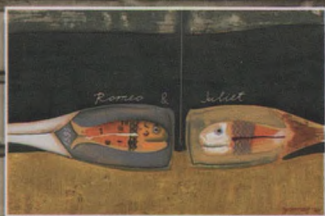


**Пятро  
Васілеўскі**



# **РЭТРАПЕРСПЕКТЫВА**

**СЕРЫЯ: АДСУТНАЕ БЕЛАРУСКАЕ МАСТАЦТВА**

Адсутнае беларускае мастацтва

Пятро Васілеўскі

# Рэтраперспектыва

Нарысы

Мінск  
“Галіяфы”  
2009

УДК 821.161.3-4  
ББК 84(4Бел)-44  
В19

Серыя заснаваная ў 2008 годзе

Рэдакцыйная калегія серыі:  
*Зміцер Вішнёў, Міхась Башура, Аляксей Фёдараў,  
Юрась Барысевіч, Андрэй Бондараў, Ілля Сін,  
Ярыла Пшанічны*

Выдавецтва “Галіяфы” выказвае падзяку  
сп. Г. Грушавому за падтрымку ў выданні гэтай кнігі

**Васілеўскі, П. П.**

В19 Рэтраперспектыва : нарысы / Пятро Васілеўскі –  
Мінск : Галіяфы, 2009. – 140 с., іл. – (Адсутнае  
беларускае мастацтва).

ISBN 978-985-6906-14-8.

У кніжцы прадстаўленыя артыкулы, што рыхтаваліся цягам апошніх дваццаці гадоў. У матэрыялах разглядаюцца самыя розныя творчыя постаці – па-узросце і эстэтычных поглядах. Фактычна перад чытачом вымалёўваецца сваеасаблівы культурны ландшафт.

УДК 821.161.3-4  
ББК 84(4Бел)-44

ISBN 978-985-6906-14-8

© Васілеўскі П. П., 2009  
© Афармленне. ПВУП “Галіяфы”, 2009

# РЭТРАПЕРСПЕКТЫВА

Людзі звяртаюцца да мінулага, каб асэнсаваць існую рэчаіснасць і змадэляваць будучыню. Мінулае з гадамі звычайна набывае светлыя колеры настальгіі, а будучыня пры наяўнасці пэўнага жыццёвага досведу ўжо не ўяўляе ніякай таямніцы, хоць і застаецца багатай на сюрпрызы самага рознага кшталту. РЭТРАСПЕКТЫВА – гэта не заўтраў стылі “рэтра” (хоць кожны “авангард”, стаўшы завядзёнкаю, непазбежна трапляе ў гэтую намінацыю). РЭТРАСПЕКТЫВА – гэта кола жыцця, раскручанае ў спіраль (калі-нікалі – нават у “спіраль Бруна”). Гэта інтэрпрэтацыя аднаго з адвечных законаў развіцця.

Паводле адукацыі я дызайнер. І вучылі мяне, што агульнавядомая тэза пра вонкавую форму як люстэрка ўнутранага зместу патрабуе пэўнай карэкціроўкі. Бо насамрэч форма – гэта і ёсць змест. Форма – рэч самадастатковая. Да таго ж варта ведаць, што ў матэрыяльным свеце і ў сацыяльнай практыцы няма кепскіх формаў, ёсць – недаведзеныя да ладу. Шкада толькі, што рэдка здараюцца ўмовы і знаходзіцца час, каб штосьці давесці да ладу, “да звону” – як гавораць скульптары. Гэты зборнік – не канцэптuallyны твор. Гэта нізка журналісцкіх рэфлексій з нагоды розных падзей культурніцкага жыцця. Калі выдавецтва “Галіяфы” прапанавала мне сабраць пад адной вокладкай публікацыі розных гадоў, я адчуў

сябе чалавекам, які ўсё жыццё спяваў у хоры, і раптам яму трэба выйсці на сцэну з сольным канцэртам. Адразу ж высветлілася, што многія публікацыі, якія ў свой час лічыў удалымі і якія мелі добры розгалас, сёння не ўяўляюць цікавасці нават для аўтара, а тым больш – для чытача. Час змяніўся, змяніліся людзі – думкамі і моваю.

Тым не менш, спадзяюся, што мае сведчанні і развагі, мая РЭТРАПЕРСПЕКТЫВА падштурхне каго-небудзь да асэнсавання свайго РЭТРА і пошуку ўласнай ПЕРСПЕКТЫВЫ.

Журналістыка – гэта як дровы ў печку. На кароткі час будзе цёпла, але ўсё адно сыдзе дымам і ляжа попелам. Ахоўваць попел – няварты занятак, лепей падтрымліваць полымя.

**Аўтар**

# КАЛІ НАДВОР'Е НЕ СПРЫЯЕ...

## *Пасля выставак беларускага авангарду*

Я не буду арыгінальным, калі скажу, што сённяя мастацтва, якое, паводле канонаў сацыялістычнага рэалізму, павінна жыццё адлюстроўваць і накіроўваць, стаіць перад ім у распачы ды разгубленасці. Што адлюстроўваць і куды накіроўваць? Раней быў “эстэтычны ідэал” і “рэчаіснасць у яе рэвалюцыйным развіцці”. Цяпер відавочна, што ў выніку гэтага развіцця паміж ідэямі і жыццём утварылася велізарная прорва...

Сённяя сярод мастакоў няма ахвочых будаваць праз прорву мост, брукаваць дарогу ў тым кірунку, які быў дырэктывна зацверджаны ў 1932 годзе. Здаецца, зусім нядаўна на з'ездах, пленумах і сходах мастакоў толькі і справы было, што высвятляць, хто больш адданы “сацыялістычнаму рэалізму” (асаблівы націск рабіўся на першым слове). Зараз жа гаварыць пра яго лічыца амаль непрыстойным – як сталаму чалавеку прыгадваць памылкі маладосці ці апавядаць пра вяроўку ў доме павешанага. На такім фоне рэзка ўзрасла актыўнасць прадстаўнікоў так званага нетрадыцыйнага мастацтва. Закрываецца адна выстава, адразу ж адкрываецца другая. Прычым у якасці фундатараў выступаюць Саюз мастакоў, камсамол, Фонд культуры. Беларускі авангард ужо знайшоў шлях у Маскву і за межы краіны. Усё гаворыць пра тое, што авангард замацоўвае свае пазіцыі, і, відаць, нядоўга чакаць

таго часу, калі авангардысты будуць афіцыйна далучаныя і да сістэмы дамоваў – эканамічнай асновы існавання Саюза мастакоў. Такім чынам, тое, што нядаўна лічылася “антымастацтвам”, паступова пераходзіць у супрацьлеглую катэгорыю – “мастацтва”.

Для гэтага ёсць усе падставы. Па-першае, грамадства на Беларусі да авангарду прызвычалася. Маўляў, мы не першыя (выстаўкі твораў нетрадыцыйнага мастацтва даўно сталі традыцыйнымі ў Прыбалтыцы, Ленінградзе, Маскве і іншых рэгіёнах Саюза) і таму нічым не рызыкуем (ёсць у беларускіх мастакоў і ў іхніх калегаў з іншых творчых цэхаў такая характэрная рыса – не вытыркацца першымі). Па-другое, мацнеюць спадзяванні, што прыток у мастацтва свежай, “нефармальнай”, крыві нешта зменіць у сумнай статыстыцы наведвання мастацкіх выставак (у спісе папулярнасці, а значыць і грамадскай значнасці, выяўленчае мастацтва займае першы радок знізу). Па-трэцяе, і гэта, мабыць, галоўнае – жыць так, як мы жылі дагэтуль, болей немагчыма. Гэта адчувае і глядач, і мастак. А каб знайсці шляхі да новага, трэба эксперыментавачь. Эксперымент у мастацтве, дзякуй богу, не тое самае, што эксперымент у палітыцы, эканоміцы ці навуцы, у выніку якіх здараюцца “незапланаваныя” войны, катастрофічныя перамены клімату і выбухі на атамных электрастанцыях. У мастацтве абыходзіцца без чалавечых ахвяр (хоць у нашай краіне ў часы ўсталявання таго ж “сацыялістычнага рэалізму” бывала ўсялякае). Часцей за ўсё, калі эксперымент не ўдаецца, мастак проста застаецца без грошай. Непрыемна, цяжка, але не смяротна.

Не трэба атаясамліваць культурную дзейнасць з палітычнай, але мастак не можа закрываць вочы на тое, што робіцца за вакном ягонай майстэрні. Хоць бы таму, што мастацтва (у прыватнасці – выяўленчае) адчувае сённа ў барацьбе за гледача моцную канкурэнцыю найперш з боку... палітыкі. Наўрад ці сённа вернісаж нават скандальна вядомага аўтара зьбярэ столькі ж людзей, колькі мітынг “нефармалаў”, асабліва калі ён несанкцыянаваны. На такіх

мітынгах ёсць усё, чаго глядачы шукаюць і не знаходзяць у тэатры і на выставах: актуальная тэма, сюжэт, які невядома як павернецца, эфект суперажывання. Немалаважна і тое, што ў час палітычных імпрэзаў “нефармалаў” кожны сам вызначае характар свайго ўдзелу і ступень актыўнасці.

Думаю, што творцы нетрадыцыйнага мастацтва так хутка заваявалі на свой бок глядача, бо яны з самага пачатку былі бліжэй да “вуліцы”, у той час як Саюз мастакоў быў і застаецца бліжэй да “кабінетаў”. У першых амаль нічога няма – гэтакія пралетарыі, у другіх ёсць сістэма (дагаворы, творчыя камандзіроўкі і гэтак далей), якая іх корміць і поіць. Асноўную масу, праўда, не вельмі сытна, але ж усё-такі... Сістэма, дадам, шматпавярховая. Наверсе за кошт мастакоў няблага жыве “апарат”. Напрыклад, калі беларускі мастак прадае свой твор за мяжу, дык 47 працэнтаў грошай (у грашовых знаках той краіны, у якой здзелка адбылася) атрымлівае за пасярэдніцтва адзіная на ўсю краіну арганізацыя, што знаходзіцца, зразумела, у Маскве. 33 працэнты (зноў жа ў канвертуемай валюце) бярэ кіраўніцтва Саюза мастакоў СССР (зноў Масква). Знаходзіцца гаспадар і яшчэ на 10 працэнтаў тых грошай. Урэшце мастак атрымлівае ганарар у 10 працэнтаў ад агульнай сумы. У рублях... Прыгаданая сітуацыя не можа быць узорам сацыяльнай справядлівасці. Так што не дзіва, калі ўсё часцей і часцей і самім членам творчага саюза прыходзяць у галаву “нефармальныя” думкі! Кшталту: “Навошта мне такі саюз, і навошта ён ўвогуле?” А між тым “нефармальныя” карта ўжо разыгрываецца ў “кабінетных” гульнях. Разумныя дзядзькі хутка, трэба аддаць ім належнае, зарыентаваліся, што “авангардыста” трэба не душыць, а даць яму пэўную свабоду (без матэрыяльнага забеспячэння). І потым гаварыць, што ў нас плюралізм (“А як жа, калі мы “такое” дазваляем!”), каб потым найбольш упартых і таленавітых перацягнуць у сваю “сістэму”.

Думаю, што першая рэспубліканская выстаўка нетрадыцыйнага мастацтва “Панарама”, што працавала ў канцы мінулага года – падзея неардынарная. Ёсць усе падставы разглядаць яе і як этап у заваяванні права на



творчае самавыяўленне; і як прызнанне таго, што авангард – сіла, з якой трэба лічыцца; і як спробу “апарату” гэтую стыхійную сілу падпарадкаваць, выступіць гэтакім “хросным бацькам” мастацкага плюралізму. Сапраўды, авангардыстам далі магчымасць выставіць тое, што яны самі лічаць вартым увагі гледача. Не было абрыдлага выстаўкома – атавізму застойнага часу, не было ніякіх ідэалагічных камісій, не было цензуры з боку афіцыйнага спонсара – Беларускага фонду культуры. Праўда, на некаторы час выстава была закрыта. Гаварылі пра гэта рознае. Адны сцвярджалі, што не абышлося без сталіністаў і іхняй лютай ненавісці да любых праяваў свабоды і авангарду ў прыватнасці, другія – што ініцыятарам прыпынення выставы былі пажарныя, заклапочаныя адсутнасцю супрацьпажарнай бяспекі будынка. Хто ведае, як яно было на самай справе. Галоўнае, выставай мусяць быць задаволеныя самі мастакі (яны, відаць, да апошняга моманту не ўяўлялі, што атрымаецца ўрэшце) – і гледачы. Бо атрымалася выдатная імправізацыя на тэму нашага жыцця.

Праўда, у жыцці саміх мастакоў і пасля выставы ўсё сталася па-ранейшаму – праблемы майстэрні, жылля, заробку. Я гэта да таго, што выставы, якія сёння з’яўляюцца вітрынай плюралізму, творцам не даюць амаль нічога, акрамя маральнага задавальнення. Дарэчы, Фонду культуры “Панарама” не каштавала амаль нічога, бо ўсё было зроблена рукамі саміх мастакоў.

У выставе бралі ўдзел мастакі творчых груп (аб’яднанняў, суполак – яны сябе называюць па-рознаму) “Форма”, “Плюраліз”, “БЛО”, “4-63”, “Квадрат”, “Комі-Кон” і нават “Бісмарк”.

Твораў камерцыйна-міфалагічнага аб’яднання “Бісмарк” я неяк не запомніў, а вось іхні “Маніфэст”, які ўгледзеў на падлозе сярод смецця, убіўся мне ў памяць.

Сябры аб’яднання, паводле “Маніфэсту”, маюць тры праграмныя лозунгі: 1. Калянiзацыя. 2. Уперад. 3. Далоў. Аб’яднанне ладзіць лакальныя і міжнародныя аўкцыёны, выставы, акцыі і гандлі з адлічэннем часткі

сродкаў на пабудову... пльвучае скульптуры Бісмарку (!). “Бісмарк” збіраецца адкрываць свае філіялы, канторы і прадстаўніцтвы ў розных краінах свету (за выключэннем Турцыі, якая акупіе Канстанцінопаль). “Бісмарк” учыняе калегію ганаровых асоб аб’яднання, у якую ўваходзяць: 1. Матыяс Руст. 2. Мяфістофель. 3. Асабісты састаў авіяноса “Німіц”. 4. Мацей Рустаў. 5. Бакунін (пасмяротна). 6. Князь Крапоткін (пасмяротна). 7. Генась Хацкевіч-Менскі (у гэтым фрагменце “Маніфэста”, які я не буду каментавать, захаваны правапіс арыгінала).

У “Панараме” прадстаўлены Мінск, Віцебск, Барысаў, Гомель, Гродна, Полацк. Шэраг мастакоў ужо вядомыя аматарам мастацтва па мінулых экспазіцыях нефармалаў. Сярод іх аўтарытэтныя ў сваім асяроддзі (асяроддзе гэтае, нагадаю, паспяхова спрачаецца з мастакамі з афіцыйнага Саюза мастакоў БССР за гледача) А. Тарановіч, Т. Копша, Л. Забаўчык, С. Малішэўскі, А. Малей, С. Лапша. Гэта тыя, хто пры нагодзе “пацягнуць” і на персанальную выставу. Але болей на “Панараме” такіх, хто можа, так бы мовіць, спяваць толькі ў хоры. У іх яшчэ не акрэслены ўласны светапогляд, не выяўлены ўласны почырк.

Тут было амаль усё, чым багаты беларускі авангард, а багаты ён не толькі на таленты і нерэалізаваныя пакуль што творчыя магчымасці, але таксама на амбіцыі ды юнацкую самаўпэўненасць (хоць “нефармалы” на Беларусі людзі ў большасці па-за маладзёвым узростам, але малады сам нефармальны рух). Бедны – на прафесіяналізм і агульную культуру. У дадзеным выпадку я гавару не пра канкрэтных мастакоў, а пра агульнае ўражанне ад выставы. Са мною, зразумела, можна спрачацца, бо крытэрыі прафесіяналізму ў традыцыйным і нетрадыцыйным мастацтве розныя. Ды ўсё ж такі прафесіяналізм бачны ўжо на падрыхтаваным да працы чыстым палатне ці аркушы паперы.

Уражанне такое, што многія шукаюць дзесьці даўно знойдзенае. На жаль, гэта натуральная з’ява пры нашай кепскай інфармаванасці адносна таго, чым жыве апошнія дзесяцігоддзі навакольны свет. Але нават маючы самую

аб'ектыўную культурніцкую інфармацыю пра замежжа, мы не здолеем яе па-людску скарыстаць, пакуль не пазбавімся комплексу правінцыялізму і нацыянальнага нігілізму, пакуль свядома не станем на ўласны грунт. Пакуль не павернемся тварам да Беларусі. На “Панараме” было тое, што ў больш якасным выкананні можна пабачыць у Маскве, Прыбалтыцы. Я маю на ўвазе культуру колеру, кампазіцыйную пабудову, адпаведнасць выяўленчых сродкаў задуме мастака. У нас – шмат выпадковага, недзе пабачанага, пачутага, але не праведзенага праз сваё сэрца і свой розум.

Калі тэатр пачынаецца з вешалкі, дык выстава “Панарамы” пачыналася з вуліцы. У дзень адкрыцця экспазіцыі ішоў дождж, на вуліцы – велізарныя лужыны, холад. Ды і сам інтэр'ер гэтай часткі горада паміж Ленінскім праспектам і Траецкім прадмесцем наводзіў на сумныя думкі. Старыя, даўно не фарбаваныя будынкі, велізарны плот, за якім метрабуд гвалтуе Мінскае замчышча. Толькі белая постаць Кафедральнага сабора ўносіла аптымістычны дысананс у гэту пазму смутку, працягам якой (другім раздзелам) была сама экспазіцыя “Панарамы”. Часам цяжка было зразумець: што гэта, ці не паспелі вымесці з пакоя смецце, ці гэта так задумана аўтарамі экспазіцыі? На сценах карціны, а побач, на ўмывальніку – кавалак мыла. Гэта мастак намякае на картаную сістэму (мыла ў свабодным продажы няма), да якой мы дажыліся на 72 годзе савецкай улады, ці гэта “проста так”? Шмат падобных пытанняў узнікала ў мяне на выставе. Але былі творы і з выразнай сацыяльнай скіраванасцю. Напрыклад, інсталяцыя “Постфактум” (аўтар Я. Шунейка) – гэта кампазіцыя з прадметаў, якія сабраныя разам, становяцца нібыта сімвалам нашага супярэчлівага, знерванага і трагічнага часу. Кампазіцыю вячае рыдлёўка, лязо якой пафарбавана чырвоным, пад колер крыві... А праз вокны як дапаўненне экспазіцыі – мінскія краявіды. Усяго патроху – то дахоўка падобнага на тэатральную дэкарацыю Траецкага, то брудны двор з будаўнічым смеццем, то гмахі праспекта Машэрава. Хоць ты бяры дадатковую плату за выставу гарадскога пейзажа.

Зноў вяртаюся да тэмы прафесіяналізму. Сённяшні, прынамсі беларускі, авангард нагадвае славетную шахматную партыю Астапа Бэндэра ў Васюках. Маючы даволі цьмянае ўяўленне пра тое, што такое шахматы, “вялікі камбінатар” адразу разыграў класічны дэбют. Справа ў тым, што каб разыграць “класічны дэбют” у авангардысцкім мастацтве, зусім не абавязкова ўмець маляваць. Дастаткова паставіць на палатне кропку, пляму, правесці лінію ці проста плюнуць і расцерці, як ты аўтаматычна трапляеш у нейкі класічны (у сваёй мастацкай сістэме) напрамак – транс-авангард, абстрактны экспрэсіянізм альбо геаметрычны абстракцыянізм, супрэматызм, ташызм і гэтак далей. Гэта разбэшчвае, бо мастак спадзяецца не на ўласныя сілы і талент, а на тое, што яго асвеціць святло далёкай зоркі, што ягонае “нямое” палатно агучыць далёкая музыка, і ўсё ўрэшце растлумачаць крытыкі. Такі настрой называецца спажывецкім. Асабіста мне найбольш цэльнай і лагічна абгрунтаванай падалася экспазіцыя віцебскай групы “Квадрат”. Можна таму, што свой прафесіяналізм яе ўдзельнікі выяўляюць у формах, не надта далёкіх ад рэалістычных.

Адзін мастак пасля наведвання выстаўкі сказаў: “Гэта сапраўды падобна на нашае жыццё. Пасля такой выставы ты не здзівішся, калі на вуліцы табе надаюць па пысе хуліганы, аблае прадаўшчыца ў краме, а на заканчэнне, калі ты прыйдзеш дадому, у дзверы пазвоніць рэкецір”. Што ты зробіш, калі надвор’е не спрыяе настрою. Калі па дарозе да гармоніі ці проста нармальнага жыцця трэба зведаць дождж і холад, трэба скакаць праз лужыны і брысці бруднымі дварамі. Кажуць, што зоркі свецяць ярчэй, калі глядзець на іх не з вяршыні гары, а з глыбіні памойнай ямы. Відаць, гэта якраз той выпадак.

І яшчэ колькі слоў пра выставу, якая праходзіла адначасова з “Панарамай”, літаральна за некалькі крокаў ад яе, у выставачным цэнтры на праспекце Машэрава. Яна мела даволі прэтэнцыёзную назву “Скарбы беларускага авангарду”. Арганізавана была цэнтрам “Арыенцір” пры ЦК ЛКСМБ. Пospеху, на які разлічвалі арганізатары,

выстава не мела. Ці то “Панарама” адбіла глядачоў у “Скарбаў...”, ці то дзве выставы аднаго напрамку побач – замнога. У “Скарбах...” былі прадстаўлены тыя ж імёны, што і на “Панараме”. Праўда, адбор быў больш строгі. Меншым быў элемент выпадковасці, але разам з тым знікла і такая прыцягальная для глядача непасрэднасць, імправізаванасць. Ва ўступным слове да каталога “Панарама” ёсць такія словы: “Авангард неабходны, таксама як і любы іншы напрамак у мастацтве, усякаму грамадству, якое лічыць сябе развітым культурна і эканамічна”. Асабіста я не ўпэўнены, што нашу краіну можна аднесці да шэрагу развітых культурна і эканамічна. А няразвітасць накладвае адбітак і на савецкі авангард, і на ўсё астатняе наша мастацтва. Авангард у пэўным сэнсе – гэта “гульні ў Захад”. Аднак у Еўропе апошні раз разбуралі старую культуру ў імя светлай будучыні 200 гадоў назад, падчас Вялікай Французскай рэвалюцыі. І, дзякуй богу, не паспелі ў гэтай справе шырока разгарнуцца. Таму сёння там любы мастацкі кірунак – гэта проста новая звяно ў ланцугу культурніцкай эвалюцыі.

Іншая справа ў нас. Наш авангард чымсьці нагадвае прыгожы дзядоўнік, які выраз сярод смецця на падмурку зруйнаванага (зусім нядаўна) Храма. А цяпер уявіце, які лёс чакае гэту расліну, калі храм пачнуць адбудоўваць.

***(“Літаратура і мастацтва”, 09.02.1990)***

# ЗАСЛОНА ДЛЯ ТЭАТРА АБСУРДУ. СУСВЕТНАГА

У кожнага мастака незалежна ад таго, працуе ён за грошы, “для душы” альбо ўдала спалучае адно з другім, час ад часу ўзнікае жаданне зрабіць нешта для вечнасці. Нешта такое, што ўвойдзе ў хрэстаматыйны шэраг, у сусветную анталогію мастацтва; нешта вартае Луўра, Дрэздэнскай галерэі, Эрмітажа... Натуральная рэч. Таксама, як і жаданне пэўных асобаў на вяршынях улады пакінуць у гісторыі памяць пра сваё цараванне ў творах мастацтва, пажадана несмяротных. Калі такі мастак і такі мецэнат знаходзяць адно аднаго, нараджаюцца шэдэўры афіцыёзу – “Медны вершнік” Фальканэ, “Смерць Марата” Давіда, “Мінін і Пажарскі” Мартаса, “Тысячагоддзе Расіі” Мікешына, “Рабочы і калгасніца” Мухінай.

У гісторыі былі выпадкі, калі ў выніку рэалізацыі “дзяржаўнага” з’яўляліся ўжо не шэдэўры афіцыёзу, а проста шэдэўры. Гэта калі выканаўцамі былі Данатэла, Мікеланжэла, Веласкес, Франсуа Руд, Радэн, Джакома Манцу, а ў замоўцы хапала розуму, каб не лезці ў справы генія. Найбольш блізкі нам па часе прыклад – пано “Герніка”, якое Пікаса напісаў паводле замовы рэспубліканскага ўрада Іспаніі для нацыянальнага павільёна гэтай краіны на Міжнароднай выставе ў Парыжы ў 1937 годзе.

“Нешта для вечнасці” мастак можа зрабіць па ўласнай ініцыятыве і на ўласную рызыку. Мэты пры гэтым у кожнага розныя. Напрыклад, славыты шведскі скульптар Карл Мілес сабраў у сваёй сядзібе ў прадмесці Стакгольма арыгіналы

і аўтарскія паўторы сваіх найбольш вядомых твораў, стварыў на сваёй зямлі і на ўласныя сродкі архітэктурна-ландшафтны комплекс, вядомы сёння як “сад Мілеса”, і падарыў гэты цуд сваёй краіне.

Такім жа высакародным быў і ўчынак чэшскага мастака Альфонса Мухі, які падараваў роднай Празе “Славянскую эпапею” – цыкл палотнаў, у якіх адлюстраванаў найбольш значныя, на ягоную думку, падзеі гісторыі славянства. Гэты цыкл – вяршыня творчасці Мухі, значны ўнёсак у еўрапейскае мастацтва.

Не пашчасціла зрабіць твор-эпапею расійскаму жывапісцу савецкага часу Паўлу Коруны. Ён меўся напісаць вялікую карціну пад шматзначнаю назваю “Рэквіем. Русь, якая адыходзіць”. Нават палотна на падрамніку падрыхтаваў. Сюжэт: адпяванне патрыярха Маскоўскага і Усяе Русі Ціхана (памёр у 1925 годзе). Сэнс: адпяванне эпохі, што адыходзіць у нябыт, адпяванне старой Расіі, “Святой Русі”. Эцюды да гэтага няздзейснага шэдэўра належаць да лепшых твораў сусветнага партрэтнага мастацтва. А сама карціна так і не з’явілася. Бальшавіцкай уладзе назва і тэма карціны падаліся падазронымі – а час быў такі, калі рабіць што-небудзь насуперак уладзе было небяспечна. Не толькі ў сэнсе кар’еры, але і самога жыцця.

У свой час шмат шуму нарабіла даволі слабая ў эстэтычным і прафесійным сэнсе карціна Іллі Глазунова “ХХ стагоддзе”, а потым ягоная ж – “Вечная Расія”. Гэтыя творы цікавыя як адлюстраванне своеасаблівай сацыяльна-культурніцкай з’явы: нараджэнне ў нетрах старой, адыходзячай кан’юнктуры “сацрэалізму” кан’юнктуры заўтрашняй – расійскай нацыянал-патрыятычнай. Абедзве карціны стылёва і ментальна фактычна належаць “сацрэалізму”, хіба што ідэалагічны вектар крыху іншы. Гэта нармалёвыя крокі ў вяртанні савецкасці ў расійкасць. Але ж трактаваліся яны амаль што як праява мяцежнага вальнадумства, лічы – дысідэнцтва. Мастак жа прыдбаў праз гэта імідж барацьбіта-апазіцыянера. Што дало яму магчымасць лёгка ўвайсці ў склад новай наменклатуры.

Як на маю думку, дык менавіта гэтыя вельмі спрэчныя адносна мастацкіх якасцяў, але цікавыя як палітычная з'ява палотны Глазунова меў перад вачыма Аляксандр Кішчанка, калі задумаў свой “Габелен стагоддзя”. Гэта не плагіят і не кампіляцыя, але названыя карціны і габелен вельмі блізкія ў фармальна-стылістычным плане. З тою, праўда, розніцаю, што ў сваіх творах (у “Вечнай Расіі” найперш) Ілля Глазуноў выступае як “круты” нацыяналіст, для якога Расія – цэнтр Сусвету і светач цывілізацыі, а ў габелене Аляксандра Кішчанкі Беларусь калі неяк і прысутнічае, дык дзесьці на перыферыі падзеяў і з'яў. Зразумела, удзельная вага Беларусі ў вялікай палітыцы і ўплыў на сусветны культурніцкі працэс у XX стагоддзі не ўражваюць і захаплення не выклікаюць. Наша роля тут насамрэч даволі сціпая, але ж твор мастацтва – гэта не даведнік з серыі “Хто ёсць хто?”. Мексіка таксама не ўваходзіць у кагорту сусветных лідэраў, але ж гэтая акалічнасць не перашкаджала вялікім мастакам Ароску, Рыверы, Сікейрасу ды іхнім паплечнікам і паслядоўнікам бачыць праявы боскай волі і чалавечага генія ў мінуўшчыне і рэчаіснасці найперш сваёй краіны.

Па памерах Кішчанкавы габелен прэтэндуе на месца ў кнізе рэкордаў Гінэса. 19 на 14 метраў. Па словах аўтара (інтэрв'ю ў газеце “Культура” за 28 снежня 1994 года), ён прадставіў на суд глядачоў роздум пра адвечнае, асэнсаванне гісторыі сусветнай ад біблейскага міфу пра Адама і Еву да рэальных падзей, сведкамі якіх нам давялося быць. Прынамсі, краху камуністычных ідэалаў і распаду Савецкага Саюза. Калі ўчапіцца за гэты тэзіс, дык маюцца падставы сцвярджаць, што твор не адпавядае задуме, бо няма ў ім агульначалавечай гісторыі “ад Адама і Евы” да нашых дзён – ёсць толькі групавы партрэт шэрагу асобаў, што пакінулі след у XX стагоддзі. Па-першае, гісторыя чалавецтва ў габелене не адлюстравана. Па-другое, няма там нічога, што б гаварыла пра ідэалагічную барацьбу ў нашым стагоддзі, пра паразу камуністычнай ідэі і распад СССР.



Дыскутаваць аднак не варта, бо тое, што мастак гаворыць пра свой твор, і тое, што на самай справе ёсць – часта рэчы розныя. Мастака ўвогуле не варта правакаваць тлумачыць уласныя творы. На гэта ёсць крытыкі і мастацтвазнаўцы.

І “Габелен стагоддзя”, і ягоны аналаг – карціна “Вечная Расія” сведчаць пра марнасць спробаў уціснуць гісторыю чалавецтва альбо нават нейкай асобна ўзятай краіны (вялікай розніцы няма: і асобная краіна, і сусветная супольнасць развіваюцца па адных, універсальных, законах) у рамкі аднаго, хай сабе і шматсюжэтнага, велізарных памераў палатна. Храналогія падзей альбо групавы партрэт гістарычных асобаў яшчэ не даюць уяўлення аб часе. Тут патрэбнае іншае рашэнне. Якое? Напрыклад, як у Сурывава ў ягонай “Раніцы стралецкай кары”. Праз гэты, далёка не самы значны эпізод гісторыі, вялікі мастак здолеў паказаць Расію мінулую, сучасную яму і, як гэта ні сумна, Расію будучую, якой мы яе ведаем сёння. “Раніца стралецкай кары” – гэта вечная Расія. Як “Герніка” Пікаса – вечная Іспанія. Як “Марсэльеза” Руда – вечная Францыя.

Ідэя “Габелену стагоддзя” з’явілася ў Аляксандра Кішчанкі не знянацку. Ён ішоў да яе, бадай, два дзесяцігоддзі. 1976 год – габелен “Музыка” для фае Мінскай музычнай вучэльні, 1977 год – габелены “Ленінізм” і “СССР – этапы вялікага шляху” для інтэр’ераў будынка ЦК КПБ, 1980 год – габелен-заслона для рэспубліканскага Тэатра музычнай камедыі, 1981 год – габелен “Родны край” для Музея баявой і працоўнай славы на радзіме мастака ў горадзе Багучар (Расія, Варонежская вобласць), 1983–1985 гады – цыкл з шасці габеленаў для Тэатра оперы і балета ў Мінску; нарэшце, 1991 год – габелен “Чарнобыль”, падарунак Беларусі Арганізацыі Аб’яднаных Нацый (упрыгожвае залу паседжанняў аднаго з камітэтаў ААН).

У адрозненне ад большасці беларускіх мастакоў ягонага пакалення, Аляксандр Кішчанка атрымаў адукацыю не ў Маскве альбо Ленінградзе, а ў Львове, дзе яшчэ жылі зусім іншыя традыцыі. Да вайны ў Львове быў філіял Варшаўскай

акадэміі мастацтваў (потым ператвораны ў інстытут прыкладнога і дэкаратыўнага мастацтва), выкладчыкі ў інстытуце засталіся яшчэ з таго часу. Мастак неяк апавядаў, што калі ён у прысутнасці выкладчыкаў ухваліў жывапіс Рэпіна, яны доўга смяяліся. З самага пачатку Аляксандр Кішчанка сыходзіў з іншых эстэтычных стэрэатыпаў, чым большасць ягоных беларускіх калег. У габелене ён напачатку спрабаваў адаптаваць да “савецкай” тэматыкі стыль Жана Люрса і Ражэ Самвіля, потым распрацаваў на гэтай глебе ўласны стыль, знайшоў свае кампазіцыйныя прыёмы. Габелен Аляксандра Кішчанкі паўстае не як станковае палатно, а як архітэктурны твор. У свой час гэта было наватарствам, цяпер так працуе шмат хто. Засяродзіўшы ўвагу на фармальна-стылістычнай будове твора, тэматыку мастак адсунуў на другі і трэці планы. Габелен “паводле Кішчанкі” ўяўляе сабою прастору, запоўненую аднатыпнымі элементамі (модулямі-“цаглінкамі”), а на гэты фон накладзены “медальёны” з той ці іншай выявай, звычайна алегарычнага, шматсэнсоўнага характару (праўда, па жаданні замоўцы выявы маглі быць і вельмі канкрэтныя, ідэалагічна акрэсленыя – як, напрыклад, у габеленах “Ленінізм” і “СССР – этапы вялікага шляху”). Калі Аляксандр Кішчанка рабіў мазаіку альбо габелен, ён сыходзіў з таго, што твор павінен быць пабудаваным найперш “архітэктурна”, а тэматыка і змест да яго як-небудзь прыкладуцца. Так яно і атрымлівалася. Калі бачыш прыгаданыя вышэй габелены Дома ЦК, дык найперш захапляешся імі як дэкаратыўнай кампазіцыяй, як прыгожай рэччу, а ўжо потым пачынаеш прыглядацца: а што ж там паказана? Габелены Опернага тэатра, дзе выявы атрыбутаў мастацтва спалучаюцца з персанажамі культурніцкай гісторыі Беларусі і палітычнай гісторыі СССР, выкананыя ў такім жа стылі. Калісьці іх урачысты строй, спалучэнне колераў выклікалі ў мяне асацыяцыі з велічнай мелодыяй гімна. Сёння (ці то праявіўся другі план, ці то сапраўдны сэнс) я ўспрымаю выявы на габеленах – усіх гэтых рэвалюцыйных матросаў, што ляцяць над Зімнім палацам, як Шагалаўскія габрэі над Віцебскам, Арфея, скульп-

тара, жывапісца, жанчыну з арфай, белавежскага зубра, Купалу, Коласа, Скарыну, касманаўтаў, чырвонаармейца, партызана, камуніста-агітатара, нарэшце Маці-Беларусь, – як персанажаў вялікай... батлейкі. Альбо дзейных асобаў п'есы тэатра абсурду. Я ўпэўнены, што аўтар абсалютна абыякава ставіўся да таго, выявы якіх асобаў, якія алегорыі і сімвалы змясціць на габеленах для Операга тэатра, але з усяго гэтага атрымалася ілюстрацыя да вядомага выслоўя: “Увесь свет – тэатр, а людзі ў ім – актёры”. На сцэне, як і ў жыцці, адбываюцца, бадай, аднолькавыя драмы і камедыі. Мяняюцца толькі дэкарацыі і сцэнічныя касцюмы, а змест п'есы застаецца той самы.

Аляксандр Кішчанка не тое, што абыходзіў ідэалагічную цэнзуру, ён проста не блытаў форму са зместам. Можна сказаць інакш: форма гэта і ёсць змест ягоных твораў. Гэта моцны і адначасова слабы бок творчасці Аляксандра Кішчанкі. Бо абстрагаваца ад тэматыкі можа мастак, але не глядач. А глядач можа папракнуць мастака тым, што ён займаецца эстэтызацыяй зла. Зрэшты, такі папрок можна кінуць ці не кожнаму, хто, жывучы пад сярпом-молатам, пасвіўся на ніве дзяржзаказу. Хоць Кішчанка і меў вялікі аўтарытэт, але і яму падчас працы над прыгаданымі габеленамі даводзілася азірацца на заказчыка. “Габелен стагоддзя” – іншая справа. Спонсарам гэтага праекта была прыватная структура, а сам мастак – і заказчыкам, і выканаўцам. Можна, упершыню ў жыцці Аляксандр Кішчанка меў магчымасць зрабіць што заўгодна ў якіх заўгодна памерах. Год стварэння “Габелена стагоддзя” – 1994, прэзентацыі – 1995. На габелене зымітавана ўнутраная прастора храма крыжовакупальнай канструкцыі. Прынамсі, так тлумачыў кампазіцыю сам Аляксандр Кішчанка ў згаданым раней інтэрв'ю газеце “Культура”. Мне ж намалюванае мастаком і вытканае барысаўскімі ткачыхамі больш нагадвае не крыжовакупальны храм праваслаўнага архітэктурнага канону, а інтэр'ер рымскага Пантэона, паганскага “храма ўсіх багоў” – круглага ў плане будынка з вялікай залай, перакрытай купалам з адтулінай для святла ў цэнтры. Дарэчы, пабудова Пантэона была для свайго часу “праектам стагоддзя”, спробай загнаць

пад адзін дах усіх багоў, што існавалі на неабсяжных абшарах Рымскай імперыі, механічна спалучыць, паставіць у адзін шэраг несумяшчальныя з'явы і рэчы. Гісторыя сведчыць, што ідэя Пантэона не спраўдзілася. Рымская грамада яе не прыняла. Плённай аказалася альтэрнатыўная ідэя – хрысціянства, якасна новая рэлігія. Сімвалічна, што само слова “пантэон” мы скарыстоўваем сёння не ў ягоным пачатковым сэнсе (храм усіх багоў), а для вызначэння месца, дзе спачываюць знакамітыя нябожчыкі.

Што да самой кампазіцыйнай асновы “Габелена стагоддзя”, дык можна знайсці і больш блізкія па часе архітэктурныя аналагі. Напрыклад, Зала стагоддзяў у нямецкім горадзе Брэслаў (цяпер гэта польскі горад Вроцлаў), пабудаваная Максам Бергам у 1911–1913 гадах. Адкрытыя рэбры жалезабетоннага скляпення тут адначасова і асноўны канструктыўны, і галоўны эстэтычны элемент.

Ёсць акалічнасць, якая робіць вызначэнне “храм” у дачыненні да “Габелена стагоддзя” не надта карэктным. Архітэктурную кампазіцыю храма нельга разглядаць у адрыве ад ягонай ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі. Тут да драбніц распісана, дзе мае быць той ці іншы сюжэт, выява таго ці іншага святога, прарока, пакутніка... Храм – не поле для адвольных імправізацый. А габелен Аляксандра Кішчанкі – суцэльнае “сачыненне на вольную тэму”. Праўда, аўтар акрэслівае сваю кампазіцыю як “храм розуму”. Розум тым больш вымагае логікі і дысцыплінаванасці.

На самым ніжнім паверсе “храма” – сімвалічныя выявы Часу і Вечнасці. Так бы мовіць, паганскі падмурак хрысціянскай цывілізацыі. Вышэй – “Таемная вячэра” ў некананічнай трактоўцы, бо яна з'яўляецца толькі фонам збройнага супрацьстаяння Хрыста і Антыхрыста. Яшчэ вышэй – тая самая цэнтральная частка, дзеля якой і рабіўся ўвесь габелен. Групавы партрэт знакамітых палітыкаў, навукоўцаў і культурніцкіх дзеячоў XX стагоддзя ў атачэнні сюжэтаў антычнай міфалогіі (падзенне Ікара), Старога і Новага заветаў, нядаўняй гісторыі “адной шостаі сушы” (разбураныя храмы, спаленыя іканастасы).

Пад самым “купалам” – Хрыстос-Панкратар з архангеламі. А злева і справа ад іх (нават крыху вышэй за Хрыста – так атрымліваецца па кампазіцыі) – аўтапартрэт аўтара габелена і выява... Аляксандра Лукашэнкі.

На габелене дзесяткі партрэтаў канкрэтных гістарычных асобаў. Вызначыць прынцып адбору, якім кіраваўся мастак, даволі складана. Ёсць Ленін – няма Троцкага, ёсць Сталін – няма Гітлера і гэтак далей... Спіс гэты можна доўжыць бясконца. Аляксандр Кішчанка паўтарыў канцэптвальную памылку Іллі Глазунова, якую той зрабіў у “Вечнай Расіі”. У імкненні “объять необъятное” мастак стварае сітуацыю, калі ацэньваецца не наяўнае, а адсутнае. Калі абмяркоўваюць не тое, што ёсць, а прад’яўляюць прэтэнзіі наконт таго, што гледачы хацелі б бачыць, а мастак не намалюваў.

Вялікія мексіканцы ішлі іншым шляхам. У іхніх манументальных роспісах, якія таксама прэтэндуюць на ўсеабдымны агляд гісторыі (нацыянальнай альбо сусветнай), яны абыходзіліся ўсяго некалькімі постацамі, у сваім стаўленні да якіх мексіканская нацыя даўно вызначылася. Кожная такая асоба сімвалізуе цэлую эпоху і мае стабільны (са знакам плюс альбо мінус) гістарычны “імідж”. Куатэмок – Картэс – Ідальга – імператар Максіміліян – Хуарэс – Сапата. Вось, бадай, і ўся канкрэтыка. Астатнія постаці імёнаў не маюць. Гэта проста Індзеец, Канкістадор, Селянін, Рабочы, Рэвалюцыянер. А вось на габелене Кішчанкі канкрэтыкі зашмат. Чаму мастак пайшоў гэтым тупіковым шляхам – таямніца. Мабыць, гэта здарылася таму, што будучы ўсё жыццё па-за палітыкаю, Аляксандр Кішчанка (пры ўсім ягоным жыццёвым і творчым досведзе) аказаўся непадрахтаваным да эстэтычнага асэнсавання гісторыі і рэчаіснасці ў сацыяльных і палітычных праявах. Яму, зрэшты, было ўсё адно, чым запаўняць модульную сетку сваіх габеленаў і мазаік. Як архітэктару ўсё роўна, хто будзе жыць у спраектаваным ім шматпавярховым доме, у модулях-кватэрах. Прыём гэты дакладна спрацоўваў у савецкі час: форма над зместам – гэта і магчымасць сваё рабіць, і з заказчыкам не сварыцца. Але ў дадзеным выпадку дамінуе змест – што для творчасці Аляксандра Кішчанкі нязвыкла. Некалькі

дзсяткаў партрэтаў дзеечоў XX стагоддзя, сабраных на адным палатне – гэта тое, што вымагала ад творцы грамадзянскай пазіцыі. Мастак мусіў вынесці на суд гледача не толькі сваю эстэтычную (фармальна-кампазіцыйную), але і палітычную канцэпцыю і грамадзянскую пазіцыю. А яе ў аўтара якраз і не было. Інакш ён, мабыць, падумаў бы, перш чым уключаць у габелен вядомую ўсім (прынамсі, у Беларусі) адыёзную постаць. Архітэктары ведаюць, што асобныя, хай нават цудоўныя аб'екты не “спрацоўваюць” пры адсутнасці акрэсленай горадабудаўнічай канцэпцыі, пры хаатычным будаўніцтве. “Габелен стагоддзя” хаатычна складаецца з асобных цудоўных фрагментаў, кожны з якіх варта змясціць у раму як самадастатковы твор. Вельмі выразная выява Гельмута Коля з двума мячамі, абавітымі ружамі (даволі двухсэнсоўны сімвал аб'яднання Германіі), Шарля дэ Голя з маленькай Мірыянай-Францыяй, Біла Клінтана – “супермена”, які нібы саскочыў са старонак нейкага комікса альбо са стужкі галівудскага блокбастара; прасвечанага рэнтгенам Леха Валенсы з чаркаю ў руцэ (дзе ў людзей рэбры – у Леха... гатычныя скляпенні касцёла). Ёсць драматызм і дынаміка ў сюжэце “Таёмная вячэра”, лёгка пазнаецца кішчанкаўскі стыль у іншых фрагментах і ў габелене наогул.

Нам сёння цяжка даць аб'ектыўную ацэнку “Габелену стагоддзя”. Для аўтара гэта ў пэўнай ступені выніковы твор. Ім ён падводзіць рысу калі не пад эпохай, дык пад перыядам у мастацтве Беларусі. Я не ведаю, як назавуць гэты час гісторыкі культуры. Але па сутнасці гэта быў пераходны перыяд ад “сацыялістычнага рэалізму” да “нармалёвага” мастацтва. Ён распачаўся “суровым стылем”, калі ўлада вымушана дазволіла мастакам сякія-такія стылёвыя вольнасці, якія не пагражалі маналіту дзяржаўнай ідэалогіі. Потым даволі доўга фармалізм у стылістыцы і камунізм у тэматыцы суіснавалі мірна. Аляксандр Кішчанка быў у гэтай справе вялікім майстрам. Ягоны “Габелен стагоддзя” – заключны акорд перыяду. Тэматычна тут камунізму ўжо няма, але кан'юнктурная тэндэнцыя, уласцівая артадаксальнаму “сацрэалізму”, у наяўнасці і прасочваецца даволі выразна.

Наўрад ці ў аўтара будзе яшчэ магчымасць зрабіць што-небудзь такое ж грандыёзнае. Дзіўна, што гэты габелен увогуле з'явіўся на свет у наш скрушны час, калі эканамічны крызіс б'е найперш па “невыворчай сферы” – па мастацтве. Тыя, хто па просьбе мастака ўзяліся фінансаваць гэты грандыёзны праект, былі альбо вар'яты, альбо глядзелі далёка наперад. У той час, калі будзе вызначана месца “Габелена стагоддзя” ў гісторыі беларускага і еўрапейскага мастацтва (не сумняваюся, што месца пачэснае), і іхныя імёны апынуцца ў адным шэрагу з імем аўтара. Так будзе. Але сёння габелен у скручаным выглядзе збірае пыл у куце майстэрні Аляксандра Кішчанкі. А мастак усур'ёз думае, ці не прадаць яго за мяжу, каб расплаціцца з крэдыторамі, каб пакрыць уласныя выдаткі.

Напачатку я прыгадваў, што тэматычна Беларусь у Кішчанкавым габелене прысутнічае толькі ўскосна. Але ўсё адно гэта твор беларускага мастацтва, які адлюстроўвае нашу рэчаіснасць. Беларушчына ў палітычным, эканамічным і культурніцкім жыцці Рэспублікі Беларусь, на жаль, таксама не ў першым шэрагу. І наўрад ці варта ад творцы сталага веку з усталяванымі поглядамі на жыццё і мастацтва патрабаваць радыкалізму, што адсутнічае нават у ягоных маладзейшых калег, якім выпала жыць, працаваць, фарміраваць свае светапогляды ў іншы гістарычны час і ў іншай дзяржаве. Сярод іх радыкальных патрыётаў Беларусі таксама (хочацца думаць, пакуль) няма.

“Габелен стагоддзя” – твор, які ставіць пытанне “Што ж такое ўвогуле габелен і габелен манументальны ў прыватнасці?” Ці варта рабіць такую карціну, фрагменты якой можна разгледзець толькі ў бінокль? Ці варта “адбіраць хлеб” у тых, хто стварае мазаікі, фрэскі, вітражы? Каштоўнасць тканай карціны ў яе “цёплай” фактуры, а пры велізарным памеры гэтая якасць не ўспрымаецца глядачом. Габелен за пэўнай мяжой застаецца габеленам толькі фармальна, па тэхніцы выканання – а па сутнасці становіцца імітацыяй фрэскі альбо мазаікі. Аляксандр Кішчанка гэтую мяжу перайшоў. І за гэта, зрэшты, яму дзякуй, бо межы пазнаюцца менавіта ў момант пераходу. А за мяжой – новы далягляд.

Як для Марка Шагала ўвесь свет быў Віцебскам, пашыраным да неймаверных памераў, так і для Аляксандра Кішчанкі Сусвет – гэта ягоны Багучар Варонежскай вобласці, толькі ў маштабе галактыкі... Таму і стылёвае, кампазіцыйнае падабенства тканых карцін “Родны край” для Багучара і “Габелена стагоддзя” невыпадковае. Гэтае падабенства не фармальнае, а сутнаснае.

“Храм розуму” на “Габелене стагоддзя” – гэта Багучар у маштабе Сусвету. Таму мастак і персанажаў для “групавога партрэта XX стагоддзя” падбіраў не згодна з іхняй гістарычнай значнасцю, а чыста суб’ектыўна. Ён паказаў тых, хто чымсьці цікавы менавіта яму, а не нейкаму там абстрактнаму чалавецтву. Такім жа чынам Аляксандр Кішчанка рабіў бы і групавы партрэт жыхароў Багучара, дадаўшы да яго колькі асобаў з львоўскага і мінскага перыядаў свайго жыцця. У гэтай суб’ектыўнасці, бадай, галоўная каштоўнасць твора...

Твор мастака, як дзіця, якое пакідае бацькоў, і з моманту з’яўлення на людзі пачынае жыць уласным жыццём. Таму планы бацькоў адносна кар’еры дзіцяці могуць не спраўдзіцца. Не ведаю, што ўкладаў Аляксандр Кішчанка ў габелены Опернага тэатра. Можа “гімн”, можа “араторыю”, у любым выпадку нешта ўрачыстае, велічнае – атрымалася ж “батлейка”. У “Габелене стагоддзя” ён хацеў бачыць “храм”, а атрымаўся зноў-такі “тэатр”. Прычым тэатр абсурду, бо тут спалучаныя такія рэчы, якія ў класічным тэатры з’явіцца на сцэне адначасова не могуць паводле законаў жанра. А можа, гэта і не тэатр, а толькі габеленавая заслона для вялікай (сусветнай!) сцэны. Заслона для сусветнага тэатра абсурду.

... “Увесь свет тэатр, а людзі ў ім – акцёры...”

**(“Мастацтва”, май 1997 г.)**



# ВОСЕНЬ ПАТРЫЯРХА?..

## *Міхаіл Савіцкі: мастак над Вавілонскаю вежай*

Калі выпадковага мінака запытаць на вуліцы, якіх ён ведае беларускіх мастакоў, і калі ён адразу вас не аблае і не пашле далёка, дык хутчэй за ўсё першым назаве імя Міхаіла Савіцкага, аўтара “Партызанскай мадоны”. Тое ж адкажа і чалавек, дасведчаны ў пытаннях культуры. Пагодзімся: Міхаіл Савіцкі – самае вядомае імя беларускага выяўленчага мастацтва XX стагоддзя. Калі ў мастацтве Савецкай Беларусі ягоная творчасць складае эпоху, дык у маштабе культуры СССР – адзін са стрыжнявых эпізодаў. Ён жывы класік. У гісторыі ягонае месца побач з Ісакам Бродскім, Аляксандрам Дайнекам, Барысам Іягансанам, Сяргеем Герасімавым – таленавітымі майстрамі, што абслугоўвалі дзяржаўную ідэалогію, але пры гэтым здолелі захаваць уласную індывідуальнасць. Лёс “прыдворнага мастака” на злome эпохаў незайдросны. “Калабарант, прыстасаванец” – чуе ад сваіх нядобразычліўцаў учарашні фаварыт. Мусіць прайсці час, каб сцішыліся эмоцыі і выявілася сапраўднае аблічча творцы і сэнс ягонай творчасці.

У Савецкім Саюзе афіцыйнае мастацтва сапраўды было служкаю ідэалогіі. І гэта не вынаходніцтва бальшавікоў. Такі парадак ва ўсім свеце: хто плоціць за музыку, той яе і замаўляе. Іншая рэч, што ў розныя часы ў дзяржавы-замоўцы можа быць розным і “рэпертуар”. Сёння на сцэне рэвалюцыйная “Клятва Гарацыяў” Давіда, заўтра – ягоная

ж манархічная “Каранацыя Напалеона”, а яшчэ праз дзень – “Свабода на барыкадах” Дэлакруза. Сёння ролю мастацкай ісціны ў апошняй інстанцыі выконвае “Чырвоны квадрат” Малевіча, заўтра – “Ленін на трыбуне” Герасімава, а там глядзіш – “Брэжнеў на Малой зямлі” Налбандзяна.

Зусім не абавязкова прыдворны мастак – гэта прыстасаванец-няздара. Каб у савецкі час трапіць пад “зорны дождж”, трэба было нешта ўяўляць сабою ў творчым сэнсе, мець аўтарытэт сярод калегаў і прызнанне публікі. Сярод лаўрэатаў Дзяржаўных прэміяў, “заслужаных” і “народных” выпадковых людзей не было. Улада дбала пра свой імідж. У свіце Брэжнева альбо кіраўнікоў рангам ніжэй, якія капіравалі ў паводзінах маскоўскае начальства (узяць таго ж Машэрава), можна было сустрэць вельмі паважаных людзей, прадстаўнікоў культурніцкай і навуковай эліты. Гэта нагадвала “адукаваны абсалютызм” Сярэднявечча. Хаця, вядома ж, генсек КПСС не Папа Рымскі. У асяроддзі спадкаемцаў Сталіна творцаў маштабу Мікеланджэла і блізка быць не магло.

Кожная рэспубліка СССР мела сваю культурніцкую спецыфіку. Але статус мастака на радзіме вызначаў поспех у Маскве. Народных мастакоў СССР было няшмат, калі браць да ўвагі велізарнасць краіны. Лаўрэатаў Ленінскай прэміі – яшчэ менш.

Сёння навукоўцы (у тым ліку і тэарэтыкі мастацтва), якія атрымалі кандыдацкія ды доктарскія званні ў савецкі час, звысака паглядаюць на сваіх калегаў, “аступененых” ужо ў гады Незалежнасці. Маўляў, прайсці праз сіта Усесаюзнай атэстацыйнай камісіі, дамагчыся прызнання ў Маскве – гэта не тое, што абараніць дысертацыю на радзіме, у асяродку сяброў, сваякоў і аднадумцаў.

Мабыць, такі ж погляд на маладзейшых калегаў і ў мастакоў старэйшага пакалення, якія памятаюць грандыёзныя ўсесаюзныя выставы. Быць улучаным у экспазіцыю тады лічылася гонарам, а трапіць на старонкі маскоўскай прэсы – шчасцем. Пасля гэтага мастак вяртаўся на радзіму трыумфатарам.

Міхаіл Андрэвіч Савіцкі мае званне Народнага мастака Беларусі (БССР) і СССР, з'яўляецца членам-карэспандэнтам Акадэміі мастацтва СССР, лаўрэатам мноства прэміяў (здаецца, яму не хапіла ўсяго нічога, каб дасягнуць вышэйшай з іх – Ленінскай). Ягонья творы прадстаўлялі Беларусь у Маскве і Савецкі Саюз за мяжою. Некалькі дзесяткаў гадоў запар ён фактычна кіраваў Саюзам мастакоў БССР, не займаючы пры гэтым ніякіх кіруючых пасадаў і ўвогуле не выторкваючыся на святло. У вачах чыноўнікаў Міністэрства культуры БССР і ідэалагічнага аддзела ЦК КПБ Міхаіл Савіцкі быў галоўным экспертам па ўсіх культурніцкіх пытаннях. Да яго ішлі, каб запытацца, якім мусіць быць помнік Леніну дзе-небудзь у Калінкавічах, і якія карціны сучасных беларускіх мастакоў варта закупіць дзеля калекцыі Дзяржаўнага мастацкага музея БССР, як паводзіць сябе з мастакамі-“нефармаламі” (дазволіць? забараніць?), як рэагаваць на цікавасць творчай моладзі да этнаграфіі (нацыяналізм гэта ці не?). Не дзіва, што з ім шукалі знаёмства, набіваліся ў сябры, перад ім “прагіналіся”, спадзяваліся на ягоную прыхільнасць.

Цяпер кола людзей, цікаўных да ягонай асобы і ягонай творчасці, значна звужылася. Раней ён вабіў мастацкіх крытыкаў, цяпер – болей гісторыкаў мастацтва. Хтосьці разглядае яго ў якасці феномена, хтосьці – экзота, хтосьці лічыць рэліктам. У мастака, які пражыў такое жыццё, шмат іпастасяў.

Сёлета Міхаілу Савіцкаму споўнілася восемдзесят гадоў. Новыя людзі, постсавецкае пакаленне, ужо не разумеюць, чым Савіцкі ўраджаў публіку ў свае лепшыя гады. Сёння ягоная творчасць, а дакладней – творчы нарбак, не запатрабаваны грамадствам, як і ўвогуле значная частка культурніцкай спадчыны СССР.

Юбілейная выстава мэтра праходзіла ў залах Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі. Чэргаў у часе работы выставы не назіралася, цікавасць да яе была не нашмат большай, чымсьці да звычайнай юбілейнай персаналіі, на якую мае права кожны, так бы мовіць, шараговы сябра беларускага Саюза мастакоў.

Тых, хто хацеў сустрэцца на выставе са сваёй маладо-сцю, экспазіцыя расчаравала. Хацелася пабачыць этапныя творы мастака. Ад той крыху наіўнай, але шчырай “Песні” (1957) да зусім няшчырых, але па-свойму выразных узораў Ленініяны (другая палова 70-х – пачатак 80-х гадоў). Зразумела, мусілі быць на гэтай выставе ягоныя шэдэўры другой паловы 60-х гадоў, і сярод іх “візітоўка” Савіцкага – “Партызанская мадона” (твор належыць Трацякоўцы, але дзеля такой нагоды Масква магла б пазычыць палатно). Нялішнімі ў экспазіцыі былі б карціны з вядомых цыклаў – “Лічбы на сэрцы”, “Купалаўскі цыкл”, “Чорная бэль”. Шмат што магло быць. Не было.

З твораў, якія лічацца класічнымі, былі прадстаўленыя толькі “Партызаны” (1963), “Куст ружаў” (1974) і “Партызанская мадона Мінская” (1978). Астатняе – выпадковыя, ніяк не этапныя, творы апошніх гадоў, невыразны жывапіс рэлігійнага зместу (паглядзеўшы на такое, захо-чацца перакінуцца з хрысціянства ў іслам або будызм), ды серыя партрэтаў прэзідэнтаў Акадэміі навук Беларусі, з фотаздымкаў напісаных і на фотаздымкі падобных.

Выстава дакументальна засведчыла тое, пра што ўжо з дзесятак гадоў гавораць між сабою мастацкія крытыкі і проста дасведчаныя ў мастацтве людзі: Савіцкі перажывае творчы крызіс. Гэта не трагедыя і нават не драма. Зробленае ў другой палове 60-х гадоў – “Партызанская мадона”, “Віцебскія вароты”, “Пакараныя смерцю”, “Хлябы” – гарантуе мастаку ганаровае месца ў гісторыі беларускай культуры, нават калі б пасля гэтых карцінаў ён закінуў пэндзлі і фарбы ў далёкі кут. Зрэшты, у мастака, як і ў кожнага чалавека, бываюць перыяды жыцця ўдалыя і не надта. А тое, што ў восемдзесят гадоў чалавек не забывае сваю працу, не можа не выклікаць павагі.

Выстава стала нагодаю дзеля роздуму пра творчы шлях гэтай неардынарнай асобы. У жыцці і творчасці Міхаіла Савіцкага даволі выразна адбіліся супярэчнасці эпохі, якая распачалася ў кастрычніку 1917 і скончылася ў снежні 1991. Многае ў ягонай біяграфіі характэрна для ўсяго пакалення, да якога мастак належыць.

Найперш тое, што лінію ягонага жыцця вызначыла вайна, якую ва ўсім свеце называюць Другой сусветнай, а ў постсавецкіх краінах – Вялікай Айчыннай. Неяк Аляксандр Кішчанка, які добра ведаў Міхаіла Савіцкага і нават рабіў разам з ім манументальныя габелены для Дома ЦК КПБ, сказаў, што беручы да ўвагі ягоную ваенную маладосць, трэба здзіўляцца, як Савіцкі ўвогуле стаў мастаком. Вайна – жорсткае выпрабаванне. І каб выжыць на ёй, трэба пазбавіцца якраз тых якасцяў, якія мастаку неабходныя, і развіць тыя інстынкты, якія творцу перашкаджаюць.

Думка гэтая не бясспрэчная, ды ўсё ж меркаванне Аляксандра Міхайлавіча дазваляе зразумець некаторыя не вельмі ўцямныя моманты творчай і жыццёвай біяграфіі Міхаіла Савіцкага. Ад вайны, калі яна зачепіла тваю краіну, не схаваешся. Ваявалі ў войску Леанід Шчамялёў, Павел Масленікаў, партызанілі Іван Стасевіч і Гаўрыла Вашчанка, зведаў акупацыйны рэжым Аляксандр Кішчанка. Міхаіл Савіцкі – удзельнік абароны Севастопаля, якую і нашы, і немцы называлі гераічнай. Пачэсна быць франтавіком, але потым у жыцці будучага мастака быў нямецкі палон. Трапіць у палон па сталінскіх мерках лічылася не толькі ганьбай, але і злачынствам. Апошнюю кулю, апошнюю гранату баец Чырвонай Арміі мусіў трымаць для сябе. Тое, што Савіцкі выбраў хай нявольніцкае, але жыццё, згодна з тагачаснай логікай (“У нас няма палонных, у нас толькі здраднікі”), пазбаўляла яго чалавечага звання і грамадзянскіх правоў на радзіме.

Пра знаходжанне Міхаіла Савіцкага ў канцэнтрацыйных лагерах Бухенвальд і Дахау мы ведаем з ягоных словаў. Тое, што ён казаў для прэсы, і тое, што апавядаў блізкаму асяроддзю, часам істотна рознілася. Іншы раз магло падацца, што гаворка ішла пра двух абсалютна розных людзей. Шырокая публіка, зразумела, ведае гераізаваную версію біяграфіі мастака. І гэта правільна. Публіцы нельга ведаць пра творцаў усё – інакш яна перастане чытаць кнігі, хадзіць у тэатр і на мастацкія выставы, можа нават – глядзець тэлевізар.

Думаю, менавіта канцлагер навучыў Міхаіла Савіцкага не мець ілюзіяў, глядзець на жыццё прагматычна; калі справа датычыць тваіх інтарэсаў, дзейнічаць рашуча. Без гэтых якасцяў ён наўрад ці зрабіў бы такую кар’еру. Пасля вайны Міхаіл Савіцкі скончыў Мінскую мастацкую вучэльню і Сурыкаўскі мастацкі інстытут у Маскве. Ягоная дыпломная праца “Песня” (1957) не вылучалася чымсьці асаблівым. Ubачыць у аўтары будучага мэтра не здолеў бы ніякі празорца. Нармальны прафесіяналізм. Праўда, пры ўсёй калгаснай пастаральнасці мы бачым на палатне характэрныя вясковыя тыпы і дакладную этнаграфію. Гэтая дабротная карціна і цяпер прысутнічае ва ўсіх анталогіях беларускага савецкага жывапісу.

Беларусь канца 50-х гадоў уяўляла сабою тыповы запаведнік “сацыялістычнага рэалізму”. У стылёвым сэнсе нашыя мастакі арыентаваліся на жывапіс “перасоўнікаў” (другая палова XIX ст.), а тэматыку за іх вырашалі адпаведныя дырэктывныя органы. Дыпломнае палатно Міхаіла Савіцкага цалкам адпавядала сітуацыі.

Але “сацыялістычны рэалізм” у той форме, як ён зафіксаваны ў гэтай карціне, ужо адыходзіў у гісторыю. Напрыканцы 50-х – пачатку 60-х гадоў у савецкім мастацтве сцвярджаецца напрамак, які атрымаў назву “суровы стыль”. Гэта была своеасаблівая “аксамітная рэвалюцыя” ў межах “сацрэалізму”. Распачалася яна, як мае быць, у Маскве, дзе выяўлялася найбольшая канцэнтрацыя інтэлектуальных сілаў. Прадстаўнікі гэтага напрамку не рызыкавалі ставіць пад сумнеў “сацыялістычнасць” рэалізму, але настойвалі, што рэалізм можа быць розным, а не толькі натуралістычным. Назва “суровы стыль” пайшла ад таго, што ў адрозненне ад сваіх папярэднікаў, якія шчыравалі на ніве бесканфліктнасці і афіцыйнага аптымізму (“Песня” Савіцкага ў тым шэрагу), гэтыя мастакі не цураліся драматызму, да таго ж, у параўнанні з “класічным” на той момант натуралістычна-прыгожым “сацрэалізмам”, іхнія творы сапраўды выглядалі сурова. Мастакі “суролага стылю” шанавалі “авангард” 20-х гадоў, адной з культавых

асобаў быў для іх Пятроў-Водкін, аўтар славутага палатна “Купанне чырвонага каня” (пэўную колькасць коней чырвонага колеру напіша ў 60-70-х гадах і Міхаіл Савіцкі).

Сёння можна пачуць, што Міхаіл Савіцкі прывёз з Масквы “суровы стыль” у Беларусь, што ён “хросны бацька” гэтага напрамку ў беларускім мастацтве. Насамрэч гэта не так. Па вяртанні на радзіму Міхаіл Савіцкі пэўны час прыглядаўся. Перш чым ладзіць нешта рэвалюцыйнае, трэба было цвёрда стаць на ногі. Прагматызм утрымліваў Міхаіла Савіцкага ад таго, каб раней часу “дражніць гусей”. Ён піша “прахадныя” творы на вытворчую тэматыку, спрабуе сілы ў ваеннай тэме. Паводзіць сябе асцярожна. З тагачаснымі мэтрамі не сварыцца, ідзе па шляху, які пратапталі ўжо Уладзімір Сухаверкаў, Валянцін Волкаў, Яўген Зайцаў.

Самае вядомае палатно гэтай пары “Гонар абавязку” (1958) – тыповы ўзор сервільнага мастацтва. Маўляў, трэба вам, таварышы заказчыкі, гераізм – беззаветны, сцяг – чырвоны, каб усё было, як у песні “Партызаны, партызаны, беларускія сыны!” – калі ласка! Сюжэт: пахаванне партызана. Наўрад ці ў лесе быў час і настрой на такія ўрачыстыя цырымоніі. Такого ж кшталту палотны “Лаўскі бой” (1957), “1941 год” і “Чэхаславакі пераходзяць на бок партызанаў” (абодва 1961 год). Паколькі тэма “рабочага класу” таксама была адной з прыярытэтных у сістэме дзяржаказу, адзначыўся Савіцкі і ў ёй. У прыватнасці, палатном “Абавязацельства” (1960): той жа штучны пафас, той жа “правільны” сюжэт.

Сёння Міхаіл Андрэвіч, прыняўшы хрысціянства і асудзіўшы ў шэрагу інтэрв’ю бальшавікоў і камунізм, не надта любіць прыгадваць свае раннія творы. Але хто ў сталасці, тым больш у старасці, любіць успамінаць “памылкі маладосці”?

Тое, што час прасталінейна-пафасных твораў адыходзіць, Міхаіл Савіцкі адчуў раней за большасць беларускіх мастакоў. Як прафесійнік ён ацаніў выразныя магчымасці “суролага стылю”, які ўжо буйна квітнеў у Маскве, а ў Беларусі ў гэтым напрамку працавалі хіба што некалькі

мастакоў-экспериментатараў (сур’эзна на культурніцкі працэс яны не ўплывалі). Напачатку Міхаіл Савіцкі апрабоўвае гэту стылістыку ў невялікіх палотнах на этнаграфічна-нейтральных сюжэтах, такіх, як “На бульбяным полі” (тут з’яўляецца конь чырвонага колеру) і “Сцелюць лён” (абодва – 1962 год). І нарэшце піша “Партызанаў” (1963) – зноў жа палатно невялікае, але манументальнае па вобразнасці, праўдзівае па змесце. Тут “суровая” стылістыка цалкам адпавядае суровасці тэмы і сюжэту. У адрозненне ад папярэдніх згаданых, гэтай карціне верыш. “Партызаны” – гэта важкая заяўка на лідэрства, але тады старэйшыя калегі яшчэ не ўспрымалі маладога Савіцкага ўсур’эз. І былі вельмі здзіўленыя, калі праз чатыры гады ягоная “Партызанская мадона” ўтварыла фурор на ўсесаюзнай выставе ў Маскве, выклікала захапленне ў сталічнай крытыкі, была набытая Траццякоўкай. Тобыло “зорнае імгненне” Міхаіла Савіцкага. І хоць потым ён быў вымушаны адказваць на абвінавачанні ў плагіяце (бо ягоная мадона вельмі нагадвала “Мадону з Базуталенда” – фотаздымак, змешчаны ў кнізе І. Ганзелкі і М. Зігмунда “Афрыка мрояў і рэчаіснасці”) – пачынаючы з 1967 года яго прызнаюць за лідэра і мастакі-калегі, і публіка, і начальства. Хтосьці скажа, што каб назваць тое палатно інакш, дык ніхто б на яго і ўвагі не звярнуў; маўляў, надта ж нечаканае воку і розуму спалучэнне – “Партызанская мадона”. Можа, і так. Але галоўнае – мастак адчуў патрэбу грамадства ў вобразе велічным, манументальным і адначасова зямным. У вобразе, які ўвасабляў бы пакуты і ахвярнасць, але не абражаў вока іх натуралістычным адлюстраваннем.

Тады ж, у 1967 годзе, ён стварае палотны “Партызаны. Блакада” і “Віцебскія вароты”, а таксама “мірную” карціну “Ураджай”; праз год – “Пакараныя смерцю”, “Хлябы”; у 1969 годзе – карціны “Клятва” і “Камсамольцы”. Гэтыя тры гады сталі кульмінацыяй ягонай творчасці. І надалей мастак будзе звяртацца да тэмы чалавека на вайне і працаўніка на зямлі. Прыгадаю: 1972 год – “Маці партызана”, “Дзеці вайны”, “У полі”; 1974 год – “Плач аб па-



леглых героях”, “Поле”; 1978 год – “Партизанская мадона Мінская”. Але па выразнасці гэтыя творы саступаюць тым, што напісаныя ў 1967–1969 гадах. Зноў пачынае прабівацца праз напластаванні “суровага стылю” грунт “сацрэалізму”. Ды ўсё ж гэтыя творы яшчэ “на хвалі”. Іх прыхільна прымае глядач. Прафесійнікі ж адзначаюць, што Міхаіл Савіцкі адкрыта “цытуе” то Рэната Гутуза, то вялікіх мексіканцаў – Дыега Рыверу і Хасэ Клімента Ароска. На гэта можна не звяртаць увагі, але падобна на тое, што “запазычанні” становяцца для яго творчым метадам і звычайнаю практыкаю. Адзін мой сябра-мастак, які пэўны час быў пад уплывам творчасці Міхаіла Савіцкага, сказаў пра яго так: “Выдатны майстра. Але ў ягоных карцінах не столькі веданне жыцця, колькі добрае веданне сусветнай культуры”.

Творчы поспех мусіць мець матэрыяльны эквівалент. Мастакі не жывуць святым духам. Ім таксама трэба есці. Ганаровае званне, Дзяржаўная прэмія – ад гэтых рэчаў звычайна не адмаўляюцца. Аднак у такіх выпадках дзяржава патрабуе ад мастака не толькі таленту, але і лаяльнасці. Па няпісаных правілах савецкіх часоў, дэманстрацыяй лаяльнасці лічыўся ўнёсак у Ленініяну.

Таму праз тры гады пасля “Партизанскай мадоны”, у 1970 годзе, Міхаіл Савіцкі піша палатно “Аднадушнасць” (варыяцыя тэмы “Ленін-правадыр”), у 1971 – карціну “Большавік” (стыль плакатна-просталінейны, Ільіч прысутнічае фрагментам у куце палатна), у 1972 – “30 жніўня 1918 года” на сюжэт “замах на Леніна”), а ў 1976 годзе ажно пяць партрэтаў правадыра пралетарыяту, яшчэ адзін – праз год, тады ж – “Першыя дэкрэты” з Леніным, у 1980 годзе – “Ваенна-рэвалюцыйны цэнтр” з Леніным на чале і са Сталіным у куце. Дзве пяцігодкі адпрацаваў мастак на “ленінскай ніве”.

Цікава, што ў 90-х гадах – ужо не было СССР, – калі Міхаіла Андрэевіча запыталі наконт ягонай Ленініяны, ён адказаў, што Ленін яму глыбока несімпатэчны, і ў сваіх партрэтах Леніна ён паказаў ягоную беспрынцыпнасць і жорсткасць. Як кажуць у такіх выпадках – каментар залішні.

Творчасць Міхаіла Савіцкага пэўны час задавальняла як ідэалагічнае кіраўніцтва БССР, так і простага гледача. Тэма вайны і канкрэтна – партызаншчыны, была ў БССР, так бы мовіць, нацыянальнай. У Савецкім Саюзе ў культурніцкай сферы Беларусь называлі “Партызанскай рэспублікай”. Краіна прадстаўлялася свайго роду ўзорам савецкага патрыятызму. Вялікая Айчынная вайна была нашаю спецыялізацыяй, у тым ліку і ў кіно, і ў літаратуры. Вайна і дагэтуль жыве ў нашай свядомасці і не ў малой ступені вызначае беларускую ментальнасць.

Мастак такім чынам гаварыў людзям тое, што яны хацелі чуць, і на зразумелай народу мове. Ён не выходзіў за межы звыклага рэалізму, але ўзбагачаў яго сучаснай стылістыкай. Такі памяркоўны “авангардызм” пасуе беларускаму характару.

Але бывалі ў творчай біяграфіі Савіцкага выпадкі, калі ён не разумее гледача, недаацэньваў ягоны інтэлект. У 1979–1981 гадах, напярэдадні стогадовага юбілею Янкі Купалы, ён робіць для літаратурнага музея Песняра жывапісны цыкл, які складаўся з партрэта Купалы і карцінаў паводле ягоных твораў.

Я не ведаю, ці сам мастак выбіраў літаратурныя творы дзеля ілюстравання, ці гэта вызначала адмысловая камісія, але на палотнах няма вялікай пээзіі, няма вялікага Песняра. Ёсць больш-менш дакладная беларуская этнаграфія, разбаўленая савецкай прапагандай. Мастак зарыентаваў сваю ўвагу, а значыць і гледача, на творах савецкага часу, напісаных, як вядома, Купалам не ў лепшыя гады свайго жыцця. Але Міхаіл Савіцкі трактуе іх як вяршыню творчасці паэта, як творы найбольш важныя для беларускай нацыі.

У творах прыгаданага цыклу няма Купалаўскага рамантызму і шляхетнасці, беларускага патрыятызму Купалы. Фактычна мастак увасобіў заганнае стэрэатыпы, што існавалі ў савецкі час адносна асобы і творчасці Янкі Купалы. Зразумела, у той час шэраг твораў Песняра быў пад забаронаю, а многія факты ягонага жыцця афіцыйная біяграфія ігнаравала. Але на тое ты і мастак, каб адчуваць, дзе праўда, дзе мана. Для беларуса творчасць Купалы – цэлы космас.

Ці можна вінаваціць Міхаіла Савіцкага ў няздольнасці асэнсаваць значэнне творчасці і асобы Янкі Купалы для беларускай нацыі і свету? Так, калі ўважаць яго за беларускага мастака. Не, калі лічыць мастаком савецкай і імперскай прасторы, у межах якой Беларусь – не болей чым этнаграфічна-культурная аўтаномія. Я схільны лічыць, што Міхаіл Савіцкі нацыянальным, беларускім мастаком быў толькі ў другой палове 60-х гадоў, а ў пазнейшыя гады беларускасць прабівалася ў ім праз асфальт савецкасці толькі час ад часу, да таго ж не надта выразна.

У другой палове 70-х гадоў у Беларусі сцвердзіўся напрамак, які атрымаў не зусім дакладную назву “этнаграфізм”. Бо этнаграфічныя матывы хоць і прысутнічалі ў творчасці мастакоў гэтага напрамку, але яны былі толькі нагодаю дзеля асэнсавання Беларусі гістарычнай, нацыянальнай.

Міхаіл Савіцкі, на той час прызнаны аўтарытэт у мастацтве, папросту не заўважыў гэтую з’яву альбо не палічыў яе вартай увагі. Няўдалы цыкл для Купалаўскага музея – сведчанне гэтаму.

Пытанне нацыянальнай тоеснасці ў мастацтве вельмі няпростое. Так, у гісторыі не было, каб культура трымалася выключна на нацыянальна свядомых творцах. Але калі нейкага творцу мы называем “выдатным” ці нават “вялікім”, пытанне “што ён зрабіў дзеля гэтай зямлі?” – актуальнае.

Самым спрэчным у сэнсе мастацкай каштоўнасці і адначасова самым амбіцыйным творчым праектам Міхаіла Савіцкага з’яўляецца цыкл “Лічбы на сэрцы” (1974–1979 гады). Як ужо адзначалася, Міхаілу Савіцкаму давялося ў час вайны быць вязнем канцэнтрацыйнага лагера. Адразу пасля вайны акцэнтаваць увагу на гэтым факце біяграфіі было небяспечна. Ды і абставіны склаліся так, што мастак саспеў да асэнсавання тых трагічных падзеяў толькі ў 70-х гадах. Паколькі, як ні дзіўна, у савецкім выяўленчым мастацтве грунтоўна гэтую тэму ніхто не вырашаў, у Міхаіла Савіцкага быў шанец паўтарыць свой поспех канца 60-х гадоў, калі ён адкрыў усесаюзнаму глядачу партызан-

скую тэму. Думаю, што Міхаілам Савіцкім рухала найперш жаданне зафіксаваць на палатне тое, што помнілася; тое, што мела каштоўнасць гістарычнага дакумента. Разам з тым, сыходзячы з грамадскай значнасці тэмы, ён меціў на высокую ўзнагароду. А гэтая акалічнасць прымушала ўводзіць у цыкл чыста кан'юнктурныя сюжэты, якія моцна паніжалі агульны мастацкі, эмацыянальна-вобразны ўзровень і ставілі пад сумнеў шчырасць мастака. Некаторыя карціны цыклу, такія, як “Спяваючыя камуністы”, здаецца, трапілі сюды з іншага шэрагу. Ім бы вісець на выставе афіцыйнага мастацтва побач з прыгаданымі ў тэксце раней “Гонарам абавязку” (1957), “Аднадушнасцю” (1970), “Бальшавіком” (1971). На жаль, штучны пафас у творчасці Міхаіла Савіцкага – з’ява абсалютна незнішчальная.

Адна з карцінаў цыклу справакавала гучны скандал. Немаведама за якою трасцай мастак аднаму з адмоўных персанажаў – вязню з зондэркаманды, угодліваму памагатаму эсэсаўцаў, – надаў выразна семіцкія рысы ды яшчэ пазначыў яго шасцікутнай габрэйскай зоркай. Знайшліся людзі, якія вырашылі, што гэты вобраз абагульнены – а значыць мастак абразіў усё габрэйства. Каб суцішыць эмоцыі, аўтар змяніў “зорку Давіда” на чырвоны трохкутнік палітвязня. Але ўсё роўна невядомыя хуліганы білі вокны ягонай майстэрні.

Ёсць у “Лічбах на сэрцы” творы настолькі эстэцкія, што нават не пасуюць трагічнай тэме. Напрыклад, “Танец з факеламі”. Рэтрааўтапартрэт у вопратцы вязня на тле лагерных варотаў сваім вобразным ладам успрымаецца як парадны партрэт. Хоць “парадны партрэт вязня” – гэта абсурд.

Гэтае эстэцтва ў спалучэнні з натуралізмам можна трактаваць як любаванне смерцю і пакутамі. Тут міжволі ўзнікае сэнсавы шэраг: садызм, мазахізм, некрафілія...

Я разумею, што многае з намаляванага мастак правёў праз сэрца. Гэта прымушае ставіцца да твораў сур’ёзна. Але не ўпэўнены, што знойдзецца шмат глядачоў, якія захочуць бачыць гэтыя творы двойчы. Я не згодны з

тымi, хто называе “Лічбы на сэрцы” вяршыняй творчасці Савіцкага, хоць мастак дэманструе тут у шэрагу карцінаў выключнае майстэрства. Я сыходжу з таго, што некалі сказаў вялікі Бетховен: “Нават перадаючы жах, музыка не павінна абражаць слых”. Гэта ўніверсальная думка, якая датычыць мастацтва ўвогуле.

Дарэчы, спрабаваў мастак напрыканцы 80-х узяцца і за тэму Курапатаў. Так бы мовіць, перанесці “Лічбы на сэрцы” на мясцовы грунт. Нават адну карціну напісаў: чарапы пры месячным святле. Ды нешта не пайшла справа. Пасля таго, як камуністы назвалі Курапаты выдуманкаю БНФ, Міхаіл Савіцкі болей тэму не кранаў. Хоць сам быў у дзяржаўнай камісіі, якая пацвердзіла праўдзівасць высноваў Зянона Пазняка. На большасці карцінаў Міхаіла Савіцкага, сталага майстра, людзі асуджаныя на пакуты і смерць. Вайна, канцлагер, Чарнобыль. Нават у “мірных” сюжэтах бяда прысутнічае недзе “за кадрам”. Прынамсі, такое адчуванне ў гледача. Аднак з гэтага правіла ёсць і яскравыя выключэнні: “Куст ружаў” (1974), шэраг партрэтаў жонкі з сынам. Гэта гаворыць пра тое, што не быў мастак змрочным рэалістам ад пачатку; што пры пэўных абставінах мог атрымацца выдатны творца лірычнага складу. Каб склалася ягонае жыццё інакш, ён мог бы заняць тое месца ў мастацтве, якое лёс адвёў Леаніду Шчамялёву альбо Аляксандру Кішчанку.

Але мы сыходзім не з віртуальных магчымасцяў, а з рэальнай біяграфіі. Пасля “Лічбаў на сэрцы” не здзіўляешся змрочнай гаме “Чорнай былі” – серыі карцін, прысвечаных Чарнобыльскай трагедыі. Час стварэння – 1987–1989 гады. Сярод мноства аспектаў Чарнобыльскай трагедыі мастак засяродзіў увагу на духоўным. Выбух на АЭС і ягоныя наступствы ён трактуе як Апакаліпсіс, прадказаны Святым пісаннем. Гэта кара за грахі нашыя. На карцінах дзея адбываецца ў нейкай неакрэсленай прасторы. Нібыта трагедыя не ў жыцці, а на тэатральнай сцэне. Персанажы мала падобныя на рэальных сялянаў зоны адчужэння, хутчэй – на артыстаў,

што іграюць гэтых сялянаў. Тэатралізацыя трагедыі. Не думаю, каб мастак зрабіў гэта свядома. Проста ён ужо шмат гадоў скарыстоўваў адныя і тыя ж кампазіцыйныя схемы і адны і тыя тыпажы. Персанажы пераходзілі з карціны на карціну амаль без зменаў у абліччы.

Я маю дваістае стаўленне да “Чорнай былі” Міхаіла Савіцкага. Гэта кепскі жывапіс. Фактычна няма колеру. Ні гармоніі, ні дысанансу. Шэрасць, дзе дамінуе чорная фарба. Калі гэта спецыяльна, дык занадта прасталінейна. Алесь Марачкін альбо Уладзімір Кожух сказалі аб трагедыі больш важнае слова, але здолелі пазбегнуць чорнай фарбы безвыходнасці. Да таго ж рэлігійныя вобразы (анёлы з чорнымі крыламі і іншыя крылатыя істоты) падаюцца штучна прыстасаванымі. Іх прысутнасць не апраўданая ні сюжэтам, ні вобразным ладам. Атрымалася чыста механічнае спалучэнне.

Разам з тым не магу не адзначыць, што “Чорная быль” Міхаіла Савіцкага стала ці не першаю праяваю ўласна беларускага (а не з Масквы) бачання трагедыі, усведамлення яе планетарнага маштабу.

Зрабіўшы творы, якія, па-першае, адпавядалі ягонаму змрочнаму погляду на рэчаіснасць, а па-другое, былі прысвечаныя актуальнай, балючай тэме, мастак мусіў выйсці з імі на глядача. Але спачатку па старой звычцы вырашыў атрымаць блаславенне ўладаў.

Усе папярэднія творы Савіцкага з ліку тых, што называюць этапнымі, “знакавымі”, заўжды лёгка праходзілі цензуру. Бо адпавядалі афіцыйнаму разуменню “сацыяльнага заказа”, пасавалі дзяржаўнай ідэалогіі. Партызанская эпапея, ухваленне працы хлебараба, Ленініяна, антыфашысцкі цыкл – усё гэта не выходзіць за межы “сацыялістычнага рэалізму”, як яго разумеў дзяржаўны чыноўнік. Дарэчы, сам Міхаіл Андрэевіч неаднойчы раіў з трыбуны сваім калегам не забывацца, што ў Савецкай дзяржаве рэалізм не абы-які, а “сацыялістычны”. І гэтым разам мастак па звычцы чакаў пазітыўнай рэакцыі ідэалагічнага аддзела ЦК КПБ. Але не ўлічыў асаблівасцяў палітычнага моманту.

Мінскае і Маскоўскае начальства мелі з нагоды Чарнобылю адзіны клопат: збіць інфармацыйную хвалю, засакрэціць усё, што тычыцца катастрофы, пазбегнуць адказнасці за падзеі 26 красавіка 1986 года і іхнія наступствы. Самі словаспалучэнні “Чарнобыльская трагедыя”, “Чарнобыльская катастрофа” былі для іх непрымальнымі. У сродках масавай інфармацыі тады скарыстоўваўся тэрмін “аварыя”. Такім чынам, выбух у Чарнобылі ставіўся ў адзін сэнсавы шэраг з дарожна-транспартнымі здарэннямі. У гэтых варунках серыя “Чорная быль” Савіцкага – па-мастацку не бездакорная, але з вялікім патэнцыялам эмацыйнага ўздзеяння, была той уладзе, той дзяржаве непатрэбная. Калі ж да мастака прыйшлі прадстаўнікі Беларускага народнага фронту з просьбаю даць “Чарнобыльскую мадону” (адну з карцінаў цыклу) для афармлення залы, дзе мела адбыцца Міжнародная “Чарнобыльская асамблея” недзяржаўных арганізацыяў, ён адмовіўся, спаслаўшыся на надуманую прычыну.

Пазней, у 90-х гадах, цыкл “Чорная быль” экспанавалася ў Палацы мастацтва, выйшаў асобным альбомам. Але на той момант ён ужо не ўспрымаўся як адкрыццё. Хутчэй як канстатацыя агульнавядомага факту, і быў сустрэты публікаю даволі абыякава.

“Чорная быль” была апошняю спробаю Міхаіла Савіцкага ўтрымаць месца лідэра ў беларускім мастацтве. Спроба няўдалая. І не таму, што мастацкая якасць карцінаў была значна ніжэйшая, чым у цыкла “Лічбы на сэрцы” альбо “Купалаўскім цыкле”. Гледачы даравалі б мэтру пэўныя тэхнічныя хібы, калі б мастак меў выразную грамадзянскую пазіцыю. Але выйсці на гледача без дазволу наменклатуры значыла ў той момант стаць на бок апазіцыі, Народнага фронту, грамадства. Міхаіл Андрэвіч на гэта не пайшоў. Магчыма, ён лічыў, што дзейнічае, як мудры палітык. Магчыма, ужо ўзрост быў не той, каб рызыкаваць лаяльнасцю, якая добра аплочваецца, губляць статус прыдворнага мастака дзеля няпэўных мэтай. Рызыка – прэрагатыва маладых талентаў.

Цыклом “Чорная быль” мастак фактычна развітаўся з камунізмам. Ён адчуў, што ідэалагічная ніша, якую ўсё яшчэ займаў марксізм-ленінізм, у хуткім часе мусіць вызваліцца, і што на гэтае месца паклаў вока новы гаспадар – Руская праваслаўная царква. Гнаная бальшавікамі, адсунутая на перыферыю грамадскага жыцця і вялікай палітыкі, яна ў час “перабудовы” ўжо адкрыта заяўляла прэтэнзіі на ролю духоўнага пастыра грамадства. Святароў часта можна было бачыць побач з партыйнымі кіраўнікамі высокіх рангаў.

Хрысціянская атрыбутыка ў “Чорнай былі”, рэлігійная трактоўка трагічных падзеяў была знакам, што мастак гатовы да супрацоўніцтва з РПЦ. Для Міхаіла Савіцкага гэта быў лагічны ўчынак. Бо ён, як той будаўнік Вавілонскай вежы, утульна адчуваў сябе толькі ў межах чагосьці грандыёзнага, у кантэксце “вялікага стылю”.

Мастак нарадзіўся ў год утварэння СССР. Яму каштавала наймаверных высілкаў дамагчыся высокага становішча сярод культурніцкай эліты і камуністычнай наменклатуры. Як чалавек ён перажыў гэтую дзяржаву, як мастак, чья творчасць прайшла пад знакам “сацрэалізму”, мусіў разам з ёй памерці. Бо, як кажуць, “афіцэр прысягае толькі аднойчы”. Але змяніўшы імперыю на Царкву, а “сацыялістычны рэалізм” на рэлігійны канон, мастак зноў апынуўся запатрабаваным. Карціны рэлігійнага зместу, што мы бачылі на персанальнай выставе – толькі малая частка таго, што ён намаляваў на біблейскія сюжэты за апошнія дзесяцігоддзе. Але колькасць у якасць не пераходзіць. Гэта заўважаюць гледачы, гэта ведае сам мастак. Ва ўласных вачах ён – адстаўны патрыярх адзеленай ад дзяржавы царквы ў краіне атэістаў. У сваіх інтэрв’ю ён часта гаворыць пра заняпад духоўнасці. Насамрэч сённяшні глядач валодае большай духоўнасцю, чым аўдыторыя часоў “сацыялістычнага рэалізму”.

Творчасць Міхаіла Савіцкага, на першы погляд, мазаічная, пазбаўленая ўнутранага стрыжня. Дзіўна, што адзін і той жа мастак напісаў “Песню”, “Гонар абавязку”, “Партызанскую мадону”, “Бальшавіка”, “Лічы



на сэрцы”, Купалаўскі цыкл і “Чорную быль”. Але стрыжань ёсць. Гэта “вялікі стыль”, які ў СССР называўся “сацыялістычным рэалізмам”. Творчы метад “вялікага стылю” заўжды і паўсюль аднолькавы: “маляваць не тое, што ёсць, а тое, што павінна быць”. Усе пералічаныя вышэй творы цалкам адпавядаюць гэтай канцэпцыі. А тое, што ў іх розны почырк і розны змест – неістотна. Дзеля таго і змяняюць рэчы вонкава, каб захаваць у нязменнасці іхнюю сутнасць. Міхаіл Савіцкі быў мастаком імперыі. Сённа ён, як і мноства іншых савецкіх беларусаў, якія па волі лёсу і насуперак уласнаму жаданню ператварыліся з імперскіх падданных у грамадзянаў суверэннай краіны, асвойвае цяжкую навуку свабоды. Як бы ні здавалася яму самому, але цяпер мэтр свабодны. Як ніколі раней. Найперш ад абавязкаў і патрэбаў, звязаных з захаваннем улады. Яго, на шчасце, няма сярод тых, хто сённа кіруе (насамрэч, думае, што кіруе) культурай і мастацтвам. А гэта значыць, што ён вольны ад мітусні, ад інтрыгаў і зайздрасці, ад неабходнасці быць паўсюль першым, а яшчэ лепей – адзіным. Свабодны дзеля творчасці. Калі, зразумела, яму ёсць што дадаць да здзейсненага раней.

**(“Дзеяслоў”, студзень 2002 г.)**

# ЦІ ДАЛЁКА ДА "КРОПКІ ВЯРТАННЯ"?

Быў час, калі твар беларускага выяўленчага мастацтва збольшага вызначалі мінчукі, што атрымалі прафесійную адукацыю ў Маскве ці Піцеры. “Правінцыял” у мастакоўскім асяродку быў рэдкасцю. Толькі ў Мінску можна было набыць тая пачатковыя веды, якія давалі шанец трапіць у мастацкую ВНУ. А па вялікую навуку ўсё роўна трэ было ехаць за межы БССР. Потым у нас з’явіўся ўласны тэатральна-мастацкі інстытут, але спатрэбіўся не адзін год перш чым ён стаў вышэйшаю школаю не толькі па назве, але і па сутнасці.

Сёння “правінцыя” бярэ рэванш. Сярод мастакоў, чые імёны на слыху ў публікі, а творчасць пад пільнаю ўвагаю крытыкі, больш чым калі-небудзь раней ураджэнцаў так званай “глыбінкі”. Выводзіць іх у вялікі свет менскае ALMA MATER – Беларуская акадэмія мастацтваў (колішні БРДМІ).

І хоць канцэнтрацыя культуры на душу насельніцтва ў сталіцы заўжды вышэйшая, чым у цэлым па краіне, але выдатных майстроў, вартых прадстаўнікоў беларускай мастацкай школы сёння можна сустрэць у Бялынічах і Магілёве, Полацку і Гародні, Берасці, Віцебску, Маладэчне. Дарэчы, адзін з самых вядомых беларускіх мастакоў сучаснасці Алесь Пушкін ніколі не меў і не мае цяпер мінскай прапіскі.

Для людзей, выхаваных савецкай сістэмай, раённы цэнтр заўжды лепей за вёску, абласны горад лепей за раённы цэнтр, а сталіца рэспублікі лепшая за Гародню ці Магілёў. А мара ўсяго жыцця для іх сканцэнтраваная ў салодкім слове “Масква”.

Гэтую піраміду разбурыў “інфармацыйны выбух”. Навошта перціся ў Маскву ці нават у Парыж, калі пры наяўнасці тэлевізійнай “талеркі” і камп’ютэра, падключанага да сеціва, ты адчуваеш сябе “грамадзянінам сусвету”, і нават міжнародная ізаляцыя тваёй краіны цябе асабіста амаль не кранае?

Да таго ж Парыж ды цывілізаваны свет увогуле сёння стаў для беларусаў бліжэй. Прынамсі, каб трапіць туды, не трэба рабіць прамежкавага прыпынку ў Маскве!

Жывапісец Сяржук Цімохаў, ураджэнец вёскі Кротаў (Гомельшчына), выхаванец кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларускага тэатральна-мастацкага (дыплом абараніў у 1983 годзе), за гады Незалежнасці паездзіў па свеце – і на людзей паглядзеў, і сябе здолеў паказаць. Сяржук Цімохаў упэўнены, што перш чым “заваёўваць” навакольную прастору, трэба зацвердзіць сябе на радзіме, вызначыцца са сваімі эстэтычнымі і духоўнымі арыенцірамі, знайсці свой стыль. Без гэтага за мяжою ты не болей чым “гастарбайтэр”, якога трываюць толькі з той прычыны, што яму можна плаціць менш, чым суайчынніку.

Для Сяржука Цімохава замежныя вандроўкі былі найперш магчымасцю па-іншаму, здалёк убачыць Беларусь, асэнсаваць нашае месца і ролю ў сучасным свеце. Мастак гаворыць, што прафесіяналізм дазваляе плённа працаваць паўсюль, куды ні прывядзе лёс, але для сапраўднага натхнення патрэбная духоўная сувязь з зямлёю, якая магчымая толькі на Радзіме.

Беларускасць Сяржука Цімохава – з’ява глыбінная, шматзначная. Вучыўся ён у народнага мастака Беларусі Гаўрылы Харытонавіча Вашчанкі. І сама сістэма выкладання на кафедры, і творчы метады Вашчанкі скіроўвалі студэнтаў на канкрэтыку – на ясную задуму і такую ж ясную рэалізацыю задумы. Гэтыя якасці праявіліся ў першых самастойных творах Сяржука Цімохава. Прынамсі, у партрэце Іва выява адпавядае крытэрыям параднага партрэта. Вялікую ролю тут (як і ў традыцыйным для Беларусі “сармацкім” партрэце) адыгрываюць атрыбуты, якія адлюстроўваюць сацыяльна-гістарычны статус, а таксама

ідэйную прыналежнасць героя твора. Партрэт гэты характэрны для пэўнага этапу развіцця беларускага мастацтва, калі мы яшчэ толькі засвойвалі факты ўласнай гісторыі, здавалася б, грунтоўна забытай пры бальшавіках. Асэнсаванне мусіла прыйсці пазней. На ніве асветніцтва Сяржук Цімохаў мог бы працаваць усё жыццё. Але такі шлях падаваўся мастаку занадта простым. Аднак цікавасць да беларускай гісторыі не была для мастака дарэмнай. З гэтага досведу ён знайшоў сваю, так бы мовіць, зорку: сярод розных эпохаў вызначыў найбольш для сябе цікавую – Язычніцтва. (Сяржук не шануе слова “паганства” за негатыўнае адценне). Як мне падаецца, гэтая цікавасць выкрышлізавалася ў яго ў Полацку...

Маючы магчымасць выбіраць пасля заканчэння інстытута месца працы, Сяржук размеркаваўся на радзіму, на Гомельшчыну – у Мазыр. Там бы, кажа, і застаўся, каб была ў Мазыры праца, што адпавядала б ягонай кваліфікацыі. Такой працы не было. Перабраўся ў Гомель. Не затрымаўся і тут. Збег абставінаў, найперш побытавых, прымусіў шукаць іншы творчы прытулак. Планаваў атабарыцца ў Гародні, але па дарозе спыніўся ў Полацку (Наваполацку – фактычна гэтыя два гарады суадносяцца, як Мінск і Чыжоўка). Наяўнасць майстэрні, кватэры ды адпаведнага культурніцкага асяроддзя затрымалі Сяржука ў Полацку на шмат гадоў.

Мне давялося сустрэцца з мастаком у наваполацкай галерэі “Рыса” на ягонай персанальнай выставе. Размова мела працяг у сяржуковай кватэры, якая па сутнасці была “філіяй” майстэрні. Я ўспрыняў тады мастака як цалкам сфармаваную (у асноўных, зразумела, рысах) асобу; як творцу, што вызначыўся з базавымі каштоўнасцямі – маральнымі, матэрыяльнымі, эстэтычнымі, і далей будзе толькі ўдасканальвацца ў абраным напрамку. Потым, калі бачыў ягоныя творы на выставах суполкі “Пагоня”, на рэпрадукцыях, а апошнім часам у мінскай майстэрні, пераканаўся ў беспамылковасці першага ўражання.

Сяржук наважыўся адрадзіць у сваіх творах далёкую цывілізацыю, ад якой, як сказаў бы летапісец, “быць пайшла беларуская зямля”. Пры гэтым мастак свядома па-

збягае сімволікі, занатаванай у этнаграфічнай літаратуры. Яго цікавіць не знак, але сэнс. Язычніцкія багі ў ягонай інтэрпрэтацыі – не адасобленая ад прыроды і чалавека сіла, а сама прырода, персаніфікаваная ў міфічных вобразах.

“Хрысціянства, каб замацавацца на гэтай зямлі, мусіла шукаць кампрамісу з язычніцтвам. Хрысціянскія святы прыстасавалі да дзён, якія язычнікі ўважалі за святочныя. Храмы ставілі на месцах ужо намоленых – там, дзе раней былі капішчы. Крыжамі пазначалі камяні, якім пакланяліся нашыя продкі. Калі нашую версію хрысціянства і можна трактаваць як самабытную, больш-менш адпавядающую нацыянальнаму менталітэту, дык толькі дзякуючы таму, што ў беларускім хрысціянстве захаваліся элементы язычніцтва.

Я не падзяляю хрысціянскай тэзы, нібыта Бог – усё; а вернік – нішто. Для хрысціяніна Бог – гэта той, хто ўзнагароджвае за добрыя ўчынкі і карае за кепскія. Бог – тое, чаго трэба баяцца.

А чалавек, я думаю, не павінен баяцца. Страх ператварае яго ў жывёлу!

Зноў жа, хрысціянская міфалогія апавядае пра мясціны, што знаходзяцца за тысячы кіламетраў ад майго дома. Мне іх нават уявіць цяжка. Тое ж датычыць і персанажаў “Бібліі”. Усё гэта цяжка ўспрымаць як сваё. Хрысціянская культура для нашай зямлі другасная. Першаснае – язычніцтва. Як мастак я гэта адчуваю”. Гэтыя думкі Сяржука Цімохава не бяспрэчныя. Багаслоў, мабыць, знайшоў бы контраргументы стасоўна гэтай пазіцыі. Але не ў тым рэч. Гаворка аб пазіцыі мастака, аб ягоным успрыманні свету.

Адзначыўшы для сябе стылёвую ідэнтычнасць твораў Сяржука Цімохава апошняга часу, я запытаў у мастака, ці не баіцца ён збіцца на штамп, стаць мастаком аднаго сюжэту (хай сабе і ў розных версіях) – як гэта часта здараецца з ягонымі калегамі. “Баюся, – шчыра адказаў Сяржук. – Але вось немец Юкер ужо колькі гадоў робіць “карціны” з цвікоў. А ўсё атрымліваюцца розныя. І калі б ён адмовіўся ад цвікоў і перайшоў на які

іншы выяўленчы сродак, дык яшчэ невядома, як да гэтага паставілася б публіка. І ці не было б гэта гвалтам над уласнай натурай. Мастак мусіць рабіць тое, у што ён верыць. А ўжо як атрымаецца – хай іншыя вырашаюць”.

Мастак не мае на мэце супрацьпаставіць сваё мастацтва той культурна-рэлігійнай традыцыі, што пануе на нашай зямлі ўжо тысячу год. Ён проста нагадвае сваім глядачам і суразмоўнікам, што калісьці людзі перш, чым пасунуць камень, прасілі прабачэння за тое, што парушаюць ягоны спакой; перш, чым узяць вады ў рацэ, размаўлялі з ёй, як з живою істотай; перш, чым увайсці ў лес, прасілі ў лесу на гэта дазволу.

Дарэчы, на Захадзе творчасць Цімохава часта ўспрымаецца лепей, чым на радзіме. Мо таму, што тамтэйшы глядач спачатку звяртае ўвагу на якасць твора, а ўжо потым на ягоны змест. Але і змест у дадзеным выпадку рэч не апошня. Захад раней за нас ступіў на шлях тэхнакратычнай цывілізацыі – адпаведна раней нас сутыкнуўся з яе адмоўнымі наступствамі. Таму сёння экалогія ў цывілізаваных краінах – амаль што рэлігія. Пажыўшы ў “прыродзе-майстэрні”, людзі жадаюць вярнуцца ў “прыроду-храм”. Праўда, і ад камфорту, які нясе цывілізацыя, ніхто адмаўляцца не хоча...

Ды ўсё ж мне падаецца, што цывілізаваныя краіны ўжо вяртаюцца адтуль, куды мы яшчэ ідзем. Хай бы толькі не зайсці занадта далёка. У авіятараў ёсць тэрмін “кропка вяртання”. Самалёт, які прамінуў “кропку вяртання”, ужо не вернецца на базу...

На развітанне я задаў мастаку пытанне: “Сваёй творчасцю ты заклікаеш да яднання з прыродай, а сам – жыхар мегаполіса. Неяк няскладна атрымліваецца?”

“Тое, што я жыву ў Мінску, я не лічу кар’ерным дасягненнем. Проста ў Мінску мне зручней, чым у роднай вёсцы, Мазыры альбо Полацку. Дзеля працы зручней. А раблю я тут тое ж, што рабіў бы і ў Кротаве, і ў Мазыры, і ў Полацку”.

**(“Дзеяслоў”, люты 2003 г.)**

# БІЛЕТ У ПАРЫЖ

*В каналах вода зелена нестерпимо.  
И ветер с лагуны пронзительно сер.  
– Вы, братцы, из Рима?  
– Из Рима, вестимо!  
– А я из-под Орши! – сказал гондольер.*

**Александр Галич**

Пра гэтага мастака можна сказаць, што ён незаслужана забыты на радзіме, але належна ўшанаваны за яе межамі. Доўгія гады ягонае імя не прыгадвалася ў публікацыях па выяўленчым мастацтве, было выкрэсленае з энцыклапедыяў і анталогіяў. Для Беларусі яго нібыта не існавала. Хіба што ў букіністычных крамах часам можна было натрапіць на аздобленыя ім некалі кнігі. Вядома ж, тыя мастакі і аматары мастацтва, чые густы і погляды сфарміраваліся ў 60-я – 70-я гады, яго добра памятаюць. Але маладзейшыя маюць вельмі цьмянае ўяўленне і пра ягоную творчасць беларускага перыяду, які скончыўся ў 1980 годзе, і, тым больш, пра перыяд французскі, які доўжыцца дагэтуль.

Тыя, хто прыйшоў у мастацтва пасля Барыса Заборава, магчыма, і не ўяўляюць, якую ролю ён адыграў у 60-я – 70-я гады ў станаўленні беларускай графічнай школы як графік-станкавіст, ілюстратар і дызайнер кнігі. Ягонае мастацтва прымусіла з павагай глядзець на Беларусь і прыбалтыйскіх снобаў, і фанабэрыстую Маскву, і Еўропу, якую цяжка чымсьці здзівіць. З яго-

ным імем звязаны прарыў беларускага мастацтва за межы СССР. Дыпламамі рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных выставаў кнігі мастак пры жаданні мог бы абклеіць сцены сваёй майстэрні.

Барыс Забораў – класік, ягонае імя ўжо належыць нашай мастацкай гісторыі. Нашай і сусветнай. А паколькі ў нашай краіне да гісторыі звыкла ставяцца як да неабавязковага прадмету, гэткага факультыву для дзівакоў – дык і творчасць мастака, які на зайздрасць нашым суседзям нарадзіўся тут, у Беларусі, часткова забытая, часткова невядомая.

Барыс Забораў здолеў здзейсніць “вялікую савецкую мару” – заваяваць Парыж. Для колішніх суайчыннікаў ён абраннік Фартуны. Згодна з міфам, гэта яна, Фартуна, падкінула яму латарэйны білет, які аказаўся білетам на цягнік да Парыжа. Міфы хоць і грунтуюцца на фактах, але факты ў міфах трактуюцца вельмі вольна. Так і ў гэтым выпадку. Усмешка фартуны бывае цынічнай. Насамрэч “білет” у Парыж каштаваў мастаку вельмі дорага. Не памылюся, калі скажу, што ён аплочвае яго дагэтуль. У сорок пяць гадоў (а менавіта ў такім узросце Барыс Забораў пакінуў Беларусь) ужо ёсць чым рызыкаваць, ёсць што губляць. Нездарма Марк Шагал на Блакітным узбярэжжы сумаваў па Віцебску, нездарма ў Парыжы Барыс Забораў прыгадвае Мінск...

Я невыпадкова паставіў славуць імяны побач. Барыс Забораў напрыканцы стагоддзя паўтарыў тое, што іншы творца з нашай зямлі – Марк Шагал – здзейсніў на пачатку веку. Сёння Францыя называе Шагала і Забарава сваімі мастакамі... Радасна за Францыю, крыўдна за Беларусь. Багатая, аднак, наша краіна, калі можа рабіць такія падарункі суседзям, ладзіць такія “інвестыцыі” ў вялікія культуры.

Цяпер з’ехаць за мяжу не праблема. Хоць на кароткі тэрмін, хоць на сталае жыхарства. На момант заканчэння Беларускай акадэміі мастацтваў у пашпарце студэнта могуць быць пячаткі-візы многіх краінаў, якія ён наведаў як удзельнік пленэраў, семінараў, канферэнцыяў, ста-



жыровак і іншых мерапрыемстваў па лініі культурніцкага абмену. Потым па гэтай натаптанай сцежцы з Беларусі сыходзяць таленты, незапатрабаваныя часам і грамадствам. Колькі іх з'ехала за мяжу пасля скасавання “жалезнай заслоны” ўжо, бадай, і не падлічыш. Але ў 1980 годзе такі ўчынак быў у адным шэрагу з пераходам Рубікону. Прымаючы рашэнне, чалавек мусіў ведаць, што білет будзе толькі ў адзін канец.

Што прымусіла мастака, які ў сваёй справе валодаў ступенню свабоды значна большай, чым асноўная маса ягоных калегаў, спыніць паспяховую кар’еру, пакінуць дом і майстэрню, пайсці на канфлікт з сям’ёю, у вачах якой гэты ўчынак успрымаўся чыстай авантурай, і ехаць у краіну, мовы якой ён не ведае і дзе яго ніхто не чакае?

Псіхологі сцвярджаюць, што жыццё – ланцуг крызісных сітуацыяў, пераадольваючы якія чалавек нешта губляе і нешта набывае. Асабліва балюча сутыкненне з жыццём чалавек перажывае ў юнацтве, калі даводзіцца страчваць ілюзіі, недзе ў трыццаць гадоў, калі надыходзіць час рабіць з пражытага сякія-такія высновы, і бліжэй да пяцідзiesiąці, калі міжволі задумаешся: “Хто я ёсць і што мяне надалей чакае?” Чым вышэй інтэлект, тым больш крытычна чалавек ацэньвае пражытыя гады. Вынікам асэнсавання пражытага і здзейсненага могуць стаць учынкi, абсалютна незразумелыя нават блізкім людзям, але для самой асобы глыбока абгрунтаваныя. Так перакананага матэрыяліста пошукі ісціны могуць прывесці ў храм, а чалавека глыбока рэлігійнага штурхнуць у атэізм і далей – у нігілізм.

Барыс Забораў пачынаў кар’еру не з роўнага месца. У адрозненне ад большасці беларускіх мастакоў ягонага пакалення, што прыйшлі ў мастацтва “ад сахі” ці “ад станка”, ён – сын мастака. Дарэчы, бацьку ягонага, Абрама Заборава, пасля ад’езду ў Ізраіль імгненна “забылі”, выкраслілі з гісторыі беларускага мастацтва (як пазней і самога Барыса Заборава). Нягледзячы на тое, што ён быў удзельнікам Вялікай Айчыннай вайны і ўсё творчае жыццё працаваў на ніве “сацрэалізму”.

Калі скончылася вайна, Барысу было дзесяць гадоў. Вайна пакінула глыбокі след у беларускай ментальнасці. Для цэлага пакалення яна стала галоўнай падзеяй жыцця. Барыс Забораў бачыў разбураны Мінск, і на ягоных вачах горад адраджаўся. Такое не забываецца. З 1949 па 1953 год Барыс Забораў вучыўся ў Мінскай мастацкай вучэльні, потым у Ленінградзе, у “Рэпінцы” – Інстытуце жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І. Рэпіна пры Акадэміі мастацтваў СССР. У 1956 годзе перавёўся ў Мастацкі інстытут імя В. Сурыкава (Масква). Скончыў яго ў 1961 годзе. Атрымаў спецыяльнасць “мастак тэатра”. Вярнуўшыся з Масквы на радзіму, працаваў як жывапісец-станкавіст і кніжны графік. Менавіта кніжная графіка прынесла яму ўсесаюзную і еўрапейскую вядомасць.

60-я гады – вельмі супярэчлівы час у беларускім і ўвогуле савецкім мастацтве. Напачатку 60-х яшчэ мелі моцныя пазіцыі такія артадоксы “сацрэалізму”, як Зайцаў, Сухаверкаў, Шыбнёў. Але ўжо набірала вагу новае пакаленне. Да таго ж ідэалагічнае кіраўніцтва краіны пачало ўсведамляць, што калі мастацтва цалкам падкантрольнае, сюжэты прасталінейныя, а вобразы трафарэтныя, дык не выратаўвае нават высокае майстэрства (а маляваць мэтры “сацрэалізму” ўмелі!). У лепшым выпадку такое мастацтва пакідае гледачоў абыякавымі, у горшым – правакуе агрэсіўнае непрыманне як саміх твораў, так і ідэалогіі, у імя якой яны рабіліся. Жыццё прымусіла бальшавікоў крыху адпусціць лейцы... Адліга: у фармальна-стылёвым сэнсе дазволена пэўныя вольнасці, ідэалагічны падмурак савецкага мастацтва заставаўся непакінутым. “Паслабленне рэжыму” пайшло на карысць культуры. Ім здолелі скарыстацца для самасцвярджэння мастакі, чый творчы шлях толькі пачынаўся. А “каманда” тады ў Мінску сабралася проста на зайздрасць!

У 1957 годзе атрымалі дыплом мастака Міхаіл Савіцкі і Уладзімір Стальмашонак, у 1958 – Май Данцыг, у 1959 – Арлен Кашкурэвіч, Віктар Грамыка, Анатоль Анікейчык, Леанід Шчамялёў, у 1960 – Аляксандр Кішчанка (у Бела-

рუსь прыехаў у 1963 годзе), у 1961 – Георгій Паплаўскі і Леў Гумілеўскі. З 1961 года ў Мінску працуе Гаўрыла Вашчанка. Такі вось мастакоўскі асяродак склаўся тут напачатку 60-х. Барыс Забораў вылучаўся сярод калегаў тым, што неяк абыходзіў тэмы, якія для ўсяго савецкага мастацтва лічыліся прыярытэтнымі, а для мастакоў – прывабнымі ў сэнсе ганарару і ўвагі начальства. Я далёкі ад думкі, што кожны, хто пісаў-маляваў-ляпіў “правадыра ўсіх працоўных”, “воіна-вызваліцеля” альбо “перадавіка вытворчасці”, абавязкова мусіў быць беспрынцыпным кан’юктуршчыкам. Шчыра захапляцца можна якой заўгодна ідэяй (у тым ліку і камуністычнай). Ды і пэўныя дасягненні СССР у навуцы і вытворчасці – не ідэалагічны міф, а гістарычны факт. Я не суддзя тым, хто збіраў ураджай на ніве “сацрэалізму” і сілкаваўся ад “дзяржзаказу” (тым больш, што іншага заказу не было). Карацей кажучы, цяжка было сцвердзіць сябе, ігнаруючы “сацрэалізм” як палітычную рэчаіснасць. Барыс Забораў гэта здолеў. Магчыма, на ягоны светапогляд паўплываў прыклад бацькі, які, трымаючыся ў сваёй творчасці афіцыйна ўхваленага напрамку, фактычна змарнаваў талент. Як свабодны творца Абрам Забораў зрабіў бы для сябе і для краіны значна больш. Гаворка, зразумела, не пра колькасць палотнаў, а пра іх мастацкую каштоўнасць. Барыс Забораў абраў іншы шлях. Бескампрамісны.

У 1997 годзе Барыс Забораў прыезджаў у Беларусь на Другі Шагалаўскі пленэр (быў ён і на першым – у 1994 годзе). Тады ў адным з інтэрв’ю ён патлумачыў, чаму, маючы схільнасць да станковага жывапісу, стаў кніжным графікам: “Я сваю свабоду тады шукаў толькі ў прыкладным мастацтве. Я ведаў, што ў станковым мастацтве, гэта значыць у мастацтве, рэгламентаваным Саюзам мастакоў, Міністэрствам культуры, усялякімі дамоўнымі абавязкамі, я нічога зрабіць не мог. І нічога не рабіў. Знайшоў сваю нішу ў кніжнай ілюстрацыі, дзе свабода была па тым часе максімальная. Бо яна была абумоўленая літаратурным тэкстам. І ў гэтым сэнсе я лічу, што мастакі, якія займаліся кніжнай ілюстрацыяй, былі самымі свабоднымі”.

Высокі аўтарытэт, заваяваны праз адмысловае май-стэрства, даваў Барысу Забораву магчымасць самому выбіраць, над якой кнігай ён працаваць будзе, над якой – не. Найбольш яго вабіла класіка. Да класічнай літаратуры ў ілюстратараў асаблівае стаўленне. Бо такая праца заўжды спаборніцтва, якое, у пэўным сэнсе, можна параўнаць з Алімпійскімі гульнямі: здараецца не кожны год, і твае “канкурэнты” – гэта лепшыя з лепшых. Некаторыя ілюстрацыі настолькі “зрасліся” з літаратурнымі творамі, што кожны намер зрабіць іншую мастацкую інтэрпрэтацыю ўспрымаецца як нахабства, як кепскі жарт. Напрыклад, той, хто хацеў бы праілюстраваць “Боскую камедыю” Дантэ, мусіць браць да ўвагі, што першы ілюстратар гэтага твору – Бацічэлі, што гэтая кніга натхняла Мікеланджэла і Дэлакруза, што ўжо на нашым веку яе ілюстравалі Рэната Гутуза і Эрнэст Невядомы. Сусветная класіка ў творчасці Барыса Заборавы – гэта Шэкспір (“Кароль Лір”), Дастаеўскі (“Пакорлівая”), Аскар Уальд (кніга казак “Салавей і ружа”). Ягоня ілюстрацыі да названых твораў можна назваць шэдэўрамі, унёскам у сусветную культуру кнігі.

Янка Купала, Якуб Колас, Марцін Андэрсэн-Нэксэ, Аляксандр Пушкін, Яніс Райніс, Януш Корчак – адносна гэтых аўтараў у ілюстратараў і чытачоў таксама існуюць стэрэатыпы ўспрымання, кранаць якія не кожны мастак возьмецца. Прасцей ісці пратаптанай сцежкай. Але Барыс Забораў ставіцца да тэксту, які трэба аздобіць, так, нібыта ён увогуле самы першы чытач гэтай кнігі.

Да прыкладу – “Кароль Маціуш” Януша Корчака. Са свайго дзяцінства памятаю цудоўныя, адпаведныя духу і зместу кнігі ілюстрацыі суайчынніка Корчака, мастака Ежы Срокаўскага. Версія Барыса Заборавы была для мяне вельмі нечаканай, але не менш пераканаўчай. У ілюстрацыях да выбранай лірыкі Янкі Купалы мастак здолеў пазбегнуць вузка этнаграфічнай трактоўкі творчасці Песняра. А гэтым, дарэчы, грашылі многія мастакі. Барыс Забораў перадае праз беларускія рэаліі наднацыянальны, агульначалавечы змест Купалаўскай паэзіі. Нязвыкла, у стылі, што выклікае

ў памяці творы Марка Шагала, ілюструе Барыс Забораў “Сымона-музыку” Якуба Коласа. Забораў увогуле выдатны майстар вобразнай стылізацыі. Шэраг ягоных працаў сведчыць пра цікаўнасць да творчасці Пікаса, ужо прыгаданага Шагала, да мастацтва Усходу – найперш Японіі. Дадам, што мастак цудоўна адчуваў нацыянальны тыпаж, умеў увасобіць нацыянальны каларыт.

Барыс Забораў аздобіў мноства кніг сучасных беларускіх пісьменнікаў. Найбольш вядомыя ў гэтым шэрагу ілюстрацыі да твораў Рыгора Барадуліна. Зразумела, што для мастака не ўсе кнігі, над якімі ён працаваў, былі аднолькава цікавымі. Але аздобу кнігі пісьменніка, скажам так, не надта чытэльнага, ён рабіў гэтаксама сумленна, як аздобу кнігі генія. Не дзіва, што пісьменнікі былі гатовыя стаяць у чарзе ля дзвярэй ягонай майстэрні. Разумелі: ілюстрацыі Заборавы – гарантыя поспеху. Кнігу набудуць, ці будуць чытаць – невядома, але абавязкова пагартуюць.

На маю думку, найвышэйшае дасягненне беларускага перыяду творчасці Барыса Заборавы – аздоба кнігі казак Аскара Уальды “Салавей і ружа”. Гэтым творам мастак засведчыў, што як ілюстратар, як перакладчык літаратуры на мову выяўленчага мастацтва – ён можа абсалютна ўсё. Магчыма, у часе работы над гэтай кнігай мастак усур’ёз задумаўся: што ж далей? Не ў тым сэнсе, якая кніга якога аўтара будзе для яго наступнай, а пра тое – ці не пара нешта змяніць у жыцці і творчасці.

Кніга выйшла ў свет у 1978 годзе. Як цяпер мы ведаем, да ад’езду ў Парыж заставалася два гады. Дык вось, у гэтых кампазіцыях паводле Аскара Уальды намацаваецца тое, што ў сценах парыжскай майстэрні набудзе філасофскі грунт і эмацыянальна-стылёвую акрэсленасць. Гэтыя кампазіцыі нельга назваць люстэркавым адбіткам сюжэтаў, але ў вобразным сэнсе яны ім вельмі пасуюць. Мастак не толькі асэнсоўвае канкрэтны літаратурны твор – ён разглядае яго ў кантэксце асобы аўтара. Праз карціны паводле твораў пісьменніка мастак малюе дакладны псіхалагічны партрэт Аскара Уальды: прыгожае

на мяжы з пачварным. Так Уальд успрымаў свет, такім свет успрымаў яго. Створаныя Заборавым вобразы прыцягваюць і адштурхоўваюць адначасова. Не ведаю, для дзяцей тая кніга атрымалася ці для дарослых...

Але Барыс Забораў занадта доўга быў ілюстратарам чужых кніг, інтэрпрэтатарам чужых думак. Пры ўсім ягоным таленце ён фактычна заставаўся “перакладчыкам”, альбо ў лепшым выпадку – сааўтарам пісьменніка. Між тым, ён адчуваў, што здатны на большае. У абранай ім галіне мастацтва, кніжнай ілюстрацыі, ён дасягнуў максімальнай свабоды, якая магла быць на той час у той краіне. Большая свабода патрабавала ад творцы рызыкоўнага ўчынку. Каб дасягнуць большай ступені самарэалізацыі, каб рабіць сваё, а не пераказваць чужое, хай сабе і блізкае мастаку па духу і характары, трэба было вырвацца са звыклага асяроддзя.

У 1979 годзе пакідае Беларусь бацька Барыса Заборавы. Ён едзе ў Ізраіль. Праз год нібыта ў Ізраіль едзе наш герой. Але ў Вене, якая была перавалачнаю базай для тых, хто меў у кішэні ізраільскую візу, мастак звярнуўся ў тамтэйшае аддзяленне французскага талстоўскага фонду. “Я заўжды хацеў у Парыж”, – так тлумачыць сёння свой учынак мастак. У талстоўскім фондзе яго зразумелі, узялі разам з сям’ёй пад апеку на тры месяцы. За гэты час з Францыі мусіў прыйсці адказ. Прыйшла адмова. І ўсё ж мастак свайго дамогся. Напрыканцы паўгадавога знаходжання ў Вене прыйшоў дазвол. Травень 1981 года – найважнейшая дата ў біяграфіі мастака. Ён у Парыжы – горадзе сваёй мары.

Нагадаю: на момант ад’езду з Беларусі (тады – БССР) Барыс Забораў меў усё, што звычайнаму чалавеку дае падставы быць задаволеным і нават шчаслівым. Уладкаваны побыт, сяброўскі асяродак, агульнапрызнаны аўтарытэт, прыстойныя па савецкіх стандартах заробкі, прэстыжныя ўзнагароды. Усё ішло да таго, што быць яму з часам “заслужаным дзеячам”, а потым і “народным мастаком”. А ў сусветную сталіцу мастацтва ён прыехаў, як той д’Артаньян.

Без багажу. Без грошай і сувязяў, але з адвагай і надзеяй. Зрэшты, Барыс Забораў ехаў у Парыж не па славу і матэрыяльны дабрабыт, ён ехаў у Парыж дзеля самога Парыжа. Можна шчыра любіць краіну, у якой нарадзіўся, і горад, у якім жывеш. Аднак калі лёс прывядзе мастака на плошчу Сіньёрыі, што ў Фларэнцыі, альбо на парыжскі Манмартр, ён мае права сказаць: “Вось, нарэшце, я й дома!” І гэта не бяспамяцтва, не здрада роднай зямлі. Проста мастацтва – гэта асобны свет са сваёй гісторыяй і геаграфіяй. Кожны мастак крыху касмапаліт. А ў Парыжы кожны мастак – дома. Таму, як ні дзіўна гэта гучыць, Барыс Забораў прыехаў у Парыж на радзіму. На радзіму сваёй душы.

Я не вазьмуся аналізаваць французскі перыяд творчасці Барыса Заборавы. Выстава на радзіме, якую даўно чакае культурная эліта краіны, пераносіцца на няпэўны тэрмін. Па віне айчынных чыноўнікаў. Дасведчаная публіка лічыць абсалютна ненармальнай сітуацыю, што ягонае выстава праходзіла ў Маскве і Санкт-Пецярбургу (1995 год), але дагэтуль не даехала да Мінска. Усё, што я бачыў, гэта некалькі альбомаў рэпрадукцыяў, якія ёсць у мінскіх сяброў Заборавы, ды карціна, якой мастак быў прадстаўлены на Першым Шагалаўскім пленэры. Гэтага, зразумела, недастаткова, каб рабіць абагульненні і прэтэндаваць на аб’ектыўныя высновы. Ды і наўрад ці хто-небудзь у Беларусі мае перад вачыма цэласную карціну ягонай творчасці. А творчасць гэтая надзвычай разнастайная. Жывапіс, пластыка, сцэнаграфія. Мяркуючы па інтэрв’ю, якія мне даводзілася чытаць, ёсць у мастака і літаратурны талент.

Французскія карціны Заборавы нагадваюць старыя фатаграфіі – партрэты, зробленыя недзе напачатку мінулага стагоддзя правінцыйным фатографам. Чамусьці першае, што прыходзіць на розум: “Гэтых людзей ужо няма...” Невясёлая думка. Калі гэта праява настальгіі, дык нейкая дзіўная настальгія. Як вандроўка па забытых могільках. Містыка прысутнічае і на карцінах, дзе пер-

санажы выразна пазбаўленыя часовага і геаграфічнага кантэксту. Яны адначасова прыцягваюць і адштурхоўваюць (як прыгаданыя раней кампазіцыі паводле Аскара Уальда). Іх прымае вока, але адштурхоўвае розум. Мне думаецца, атрымаўшы рэальную свабоду, мастак сутыкнуўся з адваротным бокам сваёй мары. Вельмі часта свабода ператвараецца ў самоту.

У інтэрв'ю 1997 года, на якое я ўжо спасылаўся, Барыс Забораў на пытанне аб ролі Беларусі ў ягонай сённяшняй творчасці адказаў: “Я думаю, што ўсё мае мастацтва афарбаванае жыццём на гэтай зямлі. Не найпрост, не ў сюжэтным сэнсе. А ў сэнсе маёй свядомасці, майго выхавання, лінія, якая працягваецца ў маёй крыві. Гэта ўсё звязана з Беларуссю. Фатальны для майго мастацтва матыў – беларуская хата, якую пішу па некалькі разоў у год. Гэта як быццам фундаментальны сюжэт, які сілкуе мяне. Я адчуваю, што калі працую над ім, быццам бы вяртаюся сюды”.

Парадокс лёсу, парадокс творчасці. У Мінску ягонае мастацтва ўвасабляла сабою еўрапейскасць, малавядомы нам заходні досвед XX стагоддзя – тое, што выпадкова можна было пабачыць праз шчыліны “жалезнай заслоны”. А ў Парыжы Барыс Забораў звяртаецца да беларускай этнаграфіі, да дзіцячых успамінаў, да прыкметаў адыходзячай рэчаіснасці.

Кажуць, палову жыцця чалавек глядзіць наперад, палову – азіраецца назад. Можа, для мастака Барыса Заборавы надыйшоў час азірнуцца? А можа, сапраўды, каб адчуць сябе беларусам, трэба з'ехаць у Парыж.

**(“Дзеяслоў”, сакавік 2003 г.)**



# ПРАСПЕКТ ПУШКІНА

Для расійцаў Пушкін не проста геніяльны паэт, але адзін з сімвалаў дзяржавы, нароўні з двухгаловым арлом, крамлёўскімі зоркамі і алімпійскім мядзведзем Мішкам. Калі расіец бачыць дзе-небудзь за межамі сваёй краіны помнік Пушкіну ці хаця б шыльду з надпісам “... імя А. С. Пушкіна”, для яго гэта не столькі знак павагі да канкрэтнага творцы, колькі сімвал расійскай прысутнасці. Ну, ды хай сабе! Паэт заўжды вышэй за дзяржаву, незалежна ад таго, якая дзяржава – таталітарная, дэмакратычная, расійская... Пра гэта і сам Аляксандр Сяргеевіч пісаў у вершы “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”

Ёсць у Мінску і помнік Пушкіну, і праспект Пушкіна, прытым, хаця дагэтуль у Маскве няма праспекта Купалы і помніка Песняру (хоць ёсць бронзавыя стоды Шаўчэнкі і Руставелі). А ёсць яшчэ ў Беларусі і жывы Пушкін, асоба не менш вядомая ў народзе беларускім, чым ягоны расійскі цёзка.

Мабыць, бацькі нашага героя былі людзьмі неабыякавымі да культуры ўвогуле і да літаратуры ў прыватнасці, бо назвалі сына Аляксандрам. Для абсалютнага падабенства не хапала, каб яшчэ і бацька быў Сяргеем. Але бацька ў нашага Аляксандра – Мікалай. Дарэчы, наш герой любіць шакаваць мясцовае прарасійскае чынавенства ды проста русафілаў гістарычным парадоксам – “Аляксандр Пушкін – беларускі нацыяналіст”. Ён – чалавек-правакацыя, ідэалагічная дыверсія. А пасля таго, як у 2000 годзе, прабіўшыся праз тры лініі аховы, Алесь здзейсніў перформанс на прыступках рэзідэнцыі прэзідэнта, уся беларуская міліцыя пры слове “Пушкін!” уздрыгае, як зенітчык пры сігнале паветранай трывогі.

У краіне, дзе замілаванасць Расіяй – дзяржаўная палітыка, без пачуцця гумару быць Аляксандрам Пушкіным немагчыма. Чалавек са слабою галавою мог бы і зламацца: усвядоміць сябе “істинно русским человеком”, штучна развіць у сабе настальгію па імперыі, ужыцца ў вобраз вялікага цэзкі, пачаць пісаць на трасянцы вершы пра “інтэграцыю” і ўрэшце з’ехаць у Расію. Бо як жа Пушкіну без Расіі?

Алесю Мікалаевічу (у адрозненне ад Аляксандра Рыгоравіча) і без Расіі някепска. Болей за тое, у дадзены момант ён думае пра Італію. Бо ў кішэні ляжыць запрашэнне на ўдзел у Фларэнтыйскім біенале жывапісу, а грошай на дарогу не хапае. Ад дзяржавы пры ягоным характары дапамогі не дачакаешся. Трэба рупіцца самому. Што ж да Расіі, дык яна для Алеся Пушкіна ні ў якім разе не духоўная айчына, а толькі геапалітычная і культурніцкая рэальнасць. Прынамсі, вядомасць у Беларусі для яго даражэйшая за славу дзе заўгодна, у тым ліку і на ўсход ад Смаленска.

Аднак Алесь Пушкін, як і кожны творца, не супраць таго, каб пашырыць кола сваіх глядачоў, каб свет пабачыць і сябе свету паказаць. Сёлета 25 сакавіка маскоўскія беларусы, якія штогод адзначаюць Дзень Волі палітычнымі і культурніцкімі акцыямі, ладзілі ў “белакаменнай” персанальную выставу пад інтрыгоўным назовам “А. Пушкін і ягоная Беларусь”. Алесь ганарыцца поспехам выставы. Было шмат наведнікаў, для якіх гэтая экспазіцыя фактычна стала адкрыццём Беларусі. Была цікавасць з боку СМІ, увага з боку ўрада Масквы і прапанова ўдзелу ў міжнароднай выставе, што неўзабаве адбудзецца ў расійскай сталіцы. Алесь Пушкін поспех свой успрымае як належнае, маўляў, так і мае быць.

Алеся Пушкіна, на маю думку, не можа не радаваць тая акалічнасць, што, хоць прылашчаныя ўладай мастакі РБ па старой савецкай звычцы са скуры вылузваюцца, каб спадабацца Маскве, – прадстаўляць Беларусь у сталіцу РФ запрашаюць яго, беларускага патрыёта, які не хавае сваіх

поглядаў, адмоўнага стаўлення да “інтэграцыі”, а стасункі з “родным” чынавенствам мае традыцыйна напружаныя, каб не сказаць горш. Гэта да гонару расійцаў, якія разумеюць, што акрамя афіцыйнай ёсць яшчэ і сапраўдная Беларусь.

Калісьці, па маладых гадах, чытаў я кнігу “Подсудимого звали искусство”. Гэта быў зборнік аповедаў пра адвечны канфлікт мастака і ўлады. Героі кнігі – творцы, што належаць сусветнай гісторыі: Мікеланджэла, Дам'е, Курбэ, Барлах... Па зразумелых прычынах аўтар абмінуў увагаю мастакоў – ахвяраў бальшавіцкага рэжыму, хоць “сацыялістычны рэалізм” нямала паламаў лёсаў ды змарнаваў талентаў. Мне падумалася, калі рабіць такую кнігу на беларускім матэрыяле, дык у яе абавязкова мусіла б трапіць творчая біяграфія Алеся Пушкіна. Бо за свае мастацкія акцыі і палітычныя погляды ён неаднойчы трапляў пад судовы пераслед і турэмнае зняволенне (і пры СССР у часы так званай “перабудовы”, і ў незалежнай Беларусі). Цэнзура шмат разоў здымала ягоныя работы з экспазіцыяў групавых выставаў, а персанальныя – забараняліся. Ягоны распіс у Магілёўскім касцёле Святога Станіслава “на ўсялякі выпадак” да лепшых часоў закрылі палатном. У роднай вёсцы мастака дагэтуль не асвечаная распісаная ім царква, бо цырымонія асвячэння патрабуе прысутнасці чыноўнікаў РПЦ з Мінска, а мясцовы бацюшка з жахам уяўляе, што вось прыедуць яны і пабачаць... Яго пазбаўлялі майстэрні, без усялякіх юрыдычных падставаў адабралі створаную ім з дапамогаю прыватных мецэнатаў мастацкую галерэю. Да таго ж, дзяржаўным мастацкім зборам забаронена набываць творы Алеся Пушкіна, а дзяржаўным СМІ – браць інтэрв'ю і ўвогуле звяртаць на яго ўвагу, хоць часам не заўважаць мастака проста немагчыма.

Варта адзначыць, што да ўсіх гэтых непрыемнасцяў Алесь ставіцца па-філасофску. Каго іншага такое жыццё даўно прымусіла б альбо змяніць стыль паводзінаў і лад думак, альбо шукаць іншую прафесію і працу, а мо нават і краіну (магчыма, нешта падобнае прыходзіла

і яму ў галаву, бо нават карціну напісаў “Бывай, Айчына!”). Але ні сам змяняцца, ні краіну мяняць ён не будзе. Алесь Пушкін успрымае гэтыя канфлікты як непазбежныя выдаткі творчасці, як наканаванае выпрабаванне, праз якое творца музіць прайсці.

Хэпенінгі-перформансы, станковы і насценны жывапіс, сцэнаграфія, плакат – што б ні рабіў Алесь Пушкін, гэта заўжды важнае, асэнсаванае слова пра вечнае і надзённае, у якім удумлівы глядач убачыць знак павагі да папярэднікаў і клопат пра будучыню. У адрозненне ад шэрагу сваіх калегаў, як “авангардысцкага”, так і “класічнага” напрамкаў, якія лічаць, што да іх мастацтва ўвогуле не было, Алесь Пушкін бачыць сябе спадкаемцам справы, распачатай за шмат пакаленняў да яго. У той час, як у вачах прыхільнікаў перформансу ён натуральны авангардыст, аматары жывапісу ведаюць яго як майстра рэалістычнай традыцыі (менавіта ў такой якасці яго запрашаюць на Фларэнтыйскае біенале).

Калі ўсё ж уявіць, што ў нейкім калене Алесь Пушкін сваяк Аляксандру Сяргеевічу, дык сваім жыццём і творчасцю ён абвяргае вядомае выслоўе, што прырода рупліва папрацаваўшы над геніем, потым адпачывае ў ягоных нашчадках... Думаецца, што “сонца рускай паэзіі” радуецца, назіраючы з нябёсаў за справамі свайго беларускага цёзкі. Дарэчы, першым назваў Алеся вялікім мастаком расіец – старшыня Дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіі на абароне дыпламаў БДТМІ ў 1990 годзе, Народны мастак РСФСР, правадзейны сябра Акадэміі мастацтваў СССР Уладзімір Ветрагонаў, які лічыцца класікам савецкага выяўленчага мастацтва. Пабачыўшы дыпломную працу Алеся – велізарны насценны роспіс “Парнат” у інтэр’еры Рэспубліканскай школы-інтэрнату па музыцы і выяўленчым мастацтве, ён сказаў літаральна наступнае: “Калі б гэтай работай абараняўся цэлы курс, увесь сёлетні выпуск манументалістаў, дык усе дыпломнікі атрымалі б вышэйшую адзнаку. Але гэтую працу зрабіў адзін чалавек і зрабіў выдатна. Я віншую Беларусь з нараджэннем вялікага мастака”.

Потым многія дыпломнікі спрабавалі паўтарыць подзвіг Алеся Пушкіна: браліся за буйныя аб'екты, спрабавалі аздобіць сцены розных будынкаў. Алесь, можна сказаць, справакаваў гігантаманію сярод студэнтаў-манументалістаў. Але зрабіць лепш за яго не здолеў ніхто.

Алесь Пушкін мастак, але пры іншых варунках мог бы стаць акторм – каб потым выбіцца ў рэжысёры і быць на сцэне гаспадаром, а не выканаўцам чужой волі. Пэўна, выяўленчае мастацтва прывабіла яго якраз высокай ступенню самадастатковасці. У адрозненне ад кіно і сцэны, дзе твор – вынік калектыўнай працы і, як правіла, безумоўнага падпарадкавання “дырыжору”, жывапісец сам сабе і драматург, і рэжысёр, і актор. А цяпер яшчэ і менеджэр. Гэта цяжка, але свабода заўжды дорага каштуе.

Асабіста для мяне творчасць Алеся Пушкіна каштоўная тым, што прымушае задумвацца над простымі пытаннямі, на якія няма ды і не можа быць простых адказаў. Ягонія нацюрморты, партрэты, краявіды, сюжэтныя палотны ў роўнай ступені прывабныя і для эстэты, якога цяжка чымсьці здзівіць, і для гледача звычайнага, які, магчыма, выпадкова трапіў на выставу. Карціны не абцяжараныя складанай сімволікай і тэхнічнымі эфектамі. Проста і зразумела – “як у жыцці”, хіба што крыху прыгажэй. Дык на тое і мастацтва, каб рабіць свет лепшым.

Гаўрыла Вашчанка, які быў кіраўніком кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва падчас вучобы Алеся Пушкіна, прыгадвае, што іншы раз яго трэба было сапраўды стрымліваць, каб ён не маляваў “занадта прыгожа”. Удакладню, што гаворка ідзе не пра тую прыгажосць, якую называюць “салоннай”. Проста сам Гаўрыла Вашчанка – майстар “суровага стылю”, і графічная вытанчанасць жывапісу Алеся Пушкіна, відаць, падавалася яму неадпавядальнай канонам манументальнага мастацтва. Тое, што натуральна ў мініяцюры, хутчэй за ўсё не будзе пасаваць насценнаму роспісу. Але менавіта гэтая вытанчанасць у спалучэнні з мануметальным размахам уразіла старшыню Дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіі на абароне дыпло-

му. Менавіта ў такой манеры, якая выклікае ўспамін пра класічную японскую гравюру і пра жывапіс амерыканца Эндру Уайета, напісаныя ў студэнцкія часы “Эпітафія дзеду” і “Партрэт маці”. Я асабіста без гэтых твораў не ўяўляю нашае мастацтва канца мінулага стагоддзя.

Але тады ж створана і самая жорсткая карціна Алеся Пушкіна – “З мінулага”. Чырвоная вертыкаль на белым тле. Для гэтага твора не падыходзіць вызначэнне “жывапіс”, бо на палатне не фарба, а кроў аўтара. Стварэнне гэтай карціны было для Пушкіна не толькі творчым, але і сакральным актам. З твораў пазнейшага часу найбольш вядомыя тыя, што мастак экспанавалі на выставах суполкі “Пагоня”. Гэта “Рукі, якія моцна трымаюць сякеру”, “Под російскими сапогами”, “Пленэр у Беларусі”. У іх выразна прачытваецца палітычны змест, але сам мастак лічыць, што са зменаю ўладаў зменіцца і ўспрыманне гэтых і ім падобных твораў. У новым часе новы глядач знойдзе ў іх новы сэнс. Тое, што зараз называецца “Под російскими сапогами”, зменіць назву на “У горад па навуку”, а потым і ўвогуле будзе проста “Нацюрмортам”.

Сёння людзі ўважліва ўглядаюцца ў роспісы касцёлу ў Магілёве і царквы ў Бабры, шукаюць партрэты вядомых асобаў. А каму яны, тыя асобы, будуць цікавыя праз некалькі гадоў? Хіба што гісторыкам мастацтва, якія дакладна распішуць, каго Алесь Пушкін змясціў у пекла, а каго на неба. А людзі будуць успрымаць тыя роспісы проста як аздобу храмаў, і не болей за тое.

За апошнія гады Алесь Пушкін напісаў шмат рамантычных краявідаў гістарычных мясцінаў Беларусі. Ён стварыў жывапісную эпопею роднай вёскі. Можна, некалі скажучь, што Алесь Пушкін уславіў Бобр, як Шагал – Віцебск, а Тарасевіч – Валілы... Сёння ж і на станковых палотнах і ў наскенных роспісах Алеся Пушкіна глядач успрымае найперш вобразы звыклых, узятых з рэальнага жыцця. Вока спыняецца на непрыдуманых людзях, краявідах, рэчах. У выніку праз рэаліі, якія лёгка пазнаюцца, вымалёўваецца канкрэтны час і канкрэтная краіна. Наша з вамі Беларусь. Але каб

так “проста” і пераканаўча намаляваць свайго сучасніка, адлюстравачь навакольны свет, трэба, акрамя разумення часу, мець добры мастацкі досвед, трымаць у галаве Рафаэля, Веласкеса, Пікаса, Далі... – карацей кажучы, усю “табліцу Мендзялеева” сусветнай культуры.

Гісторыя культуры непарыўна звязана з гісторыяй рэлігіі. Кожны мастак, які насамрэч імкнецца стварыць уласную мадэль Сусвету, мусіць вызначыцца адносна свайго стаўлення да яе і акрэсліць ролю і месца рэлігіі ва ўласнай творчасці. Дарэчы, не сорамна быць і атэістам. Бо атэізм – гэта таксама рэлігія, толькі без Бога. Расійскі філосаф мінулага стагоддзя трапна назваў атэізм “шляхам да Бога з чорнага хода”. Стасункі Алеся Пушкіна з рэлігіяй, як і ў кожнага чалавека, што мае розум, складаныя і неадназначныя. Ён бачыць у ёй сістэму маральных каштоўнасцяў, якіх часам не хапае нашаму прагматычнаму свету. Рэлігійны змест маюць шэраг ягоных станковых твораў. Святыя ў Алеся Пушкіна не нейкія адасобленыя ад нашых клопатаў постаці. Яны для мастака такія ж жыхары гэтай зямлі, як ягоная маці, бацька, дзед. А вось у партрэтах дзеячоў нацыянальнай культуры і вызвольнага чыну нечакана з’яўляецца “іконная” ўрачыстасць, нібыта аўтар бачыць іх кананізаванымі ў Саборы святых і пакутнікаў зямлі Беларускай.

Цяпер Алесю Пушкіну трыццаць сем. Інстытут ён скончыў трынаццаць гадоў назад. За час, што мінуў з моманту атрымання дыпламу, ім зроблена дастаткова, каб даследчыкам не толькі канстатаваць факт ягонай прысутнасці ў беларускім мастацтве, але і асэнсоўваць унёсак у нацыянальную культуру. Творы, якімі Алесь Пушкін найбольш праславіўся, немагчыма павесіць у музеі. Гэта перформансы, тэатралізаваныя дзеі, што маюць на мэце прыцягнуць увагу публікі да нейкага факту, з’явы альбо падзеі. Першы перформанс мастак ладзіў у 1989 годзе. Ён быў прысвечаны семдзесят першым угодкам абвяшчэння Незалежнасці Беларускай Народнай Рэспублікі. Па тым часе Алесь Пушкін вучыўся на пятым курсе аддзялення манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Напачатку ён

планаваў зрабіць у памяшканні інстытута выставу творчых работ – плакатаў, прысвечаных гісторыі Беларусі апошніх сямідзесяці гадоў: Курапаты, Чарнобыль, лінгвацыд... Пайшоў па дазвол да рэктара. Калі Васіль Шаранговіч пачуў пра тэматыку выставы, дык забараніў яе. Асабліва, мяркую, рэктара шакаваў плакат, які потым фігураваў ва ўсіх дзяржаўных (а значыць – камуністычных) газетах. Выявы двух сцягоў – бел-чырвона-белага і БССРаўскага. БССРаўскі перакрэслены чорнымі лініямі. Надпіс: “Хопіць “сацыялістычнай”, адродзім народную Беларусь!”.

Тады Алесь Пушкін вырашыў зрабіць выставу перасоўнай. А каб напярэдадні з інстытуцкай майстэрні плакаты не скралі, перанёс іх у бункер-бамбасховішча ў двары інстытута. Прайсціся з плакатамі і нацыянальнымі сцягамі па праспекце Алесь Пушкін прапанаваў аднакурснікам. Адмовіліся. Матывацыя такая: “Ты, Саша, выдатнік вучобы, да таго ж – “афганец”. Цябе, калі што, так проста з інстытута не выштурхнуць. А мы – хто пропускі мае, хто “тройкі”. Так што з намі хутка разбярэцца. Таму, даруй – не пойдзем”. (І насамрэч, калі потым на рэктара ціснулі: “Выгони Пушкіна из института!”, – Васіль Пятровіч адказваў: “За што? Ён выдатнік вучобы. Яшчэ пабачыце, які ён зробіць дыплом!”). Пайшлі з Алесем іншыя людзі. З плакатамі на грудзях і на спіне, як “чалавек-рэклама”, з бел-чырвона-белым сцягам і мегафонам, праз які ён прамаўляў мінакам пра сакральную дату гісторыі – 25 сакавіка 1918 года, Алесь Пушкін паспеў зрабіць толькі некалькі крокаў. Яго ўжо чакалі міліцыянты ў форме і кадэбісты ў цывільным... Ішоў чацвёрты год “перабудовы”, да развалу СССР заставалася два гады, а мясцовае чынавенства рэагавала на грамадскія ініцыятывы так, нібыта нічога вакол не змянілася, і ўсё вечно будзе, як было.

Тых некалькіх крокаў па цэнтральным праспекце Мінска з нацыянальным сцягам у руках мастаку хапіла, каб увайсці ў гісторыю Беларусі. У той дзень Ленінскі праспект быў праспектам Пушкіна. У той дзень у беларускім мастацтве скончыўся Савецкі Саюз.



Каб патлумачыць гэтую думку, я дазволю сабе экскурс у гісторыю. Гістарычны час не заўсёды супадае з астранамічным. Тое, што мы называем ёмістым словам “век”, “стагоддзе”, “эпоха” не заўжды ўкладаецца ў абароты Зямлі вакол Сонца. Тут іншы гадзіннік, іншы адлік. Так, XVIII стагоддзе, “эпоха каралёў”, скончылася ў 1789 годзе штурмам Бастыліі, не дабраўшы да стандарту адзінаццаць год. А вось XIX стагоддзе праіснавала да Першай сусветнай вайны, прыхапіўшы чатырнаццаць гадоў ад стагоддзя XX, а тое, у сваю чаргу, – адзін год ад XXI (гэта было на нашых вачах: 11 верасня 2001 года). Так у гісторыі палітычнай. А ў культурніцкай гісторыі мяжа эпохаў – гэта твор, які падводзіць рысу пад мінулым часам і праграма на сцвярджае эстэтыку новага часу. Такі твор адначасова сімвалізуе тупік і прарыў.

Пачатак XX стагоддзя ў мастацтве – “Чорны квадрат” Казіміра Малевіча. Гэты твор (язык не паварочваецца назваць яго “палатном” альбо “карцінай”) нарадзіўся ў той жа год, калі распачалася Першая сусветная вайна. Гэта, так бы мовіць, на глабальным узроўні. Але ў мастацтве шэрагу рэгіёнаў і асобных краінаў яшчэ доўга цягнулася XIX стагоддзе, замаскаванае напачатку пад “рэвалюцыйны авангард”, а потым – “сацыялістычны рэалізм”. Аднак і ў новых дэкарацыях яно заставалася класіцызмам Энгра і Давіда. Праўда, з карэкцыяй на інтэлект малаадукаванага плебсу.

Так было і ў афіцыйным мастацтве Савецкай Беларусі. У манументах чужынцам, у “прагінанні” перад “старэйшым братам”, ва ўхваленні гібельных для нацыі ідэяў зафіксаваны наш “спынены час”, несвабодны стан нашага грамадства, адсутнасць дзяржаўнага суверэнітэту. Нефармальнае, не заангажаванае ўладаю мастацтва таксама не надае нам вялікага гонару. Яно відавочна сведчыць, што мы спазніліся на кірмаш сусветнай культуры. Ганаровыя месцы ўжо размеркаваныя. На сцэне мы мусім задаволіцца ўдзелам у масоўцы, у зале – галёркаю.

Я, зразумела, спрощваю сітуацыю, але толькі дзеля таго, каб выявіць сутнасць. Аднак не будзе памылкаю і іншая трактоўка нашай культурніцкай спадчыны ў мінулым

стагоддзі. Гісторыя нашай краіны такая ж унікальная, як і гісторыя якой заўгодна іншай. Аднак, непаўторным з’яўляецца і мастацтва, якое адлюстроўвае наш гістарычны шлях. У мастацтве на вобразным узроўні фармулюецца тое, што потым адбываецца з краінай і народамі. Як толькі нейкая культура з рэгіянальнай (“рэспубліканскай” паводле савецкай тэрміналогіі), арыентаванай на вонкавы цэнтр, становіцца самадастатковай, варта чакаць змены ў палітычным статусе гэтай тэрыторыі. Самабытная, самадастатковая культура – гэта, што ні кажу, сур’ёзная заяўка народа на суверэнітэт ці хоць бы палітычную аўтаномію. У гэтым святле нават такая чыста мастацкая з’ява, як арыгінальная стылістыка жывапісу і графікі БССР у 60-я гады альбо зварот да этнаграфічных матываў у 70-я – пачатку 80-х, аб’ектыўна рыхтавалі грамадскую думку да палітычных пераменаў.

У беларускім мастацтве, інакш кажучы, у матэрыялізаванай свядомасці нацыі, імперыю пахавалі 25 сакавіка 1989 года, калі мастак Алесь Пушкін выйшаў на праспект, што насіў тады імя Леніна, каб голасна сказаць: “Хопіць “сацыялістычнай”, адродзім народную Беларусь!”

Сёння, калі Алесь Пушкін ужо постаць знакавая, у галаву не ўкладаецца, што ён мог стаць кімсьці яшчэ, акрамя як мастаком. Але з дзяцінства ён рыхтаваў сябе да іншай прафесіі. Як ужо было сказана раней, паходжаннем Алесь Пушкін вясковец, нараджэнец вёскі Бобр, што на Міншчыне. У вясковым “табелі рангаў” надзвычай высока стаіць доктар. Вось пра такую прафесію для свайго сына марыла Алесева маці. Жыццёвая мудрасць казала ёй, што ўрач патрэбны ўсім, ва ўсе часы, пры ўсіх рэжымах. А значыць, калі Алесь выб’ецца ў медыкі, дык без працы і без грошай не застанецца. Да гэтага яе падштурхоўвала і трывога за ўласнае, не надта моцнае здароўе. І пайшоў бы Алесь шляхам сваяка, які здолеў зрабіць медычную кар’еру, стаць выкладчыкам у Другім маскоўскім медычным інстытуце. Так і было б, калі б не прыехаў у вёску Бобр выкладчык Рэспубліканскай школы-інтэрната па музыцы і выяўленчым мастацтве Пётр Шарыпа з заданнем шукаць

таленты, дзе нагледзеў Алеся. Вучыўся Алесь, па ягоных словах, у школе-інтэрнаце роўна, нічым асаблівым сярод аднакласнікаў не вылучаўся, можа таму, што ў школьцы праблемы былі альбо ў занадта таленавітых, альбо ў лайдакоў. Ні да першых, ні да другіх ён сябе не далучае.

Школа-інтэрнат стала трамплінам у тэатральна-мастацкі інстытут. Праўда, на студэнта ўсё ж такі паклала вока Савецкая Армія, якая тады “вызвляла” Афганістан. Давялося і Алесю Пушкіну наведаць гэтую краіну ў складзе “абмежаванага кантынгенту”. Па вяртанні дадому ён дэманстраватыва адмовіўся ад належных яму дзяржаўных узнагародаў і ад усіх прывілеяў, якія прадугледжваў статус “афганца”.

Афганскі эпизод у біяграфіі Алеся Пушкіна вызначыў ягонае стаўленне да жыцця і творчасці. Адтуль, з афганскіх гор вынес шараговец, тэхнік па ўзбраенні, якому даводзілася рыхтаваць да вылету баявыя верталёты, непрыняцце гвалту ў якіх заўгодна формах. Ні ў жыцці, ні ў мастацтве. Калі запытаў Алеся, ці разумее ён тады, у 1989 годзе, чым рызыкуе, ладзячы каля інстытута легендарны хэпенінг, ён адказаў: “Пасля Афганістана я нічога не баюся”.

На тую пару ў культуры выявіліся два супрацьлеглыя кірункі. “Соц-арт” – з’ява, блізкая па змесце да крытычнага рэалізму, але паўсталая на глебе масавай культуры, і камерцыйнае мастацтва. З гэтага свабода ўзору 80-х стала для беларускага мастацтва выпрабаваннем не менш жорсткім, чымсьці стагнацыя 60-х. Твор мастацтва перастаў быць “ідэалагічнымі прадуктамі” і ператварыўся ў звычайны тавар. Для культуры гэта было шокам. Многія з тых, хто яшчэ нядаўна наракаў на адсутнасць свабоды ў мастацкай творчасці, скарысталі паслабленне рэжыму дзеля камерцыйналізацыі сваёй прафесіі.

Калі Пушкін з дыпламам у кішэні распачаў самастойнае творчае жыццё, камерцыйналізацыя мастацтва стала ўжо звыклай з’явай. Але мастак абраў не грошы, а творчасць. З гэтага вялікага багацця, у адрозненне ад менш таленавітых, але больш спрытных, ён дагэтуль не мае – затое імя сваё за гэты час у беларускім мастацтве сцвердзіў грунтоўна.

Найперш ён “давёў да звону” сваё мастацтва хэпенінгу-перформансу. Ягонья перформансы заўжды прысвячаюцца тэмам, якія хвалююць многіх людзей. “Шляхам Святога Язафата” – гэта праблема стаўлення да уніі, рэлігійнай талерантнасці, заходняй арыентацыі нашай культуры і палітыкі. Язафат Кунцэвіч, ахвяра непрыхаванага гвалту і цынічнай палітыкі, дагэтуль не рэабілітаваны ў беларускай гісторыі; нацыя не асудзіла забойцаў, не вынесла ім маральнага прысуду. “Ліпеньская раніца генерала Дудаева” – праблема нашага стаўлення да грамадзянскай вайны ў РФ. Ужо некалькі стагоддзяў Расія не можа развязаць каўказскі вузел. Перформансам ушанаваў Алесь Пушкін і памяць ахвяраў Нямігі 1999 года. Апошні з ягоных перформансаў прысвечаны героям вызвольнага руху Міхалу Вітушку і Усеваладу Родзьку. Ну, і асобным радком трэба згадаць перформанс каля былога Дома ЦК КПБ...

Соц-артаўскі кірунак прысутнічае і ў станковых творах Алеся Пушкіна. Але самай важнай справай апошнім часам ён лічыць манументальнае мастацтва. Алесь Пушкін марыць пра той час, калі ягоныя жорсткія перформансы ды іншыя творы з выразным нацыянальна-вызваленчым зместам стануць непатрэбнымі. “Я хачу, каб мяне ведалі як мастака, які распісвае храмы”, – кажа Алесь Пушкін. Шмат хто сёння хацеў бы не змагацца за Незалежнасць, а проста жыць і спакойна рабіць сваю справу.

На працягу апошніх гадоў мінская публіка мела магчымасць пабачыць персанальныя выставы, прымеркаваныя да юбілеяў мэтраў беларускага мастацтва. Не ставячы пад сумнеў каштоўнасць творчасці мастакоў старэйшага пакалення, хацеў бы падзяліцца адным назіраннем. Пасля прагляду кожнай такой выставы ўзнікала пачуццё, што юбіляр усё жыццё заганяў сябе ў нейкія рамкі. Нібыта ён ад пачатку ведаў, што не для яго Луўр і Музей Гугенхайма, што ягоная “столь” – маскоўскі Манеж. Адсюль адпаведныя тэматыка, вобразы, агульны лад і настрой. Жыццё, рэчаіснасць прымушалі гэтых, падкрэслію, выдатных майстроў сцішваць свае амбіцыі, ведаць сваё месца ў іерархіі і не выторквацца

без дазволу. Пакаленне Алеся Пушкіна шчаслівейшае ўжо з таго, што мастакам цяпер не трэба хаваць свае амбіцыі і маскаваць свае намеры пад немаведама кім прыдуманую “беларускую сціпласць”.

Калі Аляксандру Сяргеевічу Пушкіну было гадоў, колькі зараз Алесю Пушкіну, ён, прааналізаваўшы сваю творчасць, падвёў рахунак:

1) “Я памятник себе воздвиг нерукотворный, к нему не зарастёт народная тропа..”;

2) “И славен буду я, доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит...”;

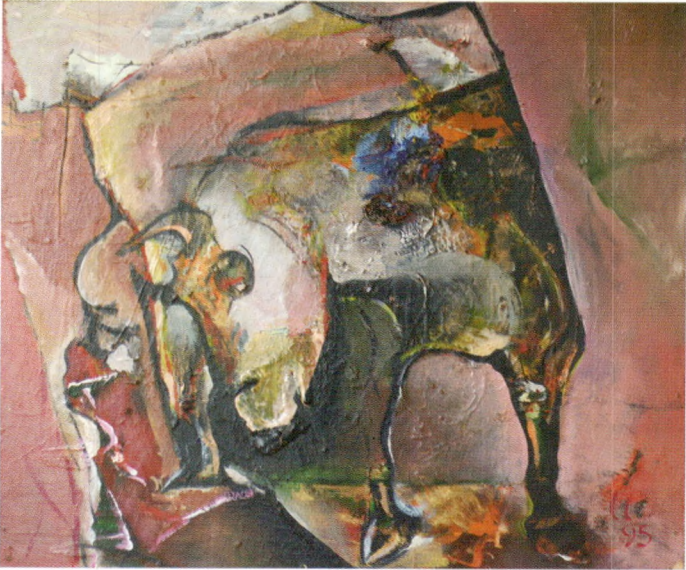
3) “Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой...”

Алеся Пушкін пра свае амбіцыі пакуль маўчыць. Але калі і надалей ён будзе рабіць тое, што робіць, дык у яго будуць падставы аднойчы працытаваць беларускага паэта Уладзіміра Жылку, які сказаў:

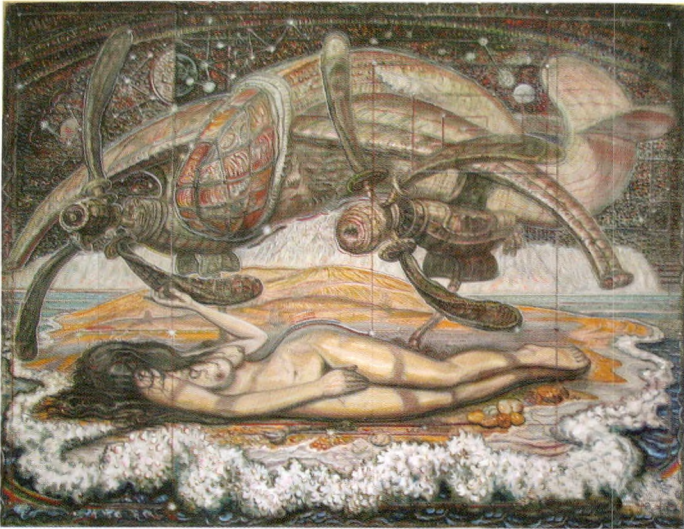
Увесь я не памру, нятленнымі дарами  
Найлепшае з мяне запэўніць мой прасьцяг,  
Пакуль Пагоні меч зіхціць на Вострай браме,  
І рух нясе наш бел-чырвона-белы сьцяг.

Бо свядома ці падсвядома на гэтую ідэю Алеся працуе з таго моманту, як упершыню ўзяў у рукі аловак.

**(“Дзеяслоў”, красавік 2003 г.)**



Сяргей Саламацін. Раяль і бык (1995). 50/60 см. Двп, алей



Алесь Родзін. Ноч неспазнаных сутнасцяў (1989).  
135/180 см. Палатно, алей



**Ала Кірылава.**  
Камедыянты (2005).  
60/50 см. Дсп, алей

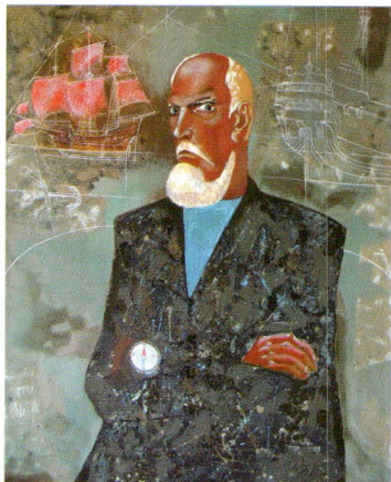
**Анатолий Концуб.**  
Цішыня (2006).  
62/47 см. Палатно, алей



**Сяргей Станіслаўчык.**  
Шпацырка (2002).  
54/65 см. Палатно, алей



**Макс Кароль.**  
Марак (2004).  
50/70 см. Палатно, алей



**Уладзімер Акулаў.**  
Без назвы (2004). 37/37 см.  
Палатно, алей



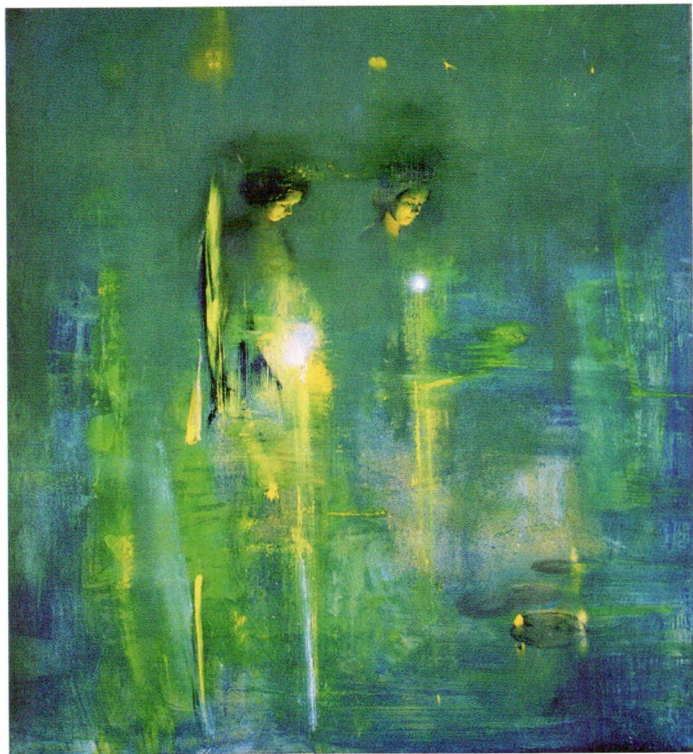
**Андрэй Бур'як.**  
Гукі цішыні (2003).  
102/127 см. Палатно, алей







Юры Пеўнеў. Зіма (2004). 61/140 см. Леўкас



Таццяна Кандраценка. Купалле (2004).  
120/100 см. Палатно, алей

# ЧАЛАВЕК ЭПОХІ НАШАГА АДРАДЖЭННЯ

За Саветамі лічылася, што мастацтва належыць народу, як зямля калгасу. Нават калі прыняць гэтую вельмі спрэчную тэзу да веры, дык трэба ўдакладніць: можа і належыць, але не з'яўляецца прадметам першай неабходнасці. Бо гэта не бульба, не сала, не гарэлка. Не “іншамарка”, нарэшце.

У духоўнай сферы, як і ў матэрыяльнай вытворчасці, ёсць галіны больш і менш прыбытковыя. Ёсць цалкам нерэнтабельныя, як нерэнтабельная акадэмічная навука ў перыяд першапачатковага назапашвання капіталу ці рэлігія пры камуністычным рэжыме. “Нерэнтабельнымі” пры жыцці былі Ван Гог і Малевіч, а сёння на іх робяцца вялікія грошы. Разам з тым прыжыццёвы поспех ніколі не бывае гарантыяй пасмяротнай славы. У вачах аматара хуткіх грошай прыкладное (ці інакш – ужытковое) мастацтва і дызайн маюць перавагу перад жывапісам, графікаю, скульптураю. Бо аздабляючы побыт, робячы жыццё больш камфортным, мастак-прыкладнік і дызайнер кантактуюць са спажыўцом-пакупніком вельмі “канкрэтна”, не апелюючы да ягонага інтэлекту. Што зручна, што – не, чалавек адчувае не розумам, а скурай. Да таго ж, для мноства людзей прыгожае не тое, што насамрэч прыгожа, а тое, што модна.

Але і ў мастацтве, непасрэдна звязаным з жыццём, калі да справы ставіцца сур'ёзна, мусіш вырашаць адвечную дылему: абслугоўваць чужую прыхамаць, падпарадкоўвацца чужому густу, рынкавай кан'юктуры і за паслухмянасць ездзіць на прыстойным самаходзе, альбо, як кажучь, “гнуць сваю лінію” і з гэтай прычыны з годным выглядам хадзіць пехам і галодным.

Занадта амбітны творца не абярэ прафесіяй дызайн. Бо нават пры наяўнасці творчага і камерцыйнага поспеху дызайнер ніколі не атрымае славы, якая ёсць у моднага жывапісца ці аўтара літаратурных бестселераў.

Таму што на тэлефонах і тэлевізарах, мэблі і бытавых прыборах, дзіцячых цацках і іншых рэчах, якія маюць велізарныя, часам мільённыя “наклады”, не ставіцца подпіс мастака (дызайнера), які знайшоў іхні вобраз і распрацаваў стыль. Хіба што дызайнеры адзення – славуця куцюр’е ды аўтары папулярнай стралковай зброі (“кольт”, “наган”, “калашнікаў”, “узі”) складаюць вынятак з гэтага правіла.

Імёны тых, хто напісаў “Бурлакоў на Волзе”, “Анну Карэніну”, “Лебядзінае возера”, ва ўсіх на слыху (прынамсі, у нашай краіне) – хоць аматары культуры, у адрозненне ад спажывоўцаў дызайну, складаюць абсалютную меншасць насельніцтва. Але аўтар зручнай прылады, без якой цяжка ўявіць нашае жыццё, дзякуючы якой на добры лад перайначылі свой побыт цэлыя народы, хутчэй за ўсё так і застанецца “невядомым салдатам” тэхнічнага прагрэсу. Калі толькі нейкі навуковец не згадае ягонае імя ў спецыяльным даведніку.

Калі жывапісец, графік ці скульптар, дасягнуўшы паважанага ўзросту, адчувае патрэбу асэнсаваць зробленае і дзеля гэтага наладзіць персанальную выставу, ён звычайна не мае праблемаў. Былі б грошы на арэнду залы. Дызайнеру здзейсніць такую акцыю значна цяжэй. Няма ў нашай краіне такой завяздэнкі, не прынята лічыць працу дызайнера мастацтвам. Таму персанальная выстава дызайнера з больш як трыццацігадовым стажам Льва Талбузіна, што на пачатку гэтага года праходзіла ў мінскім Палацы мастацтва, сталася калі не сенсацыяй, дык падзеяй даволі экзатычнай.

За сваё творчае жыццё Леў Талбузін прыдумаў і давёў да ладу нямала рэчаў, зручных і карысных у мірным побыце і вайскавай справе. На ягоную думку, рэч – гэта люстэрка часу і аўтапартрэт стваральніка, яна мае біяграфію, лёс і душу. Матэрыяльная культура заўжды праўдзіва апавядае пра свой час, тады як “прыгожае мастацтва” і “прыгожае пісьменства” могуць свядома ці падсвядома скажаць яго.

Леў Талбузін не стаў рабіць выставу выключна для “сваіх”, перадусім для дызайнераў. Хоць і мог бы скласці “творчую справаздачу” з макетаў, фотаздымкаў, прамысловых узораў – і, дальбог, было б на што паглядзець. Але такі падыход падаўся яму занадта прасталінейным. Ды і кола гледачоў хацелася пашырыць.

Дарэчы, “свае” для Льва Іванавіча не толькі дызайнеры, але і мастакі-прыкладнікі. Ён сябра двух творчых саюзаў. Ягоную кераміку і медальернае мастацтва высока ацэньваюць і прафесійнікі, і аматары прыгожага. Праўда, дызайн быў і застаецца для яго на першым месцы. Як творчасць, як праца, як філасофія жыцця.

Адзін з самых парадаксальных пісьменнікаў мінулага стагоддзя Аскар Уальд лічыў, што мастацтву зусім не абавязкова быць карысным. Менавіта на гэтай тэзе была пабудаваная тэорыя і практыка “мастацтва дзеля мастацтва”. Леў Талбузін ніколі не называў сябе прыхільнікам гэтае канцэпцыі, але мяркуючы па тым, што я бачыў на ягонай выставе, думка пра самакаштоўнасць і самадастатковасць мастацтва яму вельмі блізкая.

Адзінае прызначэнне твораў, якія ён прадставіў на суд публікі – прыгажосць. Гэткія Багдановічавы ці Шагалавы васількі ў жыццё... Але зусім у іншай праекцыі. На выставе панавала стэрыльная, даволі халодная прыгажосць – геаметрычны абстракцыянізм, які ў чыстым выглядзе ў прыродзе не сустранеш. А каб не атрымалася “занадта”, каб прыгажосць не ператварылася ў сваю супрацьлегласць, каб эстэтычная формула не страціла рэальнага зместу, а змест –сэнсу, ды яшчэ каб гледачу было за што захапіцца вокам, экспазіцыя дапоўненая прыроднымі формамі.

Дызайнер падсвядома шукае сістэму, лад, канструкцыю. Паўсюль. Сістэмны падыход да вырашэння праектнай задачы – галоўная асаблівасць дызайн-дзеянасці, якая вылучае яе сярод іншых відаў творчай працы. Мне падаецца, што звышзадачаю гэтай выставы было давесці гледачу, што бачнае і ўяўнае шматаблічча нашага свету складаецца з некалькіх простых элементаў. Каб іх падлічыць хопіць пальцаў адной рукі. Сімвалічна гэтыя элементы выяўленыя ў прадстаўленых мастаком геаметрычных формах.

Выявіць вобраз Сусвету ў простаі, зразумелай формуле людзі імкнуліся заўжды. Ставілі Зямлю на трох кітоў, раскладалі прастору на чатыры стыхіі, гук – на сем нотаў, святло – на сем колераў, час – на дванаццаць сузор’яў.

Выстава Льва Талбузіна мела назву “Сёмы элемент”, што сведчыць пра асаблівую пашану аўтара да гэтай сакральнай лічбы. Ад выставы ў мяне засталася ўражанне, што “Сёмы элемент” – гэта чыннік, які робіць сістэму ўстойлівай, завершанай, самадастатковай, здольнай да самарэгуляцыі.

Згодна Бібліі, Бог стварыў Сусвет за шэсць дзён. Пяць дзён пайшло, так бы мовіць, на падрыхтоўку базы дзеля з’яўлення на шосты дзень “братоў нашых меншых” – жывёлаў і ўлюбёнай цацкі Бога – чалавека. Самае цікавае, што пасля гэтага працэс выйшаў з-пад кантролю, пра што сведчаць пазнейшыя падзеі ў райскім садзе і за ягонымі межамі.

Плён шасці дзён – шэсць элементаў Светабудовы. Чалавек, хоць фармальна і належыць да шостага дня стварэння, але насамрэч скіраваны ў дзень сёмы, калі на свет мусіць з’явіцца ці то нечаканая, ці то мудра прадбачаная Богам Непрадказальнасць – сёмы, і, можа быць, галоўны элемент творчасці.

Я раіў бы тую частку Бібліі, дзе гаворка ідзе пра Светабудову – у якасці вучэбнага дапаможніка кожнага праектанта. Як узор правільнай методыкі вызначэння стратэгічнай мэты, тактыкі дасягнення яе праз паслядоўнае вырашэнне прыярытэтных задачаў на прамежавых стадыях. Як кнігу, якая псіхалагічна рыхтуе чалавека да таго, што, нягледзячы на ўсе разлікі, разумовыя і фізічныя высілкі, у выніку атрымаецца не тое, што планавалася. Біблія перасцерагае ад спробаў перабраць боскія істоты, і чалавека ў прыватнасці, на свой капыл. Усё роўна нічога не атрымаецца. Праверана, прычым такімі асобамі, як прарокі, апосталы і сам Збаўца.

У другой палове 70-х, калі я вучыўся на кафедры дызайну Беларускага тэатральнага-мастацкага інстытута, Біблія, зразумела, не ўваходзіла ў спіс літаратуры, рэкамендава-

най студэнту. А шкада. Дарэчы, вучыўся я пэўны час і ў Льва Талбузіна. Ён сам выхаванец гэтай жа кафедры. З яе першага выпуску. Скончыўшы інстытут, атрымаў прапанову за-стацца выкладаць. Працуе на кафедры дагэтуль.

У адрозненне ад іншых дызайнераў, занятых у сістэме прафесійнай адукацыі, ён ніколі не лічыў патрэбным падмацоўваць права на прафесію і пасаду дысертацыяй, навуковымі званнямі. Да тэорыі ў дызайне ўвогуле ставіўся і ставіцца іранічна, больш верыць у інтуіцыю і практычны вопыт. Дызайнам лічыць толькі тое, што зроблена, што можна памацаць рукамі. Прынамсі, такім я яго памятаю з тых 70-х.

Сённяя ў нашай краіне колькасць людзей, якія называюць сябе дызайнерамі, значна перавышае колькасць усіх выпускнікоў адпаведнага факультэта БДТМІ за ўвесь час ягонага існавання. І нават калі дадаць сюды выпускнікоў іншых беларускіх ВНУ, што маюць да дызайну хоць якое дачыненне, усё роўна дыпламаваных дызайнераў будзе меней, чым дэклараваных. Бо сённяя дызайнерам лічыць сябе кожны, хто ўмее штосьці на-маляваць з дапамогаю камп'ютэра.

У тых, хто амаль сорак гадоў назад распачынаў у Беларусі справу, пазней названую экзатычным словам “дызайн”, і для каго гэтае слова дагэтуль захавала сакральны сэнс, такая сітуацыя выклікае дваістае пачуццё. З аднаго боку, трэба радавацца, што дызайнер стаў шырока запатрабаваным, з другога – даводзіцца канстатаваць непазбежную ў такіх выпадках прафанацыю, інтэлектуальную дэвальвацыю прафесіі.

Амаль сорак гадоў назад шмат хто з тых пачынальнікаў меў наіўную веру, што дастаткова эстэтызаваць побыт чалавека, каб змяніць яго самога ў лепшы бок. Так у свой час вялікія Ле Карбюзье і Аскар Німатэр лічылі, што “правільнаю” архітэктураю можна лекаваць сацыяльныя хваробы.

Дызайнераў сённяя – безліч. Прыгожых рэчаў таксама ў разы паболела. А людзі ўсё тыя ж... Як не прыгадаць філосафа, які хоць і жартам, але вельмі сур'ёзна ставіў пытанне: ці можна лічыць прагрэсам тую акалічнасць, што людзе-ды карыстаюцца сталовым нажом і відэльцам?

Асабіста я не маю адказу на гэтае пытанне. Але дакладна ведаю іншае: чалавека, які нарэшце сеў за руль прыстойнай “іншамаркі”, зноў загнаць у “жыгуль” можна толькі пад пагрозай смерці.

Калі ў 60-х гадах вышэйшае кіраўніцтва СССР дырэктыўным шляхам уводзіла ў краіне “тэхнічную эстэтыку” і “прамысловае мастацтва”, мала хто нават ўсведамляў далёкія наступствы гэтае акцыі. Хоць дызайнеры (па тым часе “мастакі-канструктары”) працавалі ў асноўным над унікальнымі ўзорамі і малымі серыямі (пры буйным тыражаванні пачыналася “барацьба за эканомію”, і ад арыгінальнага дызайн-праекта мала што заставалася), сама наяўнасць вялікай колькасці людзей, чыёй прафесіяй было крытычнае асэнсаванне рэчаіснасці з мэтай яе паляпшэння, аб’ектыўна дэстабілізавала сістэму. Дызайн-праект пачынаецца з пытання: “Каму гэта патрэбна і навошта?” Дызайнер дзейнічае згодна з прынцыпам: “Не вер праектнай задачы, складзенай у невядомых табе ўмовах”. Дадаткова перанесці гэтыя пытанні, гэты прынцып з тэхнічнай сферы ў сацыяльную, каб зрабіць дызайн апірышчам дысідэнцтва. Разам з тым непрыхаваная арыентацыя на заходнія тэхналогіі і заходнія стандарты жыцця ўвогуле не сумяшчалася з “советским образом жизни”.

Калі сёння я чую, што “дэмакраты развалілі вялікую краіну”, я з пэўнай гордасцю думаю пра той унёсак, які ў гэтую паважную справу зрабілі дызайнеры. Для дзяржавы, пабудаванай на абсурдзе, здаровы сэнс – рэч небяспечная.

Сярод тых, хто распачынаў у Беларусі і СССР дызайнерскую справу, ідэалісты складалі абсалютную меншасць, але менавіта яны стваралі прывабны вобраз прафесіі. Для большасці ж гэта была рэальная магчымасць падвысіць свой сацыяльны статус, ператварыўшыся з проста канструктара ў “мастака-канструктара”. Былі сярод іх і людзі авантурнага складу, для якіх новая, яшчэ недадаткова акрэсленая (ці як кажуць, неінстытутаваная) сфера дзейнасці давала прастору для дэмагогіі і несумленых эксперыментаў. Як і про-

ста найміты – людзі, якіх туды занесла насуперак іхняй волі, тыя, хто планаваў сцвердзіцца ў “высокім мастацтве”, але так і не здолеў узняцца вышэй “нагляднай агітацыі” (фармальна маючы статус “дызайнера”).

Сярод іншых выкладчыкаў кафедры Леў Талбузін вылучаўся тым, што шчыра гаварыў нам, студэнтам, пра несумяшчальнасць савецкай эканомікі і заходняга дызайну (а іншага, акрамя заходняга, і быць не магло, бо дызайн народжаны рынкам); аб праблемах працаўладкавання, з якімі нам давядзецца сутыкнуцца пасля атрымання дыпламу; пра незапатрабаванасць грамадствам ведаў, якія нам дае інстытут. І, нарэшце, пра тое, што выкладчыкі самі рухаюцца ў новай справе навобмацак. На ягоную думку, у нашых умовах дызайн – не дакладная навука, а нейкае падабенства шаманства.

Як я сёння разумею, ён даволі іранічна ставіўся да спробаў іншых выкладчыкаў уціснуць вельмі неакрэсленае і, мабыць, неабсяжнае разуменне “дызайн” у рамкі так званага “функцыянальнага і сістэмна-структурнага аналізаў”, але ўслых гэтага не выказваў. Шкадаваў аўтарытэт калегаў. Леў Талбузін увогуле болей давярае інтуіцыі і густу, чым разліку – які б дакладны ён ні быў. А галоўным крытэрыем прафесіяналізму лічыць уменне працаваць з формай. У нейкай ступені ягоным крэда можна лічыць выслоўе, якое мы часта ад яго чулі: “Няма (для мастака, дызайнера) кепскіх формаў, ёсць формы, не даведзеныя да ладу”.

Сустрэўшы Льва Талбузіна на ягонай выставе, я запытаўся, ці па-ранейшаму ён ставіць форму над функцыяй, між тым як большасць ягоных калегаў – апалагеты функцыянальнага дызайну. І ў нас завязалася наступная гутарка:

– Большасць паспяховых дызайнераў пераважна працуюць над формай, – адказаў ён, – хаця дызайн увогуле ніколі не быў чыста функцыянальным. Проста ў розныя часы форме надавалася ўвагі больш ці менш. Калі дызайнер мае ўласны стыль (а “стыль” і “форма” – гэта вельмі блізкія па сэнсу словы, часта – сінонімы), дык ён здолее перака-



наць тэхнолага падагнаць функцыю пад эстэтыку. Скажу болей – эстэтычная форма заўжды функцыянальная. Мне даводзілася праектаваць такі складаны аб’ект, як пульт кіравання паветраным рухам. Я браў удзел у распрацоўцы ваеннай тэхнікі, ствараў тэхніку бытавую. На гэтай выставе прадстаўлена мая кераміка. Я магу працаваць з металам. Я мог бы выставіць тут і зробленыя мною медалі, але палічыў, што гэта рэчы з іншага вобразнага шэрагу, і яны будуць бурыць цэльнасць экспазіцыі. Дык вось, усё пералічанае яднае не толькі маё аўтарства, але найперш маё разуменне формы. Іншы чалавек з іншым мастацкім і жыццёвым досведам рабіў бы ўсе гэтыя рэчы інакш.

**– Леў Іванавіч, калісьці ў нас казалі пра мастацтва: “нацыянальнае па форме і сацыялістычнае па змесце”. Сёння ж даводзіцца чуць, што мастак мусіць выбіраць, быць яму сучасным альбо нацыянальным. Маўляў, ва ўмовах глабалізацыі сумясціць адно з другім немагчыма.**

– Дасведчаны чалавек заўжды адрозніць фінскі дызайн ад нямецкага, нямецкі ад японскага і гэтак далей. Нацыянальная ментальнасць захоўваецца і ў эпоху высокіх тэхналогіяў. Іншая справа, калі нацыянальная форма трактуецца прасталінейна. Да прыкладу, як на БССРаўскім сцягу. Як ні крыўдна, часам досыць прасталінейна разумеюць нацыянальнасць і, адпаведна, нацыянальную форму ў мастацтве і свядомыя беларусы. Ёсць такія і сярод маіх калегаў па суполцы “Пагоня”. Яны мяркуюць, што наяўнасцю ў карціне ці графічным аркушы бел-чырвона-белай стужкі і вершніка з мечам можна апраўдаць адсутнасць прафесіяналізму.

**– Дарэчы, наконт “Пагоні”... Вы аўтар аб’ёмнага эталону дзяржаўнага герба. Вашая “Пагоня” па форме сучасная?**

– Гербу не трэба быць занадта сучасным. Нават тыя народы, якія ўпершыню прыдбалі суверэнітэт толькі пасля таго, як разваліліся каланіяльныя імперыі, стылізуюць свае гербы-“навадзелы” пад даўніну, пад еўрапейскае сярэднявечча. А нашаму гербу не менш як семсот гадоў.

Мы, мастакі, што напачатку 90-х гадоў працавалі над гербам нашай дзяржавы, імкнуліся не здзівіць людзей арыгінальнай трактоўкай, а падкрэсліць гістарычную пераемнасць, генетычную сувязь герба адроджанай беларускай дзяржавы з гербамі Вялікага княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай абодвух народаў, Беларускай Народнай Рэспублікі. Нашыя суседзі летувісы пайшлі іншым шляхам. Яны насамрэч зрабілі свой герб “сучасным”. Як на маю думку, герб Летувы – аргумент на карысць нашай канцэпцыі, нашай эстэтыкі, нашай праваты.

**– Адзін ваш калега, беручы да ўвагі разнастайнасць ва-  
шых творчых інтарэсаў, назваў вас “чалавекам эпохі Ад-  
раджэння”. Такія як вы, на ягоную думку, рэдка з’яўляюцца  
ў нашым часе, калі што ні спецыяліст, дык вузкі.**

– Не так ужо тая эпоха Адраджэння адрозніваецца ад нашага часу. Гэта нам здалёк падаецца, што тады грамадства складалася выключна з асобаў цэльных і адначасова шматгранных. Насамрэч і тады была эліта, творцы, і былі рамеснікі. Былі тыя, хто трымаў у галаве Сусвет, і вузкія спецыялісты, што мелі хлеб са сваёй канкрэтнай справы і нішто іншае іх не цікавіла. Абраўшы творчасць як лад жыцця, чалавек мусіць быць гатовым да таго, што яму, можа, неаднойчы давядзецца мяняць не толькі спецыялізацыю, але і нават прафесію. Асабліва ва ўмовах сацыяльнай і эканамічнай нестабільнасці. Мы імкнемся давесці гэта нашым студэнтам, даць ім веды і прафесійныя навыкі, якія б дазволілі ім пры неабходнасці сцвердзіць сябе не толькі ў той галіне, што прапісаная ў дыплеме, але і ў сумежных, і нават у даволі далёкіх. Але ўсё прадугледзець немагчыма. Вось, ты, калі вучыўся на дызайнера, збіраўся быць журналістам?

Вядома ж, не збіраўся... І развітваючыся з маім суразмоўцам, падумаў: “Цікава, а ці можна стаць дызайнерам, скончыўшы журфак?”

**(“Дзеяслоў”, чэрвень 2003 г.)**

# КОННЫ ПОМНІК ЦІМІРАЗЕВУ

“...Пересекая вымощеную квадратными плитами площадь, очутился в освежающей тени конной статуи Тимирязева.

Великий агроном и профессор ботаники скакал на чугунном коне, простёрши правую руку с зажатым в ней корнеплодом (...)

Удивительный монумент украшал город с прошлого года. Воздвигая его, подражали Москве. В стремлении добиться превосходства над столицей, поставившей у Никитских ворот пеший памятник Тимирязеву, город заказал скульптору Шацу конную статую.

Весь город, а вместе с ним и скульптор Шац, думали, что Тимирязев – герой гражданских фронтов в должности комбрига (...)

В первоначальном виде Тимирязев держал в руке крикую турецкую саблю. Только во время приёмки памятника комиссией выяснилось, что Тимирязев был человек партикулярный. Саблю заменили большой чугунной свёклой с длинным хвостиком, но грозная улыбка воина осталась. Заменить ее более штатским или более ученым выражением оказалось технически невыполнимым. Так великий агроном и скакал по бывшей Соборной площади, разрывая шпорами бока своего коня”.

**(И. Ильф, Е. Петров. “Светлая личность”, 1926 г.)**

Заір Азгур быў чалавекам выключнай працавітасці. За жыццё ён зрабіў не менш як 600 скульптурных партрэтаў (бюсты, паўфігуры, статуі). Ціміразева ў гэтым натоўпе няма. Ні пешага, ні коннага. Заір Азгур, мабыць, не любіў коней і ўвогуле жывёлаў. Толькі аднойчы стварыў ён каня, на якім сядзеў чырвоны камандзір Фрунзэ. Гэта мадэль помніка. Помнік зрабіць чамусьці не атрымалася. Большасць станковых работ Заіра Азгура выглядаюць менавіта як мадэлі помнікаў. Такое ўражанне, што кожная вылепленая ім галава ў перспектыве мусіла ўсталявацца на пастаменце.

Калісьці ён адхіліў вельмі цікавую творчую прапанову. Кажуць, дзед Талаш, калі яго прывялі ў майстэрню Азгура, каб увекавечыць у якасці сімвала Беларусі партызанскай, звярнуўся да мэтра з просьбаю: “Заір Ісакавіч, таварыш Азгур, вылепі з мяне балвана. На кані з шабляю. Як Карла Маркса”. Дарма прасіў. А між іншым, цікавы мог бы атрымацца манумент: Карл Маркс, ён жа дзед Талаш, з шабляю на кані. Было б сёння што паказаць гасцям Мінска. Але і без гэтага ў творчай спадчыне Заіра Азгура ёсць сюррэалістычны твор. У 70-х гадах ён зрабіў паўфігуру аўтара паэмы “Carmen de bisontis” Міколы Гусоўскага. Паэт трымае рукі на кнізе, дзе напісана кірыліцаю: “Песнь о зубре”. Цікава атрымліваецца, калі ведаць, што паміж выхадам паэмы ў свет і перакладам на расійскую мову – недзе 450 гадоў.

Калі творчасць – гэта люстэрка жыцця і аўтапартрэт мастака, дык трэба зрабіць выснову, што Заір Азгур быў абыякавы не толькі да коней, але і да жаночай прыгажосці. Бо не вылепіў ніводнай проста жанчыны, акрамя ўласнай жонкі Галіны. А так усе ягоныя герайні альбо належаць гісторыі, альбо ўваходзяць у наменклатуру. Герайні Савецкага Саюза і Сацыялістычнай працы, камсамолкі, Народныя артысткі, партызанкі і заслужаныя калгасніцы. Не мастак, а “Жалезны Фелікс” (да ягонага вобразу Заір Азгур звяртаўся неаднойчы і менавіта за “Дзяржынскага” атрымаў адну са сваіх Сталінскіх прэміяў).

Вобраз вялікага агранома, якога Масква ўшанавала выдатным пешым помнікам работы Мяркурава, а прыдуманы Ільфама і Пятровым губернска горад – коннай статуяй рабо-

ты Шаца, Заір Азгур у сваёй творчасці абмінуў як неактуальны. Аднак, калі я гартаю альбом твораў нашага мэтра, праходжу па плошчы Якуба Коласа альбо побач з бульварам на Камсамольскай, адкуль жалезны ў літаральным сэнсе Фелікс замілавана ўтаропіўся ў плён сваёй працы, я нібыта чую за спінаю тупат капытоў коннага Ціміразева. Ён пераследуе мяне, як “медны вершнік” героя аднайменнай паэмы А. С. Пушкіна.

Для кагосьці сімвал эпохі, што скончылася ў 1991 годзе ў Віскулях, – крамлёўскія зоркі, для мяне – конны Ціміразеў. А найбольш яркі выразнік гэтай эпохі ў беларускім мастацтве – Заір Азгур. Ён нарадзіўся ў 1908 годзе ў Расійскай імперыі, зрабіў кар’еру ў Савецкім Саюзе, памёр у 1995 годзе грамадзянінам незалежнай Беларусі. Заір Азгур крыху не дацягнуў да ўзросту Мікеланджэла, а той, як вядома, памёр у восемдзесят дзевяць гадоў. Большасць мастакоў пакалення Заіра Азгура сыходзіла з дыстанцыі раней. Сацыяльны клімат Савецкай дзяржавы не спрыяў развіццю творчых папуляцыяў. Жыццё ў часы “вялікіх пералому” – рэч увогуле няпростая, тым болей, калі той пералом зацягваецца на дзесяцігоддзі і плаўна пераходзіць у наступны сацыяльны катаклізм. Нішто так не стамляе творчую натуру, як пераадоленне штучных перашкодаў і бег на месцы пад канвоем. Заір Азгур жа здолеў і пражыць, і зрабіць болей за іншых, бо глядзеў на жыццё без рамантычных шораў, умеў падпарадкоўвацца абставінам і падпарадкоўваць іх сабе.

Улада шанавала Заіра Азгура за правільнае разуменне “генеральнай лініі”, гатоўнасць хістацца разам з ёю, і яшчэ за тое, што ягоная біяграфія была выдатнай ілюстрацыяй да занатаванай у партыйным гімне “Інтэрнацыянал” тэзы: “Хто быў нішто, той усё прыдбае”. Згодна з афіцыйнай версіяй, ён бядняцкі сын. Да таго ж прадстаўнік не самага шанаванага ў Расійскай імперыі народа. Пры царызме яму было б наканавана ўсё жыццё пражыць у беларускай глыбінцы (вёска Масоры Машканскай вобласці Віцебскай губерні), не выторкваючыся за “рысу аседласці”. А вось пры Саветах прабіўся хлопец у людзі. Ды ў якія людзі!

Заір Азгур – Герой Сацыялістычнай працы (дарэчы, адзіны сярод мастакоў Савецкай Беларусі), двойчы Лаўрэат Сталінскай прэміі, Народны мастак БССР і СССР, кіраўнік творчай акадэмічнай майстэрні, за выхаванцамі якой трывала замацавалася імя “азгураняты”. Заір Азгур засядаў у Вярхоўным Савеце БССР, меў пры жыцці пабудаваны для яго дзяржаваю ўласны дом-музей. На рэспубліканскіх выставах ягоныя творы заўжды ставілі на ганаровыя месцы, а імя называлася першым у газетных рэпартажах з гэтых выставаў.

Адных толькі помнікаў Леніну Заір Азгур зрабіў з дзесяткаў, а яшчэ помнікі генералам і маршалам, паэтам-лаўрэатам, вядомым навукоўцам, героям Маскоўскага царства, героям Расійскай імперыі, Героям Савецкага Саюза, арганізатарам Чырвонага тэрору і барацьбітам з тэрорам “брунатным”. Зрабіў мэтр унёсак у Купаліянну, Скарыніянну, Сталініянну.

Ён меў добрыя стасункі не толькі з уладаю, але і з калегамі. Здаецца, толькі Андрэй Бембель меў на Заіра Азгура зуб і нават заяўляў, што калі той прыйдзе выкладаць на кафедры скульптуру, дык ён сам з кафедры сядзе. Мабыць, двум карыфеям было што дзяліць... А ўвогуле мелася ў асобе Заіра Азгура нешта такое, што загадзя абяззбройвала апанента. Гэта можна назваць далікатнасцю, прынамсі вонкаваю. Гэтай якасці часам бракавала ягоным маладзейшым калегам, залішне самаўпэўненым і амбіцыйным.

Строгі класічны касцюм, які сведчыў, што ягоны ўладальнік не гоніцца за модаю, бо “абранніку вечнасці” мітусня не да твару; замест гальштука – бант, атрыбут старасвецкай рамантычнасці; высакародная сівізна ў валасах і сум у крыху прыжмураных, стомленых вачах – усё гэта звычайна з першае сустрэчы выклікала павагу і сімпатыю. У размове адчувалася, што ён ведае больш, чым гаворыць. Увогуле ўсё ведае і ўсё разумее.

Да асобы Заіра Азгура цалкам падыходзіла вызначэнне “жывая гісторыя” і “чалавек-эпоха”. А пачатак гэтай эпохі – 1934 год. Народжанае сацыяльным выбухам мастацтва

“авангарду” на той момант ужо было адсунутае на перыферыю культурніцкага жыцця, дзе пачынала фізічна знішчацца. Ды, зрэшты, яно мусіла сканаць і без усялякіх рэпрэсіяў, бо сілкавалася рамантычнаю вераю ў блізкую Сусветную рэвалюцыю, а ўжо было відавочна, што тая адкладваецца на вельмі няпэўны тэрмін.

Бальшавікі здзейснілі калектывізацыю сельскай гаспадаркі. На чарзе было заканадаўчае прымацаванне рабочых да станкоў. А ў сумнавядомай пастанове ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 года “Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацыяў” дэклараваўся намер загнаць у “калгас” і людзей творчых прафесіяў. Беларуская рэспубліканская філія “Саюза савецкіх мастакоў СССР” будзе створаная ў 1938 годзе. Азгур стане яе сябрам двума гадамі пазней.

А ў 1934 годзе яму было дваццаць шэсць. Прайшло пяць гадоў, як ён атабарыўся ў Мінску пасля вандровак па розных навучальных установах СССР. Гэтую пяцігодку ён скарыстаў, каб займець сярод калегаў хай яшчэ не надта гучнае, але ўжо імя. Бо інакш з чаго б гэта маладога мастака запрасілі ўзяць удзел у афармленні інтэр’ераў толькі што пабудаванага Дома ўрада. Па тым часе ў Беларускай ССР адчуваўся дэфіцыт творчых кадраў. Але з тых, што былі ў наяўнасці, арганізатар групы скульптар Міхаіл Керзін выбраў менавіта Азгура і гэтакіх жа маладых Бембеля, Арлова і Рытэра як найбольш падрыхтаваных і найбольш перспектыўных. Дарэчы, Міхаіл Керзін – настаўнік Заіра Азгура па Віцебскім мастацкім тэхнікуме.

Тое, што рабіў Заір Азгур для Дома ўрада, да нашых дзён не дайшло, загінула падчас акупацыі Мінска немцамі. А былі гэты тры бюсты: дзеяча Вялікай Французскай рэвалюцыі Гракха Бабёфа і двух прадстаўнікоў бальшавіцкай наменклатуры, што мелі пэўнае дачыненне да гісторыі Савецкай Беларусі – Мяснікова і Дзяржынскага. Удзел у гэтым мастацкім праекце ў значнай ступені акрэсліў творчы лёс Заіра Азгура. Для даваеннага Мінска Дом урада не проста адміністрацыйны будынак. Гэты гмах, які нібыта прыціснуў

да зямлі збольшага трохпавярховы горад, сімвалізаваў сабою новую эпоху. Гэта мінскі “Крэмль”. Праца над такім аб’ектам уводзіла мастака ў кола абраных, асвечаных даверам высокага начальства.

Тое, што Азгуравыя “Бабёф”, “Мяснікоў” і “Дзяржынскі”, зробленыя ў гіпсе і пафарбаваныя пад бронзу, у прафесійным сэнсе былі працамі даволі слабымі, нічога не значыла. Галоўнае, што дзякуючы ім малады мастак “трапіў у абойму” і надалей мог разлічваць на сур’ёзныя заказы і, адпаведна, на кар’ерны рост.

Трэба ведаць, што мастацкай адукацыі ў тым сэнсе, як мы разумеем яе сёння, Заір Азгур ніколі не меў. З 1922 па 1929 гады ён змяніў некалькі навучальных устаноў, шукаючы тое, што знікла ў віхуры Кастрычніцкага перавароту і справакаванай ім грамадзянскай вайны – Акадэмію, дзе мастакоў вучаць класічнаму мастацтву. Цікава, што “чалавека з народа”, якім па сутнасці быў Заір Азгур, цягнула не да “пралетарскай культуры”, а да прыгажосці, што адпавядае стандартам заможных класаў. У гэтым, на маю думку, выявіўся здаровы прагматызм жыхара беларускай глыбінкі. Заір Азгур цураўся авантураў, шукаў у мастацтве і ў жыцці выверанае часам апірышча.

Кожнае падарожжа ўзбагачае чалавека эмоцыямі, уражаннямі, ведамі. Так што гэтыя сем гадоў не былі змарнаванымі, але ў сэнсе прафесійнай адукацыі іхні плён невялікі. Заір Азгур не знайшоў тое, што шукаў – прынамсі, у патрэбнай яму колькасці і якасці. Старая сістэма адукацыі (у тым ліку і мастацкай) была разбураная, новая яшчэ не паўстала. Вядома, што новае – гэта добра забытае старое. Так яно і будзе. Потым. А пакуль што вучань збольшага быў прадастаўлены самому сабе. Для Марка Шагала, земляка Заіра Азгура, такая сітуацыя была бы падарункам лёсу, бо ніхто не замінае ісці сваім шляхам, нішто не засціць даляглед. Але Заір Азгур – іншы чалавек. Ён не любіць рызыкі, не мае выразнага ўнутранага стрыжня, шукае апірышча звонку. Рэальная сініца вабіць яго болей за віртуальнага бусла.

Пачатковыя веды Заір Азгур атрымаў у 1922–1923 гадах у Віцебску, у Мастацка-прамысловым інстытуце. Гэта легендарная ўстанова. Яшчэ зусім нядаўна яна была пляцоўкай,



дзе адбывалася “бойка гігантаў”. Малевіч і Шагал, два будучыя класікі мастацтва XX стагоддзя, як два мядзведзі ў адной бярозе, вывятлялі, хто з іх галоўны тут і ўвогуле. Заір Азгур гэтых падзеяў не заспеў. Але шмат што ў тагачасным Віцебску пра іх нагадвала.

Паступіў Заір Азгур у інстытут, а скончыў у 1925 годзе тэхнікум. Бо падчас вучобы адбылася рэарганізацыя навучальнай установы з паніжэннем яе статусу. На самым пачатку творчага шляху Заіру Азгуру пашчасціла падыхаць свабодай, якая яшчэ не паспела выветрыцца з віцебскіх муроў, адчуць водгулле адыходзячага “авангарду” – наіўнага, часам па-дзіцячаму жорсткага і эгацэнтрычнага, але ўсё ж вялікага мастацтва. Праўда, сам Заір Азгур заўжды імкнуўся трымацца як мага далей ад усяго, што мела хоць ускоснае дачыненне да “авангарду”, “фармалізму”, “абстракцыянізму”.

Пасля Віцебска ён вучыўся ў Ленінградскім вышэйшым мастацка-тэхнічным інстытуце (1925–1928 гады) і ў Кіеўскім мастацкім інстытуце (1928–1929). Цікава, што ў сваіх біяграфіях, у тым ліку ў кнігах “Незабыўнае” і “То, што помніцца...” Заір Азгур піша, што ў Ленінградзе ён вучыўся ў Акадэміі мастацтваў. Таму варта ўдакладніць, што Вышэйшы мастацка-тэхнічны інстытут – гэта насамрэч колішняя Пецябургская акадэмія. З часам статус акадэміі быў для гэтай ВУН адноўлены, але пасля таго, як Заір Азгур пакінуў яе сцены.

Свой ад’езд у Кіеў мастак тлумачыў неспрыяльнымі для вучобы варункамі, што склаліся ў ленынградскім асяродку. Цытую па кнізе: “То, што помніцца...”:

“... в Академию проникли формалисты. Они подрывали авторитет преподавателей – мастеров, которые выступали за утверждение и развитие в советском искусстве реалистических традиций. Среди студентов наблюдалось, если можно так выразиться, брожение умов”.

Назваваючы мастацка-тэхнічны інстытут Акадэміяй, Заір Азгур, відаць, хацеў падкрэсліць, што ягоная сапраўдная “Alma mater” не акупаваная “фармалістамі” мастацкая прастора, а тая Акадэмія, што існавала

да вядомых кастрычніцкіх падзеяў 1917 года. Такім чынам ён і статус свой падвышаў: маўляў, не на рабфаку якім вучыўся – у Акадэміі!

Забягаючы наперад адзначу, што адданасць акадэмічнай (на мяжы з натуралізмам) форме ў спалучэнні з некрытычным успрыманнем камуністычнай ідэалогіі і зрабілі Заіра Азгура класікам “сацыялістычнага рэалізму”.

Пасля Кіева мастак з такой жа мэтаю наведваў на кароткі час Баку і Тбілісі. З 1929 года ён назаўсёды пасяляецца ў Мінску.

Здалёк жыццё і творчасць Заіра Азгура выглядаюць пазбаўленымі праблемаў. Гэта як кар’ера вайскоўца ў мірны час. Ніякай рызыкі жыццю і здароўю, ніводнага баявога сутыкнення, а мундзір ад медалёў – як кальчуга. А ўсе ўзнагароды за выслугу гадоў.

Але ж быў у ягоным жыцці эпізод, калі існавала рэальная пагроза, што ўсё можа кепска скончыцца. У 1936 годзе была прынята новая, так званая “Сталінская”, Канстытуцыя СССР. Заір Азгур адгукнуўся на гэтую падзею скульптурай “Сталін – тварэц Канстытуцыі”. Прычым зрабіў некалькі варыянтаў. На выбар. Адзін з іх прадставіў у экспазіцыі выставы ў Маскве падчас Дэкады беларускага мастацтва 1940 года. Запланаваны поспех у Маскве з водгуллем у Мінску мусіў стаць для Заіра Азгура чарговай прыступкай кар’ернай лесвіцы. Але адбылася неспадзяванка. Не таго “Сталіна” павёз скульптар у Маскву. “Гэта горш, чым злачынства, гэта – памылка”, – сказаў бы з такой нагоды Талейран.

Рэч у тым, што Заір Азгур, які ўсё жыццё свядома і падсвядома арыентаваўся на канон і традыцыю, вырашыў адступіцца ад сваіх правілаў. Згодна з эстэтычным канонам Сталінскай пары, правадыра трэба маляваць і ляпіць так, нібыта ён на трыбуне – адначасова з народамі і над народамі. А вось азгураўскі “Сталін” на той маскоўскай выставе сядзіць у фатэлі. Гэтая спроба зарыгінальнасць была адразу заўважаная, і пільныя людзі выказалі на гэты конт свае меркаванні Іосіфу Вісарыёнавічу. Вось, маўляў, нейкі Заір Азгур выляпіў Вас, таварыш Сталін, на троне, паставіўшы пад сумнеў Ваш агульнавядомы дэмакратызм.

А трэба сказаць, што “бацька” ў інтэрпрэтацыі Азгура і сапраўды выглядаў нібыта які манарх. Калі б Сталін убачыў у гэтым крамолу, давялося б Заіру Азгуру не скульптуры ваяць, а белых мядзведзяў пасвіць. Але ці ў той дзень быў Іосіф Вісарыёнавіч у добрым гуморы, ці то ўпотаі лашчыў думку пра трон, аднак, пабачыўшы скульптуру, з усмешкаю адзначыў, што фатэль яму даспадобы – вельмі зручны.

Магчыма, гэты эпізод неяк паўплываў на тое, што з таго часу Заір Азгур засяродзіўся на бюстах. Яны складаюць абсалютную большасць сярод ягонай спадчыны. Паўфігураў значна меней. Яшчэ менш скульптураў з рукамі і нагамі. Ды і тыя ўсё больш “Леніны”.

Людзі, добра знаёмыя з творчасцю Азгура, у адзін голас сцвярджаюць, што самыя лепшыя, самыя шчырыя свае творы скульптар зрабіў у часе вайны. І гэта так. Бо ён тады ствараў партрэты рэальных герояў. І відавочна, што тое яму было даспадобы. Гэта ўжо потым на пасаду героя будучь вылучаць згодна анкеце. Каб “правільнымі” былі і сацыяльнае паходжанне, і нацыянальнасць, каб адпавядалі пасада і званне. А пакуль што героі – тыя, хто насамрэч здзейснілі подзвігі. Я асабіста вылучыў бы з гэтай галерэі герояў партрэты снайпера Ф. Смалячкова, лётчыка В. Талаліхіна, партызанаў М. Сільніцкага і М. Шмырова (Бацькі Міная). Партрэты робяцца хутка, аўтар не паспявае іх “засушыць”. Актыўная лепка часам прымушае прыгадаць пластыку скульптараў-імпрэсіяністаў, што для апалагета акадэмізму даволі нечакана. Ніякага пафасу, штучнасці. Гэта звычайныя людзі, якіх трагічныя абставіны прымусілі стаць салдатамі.

Партрэты герояў вайны, зробленыя ў 1941–1945 гадах і “ваенныя” партрэты пасляваеннага часу розняцца і стылёва, і вобразна. Напрыклад, у партрэце В. Лабанка (1951) зноў прабіваецца “сацыялістычны рэалізм”, з’яўляецца “правільнасць”, дэкаратыўная ўмоўнасць, штучнасць. Тое ж і ў партрэтах К. Варашылава (1953), І. Сталіна (1951), у помніку К. Ракасоўскага (1945–1949). Выключэнне хіба што Дзед Талаш (1947–1956). Ягоны партрэт атрымаўся вельмі выразным, натуральным.

Статус класіка Заір Азгур прыдбаў дзякуючы ўдзелу ў двух манументальных праектах. У 1953 годзе ён разам з Бембелем, Глебавым і Селіханавым робіць помнік Сталіну на Цэнтральнай (цяпер – Кастрычніцкая) плошчы Мінска. А праз год група ў тым жа складзе робіць гарэльефы манумента на Круглай плошчы (цяпер – плошча Перамогі). Заір Азгур рабіў кампазіцыю “Слава палеглым у барацьбе за Радзіму”. Гэта адзіная шматфігурная кампазіцыя ў ягонай творчасці.

Звяртаю ўвагу на тое, што помнік Сталіну з’явіўся ў Мінску раней за манумент Перамогі. Гэта яркая сведчыць пра тое, як улада вызначала ідэалагічныя прыярытэты. Помнік Сталіну прастаяў нядоўга. У манаграфіі Ф. Рагінскай “Заір Ісакавіч Азгур”, што выйшла ў Маскве ў 1961 годзе, не толькі ўжо няма фотаздымка гэтага стода, але ён нават не прыгадваецца ў спісе манументальных твораў мастака.

Дэмантаж помніка, які для Заіра Азгура быў знакавым творам, стаўся, так бы мовіць, “першым званком”, папярэджаннем, што стаўка на дзяржаўную ідэалогію не гарантуе пасмяротнай славы, што цалкам ідэалагізаванае мастацтва, нават у “вечных” матэрыялах, зусім не абавязкова перажыве аўтара.

“Другі званок” прагучаў у 1992 годзе, ужо ў незалежнай Беларусі. Тады знялі і звезлі ў ягоную майстэрню бронзавыя бюсты Маркса і Леніна, што стаялі перад Домам ЦК КПБ з 1980 года. Цяпер у будынку быў Вярхоўны Савет Рэспублікі Беларусь, і камуністычныя помнікі перад уваходам у будынак псавалі імідж новай улады (хоць і складалася яна ці не на 90 адсоткаў з прадстаўнікоў старой наменклатуры). Няёмка перад гасцямі з Еўропы.

Заір Азгур перажываў гэтую падзею вельмі балюча. Магчыма, усведамленне сваёй незапатрабаванасці ў новым часе, няпэўная будучыня ягонай творчай спадчыны недзе нават прыспешыла ягоную смерць. Ёсць такая завядзёнка ў жыцці: людзі паміраюць, калі становяцца непатрэбнымі.

Хоць Заір Азгур быў найперш савецкі мастак, а ўжо потым беларускі, але менавіта беларушчына дае яму шанец на доўгатэрміновую прысутнасць у нашай культуры. Пар-

трэты Кастуся Каліноўскага, Францішка Багушэвіча, Стахара Міткоўскага, Алаізы Пашкевіч і шэраг іншых (у тым ліку і тыя, што загінулі ў вайну і засталіся толькі на фотаздымках – Васіль Цяпінскі, Францішак Скарына, Уладзіслаў Галубок) і сёння ўяўляюць цікавасць як этап у асэнсаванні беларусамі ўласнай гістарычнай спадчыны. Мы павінны быць удзячныя скульптару ўжо хаця б за тое, што ён захаваў для будучыні сапраўднае аблічча Янкі Купалы і Якуба Коласа. Ён адзін з нямногіх мастакоў, якія малявалі і ляпілі вялікіх песняроў з натуры. Дакладнасці гэтых партрэтаў можна верыць, бо Заір Азгур быў выдатны майстар-рэаліст.

Кульмінацыйны момант творчасці Заіра Азгура прыпадае на 1972 год. Тады на плошчы Якуба Коласа паўстаў мемарыяльны комплекс у гонар Паэта, задуманы і здзейснены мэтрам. Гэты помнік для яго такі ж знакавы твор, “візітоўка”, як для Бембеля – “Гастэла”, для Глебава – “Скарына”, для Селіханова – “Стары з дзіцём” (Хатынь). Помнікі скульптар ставіў і раней. Ды былі гэта альбо бюсты, альбо паўфігуры, ім больш падыходзіць вызначэнне “мемарыяльны знак”. Выразныя магчымасці бюста даволі абмежаваныя. Тры такіх “напаўпомнікі” – Дзяржынскаму, Грыцаўцу і Янку Купалу Азгуравай работы паўсталі ў 50-х гадах уздоўж цэнтральнай магістралі горада. Бюсты і паўфігуры скульптара часта вымагаюць крытычнай ацэнкі. Рэч у тым, што гэтую “вытворчасць” ён “паставіў на паток” і фактычна штампаваў партрэты са стандартных “блокаў”, карыстаючыся напрацаванымі схемамі. Аднолькавыя павароты галавы і палажэнні рук вандруюць з адной работы ў другую. Пасуюць яны ці не характару мадэлі, аўтара не надта хваляе. Ён працуе хутка, думаць няма калі. Дастаткова паставіць некалькі партрэтаў у шэраг, і гэты схематызм як адбітак трафарэтнасці мыслення становіцца відавочным.

Да помніка Якубу Коласу Заір Азгур ішоў доўга. Па ягоных словах (кніга “Незабыўнае”), ляпіў Якуба Коласа ён чатыры разы. Рыхтаваць грамадскую думку да таго, што правы на помнік Песняру эксклюзіўна належаць яму, Заір Азгур пачаў яшчэ напрыканцы 50-х гадоў. Ужо тады ён

вырашыў, што на плошчы, якая зусім нядаўна атрымала імя Якуба Коласа, будзе стаяць манумент ягонай работы. Неаднойчы празрыста намякаў на гэта ў розных інтэрв’ю, а ў кнізе “Незабыўнае” (1962 год выдання) наўпрост гаворыць, што працуе над помнікам, і дае яго падрабязнае апісанне. У цэнтры плошчы скульптар планаваў зрабіць возера сорак пяць метраў даўжынёю, на возеры – тры каменныя выспы. На цэнтральнай мусіў сядзець Якуб Колас, на бакавых – Сымон-музыка са сваёй дзяўчынай і стары партызан Дзед Талаш з юным партызанам-разведчыкам. Прычым дзед і юнак павінны былі глядзець на людзей праз бронзавы гушчар балотнага хмызняка. Рэшту плошчы Заір Азгур хацеў засадзіць дрэвамі, стварыць бярозавы гай, які б цалкам закрываў скульптуры з боку вуліцы Веры Харужай. Гэты праект быў, на шчасце, рэалізаваны не ў поўным аб’ёме. Прыстаўленыя да скульптара архітэктары здолелі ўгаварыць мэтра хоць крыху лічыцца з архітэктурным асяроддзем, адмовіцца ад возера, бронзавага хмызняка і бярозавага гаю.

На жаль, не было каму прымусіць мэтра змяніць стылістыку і сюжэтны лад мемарыяла. Коласава спадчына – гэта энцыклапедыя беларускага жыцця на злome часоў. Мудрасць Коласа раскрываецца далёка не ўсім. Тут і чытачу трэба мець пэўны інтэлект. З усёй Коласавай спадчыны для ўвасаблення ў бронзе скульптар выбраў (сам альбо яму параілі) тыя вобразы, што адпавядалі ідэалагеме “савецкі беларус”. Згодна з імперска-савецкім канонам, гэта такая этнаграфічна-партызанская істота, якая не мае ні каранёў у гісторыі, ні будучыні без Масквы. Верш у гонар Масквы (прычым на дзвюх мовах) выбіты на пастаменце помніка-бюста Купалу (у 1972 годзе перанесены з Мінска ў Вязынку). “Этнаграфічны” Сымон-музыка і “партызаністы” Талаш атачаюць Якуба Коласа на менскай плошчы ягонага імя.

Калі ў кампазіцыі помніка ніяк нельга было абысціся без літаратурных герояў, дык, мабыць, трэба было браць іх з “Новай зямлі”, галоўнага твора Песняра, ці шукаць у

алегарычных “Казках жыцця”. Сімвалічныя, філасофска-абагуленыя вобразы больш пасуюць помніку, разлічанаму на стагоддзі, чым канкрэтыка, якая праз дзесятак гадоў становіцца незразумелай.

Не памылюся, калі скажу, што ў часе работы над помнікам Коласу мастак па звычцы болей дбаў пра палітычную кан’юнктуру моманту, чым аб праўдзівым вобразе Песняра беларускага народа.

У гэтым помніку выявіліся як моцны, так і слабы бакі творчасці Заіра Азгура. Ён умеў па-майстэрску, амаль з фатаграфічнай дакладнасцю перадаваць падабенства. Умеў працаваць з дэталлю, між тым, як у час “суровага стылю” гэта было “не модна”, і мала хто са скульптараў быў на гэта здольны. Але да канца жыцця ён так і не навучыўся ўпраўляцца з вялікай формай. Усё, што сягала вышынёю больш за паўтара метра, уяўляла для скульптара сур’ёзную праблему. Ягоныя статуі візуальна “распадаюцца” на добра прапрацаваныя фрагменты, кожны з якіх існуе сам па сабе.

Помнік уразіў мінчукоў сваімі памерамі. Нават быў такі жарт. Прызначаючы спатканне на плошчы Коласа, удакладнялі: “Сустрэнемся каля левага чаравіка жалезнага дзядзькі. Не наблытай! Каля левага”. Жарт жартам, а чаравік дзядзькі Якуба насамрэч успрымаецца ў кантэксце помніка і плошчы як цалкам самастойны, самадастатковы мастацкі аб’ект.

Статую скульптар рабіў як бюст. У тым сэнсе, што бюсту хапае адной-дзвюх кропак агляду, а статуя мусіць мець іх з дзесятак. Заір Азгур меў унікальную магчымасць, пра якую марыць кожны мастак – зрабіць фактычна з нічога цэлую плошчу, прычым у цэнтры горада. Помнік мог “сабраць” невыразную, рознастылёвую архітэктурную даць плошчы вобразна-сэнсавую дамінанту. Не атрымалася. Паранейшаму і плошча нібыта сама па сабе, і помнік – асобна.

У 1972 годзе ў Мінску на вачах вялікай грамады адбылася сустрэча эпохаў. Адыходзячую эпоху з артадаксальным “сацрэалізмам” увасабляў помнік Якубу Коласу. Па-

чатак Нацыянальнага Адраджэння сімвалізаваў помнік Янку Купалу скульптараў Л. Гумілеўскага, А. Анікейчыка, А. Засніцкага. Янка Купала трактуецца ўжо не як “савецкі” паэт з ордэнам Леніна на грудзях (такім яго ўвасобіў у помніку-бюсце Заір Азгур), а як проста паэт – Пясянр, сейбіт, вяшчун. Я не стаў бы далучаць аўтараў гэтага помніка да ліку свядомых нацыяналістаў. Проста да разумення велічы Купалы даспела грамадства, а творцы разам з ім. Гэтая сустрэча эпох мусіла адбыцца. Рана ці позна. Бо рана ці позна прабіваецца праз асфальт трава.

У 40-х–50-х гадах у беларускай скульптуры вялі рэй чатыры асобы – Азгур, Бембель, Глебаў, Селіханаў. Іхняя манаполія пахіснулася ў 60-х, калі разам з “суровым стылем” у мастацтва прыйшло новае пакаленне. Гэта найперш названыя вышэй Анікейчык, Гумілеўскі, Засніцкі. Даволі хутка яны заваявалі сімпатыі публікі і заявілі прэтэнзіі на сваё “месца пад сонцам”. Напачатку ім дазволілі аздабляць помнікамі і мемарыяльнымі знакамі правінцыю. А ў 1972 годзе “старая школа” і “новая хваля” сышліся ў Мінску. Атрымалася, як ні парадаксальна гэта гучыць, супрацьстаянне “Коласа” і “Купалы”. Перамаглі маладзейшыя. Мінчукі палюбілі “Купалу”, а “Коласа” яны (дазволю сабе гэта сцвярджаць) проста трываюць; чакаюць, калі нарэшце мемарыял на плошчы Якуба Коласа будзе даведзены да ладу. А гэта магчыма, калі дапоўніць яго скульптурамі персанажаў з іншых кніг Якуба Коласа, стварыць, так бы мовіць, “натоўп”, у якім Дзед Талаш і юны партызан стануць незаўважнымі і ідэалагічна нейтральнымі.

Для Заіра Азгура 1972 год стаўся кульмінацыяй творчасці (болей лёс не рабіў яму такіх падарункаў) і ўсведамленнем таго, што ягоная эпоха, ягоны гістарычны час скончыліся...

Праўда, “конныя ціміразевы” скакалі па Беларусі яшчэ амаль дваццаць гадоў. Час ад часу яны вяртаюцца і сёння (чаго варта ідэя помніка маршалу Жукаву перад мінскім Домам афіцэраў!). Але час ужо быў іншым.

Заір Азгур паспеў паставіць яшчэ некалькі помнікаў Леніну. Адзін з іх дык на вельмі прэстыжным месцы – у



гістарычнай частцы Гародні. Але, дзіўная рэч, познія “Леніны” Азгура нейкія стомленыя і спакутаваныя. Нібыта любімы персанаж скульптара састарыўся разам з ім. У 1978 годзе Заір Азгур атрымаў зорку Героя Сацыялістычнай працы. У ягоную майстэрню вадзілі экскурсіі наменклатурных замежнікаў. Скульптара па-ранейшаму садзілі ў прэзідыумы. Але ўсё гэта хутчэй па інерцыі.

Аляксандр Кішчанка, які вельмі паважаў людзей працавітых і з гэтай прычыны і да Заіра Азгура ставіўся прыхільна, гаварыў пра ягоную творчасць так: “У ягонай майстэрні галоваў столькі, як у іншых – бутэлек”. І насамрэч Заір Азгур – гэта галовы. Мноства галоваў. Гіпсавыя, бронзавыя, гранітныя, мармуровыя... Пасля наведвання музея скульптара маеш пачуццё, нібыта блукаў па могілках. Па могілках, на якіх мастак пахаваў свой талент.

Дзяржынскі, Сталін, Ленін, Мяснікоў, Апанскі... На жаль, значнай часткай сваёй творчасці гэты Народны мастак БССР быў для Беларусі староннім мастаком. Хоць і пражыў тут усё жыццё. Ён – антыпод Марка Шагала, які і ў Парыжы заставаўся беларускім габрэем. Дарэчы, не выявіў Заір Азгур у творчасці і сваю этнічную сутнасць. А мог бы стаць летапісцам беларускага габрэйства, сродкамі мастацтва распавесці драматычную гісторыю гэтай часткі беларускай нацыі...

Ёсць мастакі выразна нацыянальныя, але якіх шануюць ва ўсім свеце. Гэта румын Брынкуш, харват Мештравіч, француз Бурдэль, паляк Дунікоўскі. Скульптар Заір Азгур ад прыроды меў талент, які дазваляў яму марыць пра месца ў гэтай кагорце. Але, адсунуўшы Беларусь на перыферыю сваёй свядомасці, стаўшы “савецкім” мастаком, ён абраў сабе правінцыйны лёс. Бо на “конным помніку Ціміразеву” ў вялікую гісторыю не патрапіш.

**(“Дзеяслоў”, 2004 г.)**

# НЕНАПІСАНАЯ “МАДОНА” ЖЫВАПІСЦА КУЗЬМІЧА

## *Эпізод, які сапсаваў юбілейныя ўрачыстасці*

Сёлета жывапісцу Аляксею Кузьмічу спаўняецца 60 год. Мастацтва ягонае, так бы мовіць, “на аматара”, але вядомасці спадара Аляксея могуць пазаўздросціць і знаковыя постаці беларускай культуры. Калегі гавораць пра Аляксея Кузьміча, што ён калі-нікалі адкрывае нагою дзверы ў такія кабінеты, да якіх паспалітаму чалавеку і наблізіцца страшна. Сам мастак імідж неардынарнай асобы, якая “мае руку” ў вышэйшых эшалонах улады, падтрымлівае эпатажнымі заявамі і экстравагантнымі ўчынкамі. Як яго паслухаць, дык у лепшых сябрах ён мае ўладыку Філарэта, Віктара Шэймана і Уладзіміра Пуціна. Больш за тое, Аляксей Кузьміч сцвярджае, быццам ён “происходит из рода Романовых” і, адпаведна, мае правы на расійскі прастол. Але “манархічная генеалогія” ў жыцці ўраўнаважваецца палітычнай лаяльнасцю мастака і “славянафільскай” арыентаванасцю ягонага жывапісу. Улада яго насамрэч шануе і шчыра любіць. Аляксей Кузьміч – адзіны з сяброў Беларускага саюза мастакоў, якому некалькі гадоў таму далі магчымасць разгарнуць экспазіцыю персанальнай выставы адначасова ў Палацы мастацтва, заняўшы ўсе паверхі, і ў Нацыянальным мастацкім музеі! Такого не рабілі ні для Савіцкага, ні для Шчамялёва, ні для Паплаўскага.

Не дзіва, што і цяпер, пад свой чарговы юбілей, Аляксей Кузьміч запатрабаваў ад Саюза мастакоў таго ж – “все три этажа Дворца искусства”. Дарэчы, каб выканаць гэтае патрабаванне, давялося б дабудоваць паверх, бо Палац мастацтва – двухпавярховы. У адказ яму патлумачылі, што, згодна з правіламі і шматгадовай традыцыяй, сябра Саюза мастакоў у свой юбілейны год можа прэтэндаваць толькі на адну з трох залаў Палаца мастацтва і што для яго не збіраюцца рабіць выключэння. Аляксей Кузьміч пакрыўдзіўся, “абклаў” кіраўніцтва і апарат БСМ, не зважаючы на пол, узрост і ганаровыя званні, і пайшоў шукаць праўды ў Міністэрства культуры. Ніхто не сумняецца, што там ён знойдзе паразуменне. А калі не знойдзе, дык дойдзе і да Адміністрацыі.

Аднак адзін эпізод з творчай біяграфіі жывапісца, які адбыўся 19 лютага 2005 года, ужо загадзя сапсаваў юбілейныя ўрачыстасці, якія Аляксей Кузьміч плануе наладзіць у свой гонар.

Гадоў дваццаць таму мастак быў вядомы сваёй зацыкленасцю на адзіным сюжэце: на ўсе выстаўкамы (незалежна ад тэматыкі выставы) прыносіў выключна выявы аголеных натуршчыц. Нарэшце яму сказалі: “Лёша, ... мать! перестань тягать нам голых баб. Нарисуй что-нибудь путное!”. Мастак прыслухаўся і стаў аздабляць аголеных натуршчыц крыламі, анёламі і немаўлятамі. Так ён стаў “художником Мадонн”. На апошняй вялікай персаналіі Аляксея Кузьміча гэтых “мадон” было, як у лазні. Эстэты на ягонай выставе лаяліся брыдкімі словамі, але той-сёй паспаліты глядач пускаў расчуленую слязу. (Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што свой, так бы мовіць, электарат у Аляксея Кузьміча, безумоўна, ёсць).

А паколькі “мадон” жывапісец шукае паўсюль – на вакзале, на вуліцы, у пад’ездзе, час ад часу здараюцца недарэчнасці. 1 сакавіка на імя старшыні Беларускага саюза мастакоў прыйшоў ліст за подпісам Л. Ф. Козіча – кіраўніка дзіцячага фальклорнага тэатра моды Цэнтра пазашкольнай работы “Кантакт” Цэнтральнага раёна Мінска.

У лісце паведамляецца, што 19 лютага да выхаванкі памянёнага дзіцячага тэатра на вуліцы падышоў чалавек, які прадставіўся праваслаўным мастаком Аляксеем Кузьмічом, і заявіў, што сочыць за ёй ужо два гады. Ён прапанаваў дзяўчыне стаць ягонай музай, прайсці з ім у майстэрню, каб намалюваць з яе мадону. У пацвярджэнне сваіх намераў даў дзяўчынцы сваю візітную картку, папярэдзіўшы, каб яна нікому яе не паказвала і нікому не расказвала пра гэтую сустрэчу. Кандыдатка ў “мадоны”, зразумеўшы сітуацыю як “седина в бороду, а бес в ребро”, была ў шоку. Л. Ф. Козіч папярэджвае, што, калі нешта падобнае паўторыцца, справай зоймецца міліцыя.

Кіраўніцтва БСМ было вымушана запатрабаваць ад Аляксея Кузьміча тлумачэнняў. У адказ мастак выказаў сваё разуменне сітуацыі праз нефармальную лексіку і дадаў: “Пусть пишут в прокуратуру, всё равно ничего не докажут!”.

Паколькі сітуацыя сапраўды няўцямная, ды і сведкаў няма, на гэтым “разбор палётаў” фактычна спыніўся. Але, як кажуць у падобных выпадках, “остался осадок”. А для Аляксея Кузьміча з гэтай сітуацыі хіба адзіная страта – на ягонай выставе будзе на адну “мадону” меней, чым ён планаваў.

**(“Народная Воля”, 05.04.2005)**

# URBI ET ORBI — ГОРАДУ І СВЕТУ

Даследчык беларускай культуры другой паловы ХХ стагоддзя не абміне ўвагаю тую акалічнасць, што пакуль літаратура і мастацтва сілкаваліся настальгіяй па матчынай хаце і бацькоўскім полі, колькасць гарадскога насельніцтва імкліва павялічвалася менавіта за кошт учорашніх вяскоўцаў. Письменнікі і мастакі з сялянскімі каранямі сумавалі па вёсцы на бяспечнай адлегласці ад яе. Дзівавацца тут няма з чаго, калі ведаць, што БССРаўскі калгас першых пасляваенных дзесяцігоддзяў уяўляў сабою штосьці накшталт паўднёва-афрыканскага “бантустана” часоў панавання апартаіду. Калгаснік быў белым неграм Савецкай імперыі, яму нават пашпарт мець было не паложана. Горад жа даваў уцекачам “ад родных ніў, ад роднай хаты” часта ілюзорную, але ўсё ж такі надзею калі-небудзь пачаць “людзьмі звацца”.

Для пераважнай большасці мастакоў, што сцвердзіліся ў 60-я – 70-я гады, вёска ўвасабляла “сапраўдную Беларусь”, была асноўнай тэмай творчасці і духоўным апірышчам. Горад жа быў для іх хаця ўжо не чужым, але яшчэ і не родным. У горадзе была кватэра і майстэрня, а тэрыторыяй натхнення па-ранейшаму заставаўся бацькоўскі гарод, куды яны, як вернікі на нядзельную імшу, выпраўляліся на выхадныя. На ўзараным полі знаходзілі кансенсус артадаксальны “сацрэалізм”, “суровы стыль”, “этнаграфізм”... І нават адаптаваны да беларускіх рэаліяў “авангард” меў на ім (праўда, у пазнейшыя, “перабудовачныя”, часы) сваю дзялянку. Мала хто з беларускіх інтэлігентаў тае пары

разумеў, што перасяленне цэлага народа з вёскі ў горад, здзейсненае на працягу жыцця ўсяго аднаго пакалення, было цывілізацыйным прарывам; што менавіта імклівая урбанізацыя ператварыла няўцямыны “тутэйшы” этнас у беларускую нацыю. Беларусь ужо зрабілася гараджанкаю, але культурніцкая эліта, у якой вышываная кашуля прырасла да скуры, не жадала прызнаваць гэты факт.

Сярод творцаў, што спрычыніліся да сыходу нацыянальнага мастацтва з этнаграфічна-калгаснай “рэзервацыі” ў вялікі свет, я першым назваў бы Арлена Кашкурэвіча, выдатнага майстра графікі. Ягонае творчае ўзыходжанне прыпадае якраз на прыгаданыя 60-я – 70-я гады. Калі б Арлен Кашкурэвіч меў шляхецкі герб, дык дэвізам на ім маглі быць словы “URBI ET ORBI” (“ГОРАДУ І СВЕТУ”). На знак таго, што толькі Горад як камунікацыя дае рэальнае выйсце ў Сусвет. У дачыненні да творчасці Арлена Кашкурэвіча гаворка ідзе не пра тэматычную накіраванасць і сюжэтны змест. Ён, бадай, першым у новым беларускім мастацтве ўбачыў горад не шэрагам краявідаў з рознапавярховымі камяніцамі, а як прастору сумоўя і самоты. Гэта адчуваецца ўжо ў ягоным першым шырокавядомым станковым цыкле “Горад і людзі” (1963–1964), прысвечаным Мінску. З нібыта выпадковых сюжэтаў ствараецца вобраз адначасова непаўторны і універсальны. Нешта знаёмае знойдзе ў гэтых сюжэтах жыхар Піцера, масквіч і віленчук. Але толькі мінчук па нейкіх дэталях беспамылкова вызначыць назву вуліцы, што ідзе пад гару; пазнае канкрэтны асобаў сярод пажыраў аўтобуса; здагадаецца, дзе месціцца падобная на бункер бильярдная.

Графічным цыклом “Горад і людзі” Арлен Кашкурэвіч засяродзіў увагу публікі на сваёй асобе. Усяго праз адзінаццаць год ён зробіць нешта такое, што прымусіць мастацкі свет (як цяпер кажуць, блізкае і далёкае замежжа) звярнуць увагу на Беларусь...

Неяк я дазволіў сабе рызыкаўную сваёй катэгорычнасцю заяву, што ў сусветнай анталогіі мастацтва XX стагоддзя Беларусь будзе прадстаўлена толькі тры-

ма знакавымі творамі – “Партызанскай мадонай” Міхаіла Савіцкага, “Габеленам стагоддзя” Аляксандра Кішчанкі і Кашкурэвічавым “Фаўстам”. Добра падумаўшы, гэты спіс можна было б і падоўжыць. Але першы радок у ім усё адно зоймуць пералічаныя творы.

Першы цыкл паводле “Фаўста” Арлен Кашкурэвіч зрабіў у 1975 годзе для беларускага перакладу шэдэўра Гётэ. Грамада пабачыла гэтыя малюнккі годам пазней, калі кніга выйшла з друку. Зноў да “Фаўста” Арлен Міхайлавіч звяртаецца ў 1981–1990 гадах. У новай версіі паменела апавядальнасці (хоць і раней яе было не шмат), але шматкроць узмацнілася сімвалічнасць, яшчэ больш моцна выявіўся пазачасовы сэнс вобразаў геніяльнай трагедыі. Кашкурэвічавы Фаўст не мае нацыянальнасці. На аркушах беларускага мастака дэкарацыяй драмы інтэлекта служыць не сярэдневяковая Германія, а даволі ўмоўныя рэаліі сённяшняга дня. Зусім невыпадкова ў Арлена Кашкурэвіча галоўны герой трагедыі Гётэ вонкава падобны на бацьку атамнай бомбы фізіка Опенгеймера (Арлен Міхайлавіч кажа, што цяпер зрабіў бы Фаўста падобным на Андрэя Сахарава). Ды гэта не столькі партрэт асобы, як візуалізацыя ідэі. Фаўст – гэта ўчора, сёння і заўтра.

Аўдыторыя, дасведчаная ў літаратуры і мастацтве, была ў захапленні і ад якасці перакладу, які зрабіў Васіль Сёмуха, і ад Кашкурэвічавай трактоўкі вобразаў Гётэ. Ды не ўсе выказвалі сваё захапленне ўслых. Зразумела, што выданне “Фаўста” па-беларуску ды ў такой аздобе віталі нацыяналісты (ці патрыёты Беларусі – каму як болей падабаецца). А вось ад расійцаў можна было пачуць: “Фауст” по-белорусски? Разве это возможно? Тем более, что есть русский перевод” (яны не бралі да ўвагі, што беларуская і расійская мовы належаць да адной групы і ад нямецкай аднолькава далёкія). Цікава, што летувісы, якія па тым часе мелі завяздзёнку фанабэрыцца перад намі сваёй “еўрапейскасцю” (пры гэтым пільна сачылі за ўсім, што адбывалася ў беларускай культуры: маўляў, што яшчэ са спадчыны нашага Вялікага княства, якога яшчэ нашага князя, мастака, паэта беларусы прысабечылі?), пасля выхаду

ў свет “Фаўста” па-беларуску вельмі аператыўна пераклалі трагедыю Гётэ на сваю мову. Летувіскае выданне мела “падарунакавы” фармат і шыкоўнасцю пераўзыходзіла наша. А вось графічная аздаба, ілюстрацыі да беларускага ўзроўню не дацягвалі. У канцэптуальным плане можна нават гаварыць пра плагіят. Не падлягае сумневу, што летувіскі ілюстратар натхняўся “Фаўстам” Арлена Кашкурэвіча.

Гётэ для немцаў больш чым паэт. Гэта вяшчун, прарок, носьбіт нацыянальнага духу. Лічыцца, што толькі той, для каго нямецкая мова родная, здольны ўсвядоміць космас Гётэвай паэзіі. У гэтай сувязі згадаю выразны эпізод, датычны немцаў і “Фаўста” паводле Арлена Кашкурэвіча. Недзе на чацвёртым годзе нашай Незалежнасці мая жонка была ў Германіі, прадстаўляла Беларусь на міжнародным медычным кангрэсе. Для яе гэта была не першая паездка за мяжу на падобныя мерапрыемствы, і яна ўжо сутыкалася з тым, што на Захадзе мелі вельмі цьмянае альбо скажонае ўяўленне пра нашу краіну. У лепшым выпадку Беларусь блыталі з Расіяй, у горшым – нават прыблізна не ўяўлялі, у якім куце карты трэба шукаць нашу дзяржаву. Таму яна дапоўніла відэашэраг, які суправаджаў яе навуковы даклад, некалькімі слайдамі: Беларусь на карце Еўропы, Герб “Пагоня”, бел-чырвона-белы сцяг, помнікі архітэктуры і характэрныя ландшафты. Ды яшчэ ўзяла з сабою для падарункаў замежным калегам колькі кніг па беларускім мастацтве. Гэтая, здавалася б, дылетанцкая прапагандысцка-асветніцкая акцыя прынесла плён. Прынамсі, пытаньняў накшталт “Беларусь? Дзе гэта?” і “Ці праўда, што у вас па вуліцах белыя мядзведзі блукаюць?” ужо не задавалі. Але сапраўдны гонар за краіну ёй давялося адчуць, калі нямецкі навуковец, разглядаючы падораную яму падборку Кашкурэвічавых ілюстрацый да “Фаўста” (выданне 1984 года), напачатку нават не хацеў верыць, што аўтар гэтых малюнкаў беларус. Бо раней меў упэўненасць, што “Трэба быць немцам, каб так разумець Гётэ!”

Не будзе памылкаю сказаць, што да свайго “Фаўста” Арлен Кашкурэвіч ішоў усё свядомае жыццё. І, мяркуючы па тым, як мастак дагэтуль цікавіцца ўсім, што даты-



чыць мастацкай візуалізацыі вобразаў славунай трагедыі, шлях гэты далёка не скончаны. Дыялог Кашкурэвіч – Гётэ доўжыцца.

Мастак нарадзіўся ў 1929 годзе ў Мінску. Бацька – службовец. Падкрэсліваю гарадское паходжанне будучага мастака не дзеля таго, каб сутыкнуць яго з калегамі, якія былі родам з вёскі. А толькі каб нагадаць, што для яго сталічны горад ад нараджэння – родная стыхія. У вайну Арлен з бацькамі трапіў у эвакуацыю на Волгу, у Саратаў. Эвакуацыя, канечне ж, лепей за акупацыю, але і там было не салодка. Кажуць, у цяжкія гады дзеці хутка сталеюць. У саратаўскай бібліятэцы, калі Арлен браў чытаць чарговы том Шэкспіра, бібліятэкарка са здзіўленнем пыталася: “Хлопчык, ты хоць разумееш, пра што напісана ў гэтых кнігах?” Між тым рэчаіснасць ваеннага ліхалецця пераўзыходзіла жарсці шэкспіраўскіх трагедый. Эмацыйны шок хлопец перажывіў, калі пабачыў па вяртанні на радзіму руіны Мінска. Потым, у сталыя гады, ён філасофскі заўважыць, што ні новабудоўлі, ні толькі што набытыя ў краме рэчы не цікавяць яго як мастака. Будынкі і рэчы, як і людзі, павінны мець біяграфію. Як творцу яго больш уражвае сцяна з адбітай тынкоўкай і слядамі вільгаці, чым новаўзведзены гмах. Але тады, пабачыўшы замест роднага горада поле бітай цэглы, ён меў, канечне ж, іншыя думкі.

Сёння падаецца дзіўным, што будучы класік здолеў паступіць у Мінскую мастацкую вучэльню толькі з другога заходу. Да таго ж было ў яго захапленне, якое на надта стасуецца з мастацкай творчасцю, бо як і творчасць яно патрабуе поўнай адданасці. Хлопец захапляўся акрабатыкай. У якасці акрабата ён выступаў у канцэртных праграмах, браў удзел у спаборніцтвах. Пасля мастацкай вучэльні, якую Арлен Кашкурэвіч скончыў у 1953 годзе, быў Беларускай дзяржаўнай тэатральна-мастацкай інстытут. Далей на працягу дзесяці год (1959–1969) мастак працаваў выкладчыкам у сваёй ALMA MATER. Яшчэ студэнтам ён пачаў трохі маляваць для часопісаў і выдавецтваў. Гэта быў падзаробак да стыпендыі і магчымасць набыць практычныя навыкі аз-

даблення кнігі ці часопіснай разгорткі. Нічога ў работах “ранняга” Кашкурэвіча – студэнта Мастацкага факультэта БДТМІ – не выдае ні ягонага творчага тэмпераменту, ні глыбіні інтэлекту. Звычайныя дабротныя малюнкi ды акварэлі. Не болей таго.

Мабыць, рэч у тым, што сапраўдны талент здольны раскрыцца толькі ў той справе, у той працы, якая сапраўды кладзецца яму на сэрца, якая даспадобы. Гэта Арлен Кашкурэвіч пераканаўча давёў сваёй дыпломнай работай – ілюстрацыямi да рамана вядомага ісландскага пісьменніка Х. Лакнеса “Атамная станцыя”. Напрыканцы 50-х гадоў цікавасць беларускага мастака да заходняй літаратуры і мастацтва ўспрымалася альбо як дзівацтва, альбо як спроба вылучыцца арыгінальнасцю. Яшчэ не забылася “борьба с безродным космополитизмом”. Прыярытэтнаю лічылася ідэалагічна вывераная тэматыка, у межах якой дазваляліся этнаграфічныя матывы. Дыпломнік, які дбаў пра кар’еру, не стаў бы ігнараваць гэтую акалічнасць. Арлену Кашкурэвічу “прахадную” рэч рабіць было не цікава, ды і творчасць ён заўжды ставіў вышэй матэрыяльнага дабрабыту. Таму і сёння, пабачыўшы ягоныя ілюстрацыі да “Атамнай станцыі” Лакнеса, захочаш і саму кнігу прачытаць.

Са свайго школьнага дзяцінства памятаю невялікага фармату кнігу, дзе былі сабраныя тры паэмы Янкі Купалы – “Курган”, “Бандароўна”, “Магіла льва”. Настаўніца беларускай літаратуры ў дырэктыўнай форме параіла ўсяму нашаму класу вывучаць Купалу менавіта па гэтай кніжцы. Як я зараз разумею, яна ведала, што паэтычныя радкі, аздобленыя выразнымі ілюстрацыямi, лягчэй кладуцца на памяць. Аздобіў жа кнігу Арлен Кашкурэвіч.

Мне падабаецца ўсё зробленае Арленам Кашкурэвічам паводле Янкі Купалы і Якуба Коласа. І “Тры паэмы”(1962), і “Курган” (1967), і творы Песняроў у серыі “Всемирная литература” (1969), і станковыя аркушы на аснове кніжных ілюстрацый. Апавядальнасць тут зведзена на мізэр, але максімальна выяўлены эмацыйны лад і філасофскі змест. Адно ўдакладню: дасавецкая твор-

часць Песняроў мастаку відавочна бліжэй, чым іхнія творы падцэнзурнага перыяду. Тую ж пранікнёнасць у змест і сэнс аповедаў я знаходзіў потым у аздобе твораў Караткевіча, Быкава, Адамовіча...

Са студэнцтва запомнілася “Песня пра зубра” Міколы Гусоўскага. Яе першае выданне асобнай кнігай (1973), як вы здагадваецеся, таксама праілюстраваў Арлен Кашкурэвіч. Калі я пішу “праілюстраваў”, “аздобіў”, я маю на ўвазе, што ён як мастак зрабіў кнігу ад першай да апошняй старонкі, а не проста дадаў да тэкста нейкія малюнкi. Арлен Кашкурэвіч заўжды робіць кнігу як цэльную рэч, дзе друкаванае слова і выява ўзаемазвязаныя ды ўзаемаабумоўленыя. Прыкладам, у “Песні пра зубра” кожная, здавалася б, драбязя падкрэслівае эпічны лад паэмы. Пераклад на сучасную беларускую мову слаўтай паэмы Гусоўскага замацаваў за Беларуссю велізарны абшар культурніцкай (а значыць, і палітычнай) спадчыны Вялікага княства Літоўскага. Язэп Сямяжон і Арлен Кашкурэвіч – перакладчык і мастак – зрабілі тое, што з пэўных прычын не маглі зрабіць беларускія навукоўцы.

Важкае слова сказаў Арлен Кашкурэвіч і пра Беларусь у Другой сусветнай вайне. У 1969–1970 гадах ён робіць цыкл “Партызаны”, дзе распавядае пра гераізм без звыклага для нашага мастацтва тае пары пафасу. Мастак нават батальных сцэн пазбягае, бо гэта вонкавы вобраз вайны. А на вайне хоць і ваююць зброяй, але перамагаюць духам. У нашым выяўленчым мастацтве, бадай, няма больш выразнага вобразу народнага Супраціву, чым аркуш “Маці” з гэтага цыкла: старыя жанчыны набіваюць патронамі кулямётныя ленты, нібыта лушчаць гарох...

Досвед работы над “Фаўстам” і цыклам “Партызаны” парадаксальным чынам спалучыўся ў аздобе кнігі Алеся Адамовіча “Карнікі”. Сам сюжэт кнігі дастаткова жудасны, каб яшчэ наганяць жаху дакладнай візуалізацыяй вобразаў. Таму графічны цыкл, сабраны блокам напачатку кнігі, – гэта роздум аб лёсе цывілізацыі, аб адвечным супрацьстаянні Добра і Зла.

Ведаючы Арлена Кашкурэвіча як майстра драматычнага аповеду, нармальна ўспрымаеш ягоныя ілюстрацыі да “Дзікага палявання караля Стаха” ды “Ладдзі роспачы” Уладзіміра Караткевіча і “Сабора Парыжскай Маці Божай” Віктора Гюго, але з пэўным здзіўленнем адкрываеш у мастака талент казачніка (аздоба кнігі казак Андэрсана) і добразычлівую іронію (“Прыгоды Тома Соера” Марка Твэна). Шэраг беларускіх творцаў маладзейшага пакалення адчулі на сабе ўплыў творчага метаду і стылю Арлена Кашкурэвіча. Найбольш глыбока асэнсоўваў і паслядоўна засвойваў іх у сваёй творчасці рана памерлы Юрый Герасіменка-Жызнеўскі (1948–1997). Хаця, магчыма, я памыляюся, гаворачы пра глыбокі ўплыў у гэтым выпадку. Проста два выдатных графіка, маючы блізкія погляды на жыццё і Сусвет, прыйшлі рознымі шляхамі да блізкіх стылёвых высноў. Мы памятаем Юрыя Герасіменку-Жызнеўскага па класічным ужо ілюстрацыям да “Выбранага” Якуба Коласа, “Маўчання травы” Васіля Зуёнка, “Знака Бяды” Васіля Быкава.

Я не ведаю, які канкрэтна сэнс укладае Арлен Кашкурэвіч у слова “Бог”, але відавочна, што зварот мастака да біблейных вобразаў – гэта не даніна модзе ці кан’юктуры (на релігійнай тэме сёння найбольш актыўна шчыруюць учарашнія вартавыя асноў “сацыялістычнага рэалізму”). Гэта лагічнае звязно ў ягонай творчай эвалюцыі. Да “Новага завету” і “Найвышэйшай песні Саламонавай” мастак ішоў праз асэнсаванне сусветнай і нацыянальнай літаратурнай класікі, таму і вынік адпаведны. Гэта той рэдкі выпадок, калі трактоўка вобразаў “Бібліі” задавальняе ўсе хрысціянскія канфесіі Беларусі, даспадобы знаўцам мастацтва і людзям, далёкім ад гэтай сферы.

Здавалася б, маючы такі “паслужны спіс”, такія аўтарытэт, мастак сёння павінен быць пры справе. У тым сэнсе, што ягоны творчы досвед мусіць быць запатрабаваны дзяржаваю і грамадствам. Але працу, якая б адпавядала ягонаму прафесійнаму ўзроўню,

у апошнія гады Арлен Кашкурэвіч мае вельмі рэдка. Крыўдна, бо ў Беларусі Арлен Кашкурэвіч, бадай, апошні з вялікіх мастакоў супярэчлівай савецкай эпохі. Арлену Кашкурэвічу часта звоніць з Парыжа Барыс Забораў. Ён жа піша ў Парыж доўгія лісты. Ёсць нешта агульнае ў лёсе двух мастакоў: адзін на эміграцыі, другі – “замураваў” сябе ў майстэрні. Але мастаку, каб звяртацца да “горада і свету”, няма патрэбы выходзіць на пляц, караскацца на трыбуну.

... Калі апошні раз я быў у майстэрні мэтра, мне падумалася, што вось так магла б выглядаць лабараторыя Фаўста, калі дапоўніць гэты інтэр’ер навуковымі атрыбутамі. І яшчэ: калі б Фаўста маляваў я, дык зрабіў бы яго падобным на Арлена Кашкурэвіча.

*(“Дзеяслоў”, 2005 г.)*

# “ФАКТ ПРЕЛЮБОДЕЯНИЯ В ОКРЕСТНОСТЯХ СМОРГОНИ”

Гэта не радок крымінальнай хронікі. Так называецца адна з карцін жывапісца Валянціна Губарава з новага каталога ягоных твораў. Некаторыя з іх можна пабачыць на выставе, што адкрылася днямі ў галерэі “ЛаСандр-АРТ” кампаніі “Мальвіна”.

Дарэчы, на згаданай карціне сюжэт не столькі адлюстроўвае рэальнае “прелюбодеяние” (у англамоўнай версіі – “adultery in the environs of Smorgon-city”), як накіроўвае ў адпаведным напрамку разбэшчаную фантазію глядача. Сюжэты Валянціна Губарава ўвогуле немудрагелістыя, прынамсі на першы погляд. Але было б памылкаю бачыць у ягоных карцінах толькі тое, што на іх намалявана. Яны, як чамадан кантрабандыста, маюць “двайное дно”, пад якім прыхаваны сэнс.

Творчасць Валянціна Губарава зместам – сага, інтанацыяй – прыпеўка, калі-нікалі мацэрная, але заўжды стылёва, эстэтычна вывераная. Заўжды – іранічная. Ён пясняр правінцыі, глыбінкі. Прычым глыбінку ён знаходзіць паўсюль, куды ні трапіць. У Ніжнім Ноўгарадзе, дзе нарадзіўся; у Мінску, дзе жыве; у Маскве, якую калі-нікалі наведвае. Ён бы і ў Нью-Йорку тую глыбінку знайшоў. Бо правінцыя не наўкол, а ўнутры нас. Правінцыял – гэта не сацыяльны статус, а стан душы. Сілкуючы сваю творчасць уражаннямі ад

роднай краіны, немалую частку свайго часу мастак праводзіць за мяжою. Ужо адзінаццаць год доўжыцца ягоны кантракт з галерэяй у Францыі, і каб захацеў, ён мог бы мець грамадзянства гэтай краіны. Але не хоча. Кажа: “Я баюся апынуцца ў сітуацыі, у якой знаходзіцца нямала маіх знаёмцаў, якія абралі замежжа месцам сталага жыхарства. Адзінае, што іх звязвае з радзімай, гэта хіба што дранікі на абедзеным стале. Мне найперш як мастаку дранікаў недастаткова. Мне трэба жыць сярод герояў сваіх карцін. Калі хочаце, гэта глеба, гной, на якім узрастае мая творчасць”.

Напрыканцы 80-х – пачатку 90-х мастак спрабаваў, і даволі ўдала, сцвердзіць сябе праз так званы “соц-арт” – крытычнае асэнсаванне рэчаіснасці. Абраў ён не безапеляцыйна-пракурорскі тон аповеду (што выглядала б лагічна), але іранічна-спачувальны. Людзі на ягоных карцінах тае пары (ды і гэтай) вартыя спачування, хаця звыклы лад жыцця іх цалкам задавальняе. Аднак для цензуры, нягледзячы на “перабудову”, нават спагадлівая іронія была крамолаю. Валянцін Губараў раней за іншых зразумеў, што прабівацца да гледача праз афіцыйныя структуры і цензурныя рагаткі – гэта марнатраўства сіл і часу. На сваю публіку трэба выходзіць найпрост. Мастацкі рынак аказаўся ягонай стыхіяй.

Дарэчы, “мастацкі рынак” цікавіць не толькі мастацтва. Да прыкладу, чаму ў вашых персанажаў такія насы і вушы? Альбо – ці многа вы зарабляеце? Пра насы і вушы ён кожным разам адказвае па-рознаму, у залежнасці ад аўдыторыі. А вось грошы... Мабыць жа, немалыя, калі творы Валянціна Губарава трапляюць на прэстыжны аўкцыён “Крысці”. Прынамсі, па беларускіх стандартах.

Цікаўнасць да творчасці мастака дэманструюць і так званыя новыя беларусы. Яны маюць схільнасць з’яўляцца ў майстэрню з аховаю, безапеляцыйна тыркаць пальцам у карціну, якая спадабалася, і тут жа, не сыходзячы з месца, плаціць наяўнымі. (Пры гэтым яны не разуме-

юць слоў “Карціна не прадаецца” альбо “Карціна ўжо прададзена”). Нешта ў карцінах Валянціна Губарава пасуе іх натуры і нават вонкаваму абліччу. Мастак кажа, што чалавека з “шалёнымі” грашыма бачна здалёк: ён неахайна апрануты ў дарагое адзенне.

На вернісажы Валянціна Губарава сабралася шмат людзей. Збольшага – асобы ў матэрыяльным сэнсе паспяховыя і жыццём задаволеныя. Яны могуць дазволіць сабе ўпрыгожыць катэдж твораў мастака, больш вядомага ў Заходняй Еўропе, чым ва ўласнай краіне. Былі калегі, што прыйшлі парадавацца ягонаму поспеху альбо зрабіць выгляд, што радуецца. Былі тусоўшчыкі, што ходзяць на ўсе прэзентацыі ў спадзяванні на халяўныя пачастункі. Была прэса, якая занатуе імпрэзу для гісторыі. Валянцін Губараў выглядаў стомленым і шчаслівым (задаволеным – дакладна). Яму ўтульна ў гэтым асяроддзі. Мастак углядаўся ў публіку, нібыта шукаў тыпажы для новых карцін.

**(“Народная Воля”, 13.12.2005)**



# 40 ГРАДУСАЎ ЗАКЛАПОЧАНАСЦІ

“Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству!” – аўтарства гэтага слогана належыць “вялікаму камбінатару” Астапу Бэндэру. Пры ўсёй іранічнасці выслоўя ёсць у ім і здаровы сэнс. З негатыўнымі з’явамі, глыбока ўкаранёнымі ў народную свядомасць і побыт, трэба змагацца як адміністрацыйнымі мерамі, так і дасціпнай прапагандай ды арыгінальнай агітацыяй. Сябры творчай суполкі “Майстар” пайшлі далей за Астапа Бэндэра і, не марнуючы сілаў на бессэнсоўную барацьбу з бездарожжам (для краіны, якая замест таго, каб праторанай дарогай ісці ў Еўропу, увесь час шукае нейкі “асобы шлях” немаведама куды, бездарожжа – з’ява запланаваная і невынішчальная), вырашылі замахнуцца на самую эмацыянальную аснову ўсходнеславянскай цывілізацыі – гарэлку. “Ударым мастацкай акцыяй па бутэльцы і прышчэмім хвост селядцу!” – так у вобразнай форме можна акрэсліць мэту антыалкагольнага саракаградуснага праекта, які з 15 верасня рэалізуецца ў сценах Палаца мастацтва.

Назва выставы чамусьці “трасянкавая” – “Водка і хвост сялёдкі”. Магчыма, аўтары праекта такім чынам маюць давесці, што з’ява, з якой яны схапіліся змагацца, прыйшла да нас з боку ўсходняй мяжы, а, можа, проста вырашылі быць бліжэй да народа (насельніцтва). На выставе прадстаўлена шмат нацюрмортаў, дзе дамінуюць бутэлька альбо селядзец. Ёсць сюжэтныя палотны,

плакаты, карыкатуры, дакументальныя фотаздымкі, а таксама абстрактныя і фантастычныя кампазіцыі, якія ў кантэксце экспазіцыі ўспрымаюцца насланнем нецвярозага розуму. А каб не было занадта змрочна, мастакі прапаноўваюць глядачу альтэрнатыву – здаровы лад жыцця, спорт, сямейныя радасці.

Самы арыгінальны экспанат выставы запазычаны ў Музеі крыміналістыкі. Гэта сапраўдны самагонны апарат. Мяркуючы па ягоных кампанентах, гэты ўзор народнай творчасці датуецца часамі так званай “перабудовы”, калі апошні генсек КПСС М. Гарбачоў вырашыў крута змяніць народныя звычкі, не папытаўшыся на тое народнага “кансенсусу”. На чэргі да вінна-гарэлачных крамаў краіна адказала не наўпрост, а, як гавораць палітолагі, “асіметрычна”. Праяву гэтай “асіметрыі” кожны цікаўны можа пабачыць у Палацы мастацтва. Потым апарат вернуць у музей.

Народу на вернісажы было шмат. Адчувалася, што тэма людзей хвалюе. Пасля вернісажу адбыўся фуршэт.

Пабачанае на выставе вярэдзіць розум. Вось, скажам, па бездарожжы і разгільдзяйстве можна ўдарыць аўтапрабегам, па п’янстве і алкагалізме – мастацкай выставай, – а чым ударыць па палітычным авантурызме мазаічных псіхапатаў?

**(“Народная воля”, 2005 г.)**

# пАРТызан ARTур з Горада СОНца

“– Слухайце, малады чалавек, а чаму б вам з вашымі здольнасцямі не папрацаваць на варожую выведку альбо на імперскую ахранку?

– Вярбуеце?

– Зрэшты, вы не падыходзіце ні тым, ні другім.

– Перадумалі?

– Вы ня ўмееце грэбаваць чалавекам як статыстычнай адзінкай дзеля дасягнення вышэйшых мэтай.

– Хутчэй, не жадаю. Ды і вышэйшай мэты як такой даўно ўжо няма...”

(Д. Гудвін. “The fool’s heart”)

Карціны, аб’екты і мастацкія акцыі Артура Клінава выклікаюць у маёй свядомасці (падсвядомасці) вобразы пачатку 80-х гадоў, калі ў стомленым ад чакання пераменаў грамадстве трывала ўсталяваўся іранічны погляд на абсурд савецкай рэчаіснасці. Савецкая імперыя, як некалі Рымская, стамілася ад цяжару недасягальнай “вышэйшай мэты”, стамілася ад самой сябе.

Прыгадваю 1982 год. Масква, Красная плошча. Хаваюць апошнюю з манументальных постацяў савецкай міфалогіі – Леаніда Ільча Брэжнева. Мы з сябрам назіраем гісторыю па тэлевізары. Прыгадваю бацькоўскія аповеды, як плакаў народ па Сталіне, і па кантрасце адзначаю пачуццё абыякавасці, нават дафенізму, якое распаўсюджваецца з Краснай плошчы па ўсёй краіне. У часе цырымоніі атрымалася не-

спадзяванка: хаўтурнікі, апускаючы ў магілу труну, не здолелі ўтрымаць яе на вяроўках. Труна са страшэнным грукатам ляснулася аб бетоннае дно ямы. Мой сябра з гэтай нагоды глыбакадумна зазначыў: “Вось і нас калі-небудзь так...” Я хацеў яму запырачыць, што наўрад ці нам зладзяць такія шыкоўныя паховіны. Але сябра, не дачакаўшыся майго каментару, удакладніў, што меў на ўвазе не ўрачыстасць цырымоніі, а вечна нецвярозых хаўтурнікаў, якія з бадуна няздольныя труну па-людску ў магілу апусціць.

Грукат напалохаў крамлёўскіх варонаў. Яны ўсчалі крык і знервавана закружыліся чорнай зграяй у паветры, псуючы тэлевізійную карцінку. Грымнуў Гімн СССР, але ён не заглушыў карканне. А потым у гэтую какафонію ўварваліся артылерыйская страляніна (салют) і заводскія гудкі, пранізлівыя, як сірэны паветранай трывогі (дзеля такой нагоды іх на адных заводах раскансервавалі, а на другіх – наладзілі). Цяпер мы ведаем, што ў асобе генсека на гэтых сюррэалістычных хаўтурах хавалі не толькі канкрэтнага чалавека, але і грандыёзную з’яву пад назваю СССР. Тое, што пасля Брэжнева дзяржава пракантавалася яшчэ амаль дзесяць гадоў, прынцыпова нічога не змяняе.

Сёння, пазнаёміўшыся з біяграфіяй мастака Артура Клінава, я ведаю, што ў год папярэдняга скону СССР ён якраз вызначаўся ў творчым плане. Вырашаў, быць яму мастаком ці архітэктарам. Інакш кажучы, разбураць эстэтычныя стэрэатыпы ці будаваць у адпаведнасці з узаконенымі звычаямі. Архітэктарам Артур не стаў. Мабыць, таму, што яго болей цікаваць канкрэтныя, далёкія ад дасканаласці жывыя людзі, а не даведзеная да ладу абстрактная функцыянальнасць “мёртвых” архітэктурных формаў. А яшчэ з тае прычыны, што адчуў: у бліжэйшы час больш актуальным будзе справа разбурэння. Ці, як казаў адзін з персанажаў расійскай літаратурнай класікі: “Пабудуюць іншыя. Наша справа – пляцоўку расчысціць”.

Кожны мастак крыху вар’ят. Гэта натуральны стан творцы. Бо не маючы ўпэўненасці ва унікальнасці сваёй асобы і звышкаштоўнасці сваіх ідэяў, ён наўрад ці будзе здольны ў

чымсьці пераконваць іншых. Але пры такім раскладзе раней ці пазней мусяць надысці празрэнна-ўсведамленне таго, што нікому ты са сваімі ідэямі, каб надта, дык і не патрэбны, а з усведамленнем – балючая, як у наркота, “ломка”.

Разам з тым, ёсць, як на маю думку, адносна нешматлікая катэгорыя творчых асобаў, якія з самага пачатку ўсведамляюць абмежаванасць уплыву мастацтва на рэальнае жыццё, і з гэтай прычыны іхняя творчасць набывае альбо трагічную, альбо іранічную афарбоўку. У такім выпадку іронія – сінонім здаровага сэнсу. Памятаеце: “Дай мне, Божа, сілаў, каб змагацца з тым, што я здольны змяніць; пакоры, каб змірыцца з тым, на што я не здольны ўплываць, і розуму – каб не збытаць адно з другім”.

Артур Клінаў – творца прагматычны, іранічны і дасціпны. Дзялянка, на якой ён шчыруе, у беларускім мастацтве (прынамсі, у мастацтве сучасным) доўгі час была нічыйнаю. Беларускае мастацтва ўвогуле хворае на звышсур’ёзнасць. Яно абапіраецца на сакральныя, выразна манументальныя, маралізатарскія, прапагандысцкія ды папулярызатарскія інтэнцыі. Але ў нашай выяўленчай культуры, на жаль, ніколі не было такіх творцаў, як пясняр прыгожага жыцця і галантных забавак Фраганар, фанат балетнай імпрэсіі Дэга ці майстар адухоўленай аголенасці Рэнуар. Зноў жа пры наяўнасці аж залішняй гістарычна-псіхалагічнай напружанасці, нам бракуе супакальнай іроніі. Чаго няма ў нацыянальным мастацтве, тое адсутнічае і ў менталітэце народа. На маю думку, манументалізацыя свядомасці, звышсур’ёзнае стаўленне да сацыяльных, нацыянальных і рэлігійных міфаў уласцівае ўсім маладым этнасам і няспелым нацыям. Гэта як жаданне дзяцей хутчэй стаць дарослымі ці хаця б выглядаць старэйшымі за свой рэальны ўзрост. Уменне проста радавацца жыццю, іранічнае стаўленне да сябе і наваколля прыходзіць да чалавека і народа з досведам. Як ні парадаксальна – з досведам драматычным ці нават трагічным. Пра гэта сведчыць і гісторыя сусветнай філасофіі: вялікія філосафы-песімісты стварылі асновы сваіх канцэпцыяў у маладыя гады, а вялікія аптымісты мелі паважаны ўзрост.

Сталенне Артуравага таленту і станаўленне ягоных поглядаў прыйшлося на тыя гады, калі на абшарах “адной шостаі” артадаксальны камунізм, як казалася вышэй, ужо не выконваў функцыі дзяржаваўтваральнай ідэі. Карэкцыі на рэчаіснасць патрабаваў і “вялікі стыль” сацыялістычнага рэалізму. Страціўшы якасць маналіту і раскалоўшыся на мноства нацыянальных мастацкіх школаў, ён даў пачатак дзе памяркоўнаму этнаграфізму і асцярожнаму гістарызму-рамантызму, а дзе і досыць выразнаму нацыяналізму. Гэта стала пацверджаннем вядомай тэзы пра тое, што пэўныя падзеі перш, чым адбыцца ў рэальным жыцці, здараюцца ў мастацтве. Скончыўся сацрэалізм – праз пэўны час ляснуўся камунізм, і, страціўшы ідэйны падмурак, самаразбурыўся СССР.

Артур Клінаў нарадзіўся ў 1965 годзе, калі дзіця “адлігі”, легендарны сёння “суровы стыль”, губляючы злабаздэённасць і набываючы забранзавеласць, паціху сыходзіў з мастацкай рэчаіснасці. А дыплом аб вышэйшай адукацыі мастак атрымаў у 1987 годзе, калі ў СССР віравала так званая “перабудова” (“адліга” ў другім выданні, выпраўленая і дапоўненая), якая справакавала з’яўленне нечуванага дагэтуль у савецкім мастацтве напрамку – соц-арт. Яго можна лічыць далёкім сваяком папулярнага ў Расіі напярэдадні развалу Імперыі “крытычнага рэалізму”. Але “пляменнік” узяў ад “дзядзькі” няшмат. Найперш соц-арт ігнаруе-адмаўляе класавы змест культуры і, як чорт ладану, баіцца выразнай (калі гэта наўпрост) палітычнай заангажаванасці.

Соц-арт меў тады шмат прыхільнікаў, асабліва сярод маладых мастакоў. Было б дзіўна, каб Артур Клінаў не звярнуў увагі на гэтую з’яву, не скарыстаў выяўленчы і эмацыійны патэнцыял соц-арту для творчай самарэалізацыі.

Варта адзначыць тую акалічнасць, што Артур Клінаў скончыў не “тэатралку” (так на слэнгу называлі тэатральна-мастацкі інстытут), а факультэт архітэктуры Беларускага політэхнічнага інстытута. У 80-я гады адбылася свайго роду “інтэрвенцыя” архітэктараў

і дызайнераў у выяўленчае мастацтва. Ці то “цэха-выя” межы, такія трывалыя ў часы артадаксальнага сацрэалізму, размыліся, ці то, нарэшце, сказаў сваё слова прыватны замоўца, – а ён, у адрозненне ад дзяржаўнай структуры, глядзіць не на дыплом, а адразу на працу. Валеры Шкарубa, Сяргей Войчанка, Уладзімір Цэслер, Людміла Карнеева, Артур Клінаў – гэта, мабыць, самыя вядомыя “тэхнары” сярод жывапісцаў.

Архітэктарам Артуру Клінаву папрацаваць не давялося. Але ён і не імкнуўся “апраўдваць” свой дыплом. Па ягоных словах, пра жывапіс (увогуле пра візуальнае мастацтва) ён думаў ад пачатку сваёй архітэктурнай вучобы, а на апошніх курсах ужо дакладна ведаў, што даводзіць свой прафесіяналізм будзе менавіта як мастак. І насамрэч шэраг ягоных жывапісных твораў вельмі выразна рэпрэзентуюць канец 80-х – першую палову 90-х гадоў. Асаблівую вядомасць мае іранічны партрэт Аляксандра Рыгоравіча, які парадыруе вядомую карціну Кустодыева “Чаепитие в Мытищах”. На адной з выставаў суполкі “Пагоня” цэнзура ўгледзела крамолу ў Артуравай карціне “Беларускі краявід”. Цёмна-зялёнае балота, змрочна-чырвонае неба, пасярэдзіне – вароны, як на вядомым палатне Ван Гога... “Нельга так здэкавацца з дзяржаўнага сцяга”, – казалі Артуру Клінаву пільныя “таварышы з Адміністрацыі”. А яшчэ кажучь, што “народ не разумеє такога мастацтва”!

Уласна кажучы, іронію як форму творчага самавыяўлення ў нашым мастацтве сцвердзіў Мікола Селяшчук. Такім чынам, Артур Клінаў пачынаў не з нуля, а з той кропкі, дзе Мікола спыніўся. У жывапісе Артура Клінава няма Селяшчуковага эстэцтва, але ў наяўнасці сэнсавая аголенасць, як у мастацтве інсіту (так званы “прымітыў” ці “наіў”). Зрэшты, прастора палатна для мастака занадта двухмерная. Відаць, таму ад жывапісу ён перайшоў да мастацтва аб’екта. Гэта тое, што ў культурніцкай гісторыі ХХ стагоддзя мае назой “поп-арт”. Сутнасць метаду “поп-арту” ў скарыстанні “не па

прызначэнні” звыклых для глядацкага вока і досведу рэчаў. Мастацкім аб’ектам у гэтай сістэме можа быць што заўгодна. Трэба толькі, каб суб’ектыўная воля мастака змясціла атрыбут у адпаведны творчай ідэі кантэкст. Большасць такіх праектаў Артур здзейсніў за межамі Беларусі, дзе на такое мастацтва добры попыт.

Артур Клінаў гаворыць, што на Захадзе добра жыць, але як мастак ён адчувае там дэфіцыт ідэяў. Таму і не дзіўна, што свой самы амбіцыйны і перспектыўны праект ён здзяйсняе ў Беларусі. Гэта часопіс “pARTisan”.

Пачынаў Артур Клінаў як жывапісец. Затым ад двухмернай прасторы палатна перайшоў да інсталяцыяў, якія патрабуюць трохмернай прасторы экспазіцыйнай залы альбо сцэнічнай “скрынкі”. Далей апанаваў прастору чатырохмерную, якая аб’ектыўна ўпісваецца ў формулу “плюс-мінус Бясконцасць” – друкаванае слова! Тут я маю на ўвазе часопіс “pARTisan”. Гэта дэмакратычнае зместам авангарднае мастацтва ў элітнай абгортцы. Ужо сама назва ўяўляе сабою іранічны ўдар (ці падкоп – у кожным выпадку: чыста партызанскае дзеянне), накіраваны на пераасэнсаванне самага ўкаранёнага ў беларускую савецкую свядомасць сімвала, самай культавай постаці найноўшай беларускай міфалогіі – Вялікага Партызана. У Артуравай версіі Партызан застаецца самім сабою, але нейкім чынам ужо стасуецца з новым часам і новымі псіхалагічнымі рэаліямі. Гэта герой не толькі і не столькі па ўласнай волі, колькі – вымушаны. Гераізм – ягоны крыж. І несці цяжка, і кінець нельга. Зноў жа гераізм вымагае марнаваць час у пошуках наяўных і віртуальных ворагаў. За гэтымі клопатамі герою няма калі па-людску жыць.

Апошні нумар часопіса “pARTisan” прысвечаны тэме, якую можна ўспрымаць і ў іранічным, і ў надзвычай сур’ёзным кантэксце. “Менск – Горад СОНца”. У англамоўнай версіі – “The Sun City of Dreams”: горад, дзе сонца спачывае ці спіць – такі падтэкст у гэтага слогану. Гэта філасофскі дослед “Сталінскага ампіру”, які Артур Клінаў



упадабаў яшчэ ў інсталяцыйных праектах. Як ні дзіўна, наша сталіца, адбудаваная ў формах “Сталінскага ампіру” пасля Другой сусветнай вайны, гэта ці не адзіны ў свеце горадабудаўнічы праект, выкананы ў поўнай адпаведнасці з выкрышталізаванай еўрапейскай цывілізацыяй утапічнай канцэпцыяй “ідэальнага горада”. Горада Сонца, пра які марылі ўтапісты, але які пабудаваў сталіністы. Такі вольны парадокс... І, як яно заўжды бывае ў рэчаіснасці, падчас эксплуатацыі ідэалу выявіліся памылкі праектанта. Па цэнтры горада зручна маршыраваць са сцягам, але няўтульна жыць. Але хто сказаў, што партызану патрэбны камфорт? Калі б Артур Клінаў марыў пра зручнасці і даброты, ён, мабыць, абраў бы сабе іншую прафесію і іншую радзіму. Ва ўсялякім разе, не стаў бы ПАРТызанам Горада СОНца.

*P.S. “Збярэмся ў вялікі натоўп у месцах, дзе зроблена дызінфекцыя каменем, маюю. друкарскай фарбай і дурнямі. І давай. сябра. назавем гэта горадам Мары”.*

**Д. Гудвін. “Сэрца дурня”**

**(“Дзеяслоў”, 2005 г.)**

# ГОД БЕЗ СЯРГЕЯ ВОЙЧАНКІ

У снежні 2004 года памёр Сяргей Войчанка. Гэта стра-та для ўсіх, хто ведаў яго як чалавека, як мастака. Сярод сяброў і калег найбольш балюча перажываў гэтую страту, мабыць, Уладзімір Цэслер. Сумесна працаваць яны пачалі, калі былі яшчэ студэнтамі, а потым склалі творчы тандэм – настолькі ўдалы, што сёй-той лічыў “Цэслер-Войчанку” адным чалавекам з дзіўным падвоеным прозвішчам. Іх майстэрня ў мансардзе дома на рагу Ульянаўскай і Чыр-вонаармейскай стала мінскай славетасцю, наведаць якую лічылася за гонар. Мне не давялося пабываць у гэтай “Меке” сталічнага бамонду пры жыцці Сяргея Войчанкі, упершыню я патрапіў сюды праз год пасля ягонай смерці.

Пазваніўшы на мабільнік Уладзіміра Цэслера, каб дамовіцца пра сустрэчу, пачуў: “А ты дзе?” “З дома тэле-фаную”. “А я ў Парыжы. Вярнуся праз дзесяць дзён”. Кар-цела запытацца, якая справа занесла яго ў французскую сталіцу, але падумаў, што танней будзе высветліць гэта не “па міжгорадзе”, а пры сустрэчы...

...Зрэшты, майстэрня як майстэрня. Чыста функ-цыянальная прастора. Белья сцены, рабочы стол з камп’ютэрам, кніжныя паліцы, мальберт. Адзіная рэч, што выпадае з функцыянальнага шэрагу, – матацыкл, вя-домы аматарам мастацтва па шматлікіх інсталяцыях. (Да-рэчы, Уладзімір Цэслер накруціў нямала кіламетраў на спідометры гэтага “мустанга”). За камп’ютэрам сядзіць

мастак. Апануты па-рабочаму: да пояса голы, у штанах свабоднага крою, размаляваных сюррэалістычным “марсіянскім” камуфляжам – плямамі чырвонага колеру. У гэтых штанах ён выглядае ветэранам “зорных войн” на адпачынку. Камп’ютэр, дарэчы, на зайздрасць... Асабліва ў параўнанні з тымі, на якіх робіцца наша газета. Пабачыўшы, як зацікаўлена я разглядаю камп’ютэр, Уладзімір Цэслер патлумачыў, што гэта “гуманітарка” ад спонсара. Да нядаўняга часу ён таксама працаваў “на ламаччы”. Ды вось прыйшоў неяк у майстэрню добры знаёмец, можна сказаць, сябар і паставіў на стол гэты цуд. “Колькі каштуе?” – “У цябе грошай не хопіць”. Пабачыўшы разгубленасць на твары мастака, сказаў: “Гэта падарунак. Быў час, ты мне таксама дапамог”.

**– Уладзімір, як табе живеца, працуеца без Сяргея?**

– Прайшло больш за год, як яго няма. На ягонае пяцідзесяцігоддзе (яно было летась) паставіў на магіле помнік. Дзякуй сябрам, дапамаглі. Хто як мог...

Не хапае Сяргея. Ён у працы сам гарэў і мяне заводзіў. Яго абсалютна не цікавілі бытавыя праблемы. Я ніколі не чуў, каб ён на нешта скардзіўся, каб яму штосьці было не тое, штосьці не так. Кожны мастак мае амбіцыі, некаторыя вельмі раўніва ставяцца да кожнага свайго штрыха, мазка, слова, думкі. Сяргей быў амбіцыезным чалавекам, але не да такой ступені і не ў гэтым сэнсе. Ягоная амбіцыезнасць выяўлялася ў тым, што ён імкнуўся зрабіць шэдэўр з усяго, за што б ні браўся.

Здаралася, што мы сварыліся. Калі Сяргей быў у чымсьці перакананы, давесці яму іншае меркаванне было надзвычай цяжка. А цяпер я часам спрабую глядзець на справу ягонымі вачыма – уявіць, што б ён сказаў, як бы зрабіў. І, ведаеш, дапамагае.

**– Сяргей Войчанка быў чалавекам настрою (такое меркаванне я чуў ад тых, хто з ім блізка сутыкаўся). А як такі характар праяўляўся ў працы? Не кожны здольны спалучаць эмацыянальнасць і творчую дысцыпліну.**

– Сяргей – мастак ад Бога. Ён бы дасягнуў поспеху ў якой заўгодна творчай спецыялізацыі. Але ў інстытут Сяргея паступіў толькі з другога разу. Мяркую, не таму, што па першым разе быў непадрыхтаваны, а выключна праз свой незалежны характар. З інстытута Сяргея адлічвалі, потым – аднаўлялі. Адлічвалі за “амаралку”, якая выявілася ў тым, што ён жорстка збіў сакратара камітэта камсамола. Той меў нахабства чытаць Сяргею мараль. Прычым у той момант, калі Сяргей нешта святкаваў з суседзямі па інтэрнаце.

**– Скажы, а ці не той гэта камсамольскі сакратар, што ў Тэатральна-мастацкім на культасветработніка вучыўся, а цяпер працуе ў Міністэрстве ўнутраных спраў?**

– Не, Сяргея дапёк іншы, але такі ж самы. Мы, аднак, ад тэмы адхіліліся... Сёння, калі я азіраюся назад, дык бачу, што праз свой характар мы згубілі шмат магчымасцяў, не здзейснілі шмат цікавых праектаў; зрэшты, не зарабілі грошай, якія, здавалася б, самі ішлі ў рукі. Быў, напрыклад, такі выпадак. У Мінск на перамовы з намі прыязджалі прадстаўнікі аўкцыёну “Сотбіс”. Яны спыніліся ў гасцініцы “Планета”, нам трэба было пазваніць да іх і ўдакладніць час сустрэчы. Але Сяргей тады трапіў у запой, а я на дзяўчо запаў... Так што прасядзелі тыя ангельцы некалькі дзён у “Планеце” і паехалі дадому. Не адбыўся кантакт.

Але ж і ў працы Сяргей быў такім жа “запойным”. Калі ён браўся за работу, калі яго захапляла нейкая ідэя, дык нічога акрамя яе не цікавіла. Ён мог прыйсці ў майстэрню ў шэсць гадзін раніцы, без перапынку працаваць да ночы, а пасля тут жа і заначаваць. Прычым выбуховая актыўнасць перамяжоўвалася ў яго са стомленасцю не толькі фізічнай, але і псіхалагічнай. Бывала, што праца не ідзе, дык мы цэлы дзень толькі палім і каву п’ём. Мабыць, гэта была неабходная разрадка пасля штурмаўшчыны.

**– Пасля смерці Сяргея некаторыя праекты ты даводзіў да ладу адзін?**

– Ты, мабыць, маеш на ўвазе “Куфар-скарб”? Гэта наша апошняя сумесная праца. Дакладней, мы разам

яе распачыналі. Летась “Куфар” экспанаваяўся ў Кіеве на выставе “Балота EMPIRE”. У нас так склалася, што звычайна за мяжу з нашымі работамі ездзіў Сяргей, а вось жа давлялося ехаць мне.

**– Уладзімір, я чуў, што пасля смерці Сяргея пачалося нашэсце нашчадкаў, якія заяўлялі прэтэнзіі на ягоную спадчыну?**

– Не тое каб нашэсце, але Сяргеева сястра з Масквы насамрэч мела намер адсудзіць ягоную спадчыну. Аднак першымі ў шэрагу нашчадкаў стаяць ягоная ўдава і дачка. Ды і не пакінуў Сяргей пасля сябе вялікіх грошай. Ёсць мастацкія рэчы (карціны, аб’екты, постэры...), якія мы рабілі разам, і, адпаведна, на якія я маю такое ж аўтарскае права, як і Сяргей. Мы ж не прадавалі свае работы. Гандляваць мастацтвам трэба ўмець: гэта сістэмная праца, дылетанту тут рабіць няма чаго, і мы не ў сваю справу не лезлі. Усё гэта я патлумачыў Сяргеевай сястры. Здаецца, зразумела.

Сяргея, дарэчы, ніколі не цікавіў лёс скончанай працы. Калі ў Маскве ў 2003 годзе рыхтаваўся да друку наш альбом, мы прыклалі шмат намаганняў, каб адшукаць зробленае намі ў розныя часы. А штосьці так і не знайшлі. Давялося па памяці аднаўляць.

**– Атрымліваецца, што чуткі пра фантастычныя ганарары самых паспяховых беларускіх дызайнераў Войчанкі і Цэслера не адпавядаюць рэчаіснасці?**

– Менавіта так. Іншы раз я з жахам думаю, што будзе, калі падымуць арэндную плату за майстэрню. Я ж не маю кватэры. Тут, у майстэрні, і жыву. Куды я тады падзенуся? Большасць таго, што я зарабляю, ідзе на побыт, на аплату гэтага памяшкання, на матэрыялы для новых работ. Як і большасці мастакоў, грошай мне хапае, як прынята казаць, толькі для падтрымкі штаноў.

**– Але ж тыя, хто калісь заказваў працы ў Цэслера-Войчанкі, а зараз кантактуюць з табою, людзі заможныя.**

– Быў выпадак, адзін банк звярнуўся да мяне з просьбай зрабіць для іх насценны каляндар. Паспадзяваўшыся на сумленне заказчыка, суму ганарара я загадзя не агаворваў. І, мабыць, дарма. Бо грошы, якія мне прапанавалі па заканчэнні працы, нават не пакрывалі маіх выдаткаў. Адно толькі фатаграфаванне абышлося мне даражэй. Я адмовіўся ад гэтага “ганарара”, сказаўшы на развітанне: “Я з бедных грошай не бяру”.

Іншы выпадак. Бізнесмен, для якога я сёе-тое рабіў як дызайнер, прапаноўваў мне ў якасці платы за работу два тыдні адпачынку ля цёплага мора на модным курорце далёкага замежжа. Ён ехаў туды сам, мяне браў за кампанію, казаў, што мае намер выдаткаваць на наш з ім адпачынак 15 тысяч еўра. Табе, кажу, са мною цікава, а ці будзе мне цікава з табою цэлыя два тыдні – вялікае пытанне. Лепей маю долю мне наяўнымі грашыма аддаць.

**– Аддаць?**

– Не. Прагуляць такія грошы, хай нават і з кампаніяй, гэта нармалёва, а заплаціць мастаку – шкада. Такі менталітэт...

На дзяржаўных заказах таксама не разбагацееш. Некалі мы з Сяргеем па заказе Міністэрства сувязі зрабілі дзве паштовыя маркі. Такая работа патрабуе высокай кваліфікацыі. Ва ўсім свеце яна лічыцца вельмі прэстыжнай і аплачваецца адпаведна. Нам за дзве маркі заплацілі 16 тысяч беларускіх рублёў. Інакш кажучы, па 4 долары. Наша знаёмая, беларуская мастачка, што жыве ў Іспаніі, за дзве маркі, што яна зрабіла для гэтай краіны, атрымала таксама 16 тысяч, толькі еўра. Адчуваеш розніцу?

**– А не прыходзіла ў галаву думка з’ехаць туды, дзе да творчай працы ставяцца з большай павагай, чым у Рэспубліцы Беларусь?**

– З’ехаць? Ды чорт яго ведае! Мастаку, зрэшты, усё адно, дзе знаходзіцца ягоная майстэрня. Нейкія рэчы для Масквы ці Кіева, ці вось зараз для Францыі я раблю, не пакідаючы гэтыя сцены. Але падарожжа – не мая стыхія. Мяне гэта стамляе. Нават на нашы выставы за мяжу ездзіў

Сяргей. Толькі калі ён захварэў, замест яго на вернісаж у Францыю быў вымушаны ехаць я. Сяргею толькі-толькі зрабілі аперацыю, далёкая паездка і звязаныя з ёй праблемы маглі звесці на нішто ўсе намаганні ўрачоў.

Я разумею, калі за мяжу з'езджае бізнесмен. Ці калі людзі едуць дзеля сваіх дзяцей. Такі перасяленец будзе пяць гадоў недзе шклянкі мыць, каб стварыць “пачатковы капітал”, забяспечыць іх будучыню. Але ўяві, з'ехалі людзі дзеля сына, бруднай работы не цураліся, цэнт да цэнта збіралі, а сын наркаманам стаў ці якая іншая бяда з ім здарылася... Гэта ж усё жыццё перакрэслена!

Іншым разам сустракаю ў Мінску тых, хто з'ехаў, але час ад часу наездамі бывае на радзіме. Зважаю на адну акалічнасць. Яны так упарта спрабуюць пераканаць мяне, быццам у іх усё цудоўна, што я пачынаю думаць, што яны пераконваюць не мяне, а саміх сябе. Я не хацеў бы апынуцца ў такой сітуацыі.

***– Ведаючы цябе і Сяргея даволі даўно, я магу зрабіць выснову, што як прафесіяналы вы здольныя зрабіць абсалютна ўсё і таму значна апярэджваеце сваю публіку. Ці так гэта?***

– У нейкі момант сапраўды прыйшло ўсведамленне, што публіка нас, так бы мовіць, не даганяе. Памятаю, зрабілі мы з Сяргеем для аднаго конкурсу пяць плакатаў. Тры – адно слова, шэдэўры. Два – звычайныя. Дык вось на тыя тры плакаты журы ўвагі не звярнула, а адзін з двух звычайных атрымаў прыз. Непрыемнае пачуццё... Падумалася: для каго працуем?..

***– Плакат да 50-й гадавіны Перамогі, што вы рабілі па замове ўрада Масквы, таксама, здаецца, не прыйшоўся заказчыку даспадобы?***

– На ім была выява ветэрана, які па-жабрацку трымае ў руцэ фуражку, а ў фуражцы – нібыта капеечная міласціна – баявыя ўзнагароды. Так мы хацелі звярнуць увагу на гэротны стан ветэранаў Вялікай Айчыннай. Лужкоў, мэр Масквы, адзначыў арыгінальнае рашэнне тэмы, але згоды на

распаўсюджванне аддрукаванага тыражу не даў. Каб не псаваць свята. Быў яшчэ адзін мастак, чый плакат тады таксама “не трапіў у тэму” – Андрэй Логвін. Дык наш і свой плакаты ён сам па Маскве расклеіў. Кажа, што ветэранаў наш плакат вельмі расчуліў. Правільна, казалі, так яно і ёсць. Некаторыя нават плакалі.

**– А ці праўда, што быў у вашай творчай біяграфіі такі экзатычны эпізод, як праца ў Зорным гарадку?**

– Плённай працы тады не атрымалася, але эпізод насамрэч быў. Мы прапаноўвалі дызайнерскі праект інтэр’ера арбітальнай касмічнай станцыі. Ідэі былі цікавыя, вартыя рэалізацыі, аднак здзейсніць іх можна было, толькі змяніўшы менталітэт заказчыка. Скажам, на станцыі ёсць арыентацыя “верх – ніз” і, адпаведна, падлога ды столь. Але ва ўмовах бязважкасці няма “верху” і “нізу”, а значыць, не патрэбныя “падлога” і “столь”. Пераканаць у гэтым канструктараў з Зорнага гарадка мы так і не здолелі. Адзіным вынікам той нашай вандроўкі стала распрацоўка касцюма для сну касманаўтаў. Падчас сну чалавек сябе не кантралюе, і якая-небудзь кропля ці крошка, трапіўшы ў горла, можа ў бязважкасці чалавека забіць. Наш касцюм, у прыватнасці, абараняў касманаўта ад такой неспадзяванкі.

**– І нарэшце, за якой справай ты нядаўна ездзіў у Парыж?**

– Пра гэты беларуска-французскі мастацкі праект пакуль гаварыць рана. Яшчэ не вырашаны некаторыя юрыдычныя моманты. Але сваю частку працы я ўжо раблю. Дарэчы, вось яна – на камп’ютэры... Думаю, Сяргею гэта падалося б цікавым.

**(“Народная воля”, 2006 г.)**



# ЯГО ЦЯГНУЛА Ё ПАРЫЖ, АЛЕ ДАЕХАЎ ТОЛЬКІ ДА ЛЕНІНГРАДА... ДАДОМУ НЕ ВЯРНУЎСЯ

З таго моманту, як творы мастака трапляюць у Нацыянальны мастацкі музей, ягонае імя атрымлівае праніску ў анталогіі нацыянальнай культуры. Прынамсі, так лічыцца. Сёлета гэта адбылося з Аляксандрам Ісачовым. Праўда, ягоны жывапіс і графіка знаходзяцца не ў пастаяннай экспазіцыі і нават не ў фондах Нацыянальнага мастацкага музея. У лютым іх можна было пабачыць на выставе, прывезенай у музей са Светлагорска (туды ж яны і вярнуліся пасля закрыцця). Але сам факт прадстаўлення ў галоўным музеі краіны творчасці мастака, пры жыцці не зразуметага, а пасля смерці паспяхова забытага, сведчыць, што час раней ці пазней вызначае кожнаму ягоны сапраўдны кошт.

“Ніхто не прарок у сваёй айчыне”. Нібыта ў пацвярдэнне гэтага выслоўя незразуметым і забытым беларускі мастак Аляксандр Ісачоў быў менавіта ў Беларусі. А між тым ягоная творчасць апынулася вельмі прыдатнай расійскаму “андэграунду”. Менавіта ў Расіі яго заўважылі, падтрымалі, і, нарэшце, раскруцілі як зорку, як брэнд. Таму і не здзіўляешся, калі чытаеш у Інтэрнеце: “Ісачев Аляксандр Анатольевіч (1955–1987), русскіі художнік, графік. Родіўся в селе Озаричи Калининковского района, на Гомельшчыне”. Такім чынам, да “русских художников” на-

шталт Марка Шагала і Барыса Заборава цяпер далучаны і Аляксандр Ісачоў. Крыўдаваць на суседзяў не варта. Яны прысабечваюць толькі тое, што мы не пільнуем. Аднак дзеля справядлівасці згадаю, што мастаком Аляксандр Ісачоў насамрэч стаў не ў Рэчыцы, дзе пражыў большую частку жыцця, і не ў Мінску, дзе пачынаў вучыцца на мастака ды недавучыўся, а ў Пецярбургу (па тым часе – Ленінградзе), дзе знайшоў тое, што мэтанакіравана і падсвядома шукаў здаўна – магчымасць самарэалізацыі.

Не столькі шырыня вуліц і вышыня дамоў адрозніваюць сталіцу ад правінцыі, колькі ўзровень культуры і ступень вальнадумства. Абласны цэнтр РСФСР Ленінград і адміністрацыйны цэнтр БССР Мінск рэальна суадносіліся як сталіца і правінцыя найперш таму, што ў горадзе на Няве незапалоханых інтэлектуалаў было значна болей, чым у горадзе на Свіслачы. Зрэшты, Аляксандр Ісачоў быў не адзіным беларускім мастаком, які займеў славу на радзіме праз поспех за мяжою. Гэта сцэнарый многіх тутэйшых кар’ер савецкай пары. Той жа Міхаіл Савіцкі стаў славытым у Мінску толькі пасля таго, як ягоную “Партызанскую мадо-ну” набыла Траццякоўка.

Мяркую, што да мастацтва Аляксандра Ісачова падштурхнула тое, што Энгельс дасціпна назваў “ідыятазмам вясковага жыцця”. У трохгадовым узросце хлопец застаўся без бацькі, пасля яго сям’я пераехала з вёскі ў Рэчыцу. Мястэчка ў побытавым і культурніцкім сэнсе больш перспектыўнае, чым вёска, але ладам жыцця не надта ад яе адрозніваецца. Мастацкі талент у хлопца праявіўся ў дзяцінстве. У 1967 годзе (хлопцу 12 год) ягоны малюнак адзначаны на міжнародным конкурсе ў Італіі. Але якія перспектывы меў будучы мастак у Рэчыцы? Тым болей, што ў яго даволі рана сфарміраваліся эстэтычныя запыты, задаволіць якія ў глыбінцы было даволі праблематычна.

Паступленне ў Рэспубліканскую школу-інтэрнат магло стаць пачаткам творчага шляху. Для многіх паспяховых сёння сталічных жывапісцаў, графікаў, скульптараў, што нарадзіліся за Мінскай акружнай дарогай, менавіта згада-

ная школа-інтэрнат была шчаслівым білетам у будучыню. Бо для працавітых і таленавітых (а гэтымі якасцямі падлетак валодаў у поўнай меры) адтуль пачыналася дарога ў Беларускае дзяржаўнае тэатральна-мастацкае інстытут. Але нядоўга правучыўшыся сярод патэнцыйнай мастацкай эліты, Аляксандр Ісачоў пакінуў Рэспубліканскую школу-інтэрнат. Прычым са скандалам. Падставай для адлічэння стала, згодна з паданнем, тое, што навучэнец пафарбаваў валасы ў аранжавы колер (можа, яму ўжо тады мроіўся Майдан?) і ў такім выглядзе прыйшоў на заняткі. У дадзенай сітуацыі ёсць спакуса прадставіць Аляксандра Ісачова гэтакім вальнадумцам, які стаў ахвярай таталітарнага рэжыму. Аднак дэманстрацыя аранжавых валасоў, хутчэй за ўсё, была свядомай правакацыяй з загадзя разлічанай рэакцыяй. Не хацеў ён падпарадкоўвацца навучальнай праграме і правілам унутранага распарадку, таму нарываўся на канфлікт, каб потым грукнуць дзвярыма.

Вярнуўшыся з Мінска ў Рэчыцу, Аляксандр Ісачоў уладкаваўся на працу ў рамонтна-будаўнічым упраўленні маляром-тынкоўшчыкам. Працаваў і вучыўся ў вячэрняй школе. Дарэчы, ніякай іншай адукацыі, акрамя абавязковай сярэдняй, ён так і не атрымаў. Адчуўшы, што правінцыйны побыт зацягвае, як багна, Аляксандр Ісачоў робіць рызыкаўны крок. З'язджае ў Ленінград, дзе ў яго няма ні сваякоў, ні знаёмых, ні сяброў. Гэта адбылося ў 1973 годзе (Аляксандру – 18 год). У Піцеры яму пашчасціла ўладкавацца ў зеленгас лімітчыкам (гэтакім гастарбайтэрам з перспекывай атрымання віда на жыхарства). Аляксандр Ісачоў позна нарадзіўся. Ягонае постаць натуральна ўспрымалася б у натоўпе апантаных мастацтвам і прагаю славы маладых авантурыстаў, што на пачатку мінулага стагоддзя “акупавалі” французскую сталіцу. Мяркую, што Аляксандра Ісачова таксама цягнула ў Парыж, але сродкаў хапіла даехаць толькі да Ленінграда...

У 1974 годзе ў Ленінградзе ён сустрэўся з чалавекам, якому было наканавана адыграць выключна важную ролю ў лёсе мастака. Гэта Георгій Міхайлаў, калекцыя-

нер. Паводле адной з версій, Міхайлаў пабачыў Аляксандра Ісачова на нейкай нефармальнай тусоўцы. Мастак уразіў яго незвычайным тварам і постаццю, у якіх адбівалася адухоўленасць на мяжы з вар’яцтвам. Паводле другой, мастака да Міхайлава прывёў паэт Канстанцін Кузьміцкі. Паэт жа выпадкова сустрэў мастака на Марсавым полі, дзе беспрытульны і галодны Аляксандр Ісачоў у прыцемках кіпяціў ваду на Вечным агні мемарыяла Кастрычніцкай рэвалюцыі.

Георгій Міхайлаў валодаў здольнасцю знаходзіць і прыцягваць да сябе таленты. У 1976 годзе Ісачоў пасяліўся ў ягонай кватэры, якая была і мастацкай галерэяй, і музычным салонам, і дыскусійным клубам. У гэтых сценах тусаваўся ці не ўвесь ленынградскі “андэграунд”. У гэтым асяродку Аляксандр Ісачоў і сфарміраваўся як мастак, вызначыўся са стылістыкай і тэматыкай твораў, набыў вядомасць, якая канвертавалася ў сякія-такія грошы. Аляксандр Ісачоў змог дапамагчы маці пабудаваць дом у Рэчыцы. А Георгій Міхайлаў стаў уладальнікам ста жывапісных твораў Аляксандра Ісачова (лічыцца, што за жыццё мастак напісаў 500 карцін), якія сёння з’яўляюцца “залатым фондам” ягонай калекцыі, і немалой колькасці графічных аркушаў. Такім чынам, стасункі мастака і калекцыянера былі на ўзаемную карысць.

Знакамітым Ісачова робіць удзел у дзвюх выставах нефармальнага мастацтва. Пляцоўкі былі не надта прэстыжныя (далёка не Эрмітаж, не Рускі музей...), па піцерскіх мерках – ускраіна. Але поспех у ленынградскай публікі быў ашаламляльны і грамадскі розгалас – адпаведны.

Я памятаю гэты час, сярэдзіну 70-х. Новая, нонканфармісцкая (гэта значыць, непрадажная і непадкупная) эстэтыка ўспрымалася як прадвесце сацыяльных перамен. Тады я, студэнт Тэатральна-мастацкага, са сваімі аднакурснікамі спецыяльна ездзіў у Маскву (начавачь даводзілася на вакзале), каб на свае вочы пабачыць афіцыйна дазволеную выставу мастакоў-нефармалаў. Каб патрапіць у даволі непраэнтабельную экспазіцыйную залу, што знаходзілася

на цокальным паверсе звычайнага панельнага дома, мы прастаялі ў чарзе на марозе ажно чатыры гадзіны! Малаверагодна, што сёння тыя карціны маглі б уразіць, а тады падаваліся сенсацыяй.

Ісачоў станавіўся знакамітым. Піцер прыняў мастака, але мастак не прыняў Піцера. Ён развітаўся з Ленінградам, як раней з Мінскам, а з Міхайлаўскім асяроддзем расварыўся, як калісь з Рэспубліканскай школай-інтэрнатам. На маю думку, так адбылося таму, што мастак быў самотным не па збегу абставін (як падаецца на першы погляд), а па натуры, па жыцці. Ён не мог доўга знаходзіцца ў сістэме, жыць згодна з яе законамі, нават калі сістэма ставілася да яго прыязна. Са слоў Георгія Міхайлава, занатаваных у шэрагу інтэрв'ю, вынікае, што ў нейкі момант Аляксандр Ісачоў стаў некіруемым. Вакол мастака склалася кампанія, якая кепска на яго ўплывала. У выніку мастак і калекцыянер разышліся. Сёння Георгій Міхайлаў гаворыць, што быў вымушаны выставіць Аляксандра Ісачова за дзверы сваёй кватэры, каб выратаваць ад наркатыкаў. Маўляў, ад'езд на радзіму, вяртанне ў Рэчыцу пад крыло жонкі было для таго выратаваннем.

Георгія Міхайлава зразумець можна. Ягоная дзейнасць на ніве культурніцкага нонканфармізму пачала ўжо прыносіць дывідэнды (хоць ён і выстаўляе сябе чыстым альтруістам), і яму трэба было быць асцярожным. Тым болей, што ягоная кватэра даўно трапіла ў поле зроку дырэктыўна-рэпрэсіўных органаў. Калекцыянер быў не на жарт занепакоены і маральна рыхтаваўся да таго, што раней ці пазней “за ім прыйдуць”. Георгію Міхайлаву не хацелася стаць ахвярай правакацыі. А наркаман у хаце – чым не падстава! Зрэшты, улады калекцыянера насамрэч “дасталі”... Але гэта асобная гісторыя. Ёсць звесткі, што пазбаўлены жылга Аляксандр Ісачоў зноў забамжаваў. Згаладнелы, псіхічна стомлены, ён трапіў на некалькі месяцаў у бальніцу. З бальніцы – на радзіму. З Георгіем Міхайлавым ён пасля гэтага сустракаўся

толькі аднойчы. У 1979 годзе таго судзілі. Фактычна гэта быў палітычны працэс. Судзілішча. На судзе Аляксандр Ісачоў выступаў як сведка ад абароны.

Страту піцёрскага асяроддзя Аляксандр Ісачоў мусіў перажываць як драму. Пасля Ленінграда знайсці паразуменне з землякамі-местачкоўцамі яму было даволі цяжка, ды ён яго і не шукаў. У вачах мясцовага начальства і сяброў рэспубліканскай філіі Саюза мастакоў СССР Аляксандр Ісачоў быў самадзейнікам, аматарам, дылетантам. Бо не меў мастакоўскага дыплама. А тое, што на ягоную творчасць сярод прыватных замоўцаў быў сталы попыт, выклікала не павагу, а зайздрасць. Я сам чуў тады ад некаторых мастакоў аксакалаўскага ўзросту сентэнцыі пра дурную публіку, якая валам валіць на выставу “местачковага рафаэля” (так яны называлі Ісачова) замест таго, каб пайсці ў Палац мастацтва на “правільную” рэспубліканскую выставу да чарговай гадавіны Вялікай Перамогі ці Вялікага Кастрычніка.

У Беларусі ў гэты час на ідэалагічным полі змагаліся два мастацкія напрамкі – саслабелы “сацыялістычны рэалізм” і ўваходзячы ў сілу “этнаграфізм” як спецыфічная праява здаровага нацыяналізму ў мастацтве. І першае, і другое было для індывідуаліста Аляксандра Ісачова ў роўнай ступені чужым. Ён увогуле не ўмеў “гуляць у камандзе”, а гэта былі менавіта “камандныя гульні”. Да таго ж, ён творча засяродзіўся на рэлігіі, якая на той час яшчэ лічылася ідэалагічна шкоднай. Аляксандр Ісачоў нават распісаў некалькі цэркваў.

Творчая праца была ягоным выратаваннем, бо дазваляла не звяртаць увагі на абрыдлы побыт. Але яна ж была і ягонай пакутай. Каб дасягнуць пэўнага псіхалагічнага стану, патрэбнага яму для працы, Аляксандр Ісачоў карыстаўся тэхналогіяй таксікаманаў. Адурманены, станавіўся да мальберта і маляваў. У нармальны (умоўна нармальны) стан вяртаўся з дапамо-

гай алкаголю. Так, прынамсі, кажуць... Зразумела, што доўга ў такім рэжыме не пратрымаешся. Памёр мастак у 1987 годзе, 5 снежня, ва ўзросце 33 год, не дажыўшы які месяц да “ўзросту Хрыста”. За некалькі дзён да смерці ён меў магчымасць адчуць сябе ледзь не трыумфатарам. Ягоную першую персанальную (і адзіную прыжыццёвую) выставу ў родным мястэчку наведала 20 тысяч гледачоў. Гэта і для Мінска нямала, а для мястэчка – фантастыка!

Ужо потым выйшаў на экраны фільм пра мастака “Не плачце па мне”, пайшлі ў народ рэпрадукцыі твораў Ісачова, выстраіліся чэргі жадаючых трапіць на выставы, дзе экспанаваліся ягоны жывапіс. У фотаальбоме “Хроніка дзесяцігоддзя” (1981–1990), выдадзеным у Маскве ў 1990 годзе, выстава Ісачова ў Маскве (1989) згадваецца ў шэрагу з найважнейшымі палітычнымі і культурніцкімі падзеямі апошніх гадоў “застоя” і першага пяцігоддзя “перабудовы”.

Далей – болей. Слава мастака выйшла за межы постсавецкай прасторы. На радзіме ягоную стылістыку “ўзялі на ўзбраенне” тыя, хто раней дэманстравалі пагарду да “местачковага рафаэля”. А вось і вышэйшая адзнака папулярнасці ва ўмовах мастацкага рынку: работы Аляксандра Ісачова скрадзены з дому ягонай маці і з кватэры ягонай удавы ў Рэчыцы. Потым невядомыя тэлефанавалі местачкоўцам, абяцалі грошы за інфармацыю, у каго яшчэ “ёсць Ісачоў”. Кралі і ў Пецярбургу. У Георгія Міхайлава. Неўзабаве калекцыянер адкрыў у горадзе на Няве галерэю Аляксандра Ісачова. Па словах Георгія Міхайлава, за “Апостала Пятра”, самую вядомую работу мастака, прапаноўвалі 250 тысяч долараў.

Нарэшце дакацілася слава мастака-беларуса і да ягонай бацькаўшчыны. Толькі вось шкада, што ў Беларусі ніводнай работы Аляксандра Ісачова ўжо няма. Усё павывезлі. У Нацыянальным мастацкім музеі экспанаваліся не арыгінальныя творы, а факсімільныя рэпрадукцыі, зробленыя з ласкі таго ж Георгія Міхайлава. Пра Аляксандра Ісачова дагэ-

туль спрачаюцца. Хто ён – геніяльны самародак альбо дылетант, якому пашчасціла, як кажучь, патрапіць у пlynь? Ягоны жывапіс – гэта падсвядомы плагіят, дылетанцкія “запазычанні” з майстроў еўрапейскага мадэрну альбо плён арыгінальнага мыслення?

Але назіраючы, як спрытна прысабечылі беларускага мастака расійцы, згадваеш расійскую ж прымаўку – “Плохую лошадь вор не уведет”. Дарэчы, калі фанаты творчасці Аляксандра Ісачова звярнуліся да кіраўніцтва Беларускага саюза мастакоў з просьбаю паспрыяць ушанаванню ягонай памяці, дапамагчы зрабіць мемарыяльную шыльду, пачулі ў адказ: “Не ўсіх яшчэ “народных” і “заслужаных” ушанавалі. Да таго ж ён не быў сябрам нашага саюза”. Марк Шагал, пакінуўшы Беларусь, даехаў да Парыжа, Аляксандр Ісачоў – толькі да Ленінграда. Там і застаўся. Тое, што мастак пахаваны на радзіме, акалічнасць неістотная, бо сутнасці не змяняе. Мабыць, сапраўды ніхто не прарок у сваёй айчыне? Асабліва калі айчына – Беларусь...

**(“Народная Воля”, 11–12.03.2006)**



# МАЛЬБЕРТ І ВЕТРАЗЬ

Калі б Яўген Шатохін не быў мастаком, дык стаў бы ма-  
раком. Ветразь у ягоным жыцці рэч амаль такая ж значная,  
як і мальберт. А калі б знакі дзвюх стыхій – вялікай вады  
і прыгожага мастацтва, спалучыць на геральдычнай тар-  
чы, дык атрымаўся бы шляцкі герб, які цалкам адпавядае  
ментальнай сутнасці нашага героя. Ветразь сімвалізаваў  
бы вандроўкі па свеце ў пошуках новых уражанняў і прагу  
ведаў, мальберт – асноўны занятак і сэнс жыцця. А трэцім  
чыннікам герба мусіў бы стаць на чырвоным тле срэбраны  
вершнік з аголеным мечам. “Пагоня” – адвечны знак бела-  
рускай зямлі, радзімы мастака.

Яўген Шатохін нарадзіўся у Пінску ў 1947 годзе. Атрымаў  
адукацыю ў Арлоўскім педагагічным інстытуце і Украінскай  
акадэміі дызайну і мастацтва (на той час – Харкаўскі  
мастацка-прамысловы інстытут). Давялося мастаку пажыць  
і плённа папрацаваць у Расіі, у такой экзатычнай (на бела-  
рускае вока) мясціне, як Вялікі Вусцюг. Адсюль пад ветра-  
зем выходзіў па Паўночнай Дзвіне ў Белае мора. Нішто не  
замінала яму застацца на Рускай Поўначы назаўсёды аль-  
бо, аштурхнуўшыся ад Вялікага Вусцюгу, як ад трампліна,  
прыямліцца ў Піцеры ці Маскве – імплэту, упартасці і моцы  
ў мастака на гэта хапіла б. Нішто не замінала яму быць  
расійскім мастаком, акрамя настальгіі. Вабіла радзіма. Бе-  
ларусь. “Я адчуў сябе шчаслівым, калі мая яхта закалыхала-  
ся на хвалях Прыпяці”, – кажа мастак.

З 1982 года Яўген Шатохін – сябра Беларускага саю-  
за мастакоў. У родным Пінску ў 1988 годзе ён засноўвае і  
ўзначальвае дзіцячую школу выяўленчага мастацтва. Ён  
чалавек прынцыповы, з выразнай творчай і грамадзянскай

пазіцыяй. Актывіст на добрыя справы. Гэта было вельмі дарэчным, запатрабаваным у гады так званай “перабудовы”. Пабачыўшы ягоную неабыхавасць да спраў грамадскіх, калегі абралі Яўгена Шатохіна ў склад кіраўніцтва Берасцейскай абласной філіі Беларускага саюза мастакоў. А з 1990 па 1999 год ён быў нават дэпутатам Пінскага гарадскога Савета дэпутатаў і праз гэта – старшынёю камісіі па культуры, справах рэлігіі і спорту.

Пасля таго, як сітуацыя ў краіне змянілася не на карысць такіх, як Шатохін, у мастака пачаліся праблемы з уладнымі структурамі. У 1997 годзе па палітычных матывах Яўгена Шатохіна пазбаўляюць дырэктарства ў ім жа створанай мастацкай школцы, а двума гадамі пазней ён трапляе пад судовы пераслед за грамадска-палітычную дзейнасць.

Але не толькі “хадою ва ўладу і назад” памятныя для мастака 90-я гады. Менавіта ў гэты час Яўген Шатохін адкрывае для сябе “далёкае” замежжа, а яно ў сваю чаргу знаёміцца з беларускім творцам. У 1992 ён – стыпендыят творчай майстэрні “Альтэна” у нямецкім горадзе з такою жа назваю. У наступным годзе мастацкія дасягненні Яўгена Шатохіна ганаруюцца французскім медалём *Conseiller General a Corbie*. У 1997 і 2003 гадах мастак узнагароджваецца прызамі *Conseiller General a Peronne*. У 2002 годзе ён – уладальнік Прыза Нацыянальнай Асамблеі Францыі. У 2003 становіцца Ганаровым грамадзянінам французскага горада *Albert*, а праз год атрымлівае медаль горада *Peronne*.

Творы Яўгена Шатохіна сёння знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі, у дзяржаўных зборах Пінска, Берасця, Кіева (Украіна), Вялікага Вусцюга і Масквы (Расія), муніцыпальных і прыватных зборах Францыі, Германіі, Бельгіі, Вялікабрытаніі, Фінляндыі, Паўднёвай Афрыкі, Егіпту, ЗША, Расіі.

На радзіме творчыя заслугі мастака адзначаны Медалём Беларускага саюза мастакоў (2004).

Яўген Шатохін найперш майстар краявіду. Ягонныя любімыя тэхнікі – акварэль і аловак. Ён ніколі не імкнецца да фатаграфічнай дакладнасці, бо мае задачу больш высо-

кую і складаную – стварыць праўдзівы вобраз, ідучы ад суб'ектыўнага ўражання. Акварэль у дадзеным выпадку пасуе ментальнасці мастака і адпавядае творчай мэце як ніякая іншая фарба. Яна дазваляе (прымушае!) працаваць хутка. І яшчэ – вымагае яснай задумы і цвёрдай рукі. Мазок павінен быць снайперскім, інакш фарба губляе гучнасць. На карцінах Яўгена Шатохіна фарба гучыць на поўніцу.

Ягонья малюнкi прыцягваць увагу здалёк. Паводле першага ўражання, штых часам падаецца “калючым”, пакладзеным абы-як – нібыта мастак кудысьці вельмі спяшаецца, а рука баіцца не паспець за ягонай жа думкай. Толькі прыгледзеўшыся, адчуеш унутраную ўраўнаважанасць кампазіцыі, дасягнутую менавіта праз гэтка мастацкі прыём. “Калючая” паспешліvasць малюнка невыпадковая. Яна ідзе ад “выбуховага” характару мастака, ад ягонага непрымання ілюзорнасці і строгай геаметрыі. У малюнках, як і ў акварэлях, Яўген Шатохін засяроджваецца на галоўным у краявідзе ці партрэце. І тут, як і на ягоных акварэльных карцінах, няма непатрэбнага, неабавязковага – лішніх ліній і плямаў, святла і ценю.

Яўгену Шатохіну цікавая некранутая прырода Рускай Поўначы і архітэктурныя дзівосы Заходняй Еўропы. У пэўным сэнсе ён касмапаліт, як ветразь, у які дзьмуць розныя вятры. Толькі “порт прыпіскі” ягонага карабля – Беларусь. Сюды ён вяртаецца з кожнай вандроўкі і тут нарадзіліся ягоныя лепшыя творы.

***(“Яўген Шатохін”, мастацкі каталог, уступ, 2008 г.)***

**Пётра ВАСІЛЕЎСКИ** – журналіст і мастацкі крытык. Упершыню надрукаваўся ў 1980 годзе ў газеце “Літаратура і мастацтва”. Пазней, у гады так званай “перабудовы”, калі газета была лідэрам грамадскай думкі, быў прыняты ў штат рэдакцыі. У сярэдзіне 90-х быў адказным сакратаром газеты “Культура”, да нядаўняга часу працаваў у “Народнай волі”. Як сведка і шараговы ўдзельнік мае дачыненне да падзей і акцый, якія ператварылі Беларускую ССР у суверэнную Рэспубліку Беларусь і далей трансфармуюць краіну ў паўнаважны чыннік Еўразвязу. Зборнік складаецца з артыкулаў, надрукаваных у згаданых вышэй выданнях, а таксама з публікацый у часопісах “Мастацтва”, “Дзеяслоў” і газеце “Товарищ”. Гэта аповеды пра знакавыя і харызматычныя постаці сучаснага беларускага мастацтва, а таксама развагі пра гісторыю і тэндэнцыі развіцця нацыянальнай культуры.

# ЗМЕСТ

Рэтраперспектыва .....	3
Калі надвор'е не спрыяе... ..	5
<i>(Пасля выставак беларускага авангарду)</i>	
Заслона для тэатра абсурду. Сусветнага .....	13
Восень патрыярха?.. ..	24
<i>Міхаіл Савіцкі: мастак пад Вавілонскаю вежай</i>	
Ці далёка да “кропкі вяртання”? .....	41
Білет у Парыж .....	46
Праспект Пушкіна .....	56
Чалавек эпохі нашага Адраджэння .....	69
Конны помнік Ціміразеву .....	78
Ненапісаная “мадона” жывапісца Кузьміча .....	93
<i>Эпізод, які сапсаваў юбілейныя ўрачыстасці</i>	
Urbi et orbi – гораду і свету .....	96
“Факт прелюбодеяння в окрестностях Сморгони” ....	105
40 градусаў заклапочанасці .....	108
пARTызан ARTур з Горада СОНца .....	110
Год без Сяргея Войчанкі .....	117
Яго цягнула ў Парыж, але даехаў толькі да Ленінграда... Дадому не вярнуўся .....	124
Мальберт і ветразь .....	132



Літаратурна-мастацкае выданне

Адсутнае беларускае мастацтва

**ВАСІЛЕЎСКИ ПЁТР ПЯТРОВІЧ**

**РЭТРАПЕРСПЕКТЫВА**

Нарысы

Адказы за выпуск *Уладзімір Гніламёдаў*

Рэдактар *Валянцін Акудовіч*

Дызайн вокладкі *Сяргей Ждановіч*

Вёрстка *Ганна Кот*

Карэктар *Віка Трэнас*

На вокладцы выкарыстаныя карціны  
Алеся Родзіна, Антона Шаппо, Аляксандра  
Грышкевіча, Анастасіі Хобатавай, Алега Чубакова,  
Андрэя Савіча, Змітра Вішнёва

Уклейка падрыхтаваная Ганнай Родзінай

Інфармацыйная падтрымка – галерэя “Подземка”  
([podzemka.org](http://podzemka.org))

Падпісана да друку 09.02.2009. Фармат 84 x 108 1/32.  
Папера афсетная. Гарнітура “Сандара”. Друк афсетны.  
Ум. друк. арк. 8,1. Ул.-выд. арк 6,7. Наклад 300 асоб.  
Замова 33.

Прыватнае выдавецкае унітарнае прадпрыемства “Галіяфы”.  
ЛП № 02330/0150300 ад 08.04.2008.  
Вул. Брылеўская, 11-44, 220039, г. Мінск.  
E-mail: [vish@bk.ru](mailto:vish@bk.ru)  
[www.goliafy.com](http://www.goliafy.com)

Паліграфічнае выкананне:  
сумеснае таварыства з абмежаванай адказнасцю “Медысонт”.  
ЛП № 02330/0150444 ад 22.01.04.  
Вул. Ціміразева, 9, 220004, Мінск.

Кніжная серыя “Другі фронт мастацтваў”, заснаваная ў 2000 годзе суполкай радыкальных літаратараў “SCHMERZWERK”

**За 9 гадоў выйшлі кнігі аўтараў:**

Альгерда Бахарэвіча, Юрася Барысевіча, Адама Глобуса, Вальжыны Морт, Алеся Бычкоўскага, Сяргея Кавалёва, Змітра Вішнёва, Іллі Сіна, Вікі Трэнас, Вольгі Гапеевай, Валянціна Акудовіча, Віктара Жыбуля, Джэці (Веры Бурлак), Пятра Васючэнкі, Міхася Башуры, Ірыны Шаўляковай, Уладзіміра Боські, Ганны Кісліцынай, Людкі Сільновай, Сэмюэля Бэкета (пераклад Віталія Воранава), Андрэя Бурсава, Андрэя Хадановіча, Леры Сом, Усевалада Гарачкі, Дзяніса Хвастоўскага, Андрэя Белавокага, Змітра Пляна, Таццяны Нілавай, Аляксея Чубата.

**Выдавецтва “Галіяфы” рыхтуе да друку (2009 – 2010) наступныя выданні**

**Серыя “Другі фронт мастацтваў”:**

- **Валянцін Акудовіч.** “Дыялогі з Акудовічам”. Размовы, дыскусіі, рэфлексіі і палемікі;
- **Аляксей Талстоў.** “Мінакі”. Раман;
- **Пятро Васючэнка.** “Ад тэксту да хранатопа”. Артыкулы, эсэ, пятрогліфы;
- **Мікола Касцюкевіч.** “Колеры”. Паэзія і проза;
- **Юрась Пацюпа.** “Зялёны яблык”. Тэксты, інтэрпрэтацыі, каментары;
- **Зміцер Плян.** “Фрагмэнты закаханага”. Паэзія;
- **Алесь Туровіч.** “АКТ”. Маніфесты, артыкулы, эсэ, даклады;
- **Ілля Сін.** “Тэатральныя дэманьы”. Кніга трансгрэсіўнай прозы;
- **Ілля Сін.** “Ці баліць папяроваму чалавечку?”;
- **Міхась Башура.** “Стойкі алавяны ваяка”. Вершы і проза;
- **Зміцер Вішнёў.** “Змак пабудаваны з крапівы”. Раман;
- **Юрась Барысевіч.** “Ілюмінацыі”. Афарызмы і мініяцюры;
- **Юрась Барысевіч.** “Шэрае сонца”. Доследы літаратурна-мастацкага андэграўнду;
- **Віка Трэнас.** “Лабірынт”. Крытыка;
- **Вольга Гапеева.** “Непараўнальная лінгвістыка. Асновы”. Проза;
- **Інэса Кур’ян.** “Бэзавы бамжак”. Раман;



- Ірына Шаўлякова. “Сапраўдныя хронікі Поўні”. Артыкулы, эсэ;
- Міхась Южык. “Баль на канаце”. Крытыка.
- Віктар Іваноў. “Асарці”. Проза, п’есы, паэзія;
- Анка Упала. “Каворная сьвішнасьць”. Казкі для дарослых;
- Віктар Жыбуль. “Стапэліі”. Вершы;
- Віктар Жыбуль. “Дзяцел і дупло”. Вершы;
- Вера Бурлак. “Дзеці і здані”. Вершы, апавяданні, п’ескі;
- Андрэй Федарэнка. “Сечка”. Эсэ;
- Уладзімір Гніламедаў. “Паэзія: набыткі і тэндэнцыі”. Навуковыя даследаванні;
- Сяргей Кавалёў. “Пачвара ў рэліктавым лесе”. Крытыка;
- Адам Глобус. “Новае неба”. Вершы;
- Усевалад Гарачка. “Багі і героі”. Вершы, апавяданні, п’еска;
- Ярыла Пшанічны “Пішчавыя лішкі”. Вершы.

#### Серыя “Адсутнае беларускае мастацтва”:

- Пятро Васілеўскі. “Рэтраперспектыва”. Артыкулы, эсэ;
- Віктар Жыбуль. “Жыцццяпіс беларускага футурыста”. Дакументальны нарыс пра Паўлюка Шукайлу.

#### Серыя “Калекцыя беларускай фантастыкі”:

- Серж Мінскевіч. “Сад замкнёных гор”. Квазіфэнтэзі;
- Алесь Бычкоўскі. “Анамалія”. Фэнтэзі.

#### Серыя “Партрэты польскай літаратуры”:

- “Вертыкальны трыпціх”: Польская авангардная паэзія (пераклад І. Кур’ян).

#### Дзіцячая серыя “Сланечнікі”:

- Алан Аляксандр Мілн. “Файны Пуф і ўсе, хто з ім” (пераклад з англійскай І. Кур’ян);
- Алан Аляксандр Мілн. “Паветка на Пуфавым узлеску” (пераклад з англійскай І. Кур’ян).



ISBN 978-985-6906-14-8



9 789856 1906148



ВЫДАВЕЦТВА  
ГАЛІЯФЫ

ИРАТНО  
БАСИЛЕН  
СКИ

РАТРА  
ПОНА  
ПОГЛЕ  
КТИ  
БИ  
ВА

