



Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

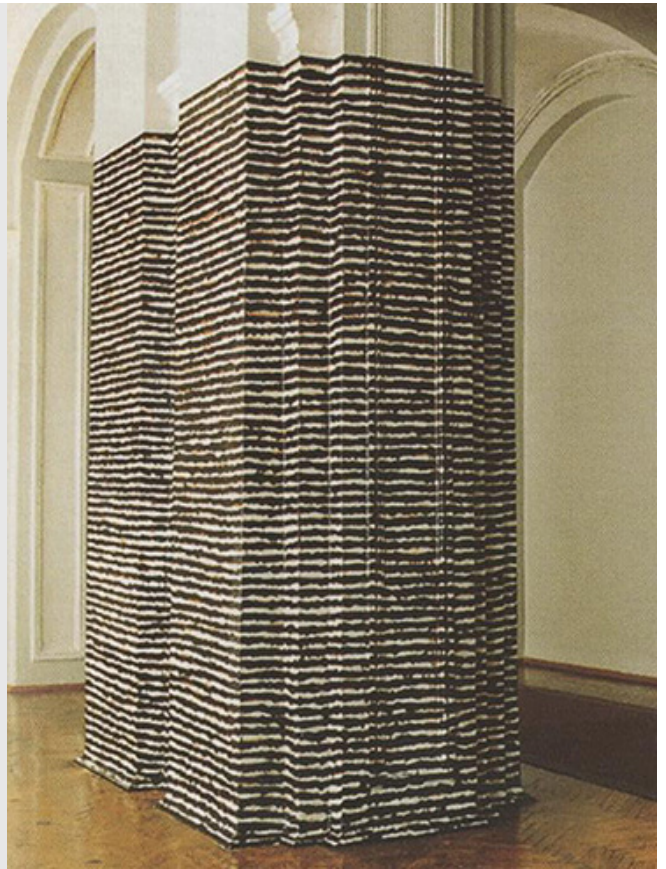
19.02.2017

Лариса Михневич

*Леон Тарасевич:
роспись колонн в Витебском
художественном музее,
1995*

ZBOR #18

Лариса Михневич рассказывает о процессе создания и последующего трагического уничтожения монументальной росписи, созданной польско-белорусским художником Леоном Тарасевичем в Витебском художественном музее в 1995 году.



© – Леон Тарасевич, роспись колонн в Витебском художественном музее, 1995

Анкета произведения:

Автор: Леон Тарасевич.

Название проекта: монументальная роспись без названия.

Дата создания: 1995 год.

Описание произведения: Роспись покрывала две с половиной колонны холла второго этажа Витебского художественного музея. Художник использовал три цвета масляной краски (сажа, охра и белила).

Местонахождение произведения сегодня: роспись была уничтожена в 2007 году.

Выставка, в рамках которой была создана роспись: фестиваль In-formation 1997 года.

Ключевые статьи, в которых упоминается роспись: Марек Василевский: «О живописи Леона Тарасевича», онлайн-ресурс «Новая Польша», 2007.

Лариса Михневич: «In-Formation, Витебск. Хроника с надеждой на продолжение», pARTisan, №1, с. 37–47, 2002.

Leon Tarasewicz, culture.pl.

В сентябре 1995 года Леон Тарасевич приехал в Витебск для участия в фестивале *In-formation*, который организовывала группа местных художников. Фестиваль проходил уже во второй раз, его концепция и форма всё ещё находились в процессе определения, но проект быстро набирал обороты. Первый *In-formation*, за год до этого, прошёл тихо, без рекламы, в случайном пустующем холле, а для организации второго площадки предоставили сразу несколько местных учреждений культуры. Проект куратора Андрея Веренича [1] предполагалось реализовать в Арт-центре Марка Шагала [2], Василий Васильев выбрал выставочный зал детской художественной школы, а Галина Васильева – зал в краеведческом музее. Основные помещения, два этажа, предоставил Витебский художественный музей. Здесь разместили экспозиции витеблян Николая Прусакова и Александра Малёя, а также «гостей проекта»: минских авторов Лёши Великжанина, Людмилы Русовой, Игоря Кашкуровича, полочанина Олега Ладисова и единственного иностранца в проекте, нашей «приглашённой звезды» – Леона Тарасевича, самого известного на тот момент в мире современного искусства художника белорусского происхождения (в июле 1994-го Леон уже приезжал в Витебск по приглашению первой витебской независимой галереи «У Пушкина» [3]).

Открытие художественного музея в Витебске – давняя мечта горожан. Формирование музейных собраний здесь началось во второй половине XIX века, однако почти полностью завершилось во время революционных преобразований начала XX века вместе с созданием коллекции *Музея левого искусства*. Затем, в 1937 году, свою коллекцию городу завещал витебский

«патриарх», художник *Юдель Пэн* (сегодня известный миру как первый учитель *Марка Шагала*). В 1941-м все коллекции из Витебска были отправлены в эвакуацию в город Саратов (в городе осталась только упакованная коллекция *Антирелигиозного музея*, так как для неё не хватило места в вагоне). В 1947 году из Саратова была реэвакуирована лишь небольшая часть коллекции ДПИ, столь же скудная часть масонской коллекции и дар *Пэна*. В 1960-м музейное руководство обменяло в Минске старинную рукопись на коллекцию живописи из трёх десятков полотен, и с её экспонирования начал свою работу отдел искусства местного краеведческого музея. Это было время очень громких разговоров о том, что Витебск без художественного музея просто невозможен. Но открыть музей получилось лишь в 1992-м году, во времена перестройки, в здании, буквально «намоленном» горожанами [4].

Открыт был *Витебский художественный музей* в качестве филиала областного краеведческого музея (*ВОКМ*), поскольку основные художественные коллекции города – собственность последнего. Поэтому окончательное решение по всем вопросам музейной жизни принимал и до сих пор принимает директор *ВОКМ*, тогда – историк *Ольга Акунович*, именно её мы уговорили на первое официальное проведение *In-formation*.

В этот момент вопрос с приездом *Леона Тарасевича* ещё только обсуждался и во время переговоров с начальством проблем не возникало. Все участники *In-formation* предлагали временные экспозиции, состоящие в основном из объектов или инсталляций. А к радости от согласия *Тарасевича* мгновенно добавились проблемы: художник не мог, да и не хотел привозить работы из Польши. *Леон* согласен был сделать роспись прямо на месте – временную или постоянную, ему было безразлично. Это требовало согласования, нужно было определиться с местом, а времени уже не оставалось. Шанс сделать хотя бы временную роспись, конечно, был. Я рассчитывала и на способность директора увлечься неожиданными проблемами, и саму ситуацию в художественном музее, где к этому времени только-только успели пробить анфиладу второго этажа и сделать небольшой косметический ремонт. Конечно, будущую работу *Тарасевича* нам хотелось оставить, и мы обсуждали самые невероятные варианты её сохранения и просто ожидали художника. Тут-то мы и пожалели, что не отвели *Леона* в художественный музей во время его первого визита.

А *Леон* с местом росписи определился сразу: громадные, мощные вертикальные многоугольники музейных колонн буквально зачаровали его, о других вариантах он и слышать не хотел.

© – *Леон Тарасевич*, роспись колонн в *Витебском художественном музее*, 1995:



Директору Акуневич, чтобы дать согласие, понадобилось минут пятнадцать (конечно, только на временную роспись: «Вы всё, естественно, исправите после закрытия проекта...»). Проблема оказалась в краске, а не в музейном начальстве. Колонны были выкрашены светло-серым техническим маслом, поэтому привезённая Тарасевичем роскошная подборка акрила оказалась бесполезной: последний просто-напросто не «прилипал» к колоннам. В компании волонтеров художника отправили в местный хозяйственный магазин: применение однотипной краски «для внутренних и наружных ремонтных работ» избавляло от необходимости грунтовать поверхность. Ведь до открытия проекта было всего три дня, краска должна была успеть просохнуть, а помещение музея – проветриться от её резкого специфического запаха. Вскоре Леон вернулся довольным. Его вполне устроила палитра из охры, белого и чёрного цветов (как, впрочем, и практически весь представленный там спектр).

Художник принялся линеить колонны, используя деревянную рейсшину в качестве модуля. И снова нашлись волонтеры, теперь уже из числа музейных посетителей. Они, правда, очень быстро менялись, уставая от такой монотонной работы. О проекте и приезде Леона Тарасевича мы успели рассказать на местном телевидении и радио, поэтому в желающих познакомиться с ним недостатка не было. Во время разлиновки колонн определились и с объёмом росписи: решено было, что она охватит две с половиной колонны правого ряда. Если подниматься по лестнице на второй этаж, то расписанными будут казаться три колонны, чётко «центрируя» пространство. А если проходить по длинному коридору с левой стороны, то в центре внимания окажутся как раз те две колонны, на которых и планировалось сделать роспись.



© – Леон Тарасевич, роспись колонн в Витебском художественном музее, 1995

Первой в дело пошла охра. Казалось, что рука художника просто вибрирует, оставляя на поверхности колонны волнистый, очень динамичный след. Повторить это движение руки не получилось даже у волонтеров-художников, и они капитулировали столь же быстро. Впрочем, помощь художник принимал лишь вначале, где-то до середины работы над росписью, а завершал всё сам. Вторым слоем у него пошла чёрная краска, почти, но всё же не полностью перекрывая охру. Третьим, завершающим слоем, оказалась белая. Все три красочных слоя вместе создавали иллюзию очень объёмной, фактурной полосы, повторяя эффект, который в других своих произведениях художник создавал за счёт объёмной грунтовки.

Работал *Леон Тарасевич* под непрерывные разговоры. Новые друзья, пресса, кандидаты в новые волонтеры, просто случайные люди, участники *In-formation*, оторвавшиеся от собственных проектов. К концу рабочего дня в музее поток посетителей иссякал, но из-за временных ограничений художнику приходилось работать и дальше, мне – дежурить около него, и в это время «на огонёк» забегали уже самые близкие. Темы бесед были те же, но разговор становился более открытым, более доверительным. Обсуждали «белорусскость» *Леона*, как он сам это ощущает, как это воспринимают в Польше (к этому времени появились специальные исследования об уникальности его ситуации – монокультурного существования внутри другой культуры). Это тем более удивительно, ведь избранный им язык искусства проявлению национального не способствует. Пристрастность автора чаще всего проявляется в выборе моделей или предметного ряда, в темах или сюжетах. А как ей проявиться в искусстве *Леона Тарасевича*, где всё разнообразие мира сведено практически к диалогу цветовых горизонталей? Конечно, есть что-то более тонкое, нечто, что трудно выразить словами, глубоко личное, что изначально определяет выбор, вкус и пристрастия этого художника. Много говорили и о конкретной ситуации. *Леон* перфекционист, он из тех, кто видит всё наперёд и говорит: «*Это должно быть так, а это – вот так*», поэтому в *Витебском художественном музее*, по мнению художника, должны быть белые стены и светло-серые полы – тогда его колонны «сядут» в пространство окончательно.



Леон Тарасевич и Лариса Михневич в Витебском художественном музее во время подготовки росписи, 1995

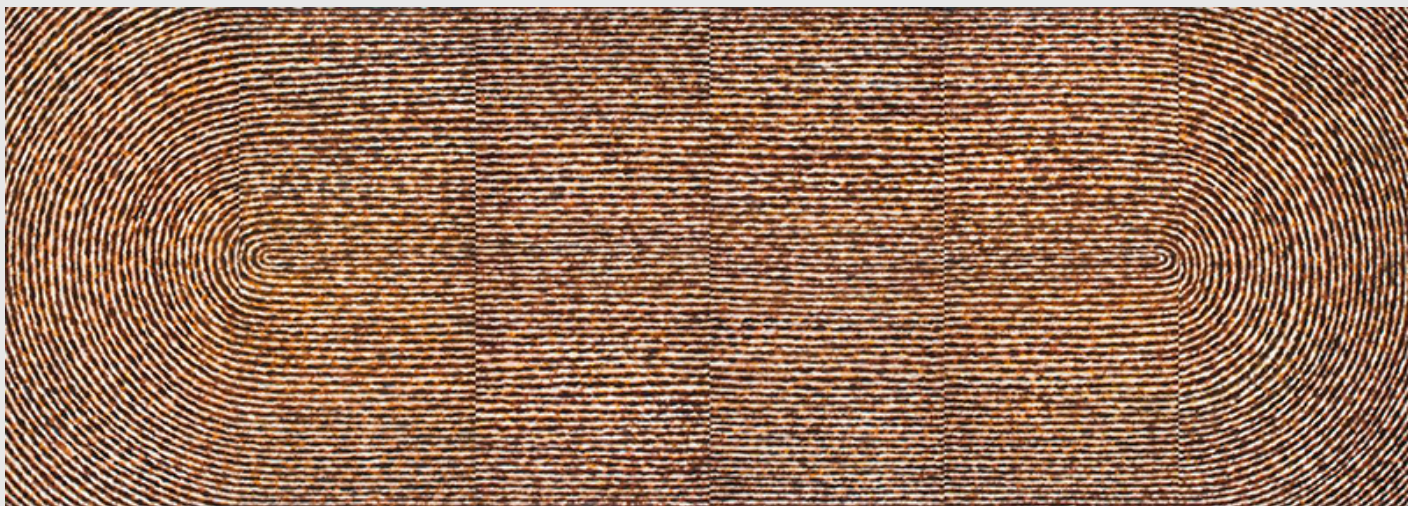
© – фото из личного архива Ларисы Михневич

Говорили мы тогда и о вещах трудных, неприятных. Вспоминали, к примеру, скандал на выставке *Леона* в минском *Дворце искусств* в 1993 году. К идее выставки на «исторической родине» художник отнесся очень серьёзно и задумал ретроспективу с самыми что ни на есть знаковыми произведениями, начиная с дипломного проекта. Польская сторона собирала эти работы из коллекций известных музеев в разных странах. В Беларуси по предоставленным автором материалам обязались издать солидный каталог проекта, но в итоге Министерство культуры издало лишь тоненькую брошюрку о десяти листах с... семью репродукциями и отвратительной, даже по тогдашним белорусским меркам, полиграфией. Согласно условиям договора, ящики с работами должны были вскрываться только в присутствии автора, однако когда *Леон* с *Игорем Кашкуровичем* вошли в *Палац*, то увидели, что огромные работы *Тарасевича* разбросаны по полу, а рабочие, монтирующие конструкции для экспозиции, просто ходят по ним. Кстати, белорусская сторона тогда даже не принесла извинений, а повреждённые работы

художник реставрировал сам.

Но несмотря ни на что это были замечательные дни. С перформансами *Люды Русовой*, возникающими спонтанно, по наитию, вне программы и вернисажа. С инсталляцией *Игоря Кашкуровича* – из «раскаток» («живописи, где нет физического контакта с рукой»), цветочных горшков и огнетушителей. С текстами *Олега Ладисова*, которыми он оклеил длинные скамейки. С проектом «Пути крови» *Василия Васильева*, размышлениями о генезисе искусства. С перевёрнутым миром «дзен-арта» *Андрея Веренича* – экспозицией, прикрепленной к «шагаловскому» потолку. С отличным, каким-то мягко-неспешным вернисажем, наконец, растянувшимся на целых два дня (первым шло открытие проекта *Василия Васильева*) и завершившимся дружеской вечеринкой в здании художественного музея. Две колонны в произведении *Тарасевича* успели высохнуть к вернисажу, а краска на третьей ещё немного липла, поэтому возле неё пришлось оставить зрителя, который негромко предупреждал об этом зрителей.

Леон Тарасевич приехал в Витебск очень зрелым мастером. Он вообще рано нашел себя, ещё во время учёбы в одночасье решив «покончить со всей этой изобразительностью». И всё же у его абстракции природная основа. В сущности, его искусство – это микромир, представленный макроспособом. Каждая мелочь в пейзажах его родных Валил (станция около Белостока) любима им столь страстно, так огромно, что это чувство просто требует соответствующих размеров (так, размер одного из произведений *Тарасевича* – 280×910 см; это семь холстов на подрамниках, соединённых между собой).



Леон

Тарасевич, «Без названия», 1993

Коллекция Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki – ©

Мышление *Тарасевича* импрессионистично в своей основе. Что есть импрессионизм? Соотношение цвета и света и, как следствие, изменение формы, а у *Леона* это предельное упрощение формы, вплоть до её исчезновения. Саму формулу пейзажа, в конце концов, он сводит к горизонтальной линии, то есть к линии горизонта. Казалось бы, что может быть абстрактней? Ведь горизонта в реальности нет. Нет в природе этой кромки, где небо сходится с землёй, но её изобрели художники, с помощью линии горизонта управляя пейзажем, словно дирижёр симфоническим оркестром с помощью своей палочки. По расположению горизонта в искусстве можно угадать век, страну, культуру. Вспомните готику или работы художников Ренессанса. А на Востоке соотношение неба и земли – это основа философии пейзажа. Примерно об этом говорилось в записке к дипломной работе *Леона Тарасевича*, которую почти мгновенно перевели на несколько языков (к слову, известность к художнику пришла тоже рано: *Леон* не вошёл, а будто бы ворвался в искусство). Но даже сведённые к чередованию горизонтальных линий, его произведения заставляют нас задуматься о пейзаже: у его палитры «природная» основа. Это непреодолимое желание цвета доминировать, обособиться от формы и, не будучи жёстко связанным с ней, обрести самостоятельность. Удаляясь от исследования природы как реального объекта, творчество *Тарасевича* стало исследованием сущности её абстрагированных элементов. Художник достаточно быстро порывает с работой на холсте: ему надоедают фуры, ящики, огромные подрамники, и работа на стене словно сама собой подводит его к «разрушению» плоскости. Так было, к примеру, на выставке 1993-го в люблинской *Galeria Biala*, на берлинской выставке 1994–95-го. В Витебске, увидев колонны, он принимает мгновенное решение: они и ничего другого.

© – Леон Тарасевич, пространственные росписи и инсталляции разных лет:



Galeria Biała, Люблин, 1997

Колонны в искусстве появляются рано, но с наибольшим пиететом к ним относятся в древнегреческой цивилизации. Интересно, что и колонна, и скульптура здесь покрывались тонким слоем полихромной штукатурки. Казалось бы, зачем нужно скрывать столь драгоценные материалы, использованные в них? Итальянец Джулио Карло Арган (*Giulio Carlo Argan*), этот диссидент от искусствоведения, считающий свет одним из важнейших выразительных средств в искусстве, убежден, что цвет на колоннах и скульптуре применялся в качестве стабилизирующего фактора, как защита от произвола природной освещенности, её стихийности и изменчивости.

Колонны в здании *Витебского художественного музея*, построенного для местного окружного суда в 1883 году архитектором *Л. П. Каминским*, – это очень важный конструктивный элемент, в котором размещена вся система вентиляции здания. Это повлекло за собой увеличение размера колонн, и зодчий придал им весьма замысловатую геометрическую форму, стремясь с помощью игры света «дематериализовать» их огромный объем. И всё же в холле второго этажа здания эти шесть колонн кажутся невероятно массивными, они практически уничтожают пространство.



Витебск, Окружной суд. Открытка начала XX века

Роспись *Тарасевича* была оригинальнейшим пространственным решением. При подъёме вверх по лестнице работа воспринималась как единое живописное произведение, как бы освобождая от ощущения былой чрезмерности колонной

структуры. При этом роспись словно приподнимала потолок холла, создавая впечатление, будто он парит в пространстве. Когда зритель спускался с третьего этажа, ему казалось, что потолок холла лежит прямо на росписи, как на стене, но затем эта «стена» цвета начинала «раздвигаться», разделяясь на отдельные фрагменты, выявляя их массивность, тяжесть, буквально увлекая вниз. Волнистая цветная горизонталь из чёрного, белого и охры почти нивелировала сложную геометричность колонн, создавая ощущение единого массива. За холлом на втором этаже – длинный коридор, со стороны которого расписанными казались только две колонны, и это как бы «центрировало» пространство (холл относительно коридора расположен несколько несимметрично).

В один из «довернисажных» вечеров между *Леоном* и *Игорем Кашкуревичем*, ещё одним участником *In-formation*, разгорелся спор. Разглядывая уже завершённую первую колонну, *Кашкуревич* назвал её «объектом», и это разозлило *Тарасевича*. *Леон* стал яростно доказывать, что его работа – это вовсе не объекты, а «сценапис», то есть монументальная живопись. Он ещё долго ворчал после ухода *Игоря*: «Если краска не на стене, а на колонне, то у вас это уже и не живопись... Это живопись...». При всей его кажущейся незначительности, этот спор очень важен. Он свидетельствует о том, что осознание произведения как такового происходило у художника одновременно с процессом его создания. Да, конечно, это объекты, а *Леон Тарасевич* – отличный теоретик, блистательно образованный художник. Просто витебское произведение стало знаковым для его творчества, разделило последнее на два этапа: «до» и «после» Витебска.

Уже в самом появлении этой работы есть удивительная мистическая логика. *Леон* – ученик *Тадеуша Доминика*, а в польской академии учителя выбирают (это у нас абитуриент обязан ещё до поступления решить, он будет живописцем, графиком или, к примеру, дизайнером). *Леон*, узнав, что принят в академию, вышел из приёмной комиссии, заглянул в соседнюю мастерскую и понял: он хочет учиться именно здесь, это его. Мастерской руководил *Доминик*, который, между прочим, был учеником авангардиста *Стржеминского*. А связь *Стржеминского* с *Малевичем* и искать не нужно, равно как и связь *Малевича* с Витебском. Так складывается цепочка той непосредственной передачи опыта, одна из важнейших в искусстве. И вот уже *Леон* в Витебске. В здании, где в 1917-м был ревком и прошла I конференция большевиков, а в начале фантастических 1920-х располагался *Дворец труда*; которое во время революционных празднеств украшал *Шагал*; где проходили диспуты и модные тогда «литературные суды», – в здании, где бывали все: и *Шагал*, и *Малевич*.

Можно запросто поверить в магию места. Роспись, созданная в Витебске, изменила вектор творчества *Тарасевича*. От работы на плоскости, на холсте или на стене, художник переходит к созданию произведений на реальной форме. К жизни цвета на форме, к жизни цвета в пространстве. После Витебска он начинает конструировать для своих выставок сложные геометрические пространства. Так, для реализации росписи 1997 года в варшавском *Центре современного искусства* он возводит 25 (!) пилонов. Больше нет единого ракурса, при перемещении по залу ваше восприятие пространства и работы будет постоянно изменяться. Это другие творческие задачи. Эти поиски художника стоят в одном ряду, к примеру, с «архипентурой» *Александра Архипенко*, где тонкие живописные полосы приводились в движение машиной.

В 2000-м году на выставке в галерее *Foksal* (Варшава) *Тарасевич* разливает по полу краску, и наблюдать за изменениями, происходящими с ней, можно только через окно.

© – *Леон Тарасевич*, росписи пола разных лет:

≤ ≥

1/3



Галерея *Foksal*, Варшава, 2000

По сути, зритель становится свидетелем процесса, подобного тем аспектам трансформации природного материала (его усыхания, гниения, разложения), которые привнесли в искусство представители так называемого «эко-арта».

В этом новом периоде творчества художника, на мой взгляд, находит своё более полное и чёткое отражение авторское видение природы: присущей ей структурности, постоянства и в то же время изменчивости. В витебских колоннах *Тарасевича*, ставших важной вехой в его творческом развитии, можно увидеть продолжение очень важной темы, или скорее образа, который впервые появился ещё в дипломной работе художника: образа какого-то вселенски бесконечного вспаханного поля,

чуть припорошенного снегом. С одной стороны, это образ его «малой родины», но в то же время и что-то гораздо более глубокое и сложное: земное и человеческое, вечное, но и исчезающее, дремлющее. Это очень светлая тема, но где-то глубоко в ней присутствует и драматизм. И тема эта настолько, я бы сказала, обаятельно решается художником, что своеобразными «цитатами» из неё сегодня просто пронизано белорусское искусство.

© – живопись *Леона Тарасевича* разных лет:

≤ ≥ 1/7



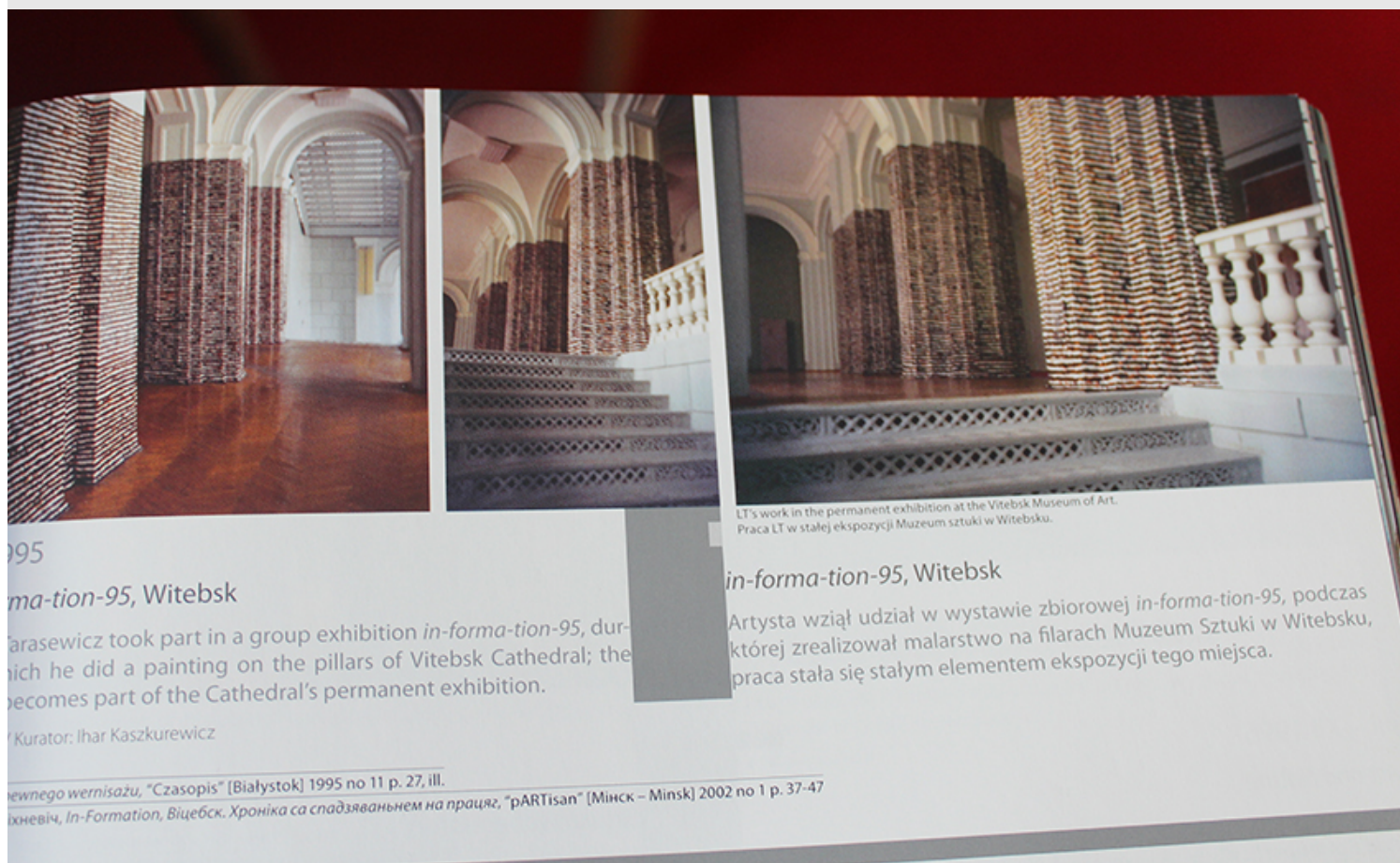
Леон Тарасевич в студии, 1991

Витебского произведения *Леона Тарасевича* сегодня нет. Что произошло?.. Вечером, уже после вернисажа, стоя у колонн, московский искусствовед *Виталий Патюков* [5] вслух произнёс то, о чём думали все мы: «Я счастлив, что дожил до нового Витебска, равного тем 1920-м годам. А колонны *Тарасевича* вы обязаны сохранить, ведь они – самое лучшее здесь». До этих слов судьбу «колонн *Тарасевича*» мы не обсуждали, ведь проекту ещё предстояло прожить целый месяц, и поэтому его дамоклов меч лежал в ножнах.

In-formation восприняли с интересом, но все же по-разному. Самыми спорными оказались проекты в художественном музее. Пожалуй, главным раздражителем оказалась акция *Леши Великжанина*: он вымыл пол в холле первого этажа и объявил его сакральным, установив театральные стойки. Глядя на эту огороженную пустоту и солидную аннотацию, зрители явно ощущали себя толпой из андерсеновской сказки о новом платье короля. Дальше по лестнице – и, как правило, молча – они поднимались к произведению *Тарасевича*. Здесь уже все обретали голос: доставалось одновременно и *Великжанину* («И это искусство?»), и *Тарасевичу* («Испортили классический музей!»). К чести противников «колонн *Тарасевича*», они быстро меняли мнение, и к концу работы экспозиции мы всё чаще слышали эпитет «гениально».

К директору *Акуневич* с просьбой сохранить произведение *Тарасевича* я отправилась на следующий день после отъезда гостей. Сначала она восприняла это отрицательно, но ближе к окончанию проекта перестала возражать, заняла выжидательную позицию, и после *In-formation* закрашивать колонны мы не стали. Директор потребовала от меня «написать справку, что колонны – это произведение искусства» и просто молча подсовывала её недовольным. И всё же из проблемы

музейной судьба колонн быстро превратилась в общегородскую. К «началу начал» художественного музея в Витебске равнодушных не было. Часть недовольных из кабинета *Акунович* отправлялась в кабинеты повыше. Непонятное часто раздражает, и на директора, как принято говорить, давили. Роспись требовали закрасить. Было и такое, что после посещения кабинетов городского начальства *Акунович* возвращалась со слезами на глазах. В один из таких «чёрных дней» директор *ВОКМ* пригласила представителей подсчитать стоимость «реставрации колонн». Выразительное объёмное письмо *Тарасевича* произвело на них впечатление. Стоя у колонн, ремонтники громко рассуждали: такое, мол, так просто закрасить не получится; нужно сбить пескоструйной машиной слои краски и обнажить остов колонн, а от этого пострадает их форма, и её придётся восстанавливать... Они явно хотели подзаработать, и цена этой «реставрации» оказалась настолько запредельной, что денег у музея не хватило, а высокое городское начальство отказалось её финансировать. Пусть это делает сам художник... В то давнее время без мобильных телефонов серьёзным контрдоводом могло послужить то, что польский художник находился необыкновенно далеко, то ли в Китае, то ли в Бразилии, а потому найти его не было возможности. И, поскольку сама директор музея не испытывала неприязни по отношению к росписи, скандал на какое-то время утихал. А мы, сторонники сохранения произведения, продолжали обсуждать, как достучаться до сознания чиновников. «Знаешь, – в один из таких вечеров сказал витебский художник *Мемус*, – если колонны всё же закрасят, то после этого, со временем, они так вырастут в нашей памяти! Станут новой художественной легендой, как искусство 1920-х».



© – фрагмент каталога *Leon Tarasewicz*, Варшава, 2006

На судьбу «колонн Тарасевича» неожиданно для всех повлиял чтимый всеми властями известный советский певец и коллекционер по совместительству *Иосиф Кобзон*. На одном из фестивалей «Славянский базар» в сопровождении местных чиновников он посетил художественный музей. «Коллекции у вас неплохие, но больше всего мне понравились ваши колонны. Я бы, пожалуй, их купил, если бы это было возможным.» Произошло нечто похожее на немую сцену из гоголевского «Ревизора», и все споры мгновенно затихли. «Колонны Тарасевича» обрели статус настоящего музейного произведения: название, этикетаж и место в рассказах экскурсовода. Казалось, так будет всегда.

Но сменилось руководство художественного музея, к управлению пришёл случайный, очень далёкий от искусства человек. Сначала к «колоннам Тарасевича» новая заведующая относилась, казалось бы, бесстрастно. Но в 2002 году художественному музею выделили деньги на долгожданный ремонт, его закрыли для посещения, и заведующая вслух заговорила о необходимости «закрасить колонны». Об этой части истории я знаю с чужих слов. Ремонт длился очень долго. Художник *Малей*, участник нескольких *In-formation*, любил заходить в пустующее здание и следить за происходящим. По его словам, одинокие колонны в развороченном интерьере выглядели очень грустно. Но всё же они стояли. *Малей* свидетельствует, что ремонтные работы с переделкой интерьеров велись только на первом и третьем этажах и что «колонны Тарасевича»,

находившиеся на втором этаже, продержались до самого окончания ремонта. Большую часть ремонтных работ закончили в 2006-м году, а часть покрасочных работ осталась на 2007-й. В это время их и закрасили. Прибегать к использованию пескоструйной машины, кстати, не пришлось. Высокое городское начальство колонны уже не интересовали, и решение об уничтожении было только музейным, коллегиальным, как и во всех сложных случаях: директора краеведческого музея *О. Акунович*, заведующей художественным музеем *Л. Чернышёвой* и замдиректора по науке *В. Кучеренко*. Музейные сотрудники промолчали, да их и не спрашивали. Произошло это тихо, крайне незаметно. В городе узнали лишь после открытия музея, во время очередного «Славянского базара». Вероятно, очень занятая празднеством, об уничтожении промолчала и местная пресса. Советское время успело воспитать новый тип геростратов. Они не жаждут славы, наоборот, они действуют за закрытой дверью, но только будучи уверенными в полной безнаказанности. Витебск, так много приобретший в XX веке, столь же много – и даже гораздо больше – успел утратить. История этих потерь настолько грандиозна и трагична, что её даже вспоминать не хочется без особой нужды. Казалось бы, уничтожение «колонн Тарасевича» поставит здесь зловещую точку. Но разрушения в Витебске продолжают и сегодня. Провели реставрацию так, что снесли старое здание и поставили «куклу», новодел. Перекрасили без особой нужды «синий дом», к которому все уже давно привыкли. В библейской истории есть надежда: там за гибелью следует воскресение, то есть наступает новая, иная реальность. Разрушения в Витебске – это часть системы, а поэтому с его новой реальностью здесь придётся подождать. Надеюсь, не слишком долго.

Примечания:

- [1] В те годы *In-formation* предполагал систему сменяющих друг друга кураторов. В 1995-м куратором был художник *Андрей Веренич*, сумевший получить небольшой грант от [Фонда Сороса](#).
- [2] Арт-центр *Марка Шагала* был открыт в 1992 году (в здании по ул. Путны, 2) с инсталляцией *А. Веренича*. В 1997 году в бывшем доме родителей *Шагала* (ул. Покровская, 11) был открыт мемориальный музей. С этого года арт-центр и мемориальный музей стали единой структурой – *Музеем Марка Шагала*.
- [3] «[У Пушкина](#)» – первая независимая галерея современного искусства в Витебске: здесь проходили выставки белорусского искусства, акции, перформансы, хеппенинги, галерея также осуществляла просветительскую деятельность. Открылась «*У Пушкина*» 24 марта 1993 года. Основателем был художник [Алесь Пушкин](#), куратором (до середины 1996) – искусствовед *Лариса Михневич*. Размещалась галерея на третьем этаже дома №2 по ул. Суворова. В начале 1997 года галерея была закрыта по требованию властей.
- [4] *Витебский художественный музей* был открыт в 1992 году как филиал *Витебского областного краеведческого музея*. Здание музея является памятником архитектуры конца XIX века, построено в 1883 году архитектором *Л. П. Каминским*. Первоначально в этом здании размещался *Окружной суд*, в 1917 – военно-революционный комитет, здесь прошла I конференция большевиков. В начале 1920-х — *Дворец труда* и, почти сразу, вплоть до открытия музея, – областной комитет коммунистической партии.
- [5] *Виталий Патюков* – московский искусствовед, арт-критик, куратор, активный участник московских неформальных арт-движений 1980–90-х годов. Ныне зав.отделом междисциплинарных проектов *Центра современных искусств* (Москва). В Витебск впервые приехал в 1992 году в качестве гостя *Международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность»*.

Текст подготовлен специально для ресурса [ZBOR](#).

© [KALEKTAR](#). Все права защищены.

При использовании фрагментов опубликованных материалов ссылка на первоисточник обязательна. Использование материалов или их значительных фрагментов возможно только с письменного разрешения редакции.



ZBOR © 2014–2021



[НА](#)

[ПЛАТФОРМА](#)
[ЭНЦИКЛОПЕДИЯ](#)
[ПРОИЗВЕДЕНИЯ](#)
[ЛЕКЦИИ](#)

[RU](#)
[EN](#)