудь. Свет падает слева, и освещена нижняя часть лица и борода. Вертикальная центральная линия проходит на спрятанной руке прямо по протянутому сверху шнурку, через нос. Боярин схож с Римским нищим, только развернут в другую сторону, но также чуть наклонен. Человек совсем иного социального слоя, он, тем не менее, внешне похож на римлянина, и его портрет зеркален первому. Та же освещенная нижняя часть лица, та же седая борода окладом окружающая лицо, шапка на голове. Руки расположены на портретах на диагональной линии – у Нищего идущая от правого плеча к левому локтю, у Боярина идущая также от плеча, только правого, и к левому мизинцу. Эта линия пересекает правую руку одного и другого. Глубокие глазницы-впадины, небольшие глаза, спрятанные в складках век. Грусть на обоих лицах. У одного и другого отсутствие воли: только у первого – из-за положения и возраста, из-за неудачной жизни; у другого – из-за старости, нынешней немощи и сожаления о прошлой воле и силе.

Этой могучей силой, только сейчас, а не в прошлом, наполнен Протодиакон Репина, поэтому рука его не опирается безвольно на трость, а мощно сжимает посох в сильном кулаке, другая рука не покоится на колене и не спрятана за пазухой, а прижимает к телу крест привычным, уверенным движением. Его лицо сурово, брови сведены, глубокая складка пролегает над переносицей, в глазах пристальность, сосредоточенность на некоей глубинной мысли и какое-то внутреннее лукавство, выражающее натуру здоровую и властную. Центральная вертикаль здесь проходит по линии края рукава на правой руке, и композиционный центр располагается строго над рукой (так же, как и у Нищего, так же, как и у Боярина). Диагональ, идущая через левое плечо, соединяет верхушку ногтя на правой руке и верхушку посоха в левой. Руки, таким образом, находятся на этой линии, только левая оказывается чуть ниже.

Обе руки Боярина вместе с тростью образуют треугольник, так же и у Протодиакона – с посохом. Оба треугольника расположены в правом нижнем квадрате картин, и зеркальны друг другу. Однако в «Боярине» этот треугольник приподнят одним углом чуть вверх от нижнего края картины благодаря криво стоящей трости. В «Протодиаконе» треугольник основательно упирается вместе с посохом в нижний край полотна.

Основные геометрические линии, составляющие чистяковскую композицию, в репинской словно выпрямлены. Им придана жесткость, твердость и

упрямая статичность. Мягкая текучесть меха, седых волос, теней на лице, шапки на голове, длинных пальцев мягких рук, тщедушного тела Боярина как бы превращена в плотность тканей, дыбящийся воротник одежд, твердые по швам объемы головного убора. Прямоугольник лица Протодиакона сменяет треугольник лица Боярина, пальцы его рук сильны и толсты. Фигура не обмякает в кресле, а твердо упирается в землю.

Еврей-стекольщик Пэна сидит, левой рукой опираясь на палку, а правой на край деревянной рамы. Диагональ пересекает левое плечо, руки персонажа расположены на этой диагонали. Он так же повернут слева направо, как и Боярин, как и Протодиакон. Седая борода, цепка покрывает голову. Тот же момент усталости бытия, что и у римлянина, и у Боярина. Тот же скошенный треугольник, образованный непрямо стоящей палкой и кистями рук, в нижнем квадрате холста. Тот же падающий слева свет, как в остальных портретах.

Пэн размещает за спиной своего героя городскую среду. Боярин и Протодиакон существуют на нейтральном фоне. Однако Стекольщик со средой не взаимодействует. Он, как все персонажи Пэна, погружен в свои мысли. Даже работающие, действующие, читающие его герои всё равно замкнуты на своём внутреннем мире. Стекольщик смотрит за правый край картины, но мысль его возвращает наш взгляд обратно.

Если герои остальных картин внимательно глядят на зрителя, этот персонаж сосредоточен на некой бытийной мысли. Его бархатные блестящие, совсем не старые и не усталые, распахнутые без всякого прищуря, лукавства или сосредоточенного внимания глаза отсутствуют для реального общения, они не задают вопроса и не собираются обсуждать жизнь. Они бытийны. В них – серьезная содержательность мгновения вечности. Это – человек перед вечностью и самим собой. Для героев Чистякова и Репина важен диалог, они хотят пристальнее рассмотреть мир и презентуют себя. Стекольщик, композиционно соотносимый с другими портретами, к разговору не склонен.

Зачем нужен фон городской улочки? Он подчеркивает мгновение отстранения от будничности, от повседневности. Взгляд старика и его рабочий инструмент – из разных смысловых пластов. Художник вырывает героя из профанного времени и выводит момент сакрального. В глазах Стекольщика нет печали или радости, нет повседневного чувства, затуманенного хлопотами или страстями. Здесь, пожалуй, нет и характера, который так четко и значительно подчеркнут в остальных портретах. Здесь есть только значимость именно этого мгновения среди жизни.

При сравнении «Боярина» Чистякова и пэновского «Толкователя Талмуда» очевидно подобие композиционных построений: фигура посажена в три четверти правым плечом вперед, руки талмудиста также образуют треугольник, только одной из его сторон будет вертикальная линия правой полы одежды, и он также располагается в нижнем правом квадрате полотна. Герой также чуть наклоняет голову, и его голова тоже покрыта. Руки сухие, сжатые. Мысль и духовную основательность героя в единой целостности Книги и души. Левая рука плотно прижимает закрытую книгу, правая прижата к груди. Герой вписан в окружающие его предметы, они являются символами его среды и его внутреннего состояния. Они, как всегда у Пэна, выразительны и сами по себе, их жизнь на полотне принадлежит не только хозяину, но и обладает самоценностью.

Центральная вертикаль так же, как и у чистяковского боярина, проходит через левый глаз: у Пэна герой смотрит вниз, оттого левый глаз кажется совсем прикрытым. Собранные на лбу морщины выдают напряжение мысли и духа. Физической силы в тонком теле немного, хотя в этом сухом старике еще достаточно упругости и подвижности. Всё сосредоточено в сердце. Диагональ через правое плечо так же, как у Боярина, проходит под седой бородой, над пальцами правой руки к большому, достаточно длинному и тонкому пальцу левой.

Руки закольцовывают героев всех этих портретов, отгораживают их внутренний мир от наблюдателя, и вместе с тем вступают в диалог о персонажах прежде и раньше, чем лица и глаза. Руки – внешняя граница героя и зрителя, и вместе с тем они представляют мир чувств героев. Уже потом мы устремляемся к глазам как выразителям разума, мысли.

Из четверых наиболее сильные и воздействующие на зрителя своей силой природы – Протодиакон и Еврей-стекольщик: их руки, линия поверх головы образуют круг, символ спокойной силы и душевной гармонии. У Римского нищего это вытянутый по вертикали овал, сдавленный с боков круг, выражение сжатости и стесненности. Геометрические фигуры, образованные руками и головой Боярина и Толкователя Талмуда не содержат окружностей, это – скорей вытянутые треугольники, символы принадлежности к миру ноуменальному. У первого – с абсолютной отрешенностью от земных забот и пониманием тщеты земных усилий. У второго – с напряженным осмыслением истин Слова, стремление земного разума проникнуть в тайны иного мира и приобрести мудрость.

Интересно проследить аналогии пэновского «Старика с пером» и чистяковского «Боярина» – по зеркальной композиции, по свет-тени, по цветовой палитре.

Чистяков П.П. «Странник» – Пэн Ю.М. «Солдат старой армии» (1902) – Репин И.Е. «Бурлак. Этюд к картине «Бурлаки на Волге» (1870):



Пэн Ю. Солдат старой армии



Чистяков П. Странник



Репин И. Бурлак

Странник Чистякова, как и Римский нищий, помещен на туманный фон угадываемой стены. Он опирается на левую ногу, правая выставлена несколько вперед. В левой руке палка-посох и корзина-ведро. Голова склонена к левому плечу и вперед. Взгляд его устремлен вниз в правый угол. Он застигнут в момент раздумья, он словно разглядывает нечто, встретившееся на дороге. Лицо освещено слева, и с правой стороны на стену-фон падает тень от фигуры.

Такой и старый солдат Пэна: опирается на правую ногу, несколько отставив назад левую, в правой руке держит палку и шляпу. Он чуть согнут вперед, справа налево. Освещен справа, и на стену падает тень от фигуры. Взгляд устремлен на зрителя. Т.е. композиции зеркальны друг другу. Странный взгляд у старого солдата: левый его глаз словно слегка улыбается, пристально вглядываясь в наблюдателя. Правый же с чуть приподнятой бровью кажется повернутым внутрь. Персонаж приобретает излюбленно пэновскую глубину бытия личности в мире и во времени. И атрибуты в картине подчеркивают одиночество старика, его старинничество и заброшенность в повседневной жизни. Он словно застрял в углу между стеной и чугунной решеткой на заднем плане. Медаль на груди подобна грустному воспоминанию о бодрой и храброй молодости, а сумка на плече и очень старые сапоги – грустная реальность старости. Но смысл образа сосредоточен в мудрости пережитого, в понимании и провидении высшего, иного.

Молодой бурлак из работы «Бурлак. Этюд к картине “Бурлаки на Волге”» Репина помещен на фоне пейзажа. День облачный, мрачноватый, хотя и светит сквозь густые темные облака тусклое солнце. За спиной бурлака горизонтальные бревна забора. Плечи стягивает горизонтальная же лямка. Руки его безвольно опущены, фигура подана вперед, тень кепки прикрывает половину лица. Сама постановка фигуры напоминает композиционные построения у Чистякова и у Пэна, всё остальное в этой фигуре – иное, однако и выражение лица позволяет сопоставлять работы трех художников. Отрешенность, сосредоточенность, выпадение из повседневности, вопрос в опущенных вниз глазах – контраст их с безвольной плотью.

Наглядная устойчивость, композиционное совершенство, свет и его особенности в картине – это общие черты мастерства художников, учеников П. Чистякова.

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 символическую. 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, откровения; 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.

В 1897 году Ю. Пэн появился в Витебске. Здесь он создал Школу рисования и живописи с обучением по академической системе (рисование гипсов, копирование академических рисунков, работа с моделью, писание натуральных этюдов). Несомненно, что система преподавания у Ю. Пэна была аналогичной тому, что получил он из рук П. Чистякова. А значит, основным моментом изобразительного процесса полагался рисунок.

√ Методом Чистякова, т.е. основной задачей реалистического рисунка является изучение природы, изучение реальных форм. Это означало путь от общего к частному, т.е. рисование «не сложением, а вычитанием».

Коль скоро в мастерской Ю. Пэна находились его академические рисунки, сделанные под руководством П. Чистякова, он пользовался и в своей практике указанием учителя об изучении методов познания природы, построением формы на плоскости, сознательным воссозданием реального предмета, как в природе. П. Чистяков, между тем, требовал, чтобы каждый шаг ученика был почти математически определен, отстаивал твердость и ясность в профессиональном мастерстве в опоре на рисунок. В этой системе большую роль играли гипсы.

√ П. Чистяков говорил, что Академия без Аполлона быть не может, признавая за античными гипсами лучшее учебное пособие в понимании законов построения формы человеческого тела.

Репин писал о трактовке П. Чистяковым формы гипсовой головы:

√ «Она заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т.е. границы этих плоскостей, образовывали сеть на всей голове, что и составляла главную основу рисунка головы. Особенно интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей: дробясь и разбиваясь на разные детали головы, плоскости совершенно правильно определяли величину деталей до мельчайших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная и рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не только от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенного математически строит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на свое место» [Молева Н., Белютин Э. П. П. Чистяков. Теоретик и педагог. М., 1953. С. 133].

√ Первое же упражнение по живописи заключалось в составлении цвета из нескольких красок так, чтобы ученик не видел, из каких, а затем это надо было скопировать. Это было сложной задачей, потому что природный цвет с определенного расстояния видится иначе. П. Чистяков на втором этапе учил видеть, каким образом цвет выражает материальную форму.

√ Так же поэтапно проводились занятия по композиции. П. Чистяков исходил из того, что плоскость холста воспринимается не везде одинаково. Центр его, воспринимаемый глазом, находится выше центра холста, глаз при восприятии картины движется, как правило, слева направо. Особенная работа связана с сочетанием и контрастом цвета на разных планах картины.

П. Чистяков учил работать над картиной:

√ выбор темы и сюжета – первый эскиз с общим решением, характером группировки и ядром – формат картины – эскиз – поиск решения – решение частных – цветные эскизы и цветовое решение композиции – вся картина.

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.

Витебск в те времена был городом не местечковым и не маленьким. Это был торговый, развитый, европейский город.

Пэн прожил здесь всю остальную жизнь.

Много писал портретов женских. Называл их милые головки, повторял портреты. Искал свет всегда...» (из воспоминаний П. Явича для автора монографии).

• *Из воспоминаний Оксаны Сазоновой*, витеблянки, для автора монографии: «Моя бабушка Ванда Волконская, постоянно рассказывала, как позировала Пэну... Вероятно, все это происходило сразу после революции: она не смогла окончить 7-ой класс гимназии, поскольку её закрыли. Я и сегодня помню, что Пэн, по ее словам, досадовал, что не может поймать цвет её глаз и передать их: они были настолько тёмно-зелёными, что казались карими, а он так и не поймал их цвет...».

√ *П.М. Явич*: «Со всей России приезжали к нему. И учились, и портреты заказывали. Он до конца дней не откладывал кисти и пустил на свет огромную плеяду художников.

Был у него в мастерской большой сундук с его академическими работами, чудные работы. Он давал нам готовые портреты, а мы копировали его работы. У нас была гипсовая голова Христа, с которой мы работали. Было множество розеток.

А вообще мы начинали с того, что учились грунтовать холсты. Мы ведь не знали, что это нужно делать. Потом начался рисунок, и, конечно, начинали с гипсов. Мне, например, он дал голову Христа в профиль.

Он сам давал нам кисти, долго и подробно объяснял, какими кистями работать над портретом. «Нужно, чтобы у вас был хороший рисунок, и на хороший рисунок кладите хороший цвет. В первую очередь, нужно хорошо рисовать!». Показывал нам потом построение композиции.

В мастерской были работы самого Пэна, точно помню еще этюды Л. Шульмана, один «Пожарники». Другой – копия портрета Бетховена кисти Пэна. Юрий Моисеевич посоветовал Шагала и Шульману ехать учиться в Одессу. Шаггал 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. Шаггал 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 Шаггала 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.

Там, где теперь находится «Бульбяная» в те времена была пекарня с огромным кренделем над воротами, сквозь эти ворота можно было пройти во двор, и попадешь в мастерскую Пэна, во второй этаж. Внутри этот дом имел галерею, и мы ученики тянули мешки с пилеными дровами к мастерской. У него было три комнаты и четвертая, маленькая, в которой он спал, и где находились обнаженные натуры. И большая кухня с русской печью и столом. Он там варил картошку в мундирах для учеников. Мы, бывало, прибежим утром, а он уже приготовил для нас завтрак.

Многие просили у него помощи. Мы сами были свидетелями, как он простил одной женщине очень большой долг. Мы говорим ему: «Как так?». Он отвечал: «У нее муж ра-

боту найти не может. Вы еще молодые и ничего не знаете, а сколько у нее детей, их кормить надо, и одеваться надо. Отдаст когда-нибудь. А если нет, абы здоровья этой женщине. Пусть воспитывает своих детей”.

У него была такая большая коробка из-под монпансье, там он хранил деньги. К воскресенью он выкладывал деньги на табуретки, и мы уже знали, какому просителю какие деньги приготовлены. Этому слепому скрипачу (картина сохранилась, а я его знал, он жил по той же улице, что и я) – столько-то... Так и расходились деньги. Так каждую неделю мы распоряжались его деньгами.

Нашелся один ученик, который обокрал его, забрал девять тысяч, а тогда это были очень большие деньги, мой отец зарабатывал в месяц всего 25 рублей. Милиция говорила Пэну: “Напишите заявление, мы вернем хотя бы часть денег”, а Пэн отвечал: “Вы же его посодите, а он талантливый человек, ему работать надо”.

Два раза в неделю я ходил к Юрию Моисеевичу. Он был уже пожилым человеком (я попал к нему в 1930-м году). Часто у него болела голова, он лежал на диване у очень красивой голландской печи. Нам он приказывал, что, если кто-то постучится, чтобы мы, ученики, обязательно впустили. Вообще он много работал, своего Часового мастера он писал при нас» [Из интервью П. Явича автору монографии].

Эта мастерская-школа, продолжавшая существовать и в 30-е годы, в конце 10-х – начале 20-х, сделалась структурной частью художественного училища, основателем которого стал Марк Шагал.

√ «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 потрепанные 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 сбегают 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 натываюсь 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].

Не всякий ученик посвятит такие строки своему наставнику. Это – действительно поэма. Строки Марка Шагала вполне соотносимы с лирическими циклами Владимира Маяковского, с его пронзительностью, меткостью, точностью деталей и акварельностью метафор.

√ «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].



Пэн Ю. Портрет Шагала. 1914

Через Школу Пэна прошло немало учеников. Он первым стал распахивать и засеивать художественную целину в Витебске. Ему суждено было начинать, и его знаменитые впоследствии ученики, родились именно в Витебске. Он как садовник возделывал сад плодоносящий, с породистыми деревьями, он культивировал возникшее и прорастающее на этой земле, этой землей рожденное. Витебск оказался потенциальным, энергичным – достойным посланного ему судьбой художника.



М. Шагал и Ю. Пэн – в центре. Крайний слева – Л. Лисицкий. Крайний справа – А. Ромм

В случае с Ю. Пэном проникновение за видимую оболочку мира происходит благодаря атрибутам местечкового быта, и через экзистенциальную отрешенность человека от этих атрибутов, и через доведенное до мистификации любование этими атрибутами. Человек обретает мудрость и величайшее смирение, понимая сущность обыденности и повседневности, и даже придавая профанному определённую сакральность. Так, в картине «Часовщик» 1914 года благодаря деталям – газета и многочисленные часы – противопоставлено сиюминутное и вечное. «Автопортрет с Музой и Смертью» 1924-го года полагают завершающим у Ю. Пэна.

Ю. 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 вздыбливалась 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.

√ «... мне кажется, я подойду всего ближе к истине, если скажу: в жизни каждого поколения через еврейский квартал с быстротой молнии проходит однажды психическая эпидемия, устремляет души к какой-то непостижимой цели, создает мираж, облик какого-то своеобразного существа, которое жило здесь много сотен лет тому назад и теперь стремится к новому воплощению.

Может быть, оно всегда с нами, и мы не воспринимаем его. Ведь не слышим же мы звука камертона, прежде чем он не коснется дерева и не вызовет вибрации.

Может быть, это нечто вроде какого-то душевного порождения. Без участия сознания – порождения, возникающего наподобие кристалла по вечным законам из бесформенной массы.

Кто знает?

В душевные дни электрическое напряжение достигает последних пределов и рождает наконец молнию – может быть, постоянное накопление неизменных мыслей, отравляющих воздух гетто, тоже приводит к внезапному разряжению – душевному взрыву, бросающему наше сонное сознание к свету дня, чтобы проявиться то молнией в природе, то призраком, который своим обличьем, походкой и видом обнаруживает в каждом символ массовой души, если только верно истолковать тайный знак внешних форм» [Майринк Г. Голем. СПб., 2002. С. 47–48].

«Ружа ў чыстым полі, альбо Партрэт Мастака з Музай і Смерцю» в Национальном Академическом драматическом театре имени Якуба Коласа в Витебске – третий спектакль Виталия Барковского из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства 20 века (первый – «Шагал.. Шагал», второй – «Мадам Боншанс» о Хаиме Сутине). Его герой – Юрий Пэн, первый художник Витебска.

√ О Ю. Пэне иногда писали, что он занимает в искусстве место как учитель знаковых фигур – Шагала, Цадкина, Эль Лисицкого. Или как бытописатель еврейского местечкового окружения. Но самое значительное в том, что Ю. Пэн создал в Витебске художественную атмосферу, энергетическое поле Города. Он стал катализатором пространственно-временного континуума под названием Витебск.



Ф. Шмаков – Художник



Смерть – И. Тишкевич



Пэн Ю. Автопортрет с Музой и Смертью

Спектакль, показанный в разных городах и на фестивалях, – психологически-бытовой, сюжетный. Он основан на драматургическом материале В. Дроздова, ясном и последовательном в воссоздании хронологических эпизодов одного дня, даже одного вечера из жизни Ю. Пэна, последнего его вечера. В ночь на 1 марта 1937 года 83-летний художник был убит в своей мастерской.

Этюды памяти... Подведение итогов. Эти эпизоды режиссер создавал так, словно всматривался в картину Ю. Пэна «Автопортрет с Музой и Смертью», и Муза и Смерть стали главными героинями этих последних дней жизни Художника.

...Многое отошло в воспоминания. Осталась память о прелестных женщинах, что прошли сквозь его жизнь и его мастерскую, чтобы навсегда поселиться в музеях. Он вспоминает одну из них, свою Музу, и её облик возникал среди других обли-

ков. Теперь они обе стерегут его покой в этот последний день – Муза и Смерть... его защитницы и проводники.



Муза (А. Ганум), Художник (н.а. СССР Ф. Шмаков), Смерть (И. Тишкевич)

Автор пьесы не разбирал никаких версий убийства Ю. Пэна, он художественно осмысливал обстоятельства – Смерть просто забирала Художника, чтобы он не пережил самого страшного – ареста, пыток, расстрела...

Отзвуком 1937 года была пронизана вся ткань спектакля. Молодая Дама пришла в мастерскую, чтобы отдать Ю. Пэну свой портрет, написанный им двадцать лет назад, потому что ее муж арестован по обвинению в сотрудничестве с какой-то политической партией, и Дама должна спасаться, а портрет хотелось бы сберечь от страшного времени...



Молодая Дама – А. Барковская

Приходит в мастерскую и бывший ученик, нынче успешный столичный художник и чиновник от искусства. Именно он приведет позже людей для ареста, но опоздает...

Однако у этого спектакля был один-единственный необычный показ. Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Работы Ю. Пэна, проецируясь слайдами прямо на силуэты актёров, казалось, оживали и двигались.



Сами герои были подобны теням, плывущим по мастерской и растворяющимся в картинах.

Режиссер-постановщик спектакля В. Барковский растягивал темпо-ритм, чтобы постигнуть загадку Ю. Пэна, понимая, что за реалистическими местечковыми лицами прячется некая тайна. Иначе ничего бы в Витебске не произошло... А Пэн – потайная дверца в энергетическую суть Витебска. И В. Барковский захотел её приоткрыть в своём спектакле.



Ф. Шмаков – Художник

Спектакль начинался белой интродукцией... Все говорили медленно и медленно двигались, словно стремились как можно дольше длить последний час жизни художника, словно хотели задержать судьбу на пороге его мастерской. Рядом со старым Пэном возникала фигура Пэна молодого ... По сцене кружили Арлекины... Две Музы и две Смерти... Мир двоился, как будто художник всматривался и вслушивался сразу во время и в вечность, сопрягая их в общую метафизику.

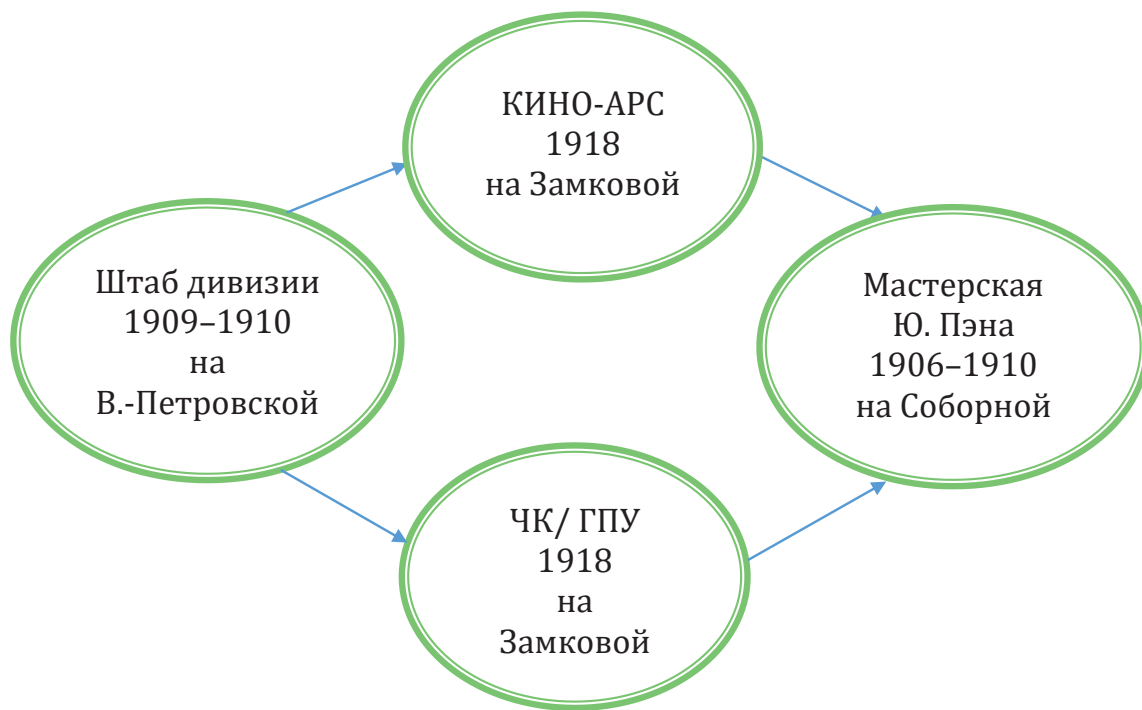
Казалось, режиссер повторял рифмы своего первого из трилогии спектакля «Шагал... Шагал...», где главный герой также отстранялся от действия, и всё происходящее на сцене, на самом деле, совершалось в его внутреннем мире, а все остальные персонажи возникали из музыкального пространства и музыкального времени, словно звуки, ноты и цвет.

Форма «Ружы...» – не столько поэтическая, сколько симфоническая, основная тема которой набирает силу постепенно, а все остальные, как ручейки, собираются в главный смысл преодоления биологической смерти благодаря Искусству: «Нужно быть красивым», – постоянно повторяет Пен.

В трилогии о выдающихся художниках («Шагал... Шагал», 1999 г.; «Мадам Боншанс», 2001 г.; «Ружа ў чыстым полі», 2002 г.), созданной совместно со сценографом В. Матросовым, раскрывается внутренний мир Марка Шагала, Амедео Модильяни и Хаима Сутина, Юрия Пэна. Именно сны памяти и метаморфозы памяти каждого из них волновали режиссера, поэтому построение мизансцен соответствовало растянутому, вьющемуся темпо-ритму, в котором персонажи словно уплывали и вновь возвращались из реальности в ирреальное и обратно.

Для подобного режиссерского решения была найдена единственно необходимая колористическая система: в «Шагале...» черно-белая, в «Мадам Боншанс» черно-белая с красным рефлексом и в «Руже...» исключительно белая. В. Барковский с В. Матросовым выбирали не богатый и насыщенный колорит с тембральными разработками цветовых пятен, с красотой и богатством сложных цветовых оттенков, что было бы вполне логичным в произведениях о художниках. Они настаивали на цветовой триаде (черное-красное-белое), которая имеет смысл архетипической формулы.

Энергия места, угол Соборной на Задуновской и Гоголевской, один из домов Вишняка оплодотворён присутствием Ю Пэна. Городские пейзажи – в том числе и пейзаж Духовского оврага – реалистическое отображение места, а энергия их – пространство ирреального.



ЗАДУНОВСКАЯ, 11 И 13



«После появления в Витебске электрического трамвая вопрос об электрическом освещении был предопределен. Такой неординарный город, несомненно, не просто наблюдал за достижениями науки и техники, но очень активно их старался адаптировать и внедрить в повседневную жизнь».

[Павлючков В. Витебский трамвай: люди, события, факты. Мн., 2014]

Задунская улица начала формироваться в 16 в. как продолжение улицы Великой/ Замковой в сторону Задунавского посада/ Задунавской слободы. Исследователи связывают название улицы и посада с ручьем Дунай, текущем от Духовской горы параллельно Западной Двине и впадающем в Витьбу.



Мосточек через Дунай и лестница на Кстовскую гору. Вероника Островлянская. Акварель

В 1922 году была переименована в улицу Свердлова, в 1925-м – в проспект Фрунзе.

Исследователь витебской топонимики доктор филологических наук Анна Мезенко находит в первоначальном названии некоторое противоречие:

√ *«Посад назывался Задунавье. Он в свою очередь получил название от ручья Дунай, который до сих пор впадает в Витьбу. Слово «дунай» – диалектное, изначально у славян обозначающее большое скопление воды. Можно представить, каким большим был ручей в XVI веке, что от него пошло название целого посада! Иногда Задуновскую улицу связывают прямо с Дунаем. Это неправильно, ведь тогда улица называлась бы Задунайской».*

√ *Однако, у Сементовского читаем: «<...> с предместьем За-Дуновьем» [Памятная книжка по Витебской губернии на 1865 год. СПб., 1865. С. 97], главные улицы 2-й части города – Благовещенская, Могилевская, Духовская, Задуновская [С. 103]. И тут же – «Задунавский, находящийся на Дунае, на улице Задунавской» [С. 115].*

Через овраг ручья проходил мост, вместо которого в 1860-х гг. построили арку и насыпали дамбу.



Соборная пл. и Задуновская улица. 1910 г.

В доме № 3 Рейдемейстера по Задуновской находилась первая аптека в Витебске (1827), «Замковая» (содержатель-провизор Ф. Н. Реут [*Памятная книжка Витебской губернии на 1914 год*]. Витебск, 1914. С. 90), а в верхних этажах располагались жилые помещения, в четвертом – фотостудия. В доме № 5 в 1921 году помещался 730-й полевой западный госпиталь [*Советский справочник Витебской губернии. 1921 г. Витебск, типография «Коминтерн», С. 164*].

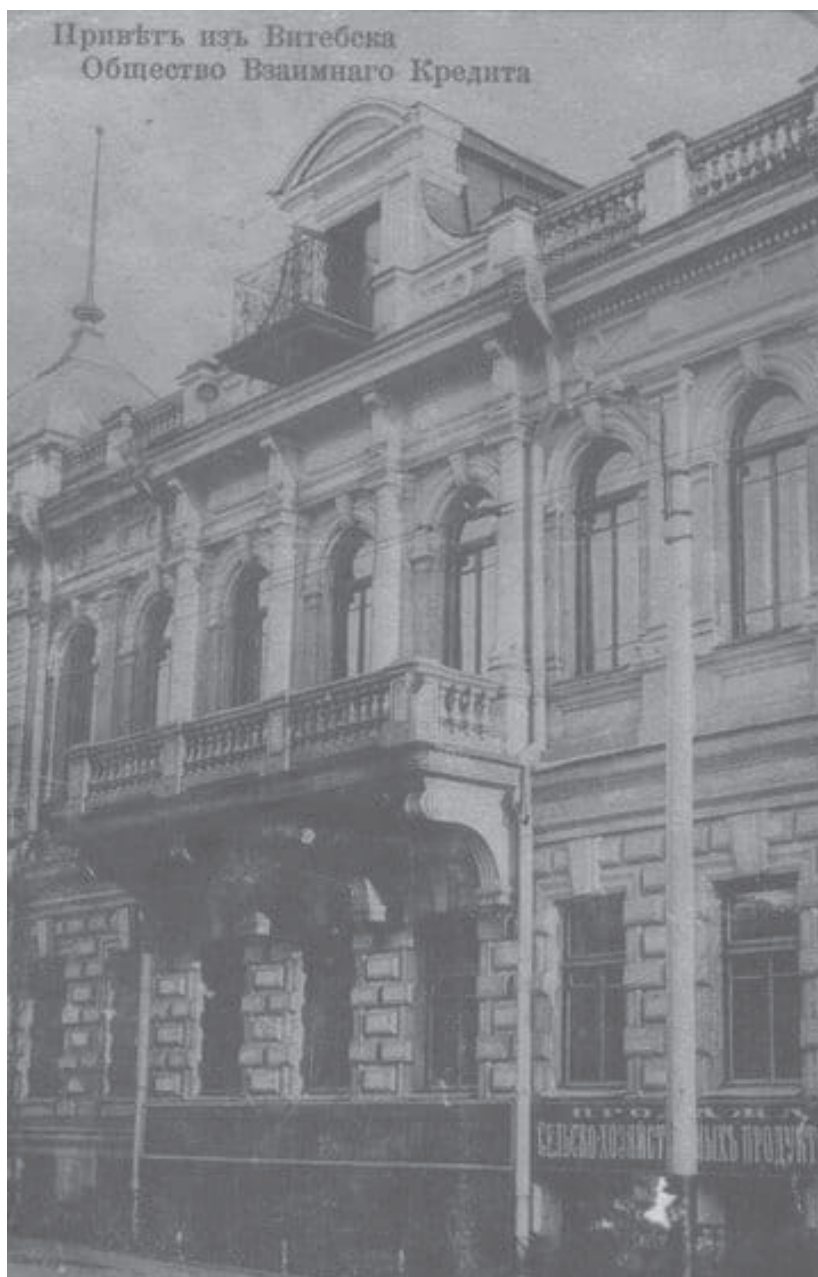


Дом № 3 по Задуновской улице



Задуновская, 7 и 9

В доме № 7 разместились Общество сельских хозяев, Общество взаимного кредита земледельцев Витебской губернии (председатель – С.И. Лопацинский) [Памятная книжка Витебской губернии на 1914 год. Витебск, 1914. С. 85].



Задуновская, 7



*Фото Витебска времени оккупации. Справа двухэтажное здание сберкассы.
В левой части фото – труба зеркальной фабрики*

В Алфавитной книге домовладельцев по Задуновской после Рейдемейстера вписаны: Шнер, Правление Общества взаимного кредита, Фрадкин.

В доме, следовавшем за правлением Общества, в доме № 9 одно время снимал квартиру Марка Шагал.

√ «<...> обратный адрес для входящей корреспонденции в конце 1919 г. М. Шагал указывал своим корреспондентам так: “Витебск, Задуновская улица, дом номер 9”» [<http://www.m-chagall.ru/library/rodina-mark-shagal-v-vitebske12.html>].

√ На Задуновской площади в конце 19 века были построены лазареты Ленкоранского-Нашебургского полка 41-й пехотной дивизии.

Дома № 11 и 13 принадлежали И. В. Вишняку, в Алфавитной книге домовладельцев на 1918-1919 гг. они значатся как Витебский трамвай [ГВМт. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 60. Т. 2. Л. 359].

√ Акционерное общество «Витебский трамвай» было создано и зарегистрировано в Брюсселе 25 апреля 1896 года. В сентябре 1897 года начало свою деятельность в Витебске. 4 февраля 1896 года Витебская управа заключила договор по устройству в городе «электрической железной дороги», т.е. трамвая с французским гражданином

Гильоном. Техническое руководство строительством линий и сооружений осуществлял инженер Розенталь. С осени 1896 по лето 1898 года соорудили четыре участка трамвайных линий, и каждый из них был подключен к центральной станции, построенной по Задуновской улице.

√ По просьбе Витебского трамвая для выполнения строительных работ городской управой были отведены земельные участки на Задуновской улице, на косогоре возле «Ямы» площадью в 150 кв.саж., где предусматривалось построить каменное здание электрической станции, деревянный домик для начальника станции со стороны центральной станции и деревянные кладовые [Павлючков В. Витебский трамвай: люди, события, факты. Мн., 2014. С. 125]. В первом отделении станции были расположены три котла из высококачественных материалов и сертифицированных от английской компании. Во втором отделении были размещены три паровые машины из Германии [«Витебские губернские ведомости», 1897. 26 июля]. Трамвайные пути были построены под руководством И. Розенталя по особой технологии и прослужили до середины 1920-х гг.

18 июня 1898 года первый трамвай был пущен, что стало большим праздничным событием.

√ Композитор О. Крамер представил специально к нему «Трамвайный марш».

В Витебске ходили 18 бельгийских вагонов с 7 утра летом и с 8 утра зимой до 11 часов вечера. Сесть в вагон можно было на всём пути следования (это были остановки по требованию), если имелись свободные места. В трамвае запрещалось курить, ездить нетрезвыми и неопрятными, запрещено было прикасаться к мотору.

Центральная электростанция работала не только для движения транспорта, но с октября 1898 года по соглашению с городской управой освещала Городской театр во время представления с 7 до 11.15 вечера.

В 1906 году была выписана и нотариально заверена Ф.М. Экторсом доверенность на имя инженера-электрика Лазаря Вишняка в том, что ему с 2 июля 1906 года передоверяются все полномочия, какие имеет Совет управления, в полном объеме, и он назначается представителем и ответственным агентом Бельгийского акционерного Общества «Витебский трамвай» в Российской империи. Лазарю Вишняку были предоставлены права в отношении к русским властям, к коммерческим обществам, к частным лицам. Он получил полномочия вести все дела Общества и приобретать для Общества имущество. Он должен был представлять Общество в суде и возбуждать судебные дела от имени Общества, отвечать по делам Общества и защищать его. По этой доверенности Вишняку давалось право получать всю корреспонденцию, документы и деньги, а также избирать место жительства [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 6. Лл. 25-26].

Что касается электроосвещения города, то 6 июля 1911 года все имеющиеся именно на этот счёт договоры были отменены, и городская управа заключила соглашение с акционером Израилем Вульфовичем Вишняком на десять лет.



Дома № 11 и № 13 по Задуновской улице

И. Вишняк был обязан значительно поднять мощность электростанции, и Городская управа разрешила ему прокладывать электросети, а также пользоваться электроэнергией самому и продавать её. За право прокладывать по городу провода И. Вишняк установил в городской управе 130 лампочек накаливания и ежедневно отпускал управе электроэнергию напряжением от 105 до 115 вольт с вечера до часа ночи. Для нужд телефонной сети города И. Вишняк отпускал электроэнергию безостановочно в течение суток.

Центральная станция трамвая производила ток с помощью паровой машины, движение которой обеспечивал пар из паровых котлов, работающих на дровах. Сильный ток возбуждается в кольце Грамма, собирается щетками, соединенными с рельсами. Ток проходит по проводу в специальные приспособления в вагонах, ко-

торые становятся замыкателями тока. В каждом вагоне есть своя динамо-машина, похожая на такую же на станции, только с меньшим числом оборотов. Центральная электростанция была снабжена тремя паровыми машинами по 220 лошадиных сил каждая. В каждом вагоне находилось по два мотора, один работающий, другой – только для подъема пути. Витебский трамвайный путь считался одним из самых сложных в Европе по изменчивости профиля дороги [Павлючков В. *Витебский трамвай: исторический очерк. Мн., 2010*].

*√ К 1915 году услугами центральной электростанции трамвая пользовались: губернаторский дом, канцелярия штаба Двинского военного округа, губернское правление, канцелярия губернатора, губернская типография, штаб Двинского военного округа, типография штаба Двинского военного округа, окружное артиллерийское управление, командное управление Двинского военного округа, окружной суд, управление инспектора инженерной части Двинского военного округа, лазарет Крестовоздвиженской общины Красного Креста, Нижегородский госпиталь Красного Креста, Второй сводный госпиталь, военный госпиталь № 409, лазарет Всероссийского Союза помощи раненым и больным воинам [Забелло Л. *История Витебского трамвая. Витебск, 1998*].*

В период Первой мировой войны, революции и Гражданской войны Витебский трамвай работал на пределе сил: необходимо было переоборудовать вагоны для транспортировки раненых, пролагать новые рельсы по направлениям к госпиталям. Всё это в условиях военного положения казалось нерешаемым вообще, не было материалов, не было квалифицированных мастеров, прицепных вагонов для тяжелых раненых не хватало, кузнечные и столярные мастерские выбивались из сил. Акционерное общество эвакуировало военных от железнодорожной станции в лазареты, снабжало электроэнергией не только больницы и рентгенкабинеты, но и все главные военные учреждения города безвозмездно, а топлива не хватало. Нужда, между тем, составляла до 12 вагонов угля в месяц. В июле 1915 года встал один из агрегатов машин Центральной станции, из-за чего количество действующих вагонов сократилось. Отремонтировать вышедший из строя цилиндр паровой машины возможности не было, так как в военное время заграничные детали не поставлялись, а у местных их не было. «Витебский трамвай», понимая проблемы станции И. Вишняка, нашел средства для замены агрегата нового двигателя-дизеля в 200 лошадиных сил.

Заработная плата у руководящего состава трамвая по сравнению с рабочими постоянно возрастала. Директор трамвая Лазарь Вишняк имел месячный оклад 600 рублей. Директор трамвая, начальник центральной станции и начальник депо кроме жалованья получали бесплатную квартиру с отоплением и освещением.

Лазарь Вишняк, присвоив себе крупные суммы денег, объявил: «Согласно циркуляру от 31 августа 1917 года № 6992 акционерное общество „Витебский

трамвай“ извещает, что оно вынуждено из-за отсутствия средств объявить рабочим и служащим расчёт и закрыть предприятие. Объявление об этом будет вывешено 2 января 1918 года, а расчёт с рабочими и служащими будет произведён 15 дней спустя».

Этот вопрос обсуждался целый год. В сентябре 1918 года Л. Вишняк согласился, наконец, на требование рабочих об увеличении тарифных ставок. Однако так и не произвел этого «за неимением средств» [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 6. Л. 79].

А потом Лазарь Вишняк и вовсе, бросив предприятие, скрылся из Витебска. В кассе не осталось никаких средств ни на зарплату, ни на топливо, ни на ремонт. Л. Вишняка разыскали в Москве, и он частично расплатился с рабочими деньгами, а частично выдал зарплату солью.

Кроме того, постоянно возникали проблемы с освещением города. «Витебский трамвай» проводил по улицам провода без учета охраны телефонных устройств, из-за чего регулярно происходили соприкосновения телефонных и осветительных проводов, отчего «все клапаны коммутатора однопроводных абонентов открываются, предохранители начинают выплавляться и телефонистки находятся в опасности электрического разряда через голову» [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 6. Л. 6].

√ 15, 16 и 17 октября 1918 года случилось серьезное происшествие: провода соприкасались постоянно в течение всех трех суток, свет гас, и работа электростанции прекратилась вообще, и пришлось пользоваться керосином. Вечером 17 октября в расположение станции явились два чекиста, арестовали заведующего станцией трамвая Крюкова, угрожали расстрелом инженеру Криштафовичу и хотели арестовать телефонистку Романовскую. Но, к счастью, в конце концов всех освободили.

В начале 1918 года предприятие было национализировано, со старым, изношенным оборудованием. До 1922 года трамвай имел всего четыре исправных вагона и три платформы, работавшие только на двух маршрутах.

Контора трамвая с января 1919 года располагалась на противоположной стороне улицы и занимала 6 комнат на Задуновской, 16 [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 25. Л. 23] в доме, конфискованном у Янины Бантле [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 24. Л. 211]. «Витебский трамвай» перешел в ведение Коллегии по управлению Витебским электрическим трамваем. С конца предыдущего года положение предприятия было критическим, и вдвое был повышен тариф на билеты и электроэнергию, но средств на материалы для ремонта не было.

Но через полгода, в июле 1919 года её переместили на Замковую, 20 [ГАВт. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 6. Л. 41].

В это время на помощь пришло управление Риго-Орловской железной дороги, дополнительным доходным объектом стала мельница депо трамвая.

ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ СТАНЦІЯ И. В. ВИШНЯКА

Замковая улица, Телефонъ № 622
Задуновская, 16 I-20

Абонентъ № 279.

ОТДЕЛЪ ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА
17. МАР. 1919

Счетъ № 388

ПРИ ВИТЕБ. ГОРОД. УПР. Витебскъ, марта 11 дня 1919 г.

Отдѣлу городского хозяйства / ул. освѣщеніе./

За срокъ со 1 февраля 1919 г. по 1 марта 1919 г.

Счетчикъ №	Показанія счетчика.	Разность.	Коэф-фици-ентъ.	Гектоуаттъ-часы		Сумма.	
				Освѣщеніе	Цѣна.	Рубли.	Коп.
	За уличное освѣщеніе въ февралѣ с.г.						
	60 экон. ламп по 50 свѣчей каждая по			25 00		1500 00	
	Надзоръ за лампами					600 00	
	Смѣна лампочекъ					250 00	
	Итого						
	Недопмки по прежнимъ счетамъ за освѣщеніе						
	Гербовый сборъ						
	А всего слѣдуетъ получить					2350 00	

Двѣ тысячи триста пятьдесятъ рублей.
Гербовый сборъ за счетъ абонента.

Вухгалтеръ:
П. Абрамкинъ

По сему счету
получилъ _____ 191 г.

Если причитающаяся плата не будетъ внесена въ теченіе 7 дней со дня предѣльной даты, то отпускъ энергіи будетъ прекращенъ.

ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 6. Л. 89

Летом 1919 года в трамвае Витебска появилась первая реклама: в начале августа 1919 года в период подготовки к съезду работников искусств Правление Витебского отделения Всероссийского профсоюза работников искусств просило Управление трамваем предоставить окна трамваев для «рекламной части ко Дню работников искусств и после 16 августа очистить окна трамваев от рекламы» [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 8. Л. 24].

Осенью 1919 года, когда в Витебске было введено военное положение, начальство электростанции настояло, чтобы обычное до 6 утра освещение города прекращать сразу после полуночи, т.к. после 11 часов вечера жизнь замирала, и возобновлять его в 6–7 утра [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 6. Лл. 118–118об.].

С 1 июля 1920 года был реорганизован Витебский Отдел городского хозяйства, в его структуру включили трамвай, центральную электростанцию, водонасосную станцию, водопровод и канализацию, а также лесопильный завод.

Электростанция как единственная в городе обслуживала все предприятия и обеспечивала освещение улиц [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 208. Л. 7]. Коллектив составляли 33 человека во главе с заведующим В. В. Крюковым: 4 машиниста, 3 помощника машиниста, 5 кочегаров и 7 их помощников, печник, 5 сторожей, 2 слесаря и др. [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 186. Л. 27].

Работа трамвая имела отношение и к чистоте в городе. Так Губревком требовал убирать мусор с улиц, прилегающих к трамвайным путям: «должен быть собран в кучи и сложен посреди путей, а при подаче трамвайной площадки погружен на нее». Постоянной очистке подлежали и сами пути: «Виновные в неисполнении сего будут подвергнуты штрафу или заключению в Концентрационный лагерь на срок до 3х месяцев» [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 186. Л. 23]. Для уборки мусора, сметенного с линий, движение открывали в 7 часов утра, и свозили его весь в установленное властями место.

Требовали решения и более сложные проблемы. В августе 1920 года руководство Отдела городского хозяйства подало в ГубЧК следующее заявление:

√ «В связи с реорганизацией Отгорхоза, кассы трамвая и водопровода объединены с кассой Отгорхоза и ежедневно собираются весьма крупные суммы, между прочим ежедневно происходит сдача выручек кондукторами в ночное время, причем выручки составляют в среднем до 200 000 руб. и свыше в день. Т.к. здание не охраняется военной охраной, то во избежание нападения злоумышленников и грабежа, Отгорхоз считает необходимым вооружить дежурных сторожей. Хотя бы револьверами, а потому просит Витебскую Гучека выдать ему 2 револьвера с 25 патронами каждому, равно соответственно разрешение на хранение означенного оружия» [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 186. Л. 45]. В ответ выдали одну винтовку и обучили сторожей обращению с ней.

В 1920-е годы трамвай впервые поменял цвет: вместо синего стал красным.

√ К Первомайским праздникам 1920 года члены творческого объединения УНОВИС создали щиты украшения на витебских трамваях. Это была не реклама УНОВИСа тогда и не память об УНОВИСе на современных двух витебских трамваях. Это была пропаганда нового искусства и те самые супрематические конфетти, о которых писал С. Эйзенштейн, будучи впечатленным украшением города, проезжая через Витебск на Западный фронт.



Супрематический трамвай в Витебске. 1920

Здания, когда-то принадлежавшие Вишняку, претерпевали множество трансформаций и всякий раз испытывали влияние истории, её круговороты и зигзаги.

Осенью 1925 года Витебский окружной исполком организовал коммунальный трест, куда вошел трамвай, электростанция и еще 19 предприятий. Движение начиналось в 7.40 утра и продолжалось до 10.40 вечера. Кондукторы и водители работали посменно и круглый год кроме праздников.

К середине 1920-х дому № 13 с электростанцией потребовался серьезный ремонт. Необходимо было исправить железную крышу над котельными, машинным отделением, помещением с аккумуляторами и над пристройкой. Наружные окон-

ные переплётыв сделались совсем ветхими и нуждались в замене, а вокруг паровых машин в машинном нужно было срочно перестлать полы из метлахской плитки, а также заменить мостовую в переднем дворе.

√ Здание имело Т-образный в плане вид, с восточной стороны были надстроены и с западной стороны пристроены дополнительные объемы. Выполнено из лицевого кирпича старого образца и было декорировано лопатками и развитым венчающим карнизом.

В помещении № 11 с 1924 года по быв. Задуновской работал коллектив «Зеркальщики», в 1930-м переименованный в Витебскую государственную зеркальную фабрику им. Фрунзе [Справочник постового милиционера по гор. Витебску. 1935. С. 11]. Во время немецкой оккупации здесь был устроен трудовой лагерь «Зеркалка», людей содержали в ужасающих условиях подвальных помещений, вынуждали работать по 11 часов на расчистке города, погрузке угля и на ремонте дорог. После освобождения Витебска на верхних этажах расположился военный госпиталь. А потом по саркастическому зигзагу судьбы там разместили лагерь для пленных немцев.



Здание бывшей зеркальной фабрики, во время оккупации – трудовой лагерь



Двор бывшей зеркальной фабрики, во время оккупации – трудовой лагерь



На фото Э. Поляка 1965 года застройку мы наблюдаем со стороны оврага. Слева сверху – верхний этаж (пять окон) дома № 11. Правее двухэтажное – здание нынешней Музыкальной гостиной. И еще правее чуть в глубине за ней дом № 13, здание бывшей электростанции



На фото Э. Поляка 1965 года застройку мы наблюдаем со стороны оврага. Слева вверху – верхний этаж (пять окон) дома № 11. В центре двухэтажное – здание нынешней Музыкальной гостиной. И справа от этого здания дом № 13, здание бывшей электростанции (ныне Музей частного коллекционирования)

В 1950-е годы в комплексе зданий перед бывшими вишняковскими на проспекте Фрунзе размещались фармацевтический факультет Мединститута, спортивные залы тяжелой атлетики, сохранившаяся аптека, книжный магазин, квартиры жильцов.



Комплекс домов в начале проспекта Фрунзе, бывш. Задуновской



1950-е гг. Левое крыло фармфакультета. Фото К. Дурихина



На фото Э. Поляка 1969 года здание бывшей «Зеркалки» слева в кадре



1973 год. Кафе «Витьба» и начало улицы Кирова (Замковой)



На фото Э. Поляка 1965 года застройку начала проспекта Фрунзе (быв Задуновская) мы наблюдаем со стороны оврага



*Феликс Гумен. Витебск, ул. Ленина, 1975 год. Акварель.
На справа углу квартала – кафе «Витьба»*

Официальной причиной уничтожения комплекса стало угрожающее аварийное состояние домов, а также то, что эти дома «мешали ходу троллейбуса на площади Свободы». В начале 1980-х Министерство культуры рекомендовало, констатируя «их ценность как памятников и как объектов, формирующих эстетическое и градостроительное пространство центра города» серьезно обдумать столь радикальное решение. Но 14 марта 1984 года здания разрушили.

Здание бывшей Витебской центральной электростанции сохранилось. После того, как его приспособили под жилой дом, оно утратило прежний свой облик.



Пустое место на месте исторических зданий в начале Задуновской улицы. Справа в кадре здание Музыкальной гостиной и (правее) здание Литературного музея. Фото Э. Поляка



Здание бывшей Витебской центральной электростанции

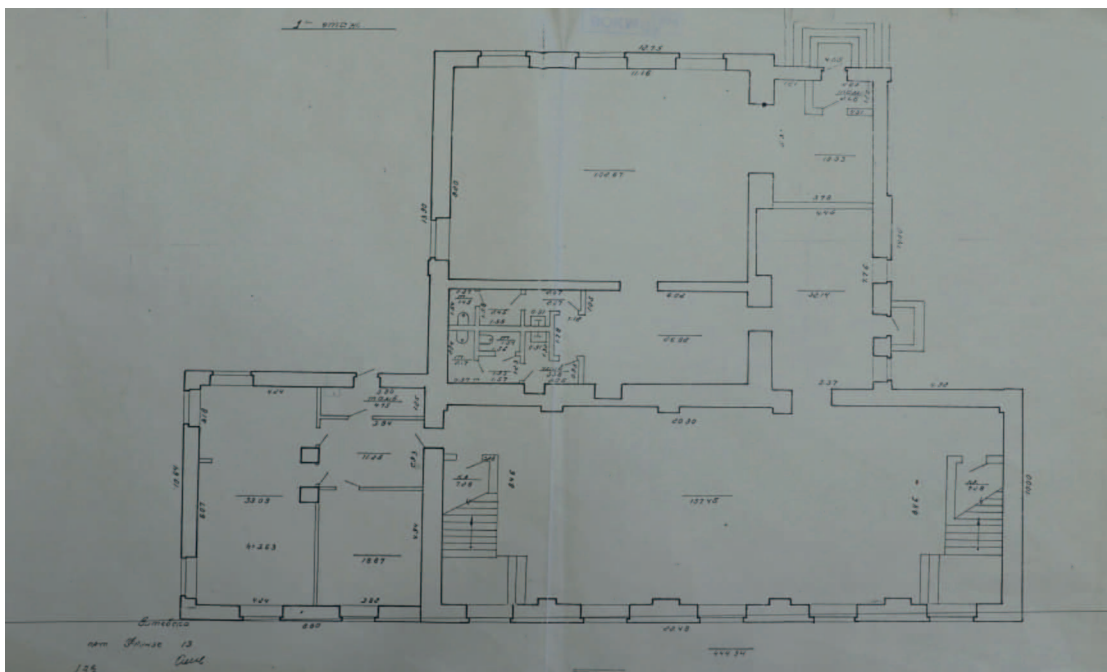


Дом № 13. 1980-е годы. Фотографии из фондов Витебского областного краеведческого музея

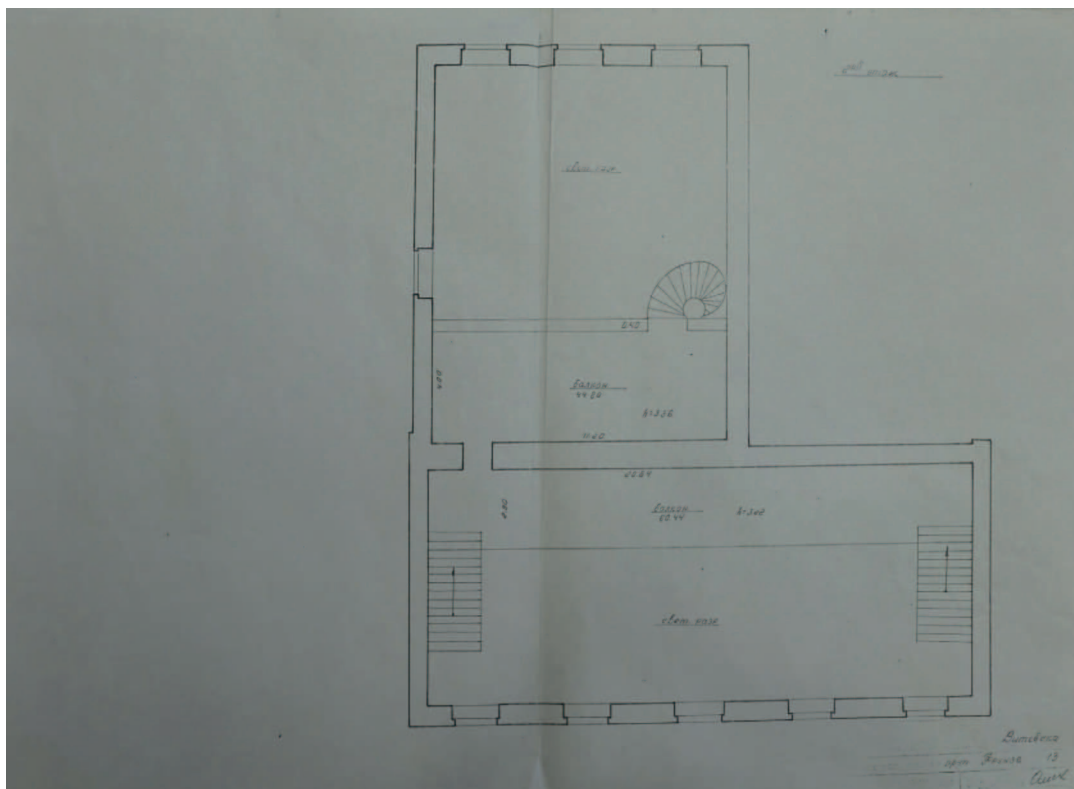
И только в 1988 году оно было поставлено на реконструкцию.



Здание Литературного музея. Из фондов Витебского областного краеведческого музея



План первого этажа дома № 13. Прямоугольник справа внизу – пространство экспозиционного зала. Слева на чертеже – кабинеты сотрудников музея



План второго этажа

√ В проекте реставрации было отмечено, что оно «стоит на красной линии, рельеф спокойный с резким понижением за зданием с южной стороны», что оно «работает на большое расстояние (место в силуэте) и при непосредственном рассмотрении. Фоновая современная застройка расположены далеко и не имеет непосредственных визуальных связей».

√ «Внутреннее убранство воспроизводилось максимально приближено к времени постройки памятника. Внутренние двери выполнены в стиле «Модерн». В этом стиле решен интерьер литературной гостиной, где имеется деревянный потолок, деревянные светильники. Все столярные и скобяные изделия выполнены в одном стиле «Модерн».

√ «Двухсветные залы бывшей электростанции позволяют организовать залы для использования под литературный музей. Зал для необходимых литературных дискуссий».

В июне 1989 года в нём началось создание уникальной экспозиции Литературного музея как одного из филиалов Витебского областного краеведческого музея. В проекте было особо подчеркнуто, что пространство музея – это совершенный эксперимент, где «каждый экспонат приобретает смысл всей культурной среды и как средство выражения определенной идеи». Древние реликвии письменности, книжные иллюстрации, письма, фотографии, этнографические материалы, книги – всё становилось сценографией к объемному действу, всё погружало наблюдателей/посетителей в магию литературных образов и превращало их в активных участников событий.

По словам бывшей заведующей музеем С.Н. Козловой, «семиотика экспозиции позволяла создать в воображении зрителей яркие образы». Был использован полифонический метод в поиске таковых образов в литературных произведениях, а предметы «должны были словно летать в пространстве и вступать в разговор друг с другом, и объединяться в большую сюжетную композицию».

Избежать музейных штампов создателям экспозиции удалось, удалось создать необычную, почти сценическую экспозицию. 14 мая 1998 года Литературный музей в Витебске был открыт.



Литературный музей



Мемориальная доска на здании быв. электростанции. Скульптор В. Мозучий

√ Своего рода генеральной репетицией этого события стала выставка 1994-го года в залах Ратуши «Беларусь в фантастических образах. К 200-летию Яна Барщевского». Это, действительно, была настоящая сценография к некоему великолепному спектаклю: хата шляхтича Завальни с необычными вещами, привидениями – из корней, чучел птиц, прозрачных тканей и многочисленных зеркал, – сценография к народным легендам и мифам, словно рассказываемым самим Яном Барщевским. На выставке была опробована возможность воплощения художественного слова сквозь/через предмет: слово делалось таким же экспонатом, как и сама музейная вещь. Именно такая концепция была сразу же положена и в основу главной экспозиции Литературного музея.

Образ композиции предполагался и был создан как романтический, волшебный и с национальным колоритом. Художественный проект, созданный художником В. Кондратьевым, разместился на первом этаже площадью 155 кв. м. А по переходу можно было подняться на галерею второго этажа шириной 3 кв. м и площадью 60 кв. м., где устраивали ocasionальные художественные выставки.

С.Н. Козлова вспоминает председателя городского общества книголюбов, владельца крупнейшей в Витебске частной библиотеки и обладателя первого альбома работ Шагала – Марка Рукаша, который вдохновлял на создание литературного музея как логического продолжения клуба книголюбов.

В одно время с ремонтом дома шла работа над экспозицией и поиск экспонатов. И сначала не было понятно, какой она должна быть: возникали только фрагменты, фантазии, видения, предполагаемая визуализация собственных образов. Художник В.Д. Кондратьев попытался разобраться в этих очертаниях воображаемой реальности: вот карета, и в ней как будто едут русские писатели через Витебск, и сразу создается дуга из латуни как тень этой самой кареты; кто-то приносит старинное колесо, найденное на дне озера, дубовое прочное, как фрагмент этой самой кареты...; даже заходили в старые дома на Песковатиках в поисках объектов и находили неожиданные вещи, соответствующие духу экспозиции. Понадобились и фотографии старой корчмы. Так и слагалась тема пути, дороги, путешествия. А потом в сотрудничестве с профессорами университета возникла и стала главной тема Яна Барщевского, его творчества, фантазий и мифологии.

В фондах музея были собраны материалы:

– о белорусских просветителях (Евфрасинья Полоцкая, Франциск Скарына, Симеон Полоцкий);

– о памятниках письменной культуры Беларуси XIII–XX вв.;

– о поэтах и писателях Витебщины XVIII–XIX вв. (Франтишек Богомолец, Франтишек Князьнин, Ян Барщевский, Артем Вериги-Даревский);

– о современных писателях-уроженцах Витебской области.

Отдельные разделы музея были посвящены писателям, погибшим в годы сталинских репрессий, а также связям русских литераторов с Витебском.

Поэт Олег Салтук отмечал:

√ *«Мне очень близка идея сотрудников музея показать СЛОВО, воплотить его как бы материально через разные формы подачи и показа, как бы вложить в него не только значение и смысл, а и материю, к которой можно прикоснуться»* [“Віцебскі рабочы”. 1994. 21 мая. С. 4].

В газетном сообщении в январе 1999 года также внимание сосредоточено на этом, главном обстоятельстве:

√ *«художественное слово раскрывается в объемно-пространственных сюжетных многоплановых композициях»* [«Народное слово». 1999. 5 января. С. 4].

Музей сделался местом творчества, просвещения, диалога людей и разных культур, сюда любили приходить витебские школьники со своими литературными и краеведческими интересами, сюда просто любили приходить. В музей горожан и гостей притягивало всё его внутреннее пространство. Встречи, чтения, вечера были увлекательными, живыми, оставляющими долгое впечатление в среде города, в памяти участников. Атмосфера музея была особенной, уютно-неожиданно-мистической и высоко интеллектуальной.



Фрагмент экспозиции Литературного музея. Из личного архива С. Н. Козловой

В 2006 году музей получил дополнительную площадь – двухуровневый выставочный зал 102, 6 кв.м. и балкон в 30, 3 кв.м. – которая понадобилась для воплощения еще одной идеи, еще одного проекта – театральной экспозиции. Была сразу определена структура будущего театрального музея: театр 19 – начала 20 вв.; театральная жизнь послереволюционного времени 1919–1920-х гг. со знаменитым Теревсатом, с витебской постановкой малевичской «Победы над Солнцем», с театральными студиями и кружками; большое пространство было бы отдано истории театра имени Якуба Коласа и истории театра «Лялька». В проекте принимали участие все театральные люди, актеры, режиссеры, театральные критики. Но проект, к сожалению, осуществлён не был.

В 2009 году экспозицию Литературного музея сломали, буквально вырывали из стен, и от неё не осталось и следа. Она исчезла, как прежде электростанция... и как всё это знаковое витебское место.

В сентябре 2016 года в доме № 13 по бывшей Задуновской был открыт филиал Витебского областного краеведческого музея – Музей истории частного коллекционирования.

√ Музей частных коллекций создан в 1993 году на основе частной коллекции витебского коллекционера И. Галькевича. До 12 июля 2012 года музей находился в бывшем доме управляющего поземельно-крестьянского банка конца 19 – начала 20 в.

Общая экспозиция представляет собой 4 тематических раздела:

– Роль краеведов, коллекционеров и их собраний в создании первых музеев города;

– Вацлав Федорович – создатель первого частного музея в Витебске и его коллекция;

– Антон Бродовский – основатель губернского музея в Витебске и его коллекция;

– Иван Галькевич и его нумизматическая коллекция.

√ «Гордость музея – это коллекция монет и медалей разных стран и эпох, которую бережно собирал Иван Галькевич. Сейчас в музее находятся и монеты, отчеканенные в Древней Греции и Риме, и во времена Петра I. Самая маленькая монета, представленная в музее истории коллекционирования, – копейка – была отчеканена в правление Петра Великого и ее вес составляет 0,19 гр. чистого серебра. Подобные монеты в народе назывались «чешуйками» из-за внешнего сходства с чешуёй рыбы. Уникальна коллекция памятных медалей Российской империи, СССР и других стран.

√ С одной из монет связана красивая история. По легенде монетой в 2 копейки 1811 года выпуска Александр Пушкин рассчитался с сапожником Топорковым в Пскове за подбивку ботинка. Как священная реликвия, хранилась эта монета в семье сапожника более ста лет, а затем была передана потомками сапожника в коллекцию Галькевича. Таким образом, в музее есть предмет, который, возможно, когда-то держал в руках великий русский поэт» [Из материалов музея].

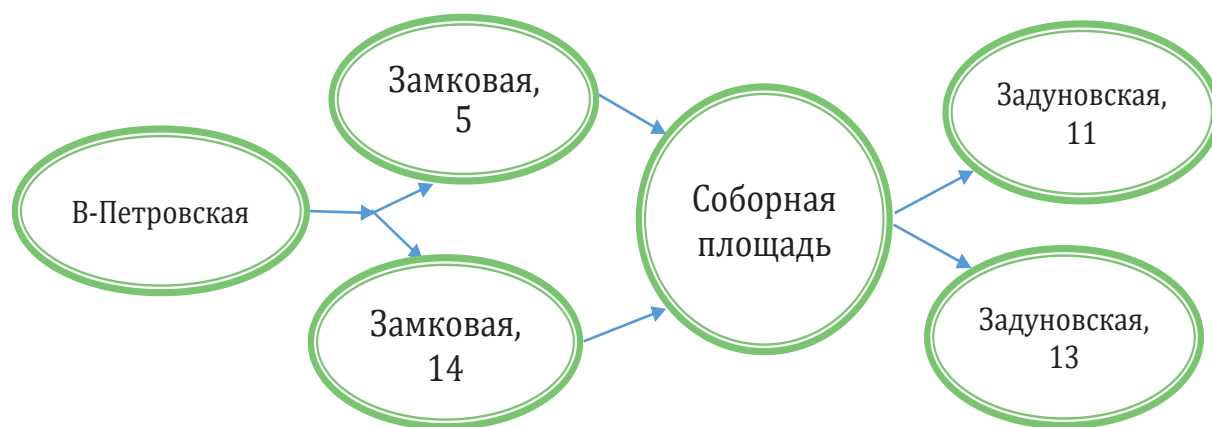


Экспозиция Музея частного коллекционирования

Коллекция Галькевича, состоящая из более семи тысяч экспонатов, была передана музею в дар вдовой коллекционера А.П. Галькевич. В составе коллекции монеты разных периодов и стран, памятные и юбилейные медали, государственные награды, предметы археологии и быта, скульптуры, значки и т.д. [Колесникова Т. Музей истории частного коллекционирования в Витебске: прошлое и настоящее / Банковский вестник. 2018. № 2. С. 68–71].

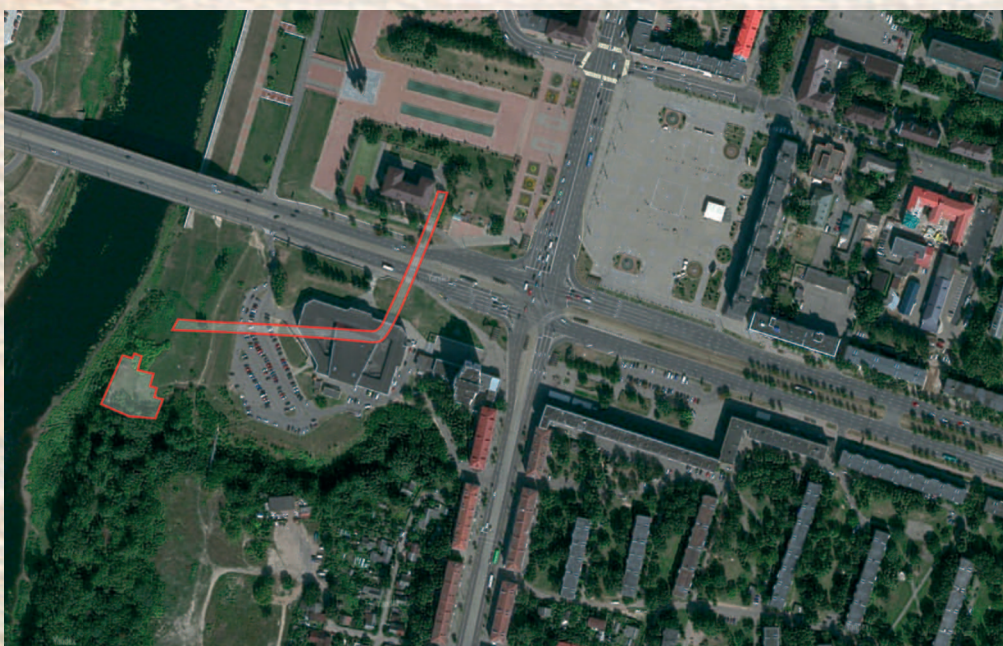
Кроме коллекции Галькевича в музее экспонируется коллекция витеблянина М.И. Колкова из 1,5 тысяч предметов (открытки). Помимо этого, в музее постоянно проходят небольшие выставки из частных коллекций горожан и фондов краеведческого музея.

Комплекс на Задуновской исчез во времени, оставив единственный топос – бывшую электростанцию витебского трамвая, словно целиком сконцентрировавшись в ней. Остался знак/метафора света, постоянного увеличения мощности освещения и активности города, и не пропал в прошлом, и не убывал в значимости, несмотря на трансформации событий в нём и в его окружении. Трамвай с его рельсами/путями, маршрутами, столбами и проводами опутывал/связывал город настоящей, реальной сетью коммуникации. Электричество превратилось в энергию места.



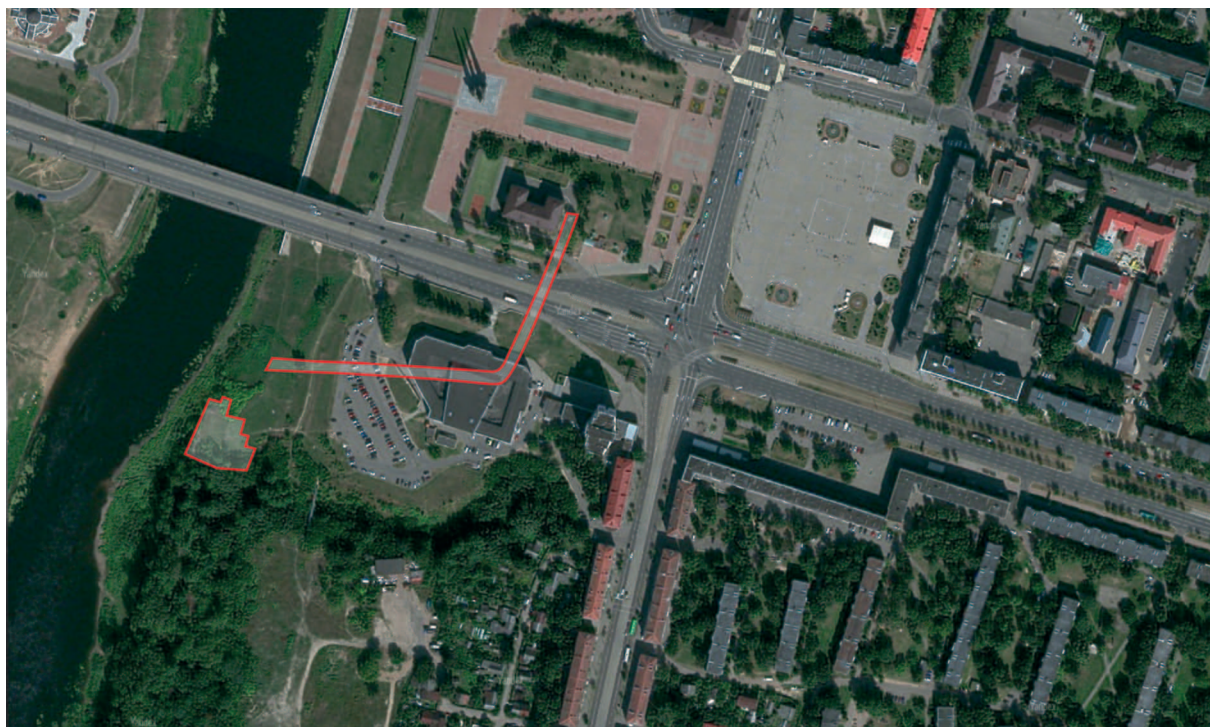
Энергия военных планов, документов; энергия кадра и революционного праздника; энергия революционной крови – энергия жизни и смерти. Энергетическая точка мастерской, где художник осмысляет и воплощает философское своё размышление о творчестве и смерти, как бы растягивая время до вечности и сжимая его до мгновения. Энергия действия электрического тока и энергия путей сообщения. Единая линия топосов Вишняка и трансформация событий/явлений/истории этой линии с этими точками – в сеть по горизонтали реального пространства и по вертикали времени, мысли и творчества.

КОРОВАЕВСКАЯ УЛИЦА



Один из домов Вишняка размещался и на Короваевской/Каравеевской улице.

Это небольшая улица во 2-й части города, в Заручавье вела от площади быв. Могилевского рынка к набережной Двины. На трассировке видно, что сегодня она шла бы от современного расположения 2-й средней школы на юг через проезжую часть к улице генерала Белобородова, к торговому центру «Беларусь», в центре пространства которого делала бы крюк на запад к берегу Западной Двины. После революции она стала называться 1-я Ударная улица.



Проекция В. Борисенкова

На фото 1944 года, сделанном из Задвинья, видно здание 2-й школы (вверху слева) и здание кожзавода, над которым высятся крыши домов по Короваевской улице.

√ Как отмечает А. Сементовский в Памятной книжке по Витебской губернии на 1895 год, самый первый кожевенный завод на этом месте, завод Андрея Гарновского действовал с 1777 года [С. 269]. Затем отмечено несколько заводов, располагавшихся здесь:

√ 1800 г. – заводы витебского почетного гражданина Антона Цытро (2 рабочих) и купеческого сына Семена Стабровского (5 рабочих), купчихи Екатерины Стабровой



Витебск. Фото 1944 г.

(5 рабочих), витебского мещанина Ивана Бурака (2 человека), купца Прокофия Ликсы (2 рабочих). 1815 год – заводы витебского мещанина Антона Бурака (2 рабочих), мещанина Михаила Волковича (5 рабочих), мещанина Ивана Булавки (1 рабочий), мещанина Ивана Волковича (2 рабочих). 1820 год – завод витебского мещанина Онуфрия Волковича (1 рабочий). 1830 год – завод витебского мещанина Василия Германа (3 рабочих). 1860 год – завод витебского мещанина Иосифа Суконки (1 рабочий) [С. 265–267]. Семеновский подчеркивал, что во 2-й части наибольшее количество заводов кожевенных, т.к. 2я часть, лежащая на оконечности города, вниз по течению Двины, предоставляет возможность без вреда для населения вымачивать кожи в реке [С. 268–269]. Название той части Заручавья, где существовали кожевенные заводы, называли кожемяками. На этих заводах обрабатывали кожи быков, яловичные, лошадиные, телячьи, козлиные, бараньи с помощью извести, коры, золы и дегтя. Изготавливали черную и белую юфту, черные и белые опойки, подошвы, сапожный и башмачный товар, дубленницу из яловиц и лошадиных кож.

√ С 1898 года на этом месте действовала и бумажно-картонная фабрика рижского купца М. Киммеля, выпускавшая толевую, оберточную бумагу и картон. В 1904 году собрание акционеров ликвидировало «Товарищество бумажной и картонной фабрики М.Г. Киммеля».

- В статье о картонной фабрике в книге «Настоящие прогулки со старой картой» А. Подлипский ссылаясь на «Полоцкие епархиальные ведомости» за июль 1901 года, описывает пожар громадных размеров, охвативший всю Караваевскую улицу и переулок, а также несколько кварталов. Синагогу и сложенные в штабеля дрова – от загоревшейся соломы 24 июля днём во дворе бумажной фабрики

М. Киммеля: «На ближних улицах происходила страшная суматоха, каждый старался спасти что-нибудь из своего имущества или помочь другим». Пожар уничтожил более тысячи строений в 1-й части города, 1217 – во 2-й. Это было настоящее бедствие: «тяжесть бедствия увеличивается еще тем, что погорели преимущественно бедняки, имущество которых не было застраховано, а спасено от огня очень-очень немного» [цит. по: Подлипский А. Настоящие прогулки со старой картой». Витебск, 2021. С. 177].



Руины кожзавода. 1944 год

√ В 1919 году в Витебске путём слияния нескольких кустарных предприятий на 2-й Нижней Набережной был образован кожевенный завод. Улица завершалась зданиями завода и как бы вливалась в них. В «Советском справочнике Витебской губернии» за 1921 год завод значился как национализированный из быв. Германа на Короваевской, 24 и быв. Соловейчика на Короваевской, 23 (со старым названием) [С. 71].

√ Адрес кожевенного завода в 1932 году: Короваевская, 26 (со старым названием). На нём выделывали кожу для производства обуви.

√ К концу 1930-х годов на 1-й Ударной, 2/3 находился Облавто тракторосбыт и Союзпродмаг, в № 23 – детский сад, по адресу № 34 значился Кожзавод [Справочник милиционера. 1938. С. 49, 59, 65, 68].

√ Во время Великой Отечественной войны предприятие было разрушено и восстановлено только в 1949-м году. В 1975 году завод переехал в Тарный и трансформировался в меховый комбинат, а старое здание на берегу Западной Двины было разрушено.

√ В 1977 году в развалинах завода киногруппа из студии «Беларусьфильм» снимала фильм «Чёрная береза».



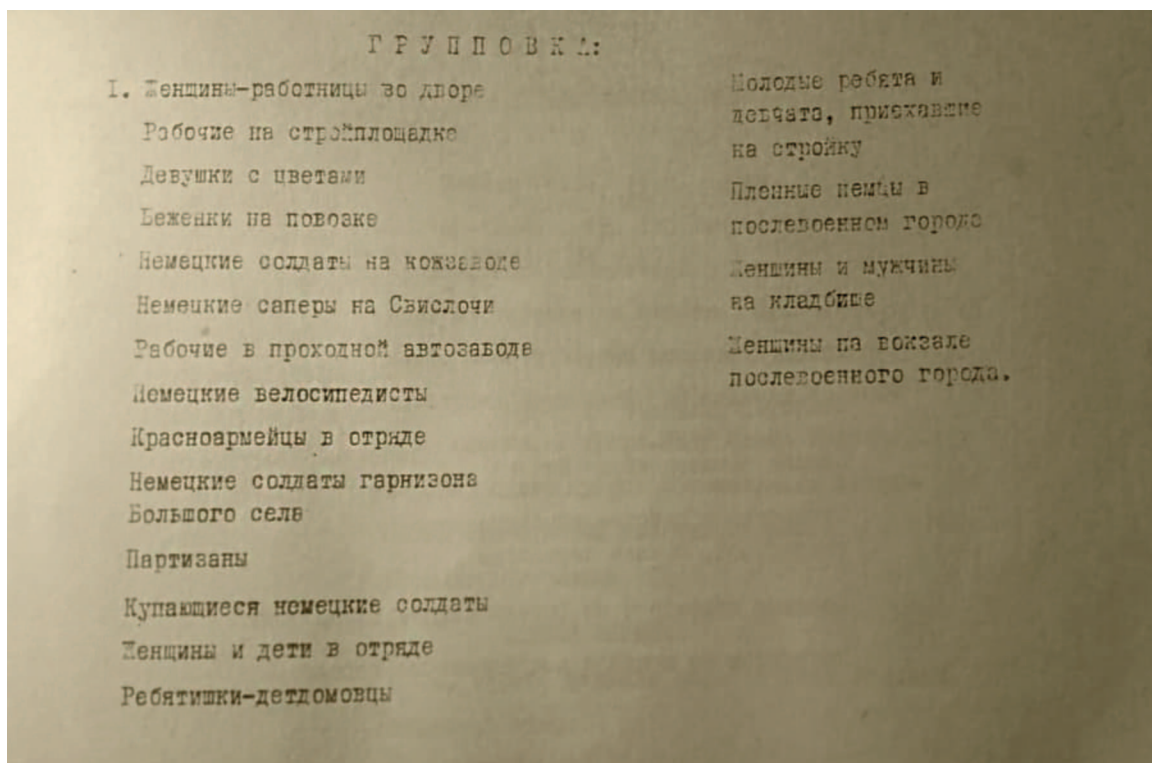
Кадры из фильма «Черная береза». 1977 год



Кадры из фильма «Черная береза». 1977 год



Кадры из фильма «Черная береза». 1977 год



Фрагменты из режиссерского сценария фильма «Черная береза»
(из архива О. Сазоновой)

1. Комб.	2,5	НДП. БЕЛАРУСЬФИЛМ. ЗТМ.
2. Natura улицы города /Комб./	Общ. ПНР Ср.	II

Ранняя осень. Утро. Ветер.

Облака плывут, как старинные парусники.
Края облаков ослепительно светятся, а
небо фиолетовое до черноты. Шум бере-
зы... Шелест листвы как морской прибой,
то бурный тревожный, то спадает до неж-
ного шепота... /Верт.ПНР/ Ствол березы...
черный, будто покрытый копотью... За ним
белые стены новых высотных домов...

/Вторая экспозиция НДП/

ЧЕРНАЯ БЕРЕЗА.

И, вдруг, режущий слух скрежет металла,
отчаянный крик:
- МИНА-А-А!

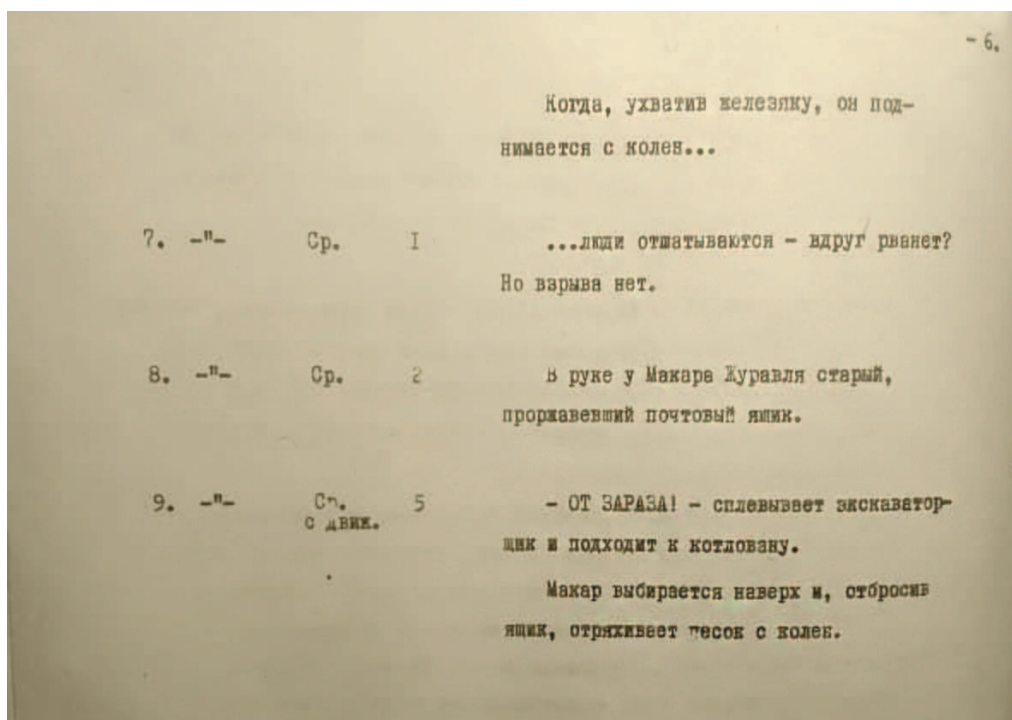
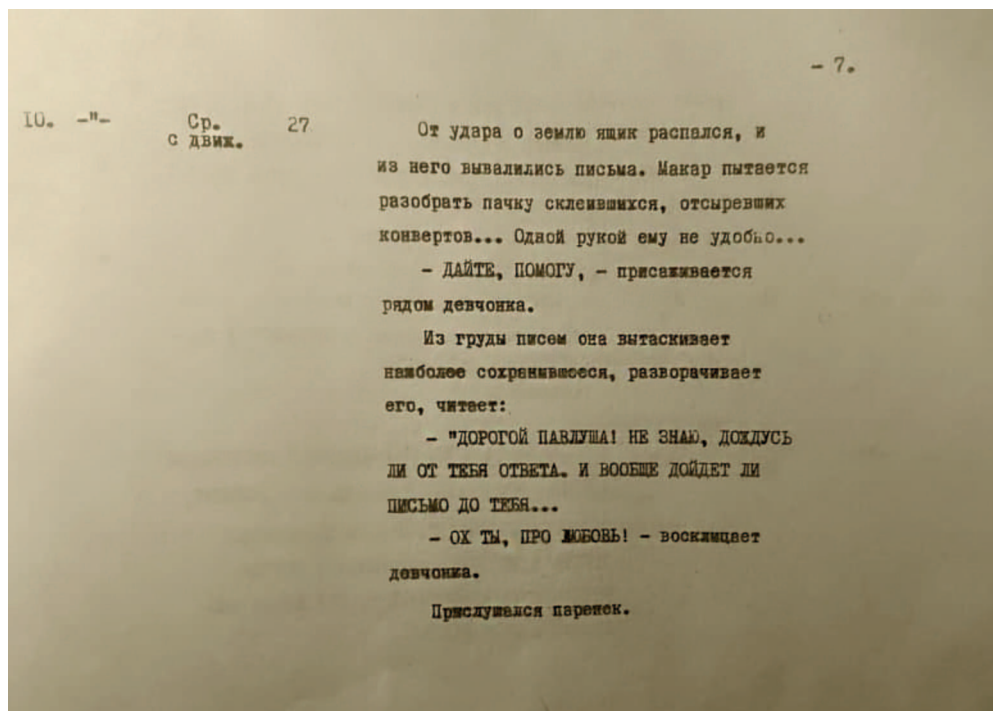
Камера резко скользит вниз и замирает
на котловане, где вьедается в песчаный
грунт ковш экскаватора...

3. -"-	Общ. ПНР	3	Высыпали из бытовки, что примостилась на краю стройплощадки, рабочие...
4. -"-	Кр. деталь отъезд Ср.	15	Зубья ковша, содравшего пласт земли в котловане, обнажили край железного предмета. /Отъезд/.

Оцепенел паренек, вцепившись в
рычаги экскаватора. /ПНР/ К краю котло-
вана бегут мальчишки...

- НАЗАД! - Макар Журавель растолкал
детвору, начал спускаться в котлован.

Фрагменты из режиссерского сценария фильма «Черная береза»



Фрагменты из режиссерского сценария фильма «Черная береза»

• *Из воспоминаний витеблянки Оксаны Сазоновой* для автора монографии: «Отец работал в дирекции фильма (Н. Сазонов – Т.К.), я была на съёмках на кожзаводе, а еще и в Дисне. Дома у нас собиралась группа. Отец был "Душой" компании и очень любил гостей. Дома у нас бывали режиссёр, оператор, кто-то ещё из состава. На съёмках была поражена, как Владимир Алексеевич Кулешов работает, когда его снимали крупным планом. Площадка вся замирала: он, вроде, ничего такого не делал, но что-то необычное всегда происходило. Удивительный был актер...

Отец показывал мне, что такое кадры киноплёнки, как потом делается монтаж...что такое режиссерский сценарий, который в моем доме хранится до сей поры, как сценарий соответствует или не соответствует реальной киноплёнке, учил тому, что такое строение кадра и его эмоциональное воздействие.

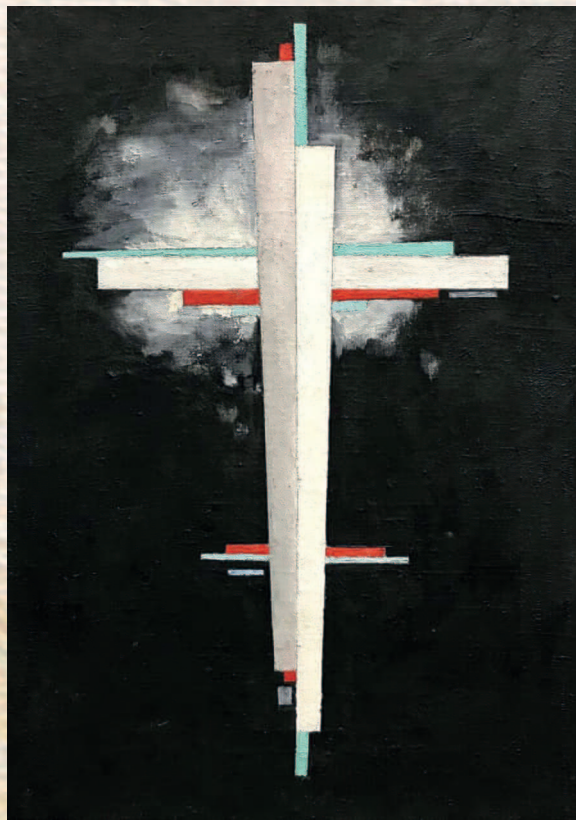
Это было сильное впечатление: съёмки среди руин...».

√ *Руины завода на долгое время стали и одним из мест неформальных собраний витебской молодёжи (другие – это «Стена» – кирпичная стена напротив Пушкинского моста; «Яма» – в Духовом овраге; «Вася» – кафе «Для Вас» на Пушкинской в торце «ДнепроГЭС»а). Место на руинах на берегу Западной Двины называли «Дестрой». Его роднило со «Стеной» и «Ямой» наличие граффити. В «Дестрое» их прозвали «наскальной живописью» (на внутренних полубрушенных стенах).*

Какой из домов на Короваевской принадлежал Вишняку, неизвестно. О местонахождении его собственности на этой улице мы знаем из списков домовладельцев среди 27 фамилий горожан, внесших взнос (на 25 мая 1918 года) за владения в разное время 1918 года [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 60. Т. 1. Л. 217].

Завод, военный фильм, граффити – связывают это отдалённое место с центральными топосами Вишняка, образуя единую метафору творчества, молодой энергии и памяти.

**ВОСКРЕСЕНСКАЯ/
БУХАРИНСКАЯ УЛИЦА, 10.
БЕЛЫЙ ДОМ ВИШНЯКА**



«Комната, в которой я живу, имеет такой вид, что получаешь впечатление сидения в Москве; в ней нет ничего, что бы могло напомнить глухую провинцию, но когда выйдешь на улицу, все заговорит о том, что далеко находишься от оси вращения и что все, видимое здесь, только чутко заострило рупор ушей и ровняет тело свое по голосу еле доносящегося центра».

[Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. Т. 1. С. 111].

Вапреле 1912 года И. Вишняк обратился с прошением в Витебскую городскую управу о постройке собственного дома с надворными службами на Воскресенской улице [НИАБ. Ф. 2496. Оп. 1. Д. 2362. Л. 121об.], в Заручавье.

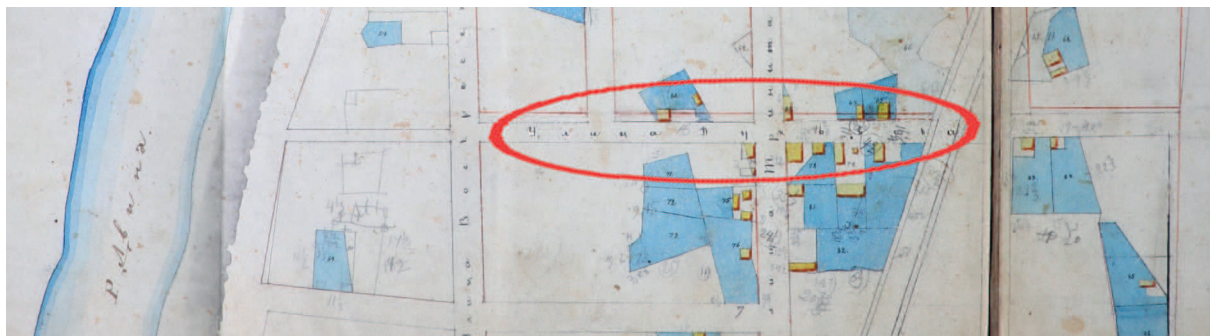
√ На рубеже 18–19 вв. Заручавьем считался весь 2-й городской район (1-й – Взгорье; 3-й – Задвинье), в который входил весь регион (26 кварталов) к югу от Витьбы, её левый берег: Замковье, Задуновье. И собственно Заручавье, т.е. сам регион за Ручьём, с проспектом, 13 улицами и 4 переулками [«Памятная книжка по Витебской губернии на 1865 год». С. 103].

На плане Витебска 1772–1774 гг. улица представлена фрагментарно и имела своеобразную конфигурацию.



На плане 1797–1802 гг. она прочерчена только прямой линией слева от Воскресенского храма.

На картах 1840-х гг. она фигурирует как Духовская [НИАБ. Ф. 1437. Оп. 1. Д. 10289. Л. 001].



НИАБ. Ф. 1437. Оп. 1. Д. 10289. Л. 001

В середине 19 в. Духовская улица пересекает и Малую Могилевскую и Большую Могилевскую до Сенной площади [Чантурия Ю. *Белорусское градостроительное искусство*. Мн., 2017. С. 219].

К 1890-м годам Воскресенский и Ликсов переулки становятся Воскресенской улицей и отделяются от Духовской [«Памятная книжка Витебской губернии на 1889 год». С. 51].

В 1918-м году к годовщине Октябрьской революции Воскресенская и Духовская улицы были переименованы в Бухаринскую [ГАВм. Ф. 1821. Оп. 1. Д. 314. Л. 64].

В издании «Кароткая адрасна-даведачная кніга (гор. Віцебск) за 1935-й год она значится как Бухаринская (быв. Воскресенская) [Кароткая адрасна-даведачная кніга (гор. Віцебск) Мн., 1935. С. 15]. В 1937–1938 гг. называлась Стахановской улицей [“Віцебскі пралетарый” за 4 лютага 1937 года, “Віцебскі пралетарый”, 23 сакавіка 1938 года].

Со второй половины 1938 года её название – Оборонная [Справочник милиционера, 1938 г. на с. 91]. В «Справочнике милиционера» находим информацию о том, что в доме № 10 размещались не только поликлиника 2-го района, но и городская лаборатория при поликлинике и Клуб глухонемых [с. 7, 38, 43]. С августа 1950 улица называлась Авиационной. С апреля 1962 – это улица «Газеты “Правда”». В 1992 году встал вопрос о присвоении одной из витебских улиц имени Владимира Короткевича. В конце 1992 года отдел культуры Витебского горисполкома предложил переименовать улицу газеты «Правда» (как не имеющей прямого отношения к истории Витебска) в улицу В. Короткевича [ГАВм. Ф. 2222. Оп. 5. Д. 33. Л. 14], однако это переименование не состоялось. В марте 2016 улица получила новое имя – Марка Шагала.

П Р И К Л А Д № 38.
По Отделу Управления при Витебской Губернской.
"28" Января 1919 года.

69.

На основании постановления Губисполкома, об"является список зданий перешедших в ведение Городского Совета, от разных домов и проездов Городского Управления и название улиц и площадей, переименованных по случаю празднования годовщины Октябрьской революции и является в обязанность во всех случаях, когда приходится прибегать к названным домам, улиц, площадей и т.п. в переписках, об"явлениях и т.п., не употреблять как это практикуется теперь слово "бывший" - например: "бывший дом губернатора", "бывшее духовное училище", и т.д., а в документах, переписках, об"явлениях и проч., прямо указывать улицу, площадь, дом, согласно об"явления нового списка.

Для лучшей ориентации городскому отделу жон"ства, именуются в об"язанность на каждом доме, на каждом месте, вывесить, кроме общегородских М. М. домов, еще М. М. косяными большими цифрами домов, согласно об"явления нового списка.

С П И С О К
улиц и площадей.

НОВ. НОВОЕ НАЗВАНИЕ. ПР. ПРЕЖНЕЕ НАЗВАНИЕ.

У Л И Ц И:

- | | | |
|----|----------------------|------------------------------|
| 1. | Советская. | Дворцовая. |
| 2. | Володарская. | Дворцовая. |
| 3. | Урицкая. | Офицерская и Воропаевская. |
| 4. | Коммунистская. | Большая и Малая Богословская |
| 5. | Вухаринская. | Воскресенская и Духовская. |
| 6. | Большая гражданская. | Большая мещанская. |
| 7. | Малая гражданская. | Малая мещанская. |
| 8. | Красноармейская. | Генеральная. |

ПЛОЩАДИ, БУЛЬВАРЫ И САДЫ.

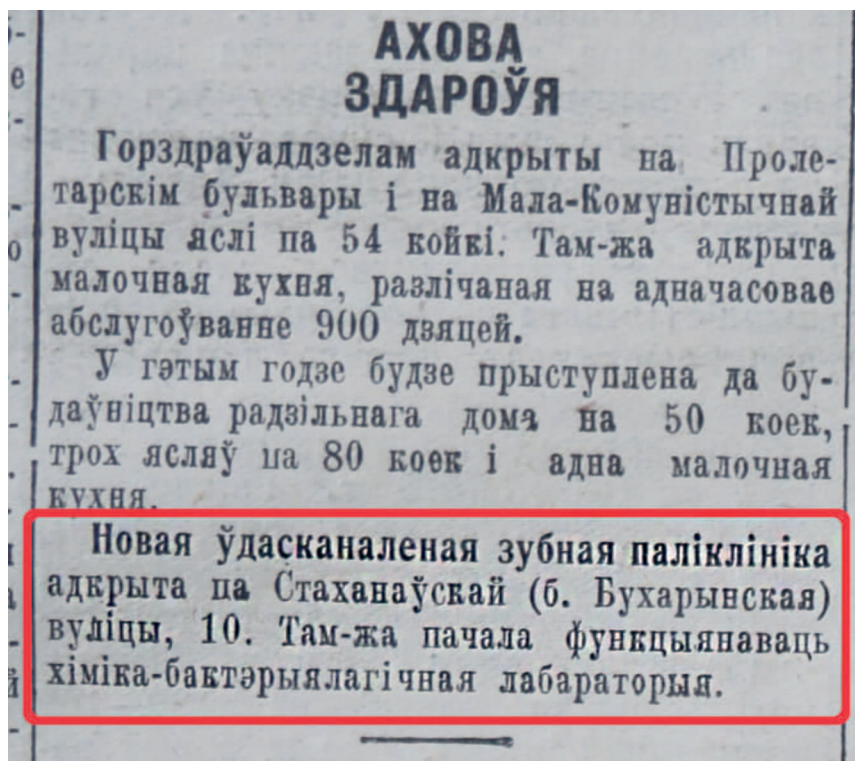
- | | | |
|-----|-----------------------|-----------------|
| 9. | Свободы. | Соборная. |
| 10. | Красноармейская. | Орловская. |
| 11. | Пролетарский бульвар. | Свиной бульвар. |
| 12. | Сад "Коммуна". | Сад "Ел"яи". |

С П И С О К

городским зданиям, занятым разными советскими учреждениями.

М. М. Рафон города. Название улицы. Какие учреждения помещаются дом.

1.	I-й	Советская.	Губисполком, Губисполком, Губсовет, Горсовет, Отдел Управления Губисполком, Губисполком, Миллиция, Городской Отдел Народного Образования, Финансовый Отдел Губисполкома и Губисполкомское Издательство.
2.	" "	Володарская	Госпиталь.
3.	" "	Володарская	Госпиталь.
4.	" "	Набережная Р. З. Двины.	Пролетарский университет.
5.	" "	Суржиский тракт.	Музыкальные тюрьмы.
6.	" "	Больничная	Губернская больница.
7.	" "	Смоленская пл.	Корпус городских лавок.
8.	" "	Трудолюбивая	Дом Трудолюбив.
9.	" "	Смоленская	Цетский Дом.



Итак, эта небольшая улица за свою историю имела разные названия:

- Духовская улица;
- Воскресенский переулочок [*Памятная книжка Витебской губернии на 1905 год*]. Витебск, 1905. С. 36];
- Часть улицы от 2-й Нижне-Набережной до Малой Могилевской (нынешней улицы Калинина) некоторое время называлась Ликовым переулком;
- От 2-й Нижне-Набережной до Гоголевской – улица Воскресенская (с конца 1880-х гг.);
- В 1918 году к празднованию первой Октябрьской годовщины она была переименована в Бухаринскую (или Бухарина);
- В 1937–1938 гг. называлась Стахановской улицей;
- С 1938 г. улица числилась под названием Оборонная;
- 25 августа 1950 года решением горсовета № 713 улица Оборонная была переименована в улицу Авиационную;
- 27 апреля 1962-го года получила название «Улица газеты “Правда”»;
- С 28 марта 2016-го года бывшая Воскресенская, быв. Бухаринская, быв. Стахановской, быв. Оборонная, быв. Авиационная и быв. начальный фрагмент Улицы газеты «Правда» является улицей Марка Шагала.

По спискам домовладельцев на Воскресенской улице на 1918 год:

– Правая сторона улицы: цейхгаузы, Заблоцкий, Николаевы, Танхинсон, Врублевская, Ильина;

– Левая сторона: казармы, Попова, Фабрисов, Вишняк, Пчелко, Журавский, Масловский, Ликсо, Волкович [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 60. Т. 2. Л. 313].

К лету 1913 года особняк был готов: «За Израилем Вульфовичем Вишняком <...> в настоящее время записано дворовое место во 2 части, по улице Воскресенской церкви в 1 квартале» [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 62. Л. 212]. В глубине участка напротив Воскресенской церкви по Воскресенской улице рядом с каменным двухэтажным особняком И. Вишняка был возведён надворный каменный одноэтажный сарай размерами 10,66 x 6,4 метра и высотой 2,98 метра [ГАВм. Ф. 302. Оп. 1. Д. 294. Лл. 51об.- 52].

√ По сведениям на 29 октября 1913 года о городских недвижимых имуществвах за И.В. Вишняком был записан собственный дом по Воскресенской улице с количеством земли в 682 кв. сажень. Отмечено, что в подвальном этаже находится одна квартира с 4 частными комнатами, в первом этаже – еще одна с 12 комнатами и одна квартира расположена во втором этаже, и в ней находится 8 частных комнат. Общая годовая цена квартир по решению оценочной комиссии составляла 1592 руб. [НИАБ. Ф. 2618. Оп. 1. Д. 47. Лл. 11-11 об.]. Комнаты в особняке И.В. Вишняка предоставлялись частным жильцам, и поэтому он является в действительности полусобняком.

Особняк был возведён на участке со значительным перепадом рельефа с незначительным отступом от исторической линии застройки улицы Воскресенской, двухэтажный с высоким полуподвалом. Это – пример городского особняка в стиле неоклассицизма с элементами ампира.

Для создания акцента был применён архитектурный приём с заглублиением центральной части фасада. Пространство между пилястрами прорезают прямоугольные оконные проёмы, расположенные в нишах. Оконные ниши первого этажа имеют полуциркульные завершения, декорированные стилизованным изображением веерообразно расходящихся листьев пальмового дерева (пальмет). Междуэтажное пространство центральной части украшено утончёнными рельефами переплетающихся венков, что придаёт зданию особую парадность. Оси пилястр акцентированы рельефами венков с лентой.

Архитектор Г. Орловский подчеркивает особенность рисунка решетки балкона дворового фасада, характерного для металлопластики конца 19 – начала 20 в. в Витебске.

Основой внутренней планировки является центральное двухсветное пространство с балконом и лестницей. Кроме того, взаимосвязь между этажами организована по парадной и служебной лестницам. По периметру балкона располагались входы в помещения. Комнаты имели несколько выходов.



Фото Э. Трепачука. 1960-е годы

В описи домовладения 1920-х гг. упоминается голландская изразцовая печь при входе, что подтверждается выявленным фрагментом белого глазурированного изразца с клеймом изразцово-майоликового завода Б. Лисовского.

В 1914 году И. Вишняк заложил этот дом [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 62. Л. 212], и он числился в залоге вплоть до 1918 года (свидетельство № 3444), и не был национализирован вплоть до января 1923 года [ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 6. Л. 173]. К 1930 году дом на Бухаринской, 10 значился коммунальный дом [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 5. Д. 10. Л. 40].

Все принадлежавшие И. Вишняку дома в 1918 году отошли городу, кроме дома на Воскресенской. В марте 1919 года в Деле о конфискации домов Вишняка было отмечено, что его семья выбыла из Витебска [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 26. Л. 8]. Тем не менее, исходя из другой архивной информации, в сентябре 1921 года И. Вишняк обращался к ректору института В. Ермолаевой с просьбой о предоставлении комнаты в особняке для его семьи [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 156], в чём ему было отказано.

За всю свою историю этот дом вмещал разные события, организации и разных жильцов.

√ Зде́сь располагалісь Музыкальный техникум [ГАВт. Ф. 170. Оп. 1. Д. 9. Л. 391], поликлиника Віцебскаго горсабеса (горадскога камітэта агульнай вшамопомоци), в ноябры 1931 года начался прием врачей в кабинетах повышенной комфортности [“Віцебскі пралетарый”. 11 ноября 1931 года. С. 1], сборные детские дома [ГАВт. Ф. 170. Оп. 1. Д. 9. Л. 391], в том числе дошкольный «Красная звёздочка» [ГАВт. Ф. 170. Оп. 1. Д. 238. Л. 720], жилые помещения, стройтрест [ГАВт. Ф. 2878. Оп. 1. Д. 45. Л. 50], первые громоздкие ЭВМ, ломбард, риэлтерские конторы. В 1998-м году несколько комнат занял Центр современного искусства.

А Б • Я В А.

**Даводзіцца ДА ВЕДАМА НАСЕЛЬНІЦТВА,
ШТО К-ТАМ УЗАЕМАДАПАМОГІ**

в 1-га лістапада г. г. у гор. Віцебску
па вул. Бухарына, № 10

А Д Ч Ы Н Я В Ц Ц А

ПАЛІКЛІНІКА

ПА ЁСІМ СПЭЦЫЯЛЬНАСЬЦЯМ

з электрасьветлячэбніцай, рэнтгэн. габінэтам,
зубатэхнічн. лябараторыяй, зуб. лячэбніцай, аборт-
ным аддзяленьнем на 10 ложкаў, кансультацый
прафасароў і выклікам урачоў на дом.

Прыём у паліклініцы будзе вытварацца штодзённа
з 9 ці гадз. раніцы да 9-ці гадз. увечары. Бедната
гораду будзе прыймацца дарэмна—за прад’яўленьні
даведкі ад к-ту ўзаемадапамогі, а таксама былія
чырваногвардзейцы і партызаны—па прад’яўленьні
сваіх кніжак.

Саматужнікі—сябры арцеляў і саматужнікі адзіноч-
кі, аб’яднанія саветам саматужнікаў, прымаюцца па
даганасру—з прад’яўленьнем лячэбных кніжак і аба
вазковай адзнакай аб удалле сяброўскіх узвасоў
за апошні месяц. Усё астатняе насельніцтва будзе
прымацца за плату, па таксе, зацверджанай прэ-
зідыумам гарсавету і прэзідыумам гарпрафсавету.

Для запісу на прыём абавязкова прад’яўляць у рэ-
гістратуру сяброўскі білет, альбо іншы дакумант,
паказваючы атрымліваемую пэнсію.

И Т УЗАЕМАДАПАМОГІ.

1530—5—4

“Віцебскі пралетарый”, 14.11. 1931. С. 4



“Віцебскі пралетарый” 22.11.1931. С. 4

дом-особняк Вишняка на Воскресенской ул<ице>. Приступлено к оборудованию училища».

√ «Прием прошений желающих поступить в училище открывается с понедельника 11 ноября» в помещении Художественного училища на Бухаринской, 10 [[Ивестия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 243. 10 ноября. С. 4].

√ «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» [Б. п. – М. Шагал. Народное художественное училище/\ Витебский листок. 1918. № 1038. 16 нояб. С. 3]. Обучение объявлялось бесплатным.

√ «В скором времени начинаются занятия. Временно, впредь до приезда всех приглашенных преподавателей и открытия намеченных классов, будут вестись занятия в 2-х группах: старшей (живопись с живой природы) и младшей (мертвая натура), а также откроются вечерние курсы рисования» [Ивестия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 253. 22 нояб. С. 3].

С конца октября 2011 года дом перешёл в ведение управления культуры горисполкома. А зимой 2013/2014-х гг. началась полная его реконструкция.

Из всей более чем столетней истории дома И. Вишняка на Воскресенской **5 лет с осени 1918 года до осени 1923 года** сделали его культовым зданием: в этот период здесь действовало Витебское народное художественное училище.

В заметке «К открытию художественного училища» в «Витебском листке» от 8 октября 1918 года сообщалось:

√ «Отделом городск<ого> хозяйства предоставлен под народное художественное училище и городской музей

√ «Ввиду предстоящего в скором времени открытия народного художественного училища в канцелярии училища (Бухаринская, 10) открывается запись натурщиков и натурщиц без различия возраста, необходимых для занятий учащихся» [К открытию художественного училища // Витебский листок. 1918. № 1058. 6 дек. С. 1].

√ «Все учащиеся художественного училища, желающие приступить к занятиям, должны немедленно записаться в одну из 4 мастерских – Радлова (рисунок), Шагала (живопись), Тильберга (скульптура), Любавиной (подготовительный курс)» [К открытию художественного училища // Витебский листок. 1919. № 1085. 2 янв. С. 2].

√ «только теперь мы смело откроем двери художественного училища, школы губернской, долженствующей служить образцом школ нового типа для нужд нашей области. Откроем, однако, без традиционной помпы, без торжества и “речей”. Придете ли вы, рабочие, люди народа, обострить свои художественно-культурные наклонности, вкусы свои?» [Шагал М. Художественные заметки // Витебский листок. 1918. № 1091. 8 янв. С. 1].

√ «В Витебске впервые открывается Народное художественное училище. <...> Рабочий класс, войдя в храм искусства, опровергнет все лживые измышления буржуазии о том, что они являются избранниками искусства, а рабочему мирозерцанию оно недоступно. <...> Спасибо скажут витебские рабочие инициаторам открытия Народного художественного училища» [П. На открытии Народного художественного училища // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 9.14 янв. С. 2].

√ «Во вторник 28 января состоится в 6 часов вечера открытие Витебского народного художественного училища. Вход ввиду тесноты помещения – по приглашениям» [Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 19. 26 янв. С. 3].

√ «на Бухаринской ул<ице> (быв<шая> Воскресенская) в роскошном особняке бывшего местного туза – банкира Вишняка, ныне приютилось молодое детище пролетарской культуры – Витебское народное художественное училище. <...> Марк Шагал преподнес Витебску народное художественное училище с целой галереей славных имен современного русского изобразительного искусства <...>. И вдруг широко раскрылись двери нового храма искусства. <...> Из “уголка Бухаринской ули<цы>”, из роскошного особняка банкира Вишняка, построенного на крови и поте, страданиях и сле<зах> сотен и тысяч разоренных ростовщицеством людей – над Витебском занялась заря новой культуры» [Грилин Г. Уголок культуры в Витебске // Витебский листок. 1919. № 1113. 30 янв. С. 2].

√ «Училище распределяется на следующие мастерские: свободная мастерская живописи – руководитель М. Шагал, мастерские рисовально-живописные утрен<ние> и вечер<ние> – руководитель Ермолаева, мастерские рисовально-живописные – руков<одитель> Пен, мастерская графики и архитектуры – руководитель Лисицкий, мастерская прикладных искусств – руководитель Козлинская, подготовительная мастерская – руководительница Коган, скульптурная мастерская – руководитель Якерсон, формовочная мастерская при скульптурной – рук<оводитель> Лиздошь, лектор Ромм. Заведывающий училищем М. Шагал» [Из деятельности народного художественного училища// Школа и революция. 1919. № 24-25. 16 августа. С. 13].

√ «В распоряжении секции изобразительных искусств имеется около 15 картин и рисунков местных и московских художников, приобретенных и предоставленных центром для организации Музея современного искусства. За недостатком подходящего помещения музей не мог быть до сих пор открыт. На днях будет открыта выставка из указанных картин в помещении Художественного училища» [Музей современного искусства // Известия Витгубревкома и губкома РКП. 1920. № 157. 15 июля. С. 4]. 18 июля 1920 года выставка была открыта, а также состоялась дискуссия «Современное искусство».

В статье Марка Шагала «О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) в «Школа и революция» [1919. № 24–25. 16 августа. С. 7–8] читаем:

√ «Постараюсь объективно, в качестве “незаинтересованного” лица сказать несколько слов о белом доме на Бухаринской.

В стенах его ни разу не вспомнишь с “благодарностью” его бывшего владельца...

Из окон его виден днем и вечером весь бедный город.

Но не ощущаешь этой бедноты сегодня.

Беден был ты, город, когда по улицам твоим, сколько ни броди, никого, кроме сонного извозчика, не встретишь, а сегодня много сыновей твоих, оставляя нищету своих домашних стен, встречаются мне на пути по направлению к Художественному училищу. Есть с кем поговорить. <...>

История же этих дел, как и история возникновения Витебского народного художественного училища – обычна, но история возрождения в стенах его стольких спавших витебских дарований – необычна.

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 продуктов Искусства с большой буквы, чтоб методы и приемы художественного образования последовали бы сразу по точному пути, дабы не было впоследствии художественных калек и мертвых душ без воскрешения. <...>

Мы можем себе позволить роскошь “играть с огнем”, и в наших стенах представлены и функционируют свободно руководства и мастерские всех направлений – от левых до “правых” включительно.

Дайте нам стен! Дайте возможность развернуться местным дарованиям на пользу им и вам. Вот задачи наши».

Художественное училище (по проекту организации в Витебске художественной школы, цель которой художественное воспитание путем изучения в теории и на практике живописи, скульптуры и прикладных искусств [Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 178. 23 августа. С. 4]) было открыто по инициативе Марка Шагала, назначенного в сентябре 1918 г. уполномоченным Наркомата просвещения по делам искусств в Витебской губернии.

Еще в апреле 1918 года Шагал сделал первый шаг к училищу, открыв социалистическую художественно-трудовую школу с целью подготовки мастеров «с развитым художественным вкусом», с желанием «спаять учеников в дружную семью – артель, способную выполнять совместную коллективную работу» [Художественно-трудовая школа // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 72. 13 апреля. С. 2].

▪ **В воспоминаниях М. Лермана** зафиксировано: «Хотя Шагал не был человеком, так сказать, “практичным”, когда дело заходило об училище, он проявлял изрядный организаторский талант: за сравнительно короткий срок добился от властей Витебска предоставления хорошего здания (большого двухэтажного особняка местного богача Вишняка). Именно Шагалу принадлежит заслуга привлечения в училище для преподавания (хотя бы на короткий срок) видных художников, скульпторов, историков искусства – Добужинского, Фалька, Малевича, Ермолаевой, Ромма и других» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. С. 198. Далее: Малевич о себе...].

Официальное открытие состоялось 28 января 1919 г. В доме помимо художественного училища находился подотдел искусств губернского отдела народного образования. В Государственном Русском музее сохранён документ о задачах и программе училища – докладная записка Марка Шагала.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

художника Марка Шагала

О Художественном училище

Народное художественное училище в Витебске для нужд всего западного края является назревшей потребностью; тем более, что наше революционное время обявывает нас вообще с особенной силой взяться за подлинное развитие и воспитание дремавших до сих пор знаний и талантов народа.

Художественных же училищ в России, кроме столичных городов в настоящее время почти нет, особенно после того, как мы оказались отрезанными от Вильны, Одессы, Киева и др. отдельных городов, где таковые училища фактически существовали. Нет возможности начинающему бедному из народа ехать учиться в большие города и столицы. Вследствие этого и вследствие причин материального характера многие народные дарования гложут совершенно.

Этого не должно быть в настоящее время, раз сам народ является своим собственным хозяином.

Задачи и права училища.

Главная задача народного Художественного училища следующая:

1/ Положить в основу этого училища подлинное художественное и революционное направление в области искусства вне всяких примесей академичности и рутинности. Таким образом дать общедоступную возможность еще невзращенному в своих вкусах провинциальному народному люду — развивать свои художественные наклонности вообще. В частности же

2/ дать возможность здесь же на месте подхватить и направить по истинному пути случайное и редкое выдающееся дарование начинающего из народа, очень часто вследствие отсутствия подходящих условий воспитания погибающее вовсе.

Одним словом, отказываясь брать в пример другие до сих пор существовавшие училища в других отдельных городах России с их губительной косностью и рутинностью, умершими естественной смертью вместе с царизмом создадим исключительно революционное и подлинное художественное гнездо в провинции художественное училище в Витебске для нужд в особенности беднейшего классов города и всего западного края.

3/ Одной из немаловажных задач является также художественно-развитие рабочих и людей народа в области прикладного искусства, имеющего не менее значительную важность в смысле подлинного художественного развития тех или иных ремесел, работ, вкусов и доблестей рабочих в области их же повседневной работы.

Приним в училище.

Доступ в училище открыт для всех без различия возраста, но в первую очередь для рабочих-крестьян и беднейших из народа бесплатно с остальных же взимается установленная плата.

Права.

По окончании училища, в коем срок пребывания не менее 2-х лет и не более 4-х, учащиеся получают возможность поступить в одну из высших мастеровских столичной Академии Художеств для совершенствования и кристаллизации своего художественного образования и, согласно будущим постановлениям формирующейся Академии получает то или иное дальнейшее движение и оформление.

Деление по классам.

Училище распределяется по классам:

3 класса рисовально-живописных, причем первые два класса с 2-мя отделениями в каждом.

4-й класс- класс скульптуры и наконец

5-й класс- класс прикладных искусств с отделениями: архитектурным декоративным, живописно-мозаичным и др., при чем при нем же должна организоваться мастерская для исполнения работ декоративных, лепных-скульптурных, деревянных, украшений внешностей и внутренностей казенных общественных и частных зданий, улиц и площадей города, писание вывесок, плакатов, декораций для городских театров и всех других художественно-ремесленных нужд всего города-исключительно учащимися ^{и работниками} трудового элемента и никакими другими шаблонными ремесленниками, что должно быть принято впоследствии в качестве обязательного постановления. Этим самым художественное училище будет пополнено некоторым доходом и что самое главное-дать нуждающимся трудящим художественным элементам известную материальную поддержку для жизни и обучения и вырвет вместе с тем из рук исключительно бедных ремесленников и подрядчиков работу, сделав ее

художественно приемлемой и украшающей город. Ввиду этого в свое время будет предложено убрать шаблонные и нехудожественные вывески, плакаты, мятники и пр. с лица главнейших улиц города и создать вместо всего этого пошлого и безличного-новое и художественное руками трудящейся артели, учащимися-художниками из народа.

Педагогический и административно-хозяйственный персонал.

Во главе народного художественного училища стоит художественный Совет в лице преподавателей и директора/председателя художественного Совета/и отдельных приглашенных лиц и 2/ административно-хозяйственный совет. В каждый из этих советов входит определенное число членов художественного Совета и членов административно-хозяйственного Совета.

Число преподавателей/ по числу классов и отд./

3 преподавателя в том числе и директор для 8-х основных живописно-рисовальных классов с их отделениями: 1- по классу скульптуры, 3- по классу прикладных и промышленных искусств и для руководства работами мастерской при училище.

1 лектор-преподаватель по истории искусств, анатомии, перспективе и пр. всего 8 человек

Административно-хозяйственный Совет помимо входящих в него членов художественного Совета и лиц приглашенных, включает в себе не менее 3 платных должностей в зависимости от распределения обязанностей административно-хозяйственного характера.

Младший же служебный персонал состоит из не менее 3-х служителей
Итого в общем должностных лиц:

1/ Педагогический персонал и директор.....	8 чел.
2/ Административно-хозяйст.....	3 -
3/ Низшие служащие.....	3 -

Итого 14-15 человек.

Финансово-материальная часть.

Годовой расход.

1/ 8 педагогов/в том числе и директор/.....	80000 руб.
2/ 3 долж. лица административно-хозяйст.....	25000 -
3/ 3 низших служащих.....	30000 -

Итого 135000 рублей.

Позже, в книге «Моя жизнь» Шагал вспоминал:

√ «В косоворотке, с кожаным портфелем под мышкой, я выглядел типичным советским служащим.

Только длинные волосы да пунцовые щеки (точно сошел с собственной картины) выдавали во мне художника.

Глаза азартно блестели, – я поглощен организаторской деятельностью.

Вокруг – туча учеников, юнцов, из которых я намерен делать гениев за двадцать четыре часа.

Всеми правдами и неправдами ищу средства, выбиваю деньги, краски, кисти и прочее. Лезу из кожи вон, чтобы освободить учеников от военного набора.

<...> В губисполкоме выпрашивал субсидию из городского бюджета» [Марк Шагал. Моя жизнь. СПб., 2000. С. 286–287].

Марк Шагал стал инициатором создания Музея современного искусства [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 301. Л. 37 об.], который был развернут к лету 1919-го г. в здании ВНХУ [«Советский справочник Витебской губернии», № 2. Витебск, 1921. С. 101]. В этом роковом городе судьба его была недолгой: осенью 1922 года его витебская история завершилась [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 139. Лл. 31–31 об.].

Витебское народное художественное училище, первое государственное учебное заведение художественного профиля на территории современной Беларуси.

√ Первым директором училища наркомат просвещения назначил Мстислава Добужинского 20 октября 1918 года [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 1].

Руководителями классов в училище, наряду с М. Шагалом и М. Добужинским, были скульптор Ян Тильберг, Иван Пуни и Ксения Богуславская, Юрий Пэн, график Александр Ромм.

√ С марта 1919 г. после отъезда из Витебска М. Добужинского директором учебного заведения был Янис Тильберг [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 142].

√ Затем Марк Шагал с мая 1919 [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 3], которого на этом посту сменила Вера Ермолаева с 6 июня 1920 г. [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 51; ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 37. Л. 119] (до 1922 г.).

√ После ее отъезда в Петроград – Иван Гаврис (с 26 мая 1921 года заместитель и затем с сентября 1922 года ректор до 1923 г. [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 311. Л. 24]).

История училища в доме Вишняка – это объективная, самостоятельная история. Статус училища со временем трансформировался:

– **Витебское народное художественное училище** отдела народного образования Витебского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1918–1920). **ВНХУ**.

– В мае 1920 г. меняет статус на **Витебские государственные свободные художественные мастерские** отдела народного образования (1920–1921). **ВГСХМ.**

– Затем, с мая 1921 г. – это **Высшие государственные художественные технические мастерские**, которые в июне 1921 года принимает в своё ведомство Художественный подотдел Витгубпрофобра. **ВГХТМ.**

– С января 1922 года – это **Витебский Художественный практический институт** Главного управления профтехобразования (Главпрофобра) НКП РСФСР (1922 – 1.09.1923). **ВХПИ.**

– ВНХУ – ВГСХМ – ВГХТМ – ВХПИ [ГВМ. Ф. 246. Оп. 1. Д. 310. Л. 45].

А история личностей – это еще и другая история Дома.

Так, Шагал получил его, обустроивал, формировал структуру училища и уходил из этого дома.

В сентябре 1919 года в результате конфликта с А. Роммом.

√ *«В Народном художественном училище А. Ромм получил должность руководителя мастерской рисунка и лектора по истории искусств. Из печати видно, что он часто выступал с рассказами о живописи не только в стенах училища, но и на других площадках в городе, его излюбленной темой являлся Эль Греко. И если бы всегда было так, если бы Ромм преподавал, а М. Шагал управлял, конфликта с выяснением, "кто есть кто в городе", не случилось бы. <...>*

√ *Интересный поворот событий: приезжий петербуржец А. Ромм сделался большим "витебчанином", явным и значимым авторитетом для губернской бюрократической среды, а уроженец Витебска М. Шагал – нет. Нам кажется, это многое говорит как об административных способностях живописца, так и о характере того сообщества, в которое он был помещен в 1919 г. Их отношения – плавно оттесняемого Витебском витебчанина и приезжего петербуржца – начали портиться.*

√ *Марк Шагал с супругой и новорожденной дочерью жил на съёмной квартире возле казарм.*

√ *В сентябре 1919 г. художник не выдержал и решил воспользоваться своим положением директора училища, в здании которого на ул. Бухаринской имелись помещения для жизни преподавателей. <...> После того как представитель "витебских властей" А. Ромм комнаты оставил, Шагал въехал на жилплощадь на Бухаринской сам. <...>*

Но конфликт обострился. «В "Моей жизни" мы читаем, что художника с семьей буквально выгнали из его жилья» [http://www.m-chagall.ru/library/rodina-mark-shagal-v-vitebske12.html].

Конфликт касался авторитета руководителя и приоритетов в руководстве училищем.

19 сентября 1919 года в «Известиях Витебского губернского Совета крест, раб., красноарм. и батрацк. деп.» была опубликована Резолюция общего собрания учащихся Народного художественного училища, в которой в связи с намерением Шагала уехать из Витебска сообщалось, что следует учесть, что Шагал является одним из первых пионеров нового искусства в городе; что он – единственная моральная опора училища, и без него оно существовать не может; что «единственной гарантией, могущей возвратить жизнь школы в свое обычно спокойное русло, является коренное изменение условий, при которых работа сделалась бы возможной, общее собрание учащихся обращается непосредственно к М.З. Шагалу с настоятельной просьбой не покидать школу» [*Уход тов. Шагала (резолюция общего собрания учащихся народного художественного училища) // Известия Вит. губ. Совета крест. раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 210. 19 сент. С. 4*].

В первой половине 1920 года конфликтная ситуация повторилась и вышла уже на другой уровень: это был творческий конфликт с Казимиром Малевичем.

В воспоминаниях Н. Харджиева подчехнуто, когда шагаловские ученики перешли к Малевичу, это был целый городской скандал, что простить было невозможно и что Шагал так и не простил: «У Шагала характер был, дай Боже. Малевич был все-таки относительно с юмором, а этот был страшно злопамятным. <...> Но Малевич был не виноват – все ученики сами сразу к нему перешли. Да и чему их мог научить Шагал – он был совсем не учитель. Они подражали его летающим евреям. Даже Лисицкий был сначала под влиянием Шагала. Но Малевич его оценил сразу» [*Малевич о себе... Т. 2, С. 418–419*].

Летом 1920 года Марк Шагал окончательно покинул дом и город.

И с Малевичем Дом был связан не много времени. В январе 1921 года Лисицкий констатировал: «Вам в Витебске не сидится и не сидеть», сам Малевич стремился во ВХУТЕМАС. В протоколе общего собрания комячейки Витебских мастерских, подписанном секретарём собрания Хидекелем, записано, что, провожая Малевича в начале апреля в Москву, они все просят его остаться в мастерских, ибо работа его продуктивна и плодотворна. Общее собрание мастерских (42 человека) тогда же приняло резолюцию с благодарностью Малевичу за его «исключительно самоотверженную, энергичную работу в мастерских, несмотря на все тяжелые материальные условия». Малевича просили о его скорейшем возвращении из Москвы [*Малевич о себе... Т. 1. С. 453–454*].

Летом 1922 года все они были уже в Петрограде. Через год Малевич возглавил Музей художественной культуры, который был преобразован в ИНХУК/ГИНХУК

С весны 1919 г. в ВХУ работали В. Ермолаева, Нина Коган, Лазарь Лисицкий (Эль Лисицкий) и многие другие. Марка Шагала потом вспоминал: «Каждого, кто изъявлял желание у меня работать, я тотчас великодушно зачислял в преподаватели, считая полезным, чтобы в школе были представлены самые разные художественные направления» [*Марк Шагал. Моя жизнь. СПб., 2000. С. 290–291*].

Все они коротко жили и коротко преподавали в Доме на Бухаринской. Дом словно преодолевал их жизни и судьбы.

И все-таки: в нем осталась фантомом музыка/поэзия живописи Шагала и фантомом осталась философия Теории реальности Малевича. Эти два гения преодолели судьбу Дома.

1 ноября 1919 года Казимир Малевич начал преподавание в ВНХУ, а приехал и обосновался он раньше.

В воспоминаниях 1920 года Варвара Степанова отмечала, что Малевич «в начале октября 19 г. уехал в Витебск, туда его перетянул Лисицкий, обещав устроить его там хорошо в смысле продовольствия, квартиры теплой и возможности издавать его брошюры» [Степанова В. «Человек не может жить без чуда». М., 1994. С. 92].

Через неделю он писал своему корреспонденту: «Комната, в которой живу, имеет такой вид, что получаешь впечатление сидения в Москве; в ней нет ничего, что бы могло напомнить глухую провинцию <...>» [Малевич о себе... Т. 1. С. 111].

▪ **М. Лерман спустя время вспоминал:** «Мы, оставшиеся в живых ученики училища, считаем те годы, несмотря на все материальные трудности, периодом духовного ренессанса. <...> Витебск <...> стал в то время центром культуры Белоруссии. <...> С приходом Малевича училище получило новый дополнительный мощный импульс» [Малевич о себе... Т. 2. С. 199].

В первых же своих письмах из Витебска Малевич подчёркивал как главное – издать теоретические труды. И в издательстве «Литографии артели художественной работы Витебских вольных мастерских» были выпущены первые малевичские «О новых системах в искусстве» (в декабре 1919) и «Супрематизм 34 рисунка» (1920), а в 1922 году – в Витебской Губтипографии «Бог не скинут», фрагмент философского труда К. Малевича.

Крепкий, плотный, среднего роста, уверенный в себе, ещё молодой, Малевич сделался в школе абсолютным авторитетом в искусстве.

√ «<...> центральной фигурой <...> остается К.С. Малевич: “Он – как совесть”. Художник преклоняется перед этим “огненным человеком”, его “непосильной чистотой” и “старыми мыслями”, которые предохраняют учеников от сползания “в муть, в мелочь, в уличное”» [Карасик И. Об архиве Л.А. Юдина / Лев Юдин. «Сказать своё...». М., 2017. С. 30].

Своими открытыми лекциями в городе Казимир Малевич будоражил:

√ «<...> Витебск – город, не дающий покоя, – казалось, что глушь провинциальная есть глушь, место, где ни эха, ни звука, ни шороха, ни шепота. <...> но глушь провинций страшно чувствительна, как медный таз, как тихое болото, покрытое водой,

покрывается зыбью от маленького ветерка. <...> на третий день ко мне пришла делегация с просьбой прочесть лекцию о кубизме и футуризме <...> И вот полетела моя “знаменитая” мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о строениях прямой, кривой, объёма, плоскости, о согласованности противоречий <...>» [Малевич о себе... Т. 1. С. 113].

В конце января 1920 года было объявлено о праздновании годовщины Витебского народного художественного училища, в рамках чего анонсировалась, кроме премирования работ учащихся, художественного митинга и живых художественных картин, постановка «Победы над Солнцем» в исполнении, «декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища [*Художественная жизнь // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов*], 1920, № 18, 27 янв. С. 2].

То, что дана будет не только футуристическая постановка, раскрыли в газете короткое время спустя: «Группа мастеров и подмастерьев Вит<ебских> госуд<арственных> своб<одных> худож<ественных> мастерских подготовила к постановке футуристическую оперу (по техническим причинам музыка будет отсутствовать) А. Крученых с прологом В. Хлебникова и затем Супрематический балет. Это будет первым опытом балета, построенного не на танце, а на движении тектонических масс и цветов. <...> Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» [*Художники – Неделе фронта // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 26, 5 февр. С. 2*].

И вскоре после митинга/лекции/перформанса был провозглашён УНОВИС (Утвердители нового искусства).

Это новое имя, вошедшее в историю искусства авангарда, революционизировало всю художественную деятельность группы, устремив её острие сквозь когнитивное пространство в пространство реальное с целью преобразования этой реальности.

√ 14 февраля было установлено название УНОВИС [*альманах Уновис № 1*].

Многогранный проект «УНОВИС», созданный Казимиром Малевичем в Витебске, представлял собой решение сложных художественных задач.

И несмотря на сложнейшие социальные и материальные условия проект существовал с декабря 1919 года по октябрь 1922 года.

Члены УНОВИСА сконструировали в июне первый свой альманах УНОВИС № 1. Его отпечатали на машинке жена Малевича Софья Рафалович в пяти экземплярах (столько можно было заложить листов вместе с копировальной бу-



магой в тогдашнюю печатную машинку). Альманах состоял из деклараций, статей, рисунков уновистов и был настоящим книжно/архитектурным сооружением. Этот выпуск готовился для Первой Всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских.

Характерной для УНОВИСа позицией стало преодоление замкнутости отдельных мастерских путём объединения методик преподавания под лозунгом изучения современного искусства, его продвижения в мейнстриме общих революционных изменений в политике, экономике, в социальности – в мировоззрении.

Экспансия УНОВИСа представляла собой движение по завоеванию широкого художественного пространства, продвижению своей главной идеи по подчинению утилитарной среды и её организации, утверждению первенства супрематизма как нового устройства мира. Это было определено сразу по рождении сообщества, затем подчёркнуто в первой листовке Творкома, выпущенной в ноябре 1920 года. Листок Творкома предполагался как регулярное издание и как «выражение каждым членом УНОВИСа своего сознания». Провозглашался главный девиз УНОВИСа:

«Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях».

И призыв:

«Носите Чёрный квадрат как знак мировой экономики. Чертите в ваших мастерских Красный квадрат как знак мировой революции искусств. Очищайте площади мирового пространства от царящей в ней хаотичности».

С февраля 1920го по лето 1922го года УНОВИС выставлял здесь, в Доме свои работы [Гавт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 41], создав ядро Витебской художественной школы как художественного явления. И, конечно, Дом – это вся история УНОВИСа, партии для создания культуры новой гармонии в мире утилитарных вещей. Трансформация форм существования человечества – цель и программа К. Малевича – связана с новым поколением художников. Витебским студентам принадлежала особая роль в программе: они были учениками и основной группой, с которой К. Малевич проводил в жизнь свой педагогический метод. М. Шагал рассматривал эклектику как свободу творческой выразительности, К. Малевич же стремился обнаружить в ученике склонность к определенной системе и, развивая её, на этой основе вести его к супрематизму.

Малевич подчёркивал, что в Витебске он начал эксперимент по исследованию действий прибавочных элементов в своих учениках [Малевич К. Собр.соч. М., 1998. Т. 2. С. 85].

√ Летом 1919 года был открыт Витебский Музей живописной культуры, и Музейное бюро Наркомпроса прислал 29 картин современных художников. В здании ВХУ и был создан музей, под названием Музей современной живописи. Экспонаты его оказались бесценным пособием для педагогической системы Малевича

Малевич характеризовал систему анализа произведения, ту, на которой построен его учебный процесс, следующим образом: всякая вещь составлена или сочинена из прямой, кривой, объема и плоскости, что собственно произошло от движения точки, и из этих основных элементов возникает организм, исходя из чего строится новый метод обучения: как складывается картина, из каких элементов состоит. Его научный метод анализа современного искусства начинался внутри педагогического метода.

√ «Малевич, логично и страстно разыграв все варианты супрематической геометрии, от цветного “конфетти” (выражение Сергея Эйзенштейна) до белого квадрата, ставшего своего рода живописной медитацией, понял, что “свое живописное” на этом пути закончил. Впереди была неизвестность пространства. Ему предстояло понять: может ли супрематизм стать не только художественной системой, но и особой философией и образом жизни» [Ракитин В. Тексты. Тексты о Ракитине. М., 2019. Т. 1. С. 140].

Сам Малевич позднее писал, что основанием его школы является теория, в которой произведение рассматривается и анализируется как синтез отношений: не отражения действительности, а создания нового вида действительности, современного и прогрессивного. За исходную точку Малевич принимал аксиому, что «все художественные произведения исходят из действия подсознательного (подчёркнуто нами – Т.К.) центра», и произведение есть результат поведения субъекта, который так или иначе преломляет все явления через себя, через свой мозг.

Малевич ввел дефиницию «супрематизм» в качестве наивысшей фазы, апогея и финала развития живописи как таковой. Меняя стили в собственном творчестве, он искал новые средства изобразительности, при этом исследуя каждый свой этап как завершенную в себе структуру, а также же определяя закономерности перехода из одной художественной системы в другую. На основе собственного опыта и педагогического метода Малевич сформулировал «Теорию прибавочного элемента» с подробной фиксацией стилей в новом искусстве и структурным их анализом, а также вывел минимальную единицу системы движения, «прибавочный элемент», лежащий в основе каждого стиля.

Начиная с декабря 1915 года Малевич прошёл три стадии супрематизма – чёрный, красный и белый. Это было так называемое плоскостное развитие супрематизма с заложенным в нём экономическим началом и задачей – одной плоскостью передать статику и динамический покой. Супрематические формы – чистая плоскость, квадрат, круг, крест стали основой языка системы художественного миростроения.

Финальный этап, т.е. белый супрематизм 1919 года представляет собой универсальное пространственное ощущение, «чистое ощущение», в котором исчезает цвет и сама форма. «Это были ступени его философии, главенство духовного постижения смысла бытия. Белый цвет – сумма всех цветов. Белое – это бесконечность. Белое – свет и божественная чистота. Особое отношение к белому цвету, дающему зрителю свободу проявить и увидеть в белом умозрительные образы, вылилось у автора в поиски особого творческого метода» [Кленова О. Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений / Каталог: Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000. С. 34].

√ Супрематизм стал для Малевича основой учения о высших закономерностях мира: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли» [Малевич о себе... Т. 1. С. 89].

С 1915 года до 1920 мастер создал около 150 супрематических работ, выражающих сложные взаимодействия форм, а также энергию движения пространства и элементов. По точному замечанию В. Турчина, «теперь принято ссылаться на

творчество Казимира Малевича, воспринимая “Чёрный квадрат” еще более символически, чем даже предполагал его мастер; принято от Малевича, как некогда от Сезанна, вести генеалогию современного искусства, упоминая минимализм или концептуализм» [Турчин В. *Образ двадцатого... М., 2003. С. 239*].

Для русских авангардистов проблема пространства была едва ли не самой основной наряду с освоением форм движения и понятием времени в произведении. Мотивацию в поисках формулы пространства они получали от научных открытий своей эпохи и от философских идей.

М. Бахтин вспоминал о К. Малевиче:

√ *«Он, кроме того, занимался астрономией, <...> У него был небольшой телескоп <...> И вот он по ночам занимался созерцанием звездного неба и так далее, притом занимался им вот в таком ... с хлебниковским проникновением во Вселенную» [Малевич о себе... Т. 2. С. 201].*

Преподавание, организационная деятельность по утверждению сети УНОВИ-Сов по всей России, выставки, поездки, лекции в других городах, бесконечные встречи и дискуссии – были фабулой и главным сюжетом витебского малевичского периода. Но внутри персонального мира в его далёкой глубине содержался стержень и главный смысл – биение неотступной философской супрематической мысли.

√ *«Сейчас же я написал самую большую записку “Супрематизм как беспредметность”, в которой выделяю в первенство непрактичность и обрушиваюсь целиком на всю предметную культуру <...> Это издание завершило бы двадцать пять лет моей живописной работы и размышлений над ней» (из письма к М.О. Гершензону от 11 февраля 1922 года из Витебска) [Малевич К. *Собрание сочинений в пяти томах. М., 2000. Т. 3. С. 349, 350*].*

√ *«И очень увлечен был своими идеями, глубоко в них убежден... непреклонный человек, который все в них вкладывал без всякой корысти, без всякого какого-нибудь делового интереса – только из высоких, так сказать, умозрительных соображений» (из воспоминаний А. Чегодаева) [Малевич о себе... Т. 2. С. 410].*

Не будет большим преувеличением назвать философствование Малевича огромной, сложной и великолепной, сродни неологически-маяковской метафорой, сами его тексты позволяют почувствовать эту резкую/грузную/брутальную энергию ритма. Эта внутренняя мега-сила является не чем-то осознанным вдруг и выявленным неожиданно/спонтанно, она была сущностью личности Малевича, матрицей его личности. Это проявлялось в энергии создания супрематизма, в педагогической практике, в энергии теории прибавочного элемента в живописи, в философии, и в обыденной профанной жизни.

Малевич разработал:

- 1) структуру мира;
- 2) взаимодействие внутреннего и внешнего в человеческой жизни;
- 3) рассмотрел поиск совершенства в качестве цели обыденного сознания;
- 4) определил, что пределом совершенства для обыденного сознания является Бог;
- 5) проанализировал пути достижения совершенства – Религию, Фабрику (практику, науку, технику) и Искусство;
- 6) обнаружил выход за предел совершенства в беспредметность;
- 7) доказал, что именно в беспредметности Бог не скинут.

Для Малевича белый супрематизм – новое беспредметное действие. Сквозь предмет, через цвет – в чёрное/белое – и, наконец, в исключительно белое как чистое единство. Логично для него то, что, если в мире нет ничего подлинного и всё – только непрочность, единственным прочным может быть только единая беспредметная плоскость. Если человек не в состоянии двигаться в будущее по линейному времени, по горизонтали, из-за того, что это – всегдашняя иллюзия, то единственно возможное средство достижения целостности – это движение по вертикали вниз и в глубину – в область бессознательного, или вверх – в область возбуждения вселенной. Это – ядро его философской концепции.

В 20 веке сущность искусства выявилась, освободилась, и удалось выйти к беспредметному:

– Во-первых, Малевич создаёт грамматику искусства, визуализируя/проявляя его универсальные структуры, т.е. проясняет схемы художественного мышления и инструмент искусства.

– Во-вторых, Малевич сопрягает материю искусства (сам объект/холст/краски) с сознанием и миром математики (геометрия супрематизма).

– В-третьих, супрематизм Малевича – это акт сознания, благодаря которому проступают фундаментальные формулы не только искусство, но и самой реальности. Это – картирование искусства, а также картирование реальности.

– В-четвёртых, Малевич доходит до предельной реальности, до конца, до самой глубины, до «горизонта событий».

Материалы и цвет в супрематизме исчезли и пришли к «высокому геометризму сознания». В этом смысле на этом уровне происходит супрематическое чистое глубокое проникновение в мир, разложение мира на составляющие элементы и синтезирование мира в виде формул/отношений. Живописная философия белого Супрематизма освобождает и растворяет всё, даёт абсолют, «ничто».

9 февраля 2018 года в доме был открыт Музей истории Витебского народного художественного училища. Накануне реконструкции Дом представлял собой собрание различных контор.





Фотосерия Сержа Головача. 2005–2008

Концепция музея истории ВНХУ была разработана к 2013 году, и её главной идеей, главным экспонатом стал сам Дом. Реконструкция выполнена в соответствии с сохранившимся планом здания 1923 года: воссоздан типичный интерьер начала 20 века, фрагментарно открыта аутентичная кладка стен, сделан зондаж старой штукатурки. Мультимедийное оборудование помогает окунуться в атмосферу тех лет.



Зал УНОВИСа в музее истории ВНХУ



Здание музея истории ВНХУ и зал плаката «Клином красным бей белых»



Кабинет Малевича в музее истории ВХУ

В кабинете на Бухаринской, 10 Казимир Малевич работал над своим философским трудом, над изложением структуры мироздания. «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» – труд Казимира Малевича начат в 1921 году и закончен в феврале 1922-го года. В трактате Малевич выстроил свою Теорию реальности:



ТРИ СТУПЕНИ мироздания по К. Малевичу:

► **ВОЗБУЖДЕНИЕ:** «Началом и причиной жизни считаю возбуждение как чистое неосознанное, без числа точности, времени пространства, абсолютного и относительного состояние» [*Супрематизм как беспредметность/ Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой/ Малевич К. Собр.соч. в 5 т. Т.3. С. 218*].

► **МЫСЛЬ (ЛОГОС):** «Второй ступенью считаю мысль, в которой возбуждение принимает состояние представления и развивается в форму суждения – реализации мира явлений в сознании». «Таковые два состояния считаю наиглавнейшими и высшими в человеке, а равно и во всем, что возбуждено и мысли о себе» [*Супрематизм как беспредметность.... С. 218*].

► **НАТУРАЛИЗМ (натурализация явлений и возбуждений):** «Под натурализмом разумею то, что считаем фактической жизнью, а также и научную познаваемость и организованность» [*Супрематизм как беспредметность... С. 218*].

Малевич определяет материю как остывающее возбуждение, Мысль прорывается сквозь материю как уже замершее/остывшее возбуждение – в мир идей, Эйдосов (eidos), оснований, а затем – в мир кипящего возбуждения. Попадая из пространства идей, математических форм, мысль сама начинает действовать по организации пространства человеческой жизни.

Задачей К. Малевича было обнаружение и вскрытие из всего комплекса сущего его подлинности, т.е. из фактической жизни обнаружение того, что за видимым: представлений, суждений; Мысль (математические формулы); и то, что за областью мысли, за областью идей – в поле возбуждения, где уже и математических формул нет.

√ «Если в действительности мир как реальное не существует и что реальное только в представлении нашего сознания, то какое представление творит точки совершенств в бытии общежития? И я полагаю, что мир также и все бытие нельзя назвать реально осязаемым, ибо что я осязаю, взявши в руки предмет, какие реальности? Я могу сказать, что чувствую вес, – вес и будет реальностью чувства. Но чего вес чувствую? И это “чего” будет скрыто» [*Супрематизм как беспредметность... С. 270*].

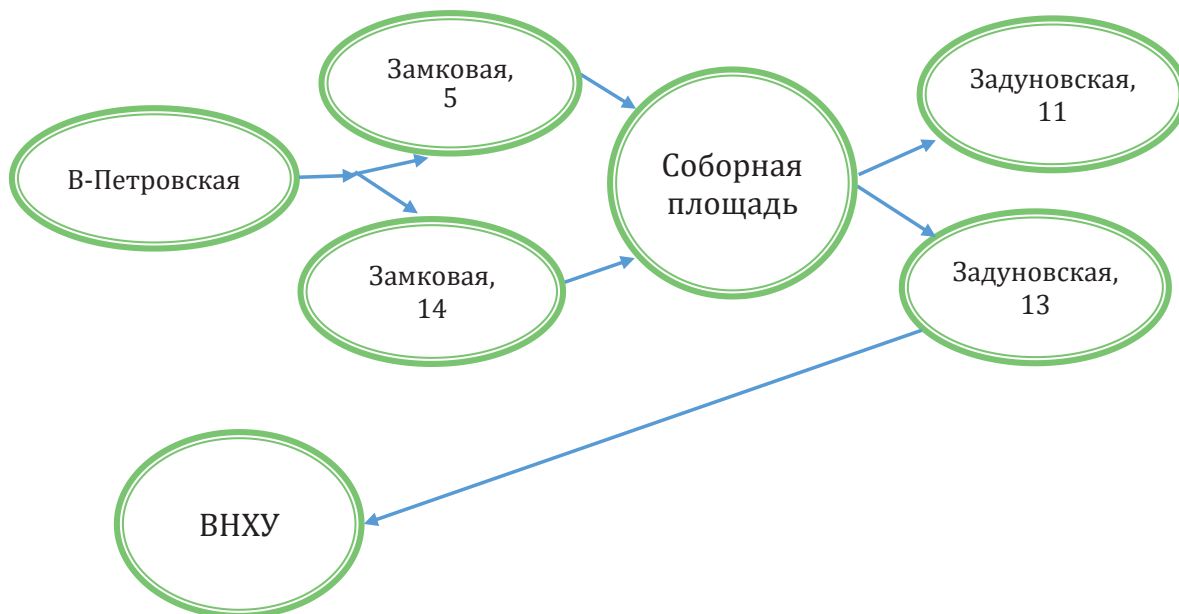
Здесь находится острие малевичской метафизики – то, что он осмысляет и постоянно формулирует разными словами, концентрическими кругами исходя из центра или к центру приближаясь: мир как представление – это представление о мире или сам мир как таковой? Можно ли осознать предел своего животного начала и выйти в единство бесцельного и беспредметного? По суждению К. Малевича, только преодолевая предмет, человек способен выйти в необъятность.

Философский труд Казимира Малевича, сформулированные им идеи выхода за предел материальности – это высшая точка витебского времени

1920-х годов и высшая метафора энергетической сети домов/топосов, связанных с именем Вишняка.

Подчеркнем еще раз: центром этого уновисовского времени является точка в витебском пространстве: особняк Вишняка/ Витебское народное художественное училище на улице Бухаринской, 10.

Всё смысловое поле концентрируется в сакральном теле Дома, которое сделалось капищем Витебска, стягивающим всё городское вишняковское пространство и трансформирующим его из горизонтали в вертикаль.

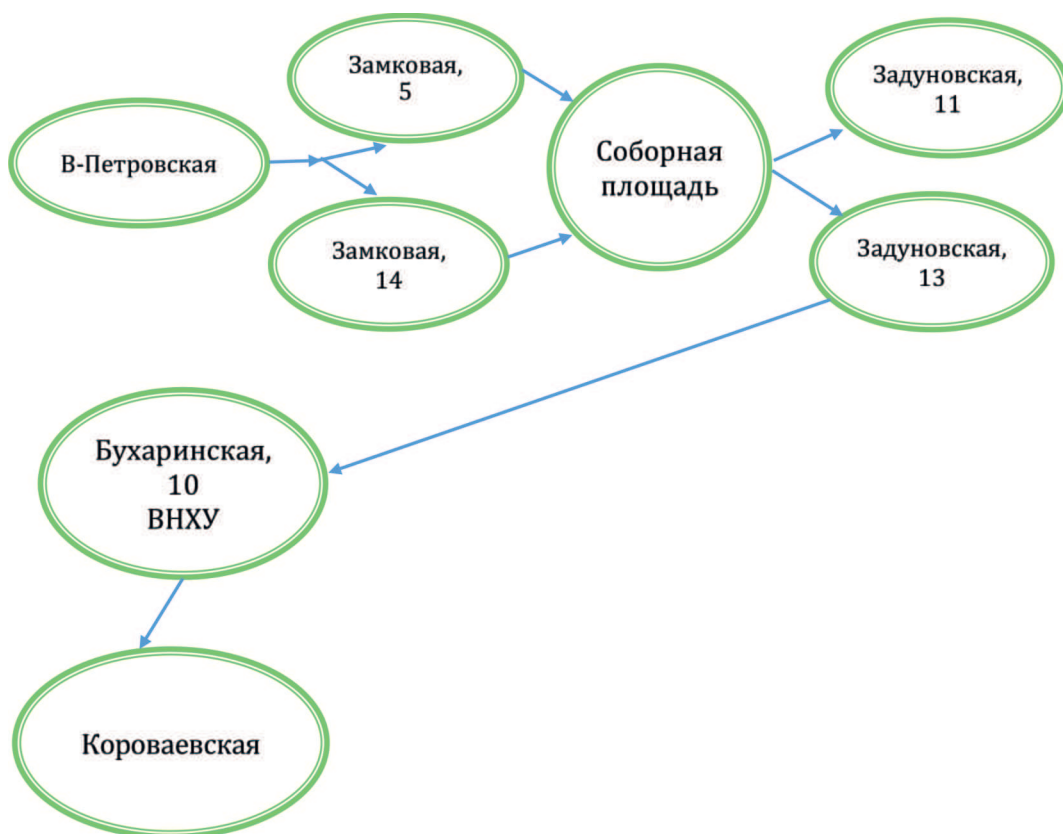


Преодоление войны и крови – преодоление Витебска в этом смысле. Дом на Бухаринской, 10 – смысл этого преодоления. Он метафизичен.

Соединение электролиний, рельсов – соединение всех точек Витебска в этом смысле. Дом на Бухаринской – смысл этого соединения. Он – метафора полета аэроплана над линиями по горизонтали. Дом на Бухаринской метафизичен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мифопоэтическое пространство, аура Витебска является порождающей и тут же выталкивающей, но постоянно пульсирующей открытиями/взрывами/трагедией. И в глубине этого пространства, в смысловом поле мерцает возможность новых измерений привычного, мерцает «иной план», свивая всё пространство города вокруг Дома, домов. Как храмы, разрушенные, но существующие виртуально, в пространстве сознания/памяти/ воображения/ архивов, они всегда содержат возможность возродиться, потому что никуда не исчезли энергетические «столбы», возвращенные в них событиями/явлениями/людьми и никуда не исчезли энергетические «дуги» между ними.



▶ Энергия штаба 41-й пехотной дивизии (Верхне-Петровская ул.) с его сетью казарм – планы, действие, передвижение, учения, военные операции, готовность к действию.

▶ Энергия «Красной годовщины» с энергией революции, попытки вырваться из прошлого в новое время. И новое искусство в транспорантах Марка Шагала.

▶ Энергия крови как объемная метафора ЧК/ ГПУ с задачей борьбы со старым временем.

▶ Энергия Ю. Пэна с исследованием внутреннего мира человека, его непреходящей драмы, его экзистенции.

▶ Энергия электрического тока и трамвая, связующего весь город сетью коммуникации.

▶ Энергия малевичского движения художественной формы, движения мысли, новая активность нового искусства, энергия стремления ввысь за пределы видимого мира.

▶ Энергия витебского времени...

▶ Два дома из восьми уцелели, стали музеями, точками концентрации пространства Вишняка и концентрации времени Вишняка, Витебска, энергии.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
МЕСТОТВОРЧЕСТВО: ДОМА ВИШНЯКА	7
СЕМЬЯ ВИШНЯКА	15
ВЕРХНЕ-ПЕТРОВСКАЯ УЛИЦА. ДОМ ВИШНЯКА	21
ЗАМКОВАЯ, 5	41
ЗАМКОВАЯ, 14	57
СОБОРНАЯ ПЛОЩАДЬ. ДОМ ВИШНЯКА.....	69
ЗАДУНОВСКАЯ, 11 И 13	115
КОРОВАЕВСКАЯ УЛИЦА	145
ВОСКРЕСЕНСКАЯ/БУХАРИНСКАЯ УЛИЦА, 10. БЕЛЫЙ ДОМ ВИШНЯКА	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	187

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

ВИШНЯК: ВИТЕБСКОЕ ВРЕМЯ

Монография

Технический редактор
Компьютерный дизайн

Г.В. Разбоева
Л.И. Ячменева

Подписано в печать 16.02.2022. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 22,09. Уч.-изд. л. 11,35. Тираж 30 экз. Заказ 11.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано в учреждении образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

Sacrum