



Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

26.01.2016

Ольга Шпарага

*Алесь Пушкин:
акция «Подарок президенту
“За пятилетний плодотворный
труд!”», 1999*

ZBOR #11

Ольга Шпарага анализирует культовую художественно-политическую акцию Алесь Пушкин «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”» 1999 года.



Алесь Пушкін, акцыя «Подарок прэзідэнту “За пяцілетний плодотворный труд!”», 1999

© – фото: IREX/ProMedia

Премия: в 1999 Алесь Пушкін за акцыю нагараджэн Нацыянальнай прэміяй у абласці зашчыты прав чалавека ў номінацыі «За смелость в творчестве». Рашэнне аб прысуджэнні прэміі прынята на пасяджэнні оргкамітэта Хартыі’97

Упамінанне перформанса ў сацыяльна-політычных СМІ:

1999, Wilczak, J. Białorus: Jest prezydent, choć go nie ma Ciuciubabka. V: Polityka, Tygodnik, №31 (2204), 31 Lipca, S. 15, Польша

1999, Татьяна Снитко, «Мастацтва з “асаблівым цынізмам”». В: Наша ніва, № 32 (153), Беларусь

2002, Алесь Пушкін, «У свабоднага художніка праблемы з уладай будуць заўсёды», разгавор Міхася Скоблы з художнікам, радыё «Свабода», Беларусь

2004, акцыя ўпамінаецца ў кнізе Павла Шэрамета і Светланы Калінкінай «Обыкновенный президент», Беларусь

2009, «Навоз для диктатора», Хартія 97, Беларусь

2009, «10 лет самому громкому перформансу Алеся Пушкіна «Навоз для президента»», Маркетинг, Беларусь

2009, «Самые громкие белорусские перформансы», udf.by, Беларусь

Анкета прайздвядзення:

Аўтор: Алесь Пушкін

Назва акцыі: «Подарок прэзідэнту “За пяцілетний плодотворный труд!”»

Дата стварэння прайздвядзення: 21 чэрвеня 1999 года

Інвентарь, іспользуемы ў акцыі: выкрашанная ў чырвоны колер тачка, навоз, вилы, прадвыборны плакат Лукашэнка 1994 года «Александр Лукашенко с народом», дзяржаўны флаг РБ, плакат-таблічка з надпісам «За пяцігадовую плённую працу!» (із ДВП, памерам 45 см. на 20 см., туш), купленае ў Саюзпечаті выява дзяржаўнага флага і герба РБ; абновленая ў 1996 г. Канстытуцыя РБ; купюры ў 1 млн. бел. рублёў, ператворыўшыся ў выніку дэнамінацыі 2000 года ў 1000 бел. рублёў, іграшечныя нарукнікі, рубашка з нацыянальным арнаментам, венок із васількоў, белыя перчаткі

Даводнасць акцыі: 15 хвілін

Вываўкі, на якой была прадставлена дакументацыя акцыі:

2000, Фэстываль мастацтва Беларусі ў Познані, галерэя ARSENAL, Польша (куратор: Ірына Бягдай)

2000, Nowa sztuka Białorusi, Замак Уяздовскі, Варшава (куратор: Эўлалія Домановска)

2003, «Пушкін і яго Беларусь», выстава ў Маскве, арганізаваная маскоўскім грамадствам беларусаў «Скарына», Расія

2003, муніцыпальная галерэя «Варшавка», Варшава, Польша

2003, ART MAP Gallery, Прага, Чэхія

2005, «Осторожно! Политика!», Первое Биеннале в Алитусе, Литва (куратор: Рэдас Джирдис)
2005, выставка в Варшаве в рамках акции «Белорусские встречи», Варшавский университет, Польша
2009, фестиваль белорусской культуры «Білоруска Вясна», Киев и Львов, Украина (куратор: Илько Гладштэйн)
2009, Art Against Dictatorship, Ратуша, Осло, Норвегия
2009, «Галерея Алеся Пушкина из Беларуси», Музей современного искусства в Кальмаре, Швеция (куратор: Мартин Шибли)
2011, международное биеннале «Ширяево», Самара, Россия
2012, Sound of Silence: Art During Dictatorship, EFA галерея, Нью-Йорк, США (куратор: Ольга Копёнкина)
2013, конгресс «Протест. Культура. Политика», Фонд Генриха Бёлля, Берлин, Германия
2013, «Минск: (Ре) конструкция», ЦЕХ, Минск, Беларусь (кураторы: Илона Дергач и Виталий Щуцкий)
2015, «ZBOR. Конструируя архив», галерея «Арсенал», Белосток, Польша

Ключевые публикации, в которых упоминается акция:

2002, Юрий Борисевич, «Львиное сердце», pARTisan, №1, Беларусь
2004, Алёна Бойко, A Crow Sleeping on a Fence / Defecates onto People's Hats // Umelec (English version) № 4. P. 42-55, Чехия
2011, Сергей Шабохин, «Регенерация в партизанских условиях», «Художественный журнал», № 82–83, Россия
2013, Ольга Рыбчинская, «Public Art в белорусском контексте нулевых», книга «Радиус нуля. Онтология арт-нулевых. Минск, 2000–2010», под ред. О. Жгировской, О. Шпараги, Р. Вашкевича. Минск: Логвинов. Страницы 194–209, 360–371, Беларусь
2012, Ольга Шпарага, «Звуки молчания: новые арт-стратегии и тактики белорусских художников», «Новая Европа», Минск

Отложенное будущее, или Несбывшееся прошлое Алеся Пушкина

*Мои перформансы – это и красиво, и действительно.
Они доказывают, что и один в поле воин.*

Алесь Пушкин

В этом тексте речь главным образом пойдёт об одной работе, которая чаще всего ассоциируется с современным (критическим) белорусским искусством 1990–2000 гг. Я имею в виду перформанс *Алеся Пушкина* «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”».

Чтобы совершить этот перформанс, 21 июля 1999 года *Алесь Пушкин*, одетый в праздничную белую рубашку, подъехал на такси к главному входу *Национального академического театра им. Я. Купалы* [1], выгрузил из багажника тележку, навоз и вилы и, надев на голову венок из васильков, в сопровождении восьми журналистов с видеокамерами [2] двинулся с нагруженной навозом тележкой к площадке возле I подъезда резиденции Президента Республики Беларусь.



Алесь Пушкин, акция «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”», 1999
© – фото: IREX/ProMedia

В 12 часов *Пушкин* был на месте, около подъезда. Он вывалил навоз на тротуар и пригвоздил к нему вилами плакаты с изображением президента Беларуси Александра Лукашенко и надписью «За пятилетний плодотворный труд!». Около 12:15 художник был задержан ОМОНОм, его отвели в опорный пункт напротив Национального художественного музея, где продержали до 23:55, после чего позволили уехать на электричке в родную деревню Бобр.

В этот же день, как следует из обвинительного заключения №913299, на *Алеся Пушкина* было заведено уголовное дело, а через три месяца состоялся суд и художник был приговорён к двум годам тюремного заключения с отсрочкой приговора на два года [3]. Основанием для вынесения приговора стал тот факт, что перформанс «с политическим подтекстом», как определил его приглашённый на суд эксперт в области искусства, был квалифицирован как «злостное хулиганство [...]».

отличающееся по своему содержанию исключительным цинизмом».

О системе координат

Нельзя сказать, что политический арт-перформанс отмечен длительностью пребывания в истории искусства: само понятие «*перформативное действие*» восходит к теориям языка 50-х гг. прошлого века, а в область искусства перекочёвывает лишь в 1970-х [4]. Однако, вне всякого сомнения, он имеет длительную культурную предысторию. Сделать такой вывод позволяет определение арт-перформанса теоретиком современного искусства *Мишкой Шуваковичем* как «*повседневного представления, автор концепции которого сам её и реализует*» [5]. В таком случае к предтечам политического арт-перформанса можно смело отнести древнегреческого философа *Диогена Синопского*, который при свете дня с фонарём в руках разыскивал человека и подвергал сомнению существующие социальные иерархии в беседах с *Александром Македонским*.

Политическое измерение арт-перформанса связано и с таким периодом его предыстории, как авангардные практики 20-х гг. XX века. Однако нас интересуют именно 1990-е, когда, согласно *Мари-Луис Ангерер*, в демократических странах произошли существенные трансформации представлений о теле. Во многом они стали возможными благодаря теории *doing gender* *Джудит Батлер*, в соответствии с которой в перформансе тело наделяется самостоятельным статусом, предшествующим целеполагающим действиям того или иного человека, по аналогии с тем, как социально-культурный порядок с его нормами предшествует оформлению того или иного гендера [6].

В 1990-е годы окончательно разрушается модернистская парадигма одинокого и самодостаточного гения в искусстве и возникает пространство для новых способов оформления арт-стратегий, в том числе политических. Критика социальных иерархий (включая гендерные), обусловленных несправедливым распределением власти в обществе, становится отныне неустранимой составляющей этих стратегий, дополненной также задачей поиска новых форм горизонтального взаимодействия и коллективных действий, благодаря которым эти иерархии можно было бы трансформировать. Интересующий нас перформанс – «*Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”*» – позволяет увидеть как своеобразие белорусского контекста (артистического и не только), так и возможные точки его наложения на множество других контекстов и порождаемых ими смыслов.

Авторитарная Беларусь

Контекст перформанса *Алеся Пушкина* определяют политические события новейшей истории Беларуси, а именно истечение 20 июля 1999 года, согласно Конституции Республики Беларусь 1994 г., первого президентского срока *Александра Лукашенко*. Именно поэтому на 21 июля *Алесь Пушкин* и запланировал свою акцию.

Изначально формат акции должен был быть более агрессивным: с громкой музыкой, пожаром, взрывом баллона с бензином. Однако победила «мирная» версия, главными атрибутами в которой стали выкрашенная в ярко-красный цвет тачка, рубашка с вышивкой и венок из васильков на голове художника. Разрушали идиллию выгруженный на тачку навоз вместе с государственным флагом, изображением государственного флага и герба, обновлённой в 1996 г. Конституцией, купюрами в 1 млн бел. рублей (превратившийся в результате деноминации 2000 г. в 1000 бел. рублей) и игрушечными наручниками, а также вилы, которыми художник пригвоздил к навозу предвыборный плакат «*Александр Лукашенко с народом*» и самодельный плакат с надписью на белорусском «*За пятилетний плодотворный труд!*».



Алесь Пушкин, акция «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”», 1999

© – фото: IREX/ProMedia

Смысл этого «подарка» Алесь интерпретировал так: «Ярко-красная тачка, навоз, навязанная им атрибутика – вот его вклад в историю. А мог бы быть как Всеслав Чародей...» [7].

Красно-зелёный флаг и герб, отсылающие к истории БССР, стали символами правления Лукашенко: в ходе референдума 1995 года он заменил ими бело-красно-белый флаг и герб «Погоня», которые выполняли роль государственных символов с 1991 и отсылали к другим вехам государственности современной Беларуси, прежде всего к истории ВКЛ и БНР. И хотя сам Лукашенко публично клеймил эти символы как связанные с нацистской оккупацией БССР (когда они были разрешены к использованию и использовались некоторыми белорусскими коллаборационистскими организациями [8]), отказ от них был в первую очередь связан со значимостью советского периода истории и советских социальных практик для идеологического и структурного усиления его собственной власти. Следующий, инициированный Лукашенко референдум 1996 года стал также новой точкой отсчёта его президентского срока, который теперь должен был завершиться не в 1999, а в 2001 году, с чем не были согласны оппозиционные политики (в то время ещё представленные в структурах власти) и солидарные с ними граждане [9].

Именно поэтому последующие годы в Беларуси были отмечены регулярными митингами, задержаниями, судебными процессами и арестами представителей политических партий и гражданского общества в целом. В качестве реакции на одно из таких событий – задержание съёмочной группы ОРТ (Павла Шеремета, Дмитрия Завадского и Ярослава Овчинникова) – в апреле 1997 года в Минске была организована акция, получившая название «Марш в тюремных робах». Её организаторы, 12 или 13 журналистов, были одеты в импровизированные полосатые рубахи и брюки и несли в руках решётку и таблички с надписями: *I'm a journalist*, «Я – “нячэсны” журналіст», «Я плохо говорил о нашем президенте» и др. Участники акции, к которой

в итоге подключились около 100 журналистов, прошли по городу и провели митинг на площади Бангалор. Возглавлял колонну драматург и журналист *Николай Халезин*, основавший в 2005 году в Беларуси «Свободный театр», а во время митинга поэт *Славомир Адамович*, отсидевший до этого в тюрьме 10 месяцев за публикацию стихотворения «Убей президента», иголкой с ниткой зашил себе рот [10].

Эту акцию *Алесь Пушкин* называет важнейшей предпосылкой своего перформанса. По его мнению, так журналисты выразили своё несогласие с узурпацией власти Лукашенко – теперь очередь была за артистическим сообществом.



Алесь Пушкин, акция «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”», 1999

© фото: IREX/ProMedia

А последнему было в чём обвинить Лукашенко: именно во второй половине 90-х был закрыт целый ряд галерей, в том числе центральная для современного искусства Беларуси того времени галерея «*Шестая линия*» (в 1998). Кроме того, взлетела стоимость аренды мастерских. Среди закрытых галерей была и галерея самого Пушкина – «*У Пушкина*» в Витебске. Художник лишился и своей временной мастерской, поэтому в ситуации отсутствия средств к существованию (власти не позволяли ему проводить выставки и акции где бы то ни было) был вынужден в 1997 году вернуться в свой родной посёлок Бобр. В связи с этим в перформансе «*Подарок президенту*» Пушкин выражал не только свой индивидуальный протест против нелегитимного политического режима, но и позиционировал свою акцию как голос всей «*национально сознательной интеллигенции*» Беларуси.

Постсоветский контекст и возвращение к авангарду

Однако политическая интенция перформанса *Алеся Пушкина* была обусловлена не только солидарностью с журналистским цехом и стремлением высказаться от лица всей «национально сознательной интеллигенции» Беларуси. Вторая важная предпосылка акции – связь и одновременно размежевание с традициями художественного авангарда. Обращение к авангарду стало одной из ключевых черт, характеризующих неофициальное искусство в Беларуси конца 1980-х. Речь идёт в первую очередь о деятельности тандема художников *Людмилы Русовой* и *Игоря Кашкуровича*, а ещё точнее – об их проекте «*Воскрешение Малевича*», который они реализовали в Витебске в 1988 г. и в Минске в 1989 г. [11]. С *Русовой* и *Кашкуровичем* *Пушкина* объединяло само искусство перформанса. Однако он хотел наполнить его новым содержанием. Если от *Казимира Малевича* белорусскому художественному сообществу достался концептуализм, «адресатом» которого выступали сами же художники, то теперь, по мнению *Пушкина*, задача заключалась в том, чтобы придать арт-перформансу более широкий размах – и для этого необходимо было превратить его в политический, то есть обращённый к вопросу об условиях возможности того или иного социального и властного порядка. Тем самым *Алесь Пушкин* наметил новый горизонт современного белорусского искусства (который, однако, во многом и сегодня продолжает относиться к сфере задач, а не реальности), и это позволило выйти за пределы нонконформизма 1980-х и устремиться к так и не наступившему настоящему политическому искусству в Беларуси.

Видеодокументация акции *Алеся Пушкина* «Подарок президенту “За пятилетний плодотворный труд!”»

© видео основано на личных архивах художника, новостной передаче телеканала ОРТ (Первый канал) и передаче «Намедни» телекомпании НТВ, 1999:



Связь с традициями авангарда необходима была художнику и для того, чтобы подчеркнуть артистический, театральный характер своей акции. В то же время *Пушкин* видел её как национальную или даже народную по форме, а также содержащую в себе элемент мистики вуду, с помощью которой он бросал вызов своим политическим оппонентам. Однако целью перформанса было не устрашение и не угроза, ибо, как не устаёт повторять художник в своих интервью, «*почерк белорусской оппозиции – не кровь, не война, а борьба вот такими высокохудожественными акциями*» [12]. Задача этих акций в том, чтобы показать, что искусство и художники способны изменять мир, а главное чаяние *Пушкина* связано с возможностью эволюции Лукашенко под воздействием его перформансов.

Политика и искусство в разных контекстах

Каким же образом можно связать «мирный» артистический посыл художника с его протестным или критическим политическим содержанием, с одной стороны, и с агрессивным политическим контекстом, с другой?

Если обратиться к западноевропейскому послевоенному контексту, то одним из ярчайших примеров последовательной связи искусства и политики является «социальная пластика» *Йозефа Бойса (Joseph Beuys)*. Немецкий художник видел свою цель не только в критическом воздействии на человеческое сознание с помощью создаваемых им объектов, но и в демократизации общества путём воображения и формирования новых коллективных форм критики и протеста. Причём для этого он сначала использовал именно пространство искусства. В бытность профессором скульптуры в государственной академии искусств Дюссельдорфа (с 1961 по 1972) он инициировал и затем возглавил *Немецкую студенческую партию*, переименованную впоследствии во *Fluxus Zone West*. Эта партия сыграла маргинальную роль в студенческом движении, но в 1971 году была преобразована в *Организацию прямой демократии через народное голосование* – одну из внепарламентских протестных инициатив (из потенциала последней выросла немецкая партия зелёных, от которой Бойс выдвигал свою кандидатуру в бундестаг в 1980 году [13]). Из-за своей протестной деятельности в 1972 году Бойс был уволен из *Дюссельдорфской академии художеств*, однако уже в 1978 это увольнение было признано незаконным, а в 1986 художник получил за свою деятельность в сфере искусства премию *Вильгельма Лембрука (Wilhelm-Lembruck-Preis)*.

© Алесь Пушкин, акции разных лет:

≤ ≥ 1/5



Акция «Солдат удачи», 2001

Однако в условиях постсоветского пространства 1990-х мы можем увидеть совсем иные, и отнюдь не мирно-прогрессивные формы взаимодействия искусства и политики. Вспомнить хотя бы радикальные перформансы московских акционистов *Олега Кулика*, *Анатолия Осмоловского*, *Александра Бренера*, *Авдея Тер-Оганьяна* и *Олега Мавроматти*. В 1999 году в период парламентских выборов в России объединение «*Внеправительственная контрольная комиссия*» во главе с художником-акционистом *Анатолием Осмоловским* реализовало проект «*Против всех партий*», включающий серию акций, «*сочетающих традиционную политическую агитацию с ситуационистским захватом городского пространства*» (забрасывание Госдумы бутылками с краской, лозунг «*Против всех партий*» на Мавзолее Ленина) [14]. Его участники призывали голосовать против всех, чтобы, словами художника *Анатолия Осмоловского*, «*коллапсировать всю сложившуюся политическую систему России, перевернуть всю её политическую элиту*», освободить место для новых сил и уйти в конце концов «*от вечного российского выбора между дохлой кошкой и гнилой рыбой*» [15]. Однако эти акции вызвали обратный эффект: после вывешивания лозунга на Мавзолее Ленина художники попали под наблюдение ФСБ, в результате чего последующие акции срывались, за художниками стали следить, начались обыски и избиения, а на следующих выборах в Московскую городскую думу в бюллетенях уже не было графы «*Против всех*» [16].

Сам *Пушкин* говорит, что ничего не знал об акциях московских художников, однако сложно представить, чтобы в Беларуси, где преследование политических оппонентов началось практически одновременно с приходом к власти *Лукашенко*, политический перформанс развивался по западноевропейскому, а не постсоветскому сценарию.

Но в Беларуси этот сценарий носил ещё более репрессивный характер, как бы сохраняя преемственность по отношению к советскому прошлому. По меньшей мере такой вывод позволяет сделать биография самого *Алеся Пушкина*. Первый условный срок (2 года) художник получил ещё в 1989 году за организацию своего первого перформанса в честь 71-й годовщины БНР. В промежутке между этим и следующим судебным процессом (1999) художник успел провести целый ряд персональных выставок и акций (подробнее смотри на сайте художника). Значительная часть работ того времени представляет собой размышления средствами живописи на религиозные темы. И в этом можно найти определённый ключ к «мирной» интенции политических перформансов *Пушкина*.

Кроме того, с 1992 года художник занимается росписью храмов [17]. Одну из росписей – «Судный день» 1996 г. в церкви Святого Николая в деревне Бобр, на которой были изображены фигуры Александра Лукашенко, митрополита Филарета и омовцев (роспись была закрашена представителями власти вскоре после её создания, а сама церковь сгорела в 2011 году), – *Алесь Пушкин* относит к своим ключевым работам, наряду с перформансом «Подарок президенту» и проектом реконструкции центра Бобра, которым он занимается в настоящее время.

Другая тема, которая проходит как сквозь живописные, так и сквозь акционистские работы художника, – это тема национального возрождения (Адраджэння) [18], в том виде, в котором она представлялась в конце 1980-х [19] (смотри, например, серию «*Беларускі рэзыстанс XX ст.*» и другие живописные работы, собранные на сайте художника). Если в первые годы независимости проект белорусского национального возрождения воспринимался как фундамент новой, демократической Беларуси, то к концу 1990-х стал очевиден его правоконсервативный уклон, а также конфликт с рядом ценностей, определяющих современное европейское пространство (отмена смертной казни, критика дискриминации по этническим и другим признакам, гендерное равенство, признание прав гомосексуалов и других представителей ЛГБТ-сообщества, плюрализм как ключевой принцип организации публичной жизни). *Алесь Пушкин* не скрывает своих консервативных взглядов на права гомосексуалов или предназначение женщины: в одной из его работ женщина предстает как лоно белорусской нации.

© *Алесь Пушкин*, другие акции:

≤ ≥ 1/5



«Муза Бобрских просторов», 2001

Эти взгляды отвечают установке «от настоящего к прошлому», определяющей, согласно *Бенедикту Андерсону*, «воображаемое сообщество» любой нации. В представлении художника картина идеального общества складывается из гармоничных образов любви (в браке) и религиозной веры. И важными шагами на пути к обретению такого общества *Пушкин* считает избавление от символов советской эпохи и популяризацию традиционной белорусской культуры.

Не сталкиваемся ли мы в таком случае с парадоксом? Ведь, поднимая в интересующем нас перформансе 1999 года вопрос об условиях возможности легитимной политической власти, обеспечить которые едва ли удастся вне демократического устройства, *Алесь Пушкин* в то же самое время отрицает такой порядок, отдавая предпочтение не ценностному плюрализму, а определенной картине мира, которая ставит этот плюрализм под вопрос. Другими словами, следует спросить: возможно ли будет осуществление этого перформанса в том романтизированном, патриархальном мире, который, по существу, и выступает воплощением «мирных» интенций художника?

Описанное противоречие можно представить также как парадокс связи политического содержания и романтизированной, ориентированной на прошлое формы – как столкновение в настоящем моменте несбывшегося прошлого (идеального национального сообщества) и отложенного будущего (демократического политического устройства), которому, как открытому ценностному проекту, едва ли находится место в проектах *Алеся Пушкина*. В центре этого парадокса – романтический образ самого художника, одинокого героя, символа лишённого противоречий и сплочённого национального сообщества (в создании образа такого героя, правда, без националистического контекста, критики упрекают и *Й. Бойса*, поскольку сама его фигура вступала в противоречие с провозглашаемыми им принципами свободного от иерархий, горизонтального сотрудничества [20]).

О значимости политического перформанса как такового

Обнаружив этот парадокс, мы сталкиваемся, однако, и с целым рядом вопросов, касающихся возможности существования политического перформанса и политического искусства не только в Беларуси, но и вообще. Если вернуться к *Бойсу*, то его работы можно рассматривать как проекты новых форм коллективных действий и публичной коммуникации. Российские же акционисты 1990-х работали скорее в заданных социальных и политических условиях, пытаясь наметить альтернативы для коллективных действий внутри отчуждённой системы социальных координат, чтобы тем самым её себе присвоить.

Этому служили теоретический дискурс, который формировался вокруг акций: в частности, введённые российским философом и теоретиком искусства *Ольгой Грабовской* термины экспроприации публичного пространства, критики псевдокоммуникации гомогенности информационного поля, политического представительства и стратегий политической профанации, а также понятия провокации, аффективного жеста и социальной трансгрессии, или преодоления культурных табу [21].

Что касается политических перформансов *Алесь Пушкина*, то в них также не намечается новый горизонт политического действия, однако, в отличие от акций российских художников, ещё и потому, что они не направлены на воображение сообщества, которое стало бы субъектом этого действия. Речь идёт о сообществе равноправного горизонтального сотрудничества, которое необходимо кропотливо создавать в открытом взаимодействии с другими, отказываясь от иерархий и задаваемых ими социальных ролей. Едва ли его возможно в готовом виде извлечь из «лона нации». Идее такого сообщества противоречит и определение *Алесем Пушкиным* своей роли – одинокого творца, исполняющего свою миссию, подобно Христу [22].

Алесь Пушкин, Витебск, 1991.

Кадры из видеодокументации перформанса:

≤ ≥ 1/5



Это отличает его проекты от другого направления политического искусства в Беларуси – театральных практик уже упомянутого выше «Свободного театра». Политическая форма постановок «Свободного театра» отвечает и их содержанию, которое разворачивается вокруг различных форм насилия и дискриминации, живучесть которых поддерживается не только действующими механизмами власти, но и культурными и социальными образцами – от замыкания в частной жизни до различных проявлений гомофобии. Однако «Свободный театр» видит свою задачу не только в том, чтобы сделать эти формы видимыми и подвергнуть критике (а это не так просто для зрительского восприятия, поскольку под вопросом оказывается вся картина мира), но и в том, чтобы формировать другое, равнодушное и негемофобное сообщество, которое-то и будет способно вообразить иной горизонт политического (участия). По всей видимости, именно поэтому «Свободный театр» и не может легально существовать в Беларуси, как и другое социально-критическое театральное объединение, «*Крылы Халопы*», и именно это является причиной тех трудностей (речь о невозможности реализации постановок на официальной сцене), которые испытывают авторы новой и постдрамы в Беларуси (*Павел Пряжко, Константин Стешик* и др.).

Однако в *Алесе Пушкине*, как и в том, что делает «Свободный театр», власти разных уровней видят потенциальную угрозу для существующего политического порядка, а жизнь художника в Бобре и вовсе напоминает политическую ссылку. В 2006 году во время массовых протестов в Минске, вызванных фальсификациями в ходе очередных президентских выборов, художник был на несколько дней превентивно задержан Крупским РОВД. А 25 марта 2014 года власти Бобра устроили целое представление, препятствуя проведению *Алесем Пушкиным* перформанса и выставки его работ под открытым небом *Art Оссиру* (к слову, тематика большинства из этих живописных полотен была никак не связана с политикой). Трактор, поднимающий столбы пыли вокруг одиноко стоящего художника, люди в черных кожанках, переносящие работы художника с места на место, один из которых срывает картину *Алесь Пушкина* с мольберта, волочёт её по земле, затем срывает с

оборотной стороны герб «Погоня», рвёт его и, наконец, потеряв терпение, оставляет художника в покое... Весь этот разыгранный властями перформанс свидетельствует о том, что страх у них вызывает само пребывание художника в публичном пространстве, непредсказуемость и спонтанность его действий. И напоминает размышления Ханны Арендт о том, что мужества требует уже сам выход в это пространство – как сферу свободы от подчинения необходимости ежедневной заботы о простом физическом выживании [23].

Кадры из видеодокументации выставки и перформанса *Алеся Пушкина Art Оссиру* на площади деревни Бобр, 25 марта 2014. Видео зафиксировало нервные попытки местных властей помешать проведению мероприятия:

≤ ≥ 1/10



Это мужество указывает на значимость самого жеста политического искусства в Беларуси, который не обязательно должен быть стратегическим (т. е. исключающим противоречие между формой и содержанием), но может оказаться и тактическим – проблематизирующим само перформативное измерение социальной и политической жизни. Другими словами, тактические политические жесты художников, к которым можно отнести и акции белорусской арт-группы «*Липовый цвет*», позволяют критически взглянуть на конструирование публичного пространства в целом и поддержание его различными политическими игроками в частности. Политическое искусство в таком случае играет роль первичной сцены перформативности, на которой средствами искусства разыгрывается столкновение различных высказываний и дискурсов, что позволяет воображать саму политику и политическое.

Однако чтобы тот или иной политический дискурс не подчинял себе искусство, и необходима корреляция содержания политического арт-жеста с его формой, проблемы которой были обнаружены в перформансах *Алеся Пушкина*. Это возвращает нас к трансформациям арт-перформанса в демократических странах в 1990-е гг., означающим, что именно социальные и культурные нормы, механизмы и практики должны быть в центре внимания искусства, которое ставит своей задачей их выявление, осмысление и критику, а также воображение возможных альтернатив. Само воображение при этом позиционируется как эксплицитно коллективная практика, поскольку ни одно произведение не создаётся художником в одиночку – если учитывать все элементы его создания, материальные и идеальные, и рассматривать идеальный пласт как интегративную часть взаимодействия и контекста. И именно эти два момента позволяют говорить о политическом искусстве как способе поддержания и критической проверки самого демократического порядка, также невозможного без определённым образом (само)организованной жизни сообща. В их отсутствие слишком велика опасность перехода, в случае демократических трансформаций, от авторитаризма к постдемократии, означающей сведение политики к ритуальным выборам, за которыми скрывается обслуживание ею экономических интересов, противостоять чему могут только широкие горизонтальные и паритетные практики взаимодействия и формирования сообществ [24].



Артистические установки Алясея Пушкіна указывают на определенные границы утверждения в Беларусі таких форм сообществ. Эти границы обусловлены романтизацией артистических интенций, направленных в конечном счёте не к открытому горизонту будущего, которое возможно создать только сообща и на основе горизонтального взаимодействия равных, а к не всегда критическому и свободному от идеологии переописанию прошлого, воплощённому в ипостасях одиноких героев, которым следует подражать. В то же время сам потенциал политического перформанса, наделяющего смыслом артистический жест, открывает возможность и для проблематизации той формы, в которую художник этот жест облачает. Это позволяет зрителю и интерпретатору выйти за пределы ценностного мира автора и обратиться к иной проблеме – вопросу об условиях, при которых в современном мире могли бы существовать такие ценности, практики и институты, которые бы позволяли выявлять различные формы насилия и сообща им противостоять.

Примечания:

- [1] Таксисту свою поездку художник объяснил тем, что занимается оформлением театра и везёт декорации. На случай, если бы таксист отказался помогать, была предусмотрена ещё одна машина, которая выехала из Крупок в то же время, что и первая.
- Здесь и далее, в случае отсутствия ссылки на источник, я буду опираться на интервью, которое провела с Алясеем Пушкіным 24 апреля 2015 г. О других деталях подготовки своей акции, в том числе о консультации с военными, из которой стало ясно, что в художника могли начать стрельбу, художник рассказывает тут: *Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алясея Пушкіна // Права на волю, Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтра «Вясна-1996», 1 (49), 2000, С. 4–5.*
- [2] Один из журналистов, самый надёжный, был заранее оповещён о готовящейся акции и привёл с собой остальных.
- [3] В результате Алясей Пушкін на два года был лишён права на выезд за границу. Раз в неделю художник должен был встречаться с участковым инспектором милиции Крупского района и согласовывать с ним свои перемещения по стране. Но весной 2000 года Пушкіну всё-таки удалось съездить на *Фестиваль искусства Беларусі* в Познань, где его смогли навестить журналисты из Беларусі и других стран.
- [4] Для фиксации новых практик современного искусства, в центре которых оказалось человеческое тело и действие.
- [5] Шувакович М. Искусство перформанса и новые теории искусства. *Лекция для «Европейского кафе», 19.05.2012.*
- [6] Angerer, Marie-Luise. Performance und Performativität. In: *Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Hrsg. von Hubertus Butin. Köln, 2002. S. 241–245.
- [7] *Быць грамадзянінам... Маналог мастака Алясея Пушкіна // Права на волю, Бюлетэнь Праваабарончага Цэнтра «Вясна-1996», 1 (49), 2000, с. 4–5.*
- [8] Лялькоў І. *Пытаньне дзяржаўнай сымбалікі Беларусі: гісторыя і сучасны стан // ARCHE, № 1 (21), 2002*
- [9] *Беларусь. Совершеннолетие. Год 1999-й.* Владимир Мартынов, Сергей Олехнович. 15.07.2009.
- [10] 10 гадоў таму адбыўся журналісцкі «*Марш у турэмных робах*». Прэс-служба ГА «Беларуская асацыяцыя журналістаў». 17.01.2008.
- [11] *Людміла Русава.* Альбом. Серыя «*Калекцыя Партызана*». Мінск, 2009.
- [12] Сьнітко Т. *Мастацтва з «асаблівым цынیزмам» // Наша ніва, №32 (153), 1999.*
- [13] Lange, B. Soziale Plastik. In: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Cit. Op. S. 277.
- [14] *Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме.*
- [15] Цунский А. Анатолий Осмоловский против всех партий. Интервью с художником-авангардистом, радикалом Анатолием Осмоловским. 18.06.1999.

- [16] Осмоловский А. *Отказаться от иллюзий*. Интервью газете «Объединенный гражданский фронт».
- [17] Описание проведённых работ можно найти на [сайте художника](#).
- [18] О проектах на тему национального возрождения подробно пишет в своём тексте *Юрась Борисевич*.
- [19] *Алесь Пушкин* был членом партии БНФ с 1998 по 2005 г.
- [20] Lange, B. *Soziale Plastik*. In: *Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Cit. Op. S. 277.
- [21] *Политическая критика в искусстве: Ольга Грабовская о московском акционизме*.
- [22] Барысевіч Ю. *Ільвінае сэрца*.
- [23] Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб., 2000. С. 48.
- [24] Крауч К. *Постдемократия*. М., 2010.

—

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

© [KALEKTAR](#). Все права защищены.

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



ZBOR @ 2014–2021



[НА](#)

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

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