

Александр Малей

ВИТЕБСКИЙ «КВАДРАТ»

*Художественное исследование неконформистского
движения художников в Витебске и Минске
(1987-2000 гг.)*



Минск
издательский центр
ЭКОНОМПРЕСС
2015

УДК 7.036
ББК 85.14
М 18

Малей, А. В.
М 18 Витебский «Квадрат»: художественное исследование неконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000 гг.) / А. В. Малей. – Минск : Экономпресс, 2015. – 332 с.

ISBN 978-985-7051-20-5.

Автор в историко-биографическом жанре исследует исторические события 80-х и 90-х годов прошлого века, которые изменили мир, социум и искусство. Десятилетиями зревший в недрах тоталитарного государства конфликт идеологии и искусства в «перестроечные» годы вырвался наружу. Неконформистская борьба художников вышла из андеграунда и приняла форму движения. Художники создавали неофициальные (неформальные) объединения и коллективно отстаивали свои права и права искусства. В книге исследуется неофициальное движение художников Витебска и Минска. Главный герой повествования – витебское творческое объединение «Квадрат», духовный преемник УНОВИСа – объединения, созданного К. Малевичем в 1920 г. в Витебске.

УДК 7.036
ББК 85.14

ISBN 978-985-7051-20-5

© Малей А. В., 2015
© Экономпресс, 2015

СОДЕРЖАНИЕ



Жесткова, 15	5
<i>Александр Соловьев</i>	11
<i>Документы</i>	17
Перестройка	20
<i>Отец</i>	30
<i>Документы</i>	33
<i>Кок-сагыз</i>	34
«Квадрат»	39
<i>Первая выставка «Квадрата»</i>	42
<i>Феликс Гумен</i>	43
<i>Документы</i>	50
<i>И.И. Веремьев</i>	53
<i>Каунас. Выставка неформалов во Дворце искусств</i> <i>г. Минска</i>	59
<i>Проект «Казимир Малевич».</i> <i>110 лет со дня рождения</i>	60
<i>Наталья Андреевна Малевич</i>	69
<i>Уна</i>	71
<i>«Эксперимент»</i>	76
<i>Минск. 110 лет со дня рождения К. Малевича</i>	83
<i>Нарва. 1988 г.</i>	84
<i>Документы. Нарва, 1988 г.</i> <i>(Воспоминания участника Нарвских событий</i> <i>Валерия Счастливого)</i>	86
<i>Проект «Природа и Культура». 1989 г.</i>	89
<i>Панорама. 1989 г.</i>	104
<i>Польша. Посвящение УНОВИСу. 1990 г.</i>	104
<i>Документы</i>	111

<i>Марк Шагал (ноябрь – декабрь 1990 г.)</i>	111
<i>Акции и перформансы «Квадрата», посвященные М. Шагалу и Ю. Пэну</i>	115
<i>Документы</i>	118
<i>Москва. Центральный Дом художников. 1991 г.</i>	119
<i>Документы</i>	121
<i>Испания. 1991 г.</i>	121
<i>Документы</i>	138
<i>Выставка на природе.</i>	
<i>Роспись стены по эскизам Малевича. 1992 г.</i>	139
1993–1994 гг.	146
<i>Невероятные приключения витебских художников</i>	147
«КВАДРАТ» и УНОВИС	161
<i>Документы</i>	165
Семь сторон «Квадрата»	170
<i>Николай Дундин</i>	172
<i>Александр Досужев (1944–2014)</i>	179
<i>Валерий Счастный</i>	188
<i>Александр Слепов</i>	196
<i>Валерий Чукин</i>	204
<i>Виктор Шилко</i>	212
<i>Обратная информация</i>	222
Дневник творческого объединения «Квадрат»	235
Минск	257
<i>Минское искусство – социум и идеология</i>	257
<i>Как это было</i>	262
<i>Документы</i>	306
Витебское современное искусство 1990-х гг.	314
<i>Постперестроечное неофициальное искусство</i>	314
Постскриптум	329

ЖЕСТКОВА, 15



1978 год. В мастерской, представляющей из себя глухой подвал, два молодых художника сидели на старой, подобранной со свалки, кровати и, обложившись планшетами, готовились к художественному совету. Вся мастерская была залита водой, глубиной в 10–15 см. На воде колыхались стружки от резьбы по дереву, оброненные карандаши и рейки. Моя акварель «Витебск», которая сейчас принадлежит Валерию Седунову, спаслась, т.к. была оформлена в широкое паспарту, и вода не коснулась изображения.

Прорвало трубы в бойлерной. Она находилась за стенкой и служила художникам туалетом «по-малому» из-за отсутствия в мастерской санузла. Рядом с кроватью, на ящике, стояли кирзовые сапоги, которые я и Саша Слепов надевали, когда по очереди ходили мочиться. Но поскольку вода стояла сплошным разливом, то вся моча из бойлерной плыла к нам обратно. Заметив это, Слепов предложил не ходить в бойлерную, а справлять малую нужду на месте, без использования кирзовых сапог. В бойлерной было нестерпимо жарко, и в мастерской царили духота, влага и вонь...

Много лет спустя, в конце 1980-х, я случайно оказался в общежитии, где провел свои студенческие годы. В коридоре пахло гнилой водой, мочой и жареной картошкой. Ничего с моих студенческих лет не изменилось, кроме одного. На дверях туалета, где, как и в мою бытность, была забита канализация, висел аккуратно, можно сказать, с блеском написан-



Ул. Жесткова, д. 15 и д. 17. Современный вид.
Фото Е. Осиповой.

селились в освобождавшиеся подвалы, которые с большим трудом можно было «выбить» под мастерскую. Мокрые трубы были неотъемлемым элементом интерьера и воспринимались как постоянная угроза творческому спокойствию, подвальному комфорту и психологическому благополучию.

Два кирпичных оштукатуренных и покрашенных не то в желтый, не то в терракотовый цвет по ул. Жесткова, 15 и 17 в 1975–1976 гг. гостеприимно приняли в свои глухие подвалы новое поколение молодых художников Витебска. Новоиспеченные дети подземелья были безмерно счастливы, обретая творческий угол, и им было плевать на пауков, слизней, комаров и прочую подвальную живность, обильно плодившуюся в экологически здоровой для этих тварей среде.



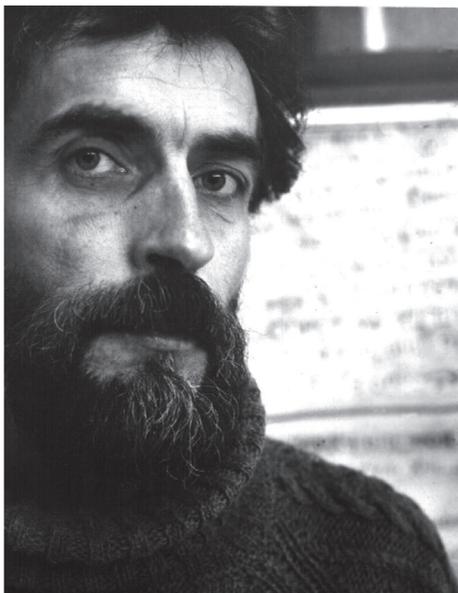
Подвалы, в которых размещались мастерские художников.
Первые два углубления в земле – окна мастерской А. Малей и А. Слепова,
последние – А. Досуева. Фото Е. Осиповой.

ный плакатным пером лозунг: «Через вонизм – в коммунизм».

Ржавые, прогнившие трубы – это символ эпохи, в которой довелось жить мне и моим товарищам. Коммуникационные трубы, словно жизненно важная субстанция, систематически протекали, ржавели и кровоточили. Единственная правящая партия коммунистов заботилась об идеологической покорности художников, а не об условиях их творчества. Мастерские в городе не строились, и художники

Не смущало даже отсутствие дневного света. Главным было пространство, которое мы могли заполнить и обрести в нем свободу.

Здесь в разное время работали: Жесткова, 15, первый подъезд, в одной мастерской – Александр Малей и Александр Слепов, рядом – Виктор Распопов; средний подъезд – Виктор Михайловский; последний – Леонид Мерзоян и Александр Досуев. Жесткова, 17: средний подъезд – Иван Веремьев, крайний – Сергей Красовский и Сергей Кухто. В подвалах



А. Досужев.

Жесткова, 17 несколько позже работали художники Александр Бобров и Леонид Радевич.

Иногда в одной мастерской творили несколько художников. В нашей, например, со Слеповым одновременно занимались живописью Валерий Счастный, Николай Дундин и Иван Веремьев. Я писал акварель, а Александр Слепов, скульптор и резчик по дереву, венчал творческий процесс оглушительными ударами киянки по резцу. Мы ожесточенно спорили и непременно хотели стать только великими художниками. Возглас, как боевой клич: «Одаре-н-ней-шие!!!» вырывались из подвалов наружу так, что с деревьев падали птицы. Мы были молодые, уверенные в себе и готовые насмерть сразиться с теми, кто мешал развиваться искусству.

* * *

Подвалы на Жесткова, 15 очень быстро стали местом сбора молодых художников. А в любой тусовке есть центральная площадка, на которой происходит главное действие. В жестковских подвалах такой площадкой была мастерская Александра Досујева.

Худощавый, с лицом пророка и обликом истинного художника, располагающий к себе, отличный собеседник, влюбленный в кино и театр, он притягивал к себе желанием поспорить, обсудить. В его мастерской чаще, чем у других, происходили главные события нашей жестковской жизни, сюда приходили за общением и обменом мнениями. В застойные времена местом общения была обычно кухня. Причем словом «кухня» впоследствии стали описывать



А. Досужев. Пейзаж. Холст, масло. 1986 г.

брожение в умах граждан, живущих в несвободном обществе. На кухне яростно «выпускали пары» в диспутах о политике, литературе, искусстве и простой обывательской жизни. Вот такой «кухней» и была мастерская Досужева. Здесь собирались не только молодые художники, но и актеры, например Николай Тишечкин, Аркадий Кулешов, Женя Шипило, Валентин Цветков, Валерия Войченко. Частыми гостями также были Феликс Гумен и Александр Соловьев. У Досужева почти никогда не было «черных пьянок», даже когда из художников кто-то сильно перебирал. Это были настоящие богемные вечера, негласным условием которых было общение на определенную тему.

Тема возникала экспромтом, ее никто не готовил и не заказывал, но она должна была обязательно являться главным предметом для общения. Здесь можно было исполнить песню или прочесть стихи. Например, первые свои стихи социальной направленности я читал в мастерской Досужева. Тусовки возникали не часто и не редко – они были всегда вовремя, как неотъемлемый атрибут образа жизни.

Вокруг мастерской Досужева, в жестковских подвалах, формировалась будущая когорта художников, определивших своим творчеством витебское искусство конца XX века, перестроечного и постперестроечного периода.

С особым удовольствием Александр любил разбирать фильмы. В этот момент он становился со-режиссером, следовал шаг в шаг за сюжетом, комментировал образы, трактовал по-своему те или иные эпизоды, образно раскрывая их главное содержание. Создавалось впечатление, что ты сидишь и смотришь кинофильм.

Кинематограф и театр того времени был достаточно смел и оппозиционен. Юрий Любимов и Андрей Тарковский – это уже не романтическое мировоззрение «шестидесятников»; семидесятые годы – качественно иные. В произведениях этих лет появилась щемящая нота оценки и рассуждения об общечеловеческих ценностях. В них поднимался настоящий духовный пласт человека, на фоне которого коммунистическая идеология, о которой в произведении как бы ничего не говорилось, воспринималась как мутация сознания.

Ярче других это делал Андрей Тарковский. Любые свежие мысли в произведениях о нашем времени сразу угадывались, несмотря на их завуалированность. Жажда нового была огромной, но новое почему-то всегда воспринималось драматично – портилось настроение и хотелось напиться.



А. Малей в мастерской на Жесткова, 15.
1977 г.



А. Слепов. Работа над дипломным проектом.
1973 г.

Кстати, выставка на заборе так и не состоялась, как и не состоялись и другие отчаянные проекты. Думаю, что главная причина была в том, что время, в котором мы жили, казалось, будет длиться вечно. Мы думали, что мы сами и наши дети, внуки и правнуки никогда не увидят перемен в обществе, поэтому наши потуги представлялись пустыми и бесполезными.

Была еще одна причина, по которой наши действия не выходили за рамки «круглого стола». С чем выходить на улицу? Какую картину написать, чтобы она воспринималась оппозиционно ново? Мы находились в информационной блокаде и не знали, что происходит в мире искусства. Нам даже не была должным образом известна культура нашего города, не говоря уже о европейском искусстве. Знания были более чем поверхностными, а имена Шагала и Малевича оставались лишь на слуху. Так же плохо мы были информированы о нонконформистском движении Москвы и Ленинграда.

Периодически возникали проекты активного социального действия. Сам Досужев, например, мечтал организовать выставку на заборе: выбрать в городе приличный забор и развесить на нем свои произведения. Желание в такого рода действиях было продиктовано жесткой системой официальных выставкомов и художсоветов.

Без выставкома художник нигде не мог показать свои произведения. Каждый художник знал и чувствовал, что может быть принято художсоветом, а что – нет. Это способствовало формированию внутренней цензуры, но никак не свободе самовыражения. Поэтому желание независимого творческого акта было естественным и органичным по отношению к самой природе творчества.



А. Слепов. Торс. Дерево.
1976 г.

Второй тусовочной точкой в этом же доме была наша мастерская с А. Слеповым. Здесь, благодаря И. Веремьёву, обсуждались более серьезные темы не только в социальном плане, но и в плане искусства.

Мы пытались определить, прежде всего, что такое искусство. Ответ на этот вопрос для нас лежал больше в плоскости социума, нежели собственно искусства.

Отрицая «серпы и молотки», мы, тем не менее, идеологизировали искусство как бы с другой стороны, считая, что искусство должно решать наиболее острые проблемы в обществе и предлагать новые идеи для их преодоления.

Причина была в очень сильном влиянии социума, потому его идеологии хотелось противопоставить другую идеологию.



А. Малей. «Сирень». б., акварель.
1978 г.

Наша мастерская привлекала не только философскими диспутами. Сюда приходили посмотреть произведения и послушать новые песни, написанные мною на слова Валерия Чукина, ответить душе после не принятых на художественном совете работ, а также послушать «юмористические миниатюры» Александра Слепова.

Саша обладал исключительным талантом рассказчика-юмориста. Импровизация, с которой он любой, даже незначительный, сюжет превращал в трагикомедийную пьесу, была виртуозна и очень талантлива. Он мог держать компанию в состоянии смеха столько, сколько ему было нужно, или до тех пор, пока слушатели уже не в силах были смеяться. Сюжетом рас-

сказа могло быть что угодно: история с ним самим, его друзьями или просто увиденное что-то в трамвае или на улице. Некоторые истории он рассказывал по нескольку раз, но они никогда не повторялись. Он добавлял в них особые штрихи и детали, и сюжет приобретал качественно иное содержание.

Ему ничего нельзя было заказать: смешить Александр мог только по вдохновению – это был от природы вдохновенный рассказчик и балагур, творчество которого может зародиться сию секунду и только в компании.

Александр Слепов еще студентом проявил себя талантливым резчиком по дереву. Его дипломная работа на народные темы и по своим размерам и мастерству сразу привлекла к себе внимание. В дальнейшем талант резчика он шлифовал во

время работы на витебском комбинате «Мастацтва», выполняя заказы на монументальные произведения для интерьеров школ, училищ и других общественных зданий.

И вот резчик по дереву на моих глазах в одно мгновение стал скульптором. Без предварительных эскизов из толстого липового бревна он изваял первую скульптуру – женский торс. Это было блестяще. Произведение было выполнено в модернистской эстетике кубизма и такого уровня, что его можно было экспонировать на любой престижной выставке. Это стало первым модернистским произведением скульптуры в нашем городе.

Следующую скульптуру Слепов решил выполнить в реалистической манере. Содрав кору с бревна в человеческий рост большим плотницким топором и набросав что-то углем на обнаженном бревне, он с размаху вонзил топор в мягкую породу так, что я со страху присел за спинку кровати.

– Санек, – робко спросил я, – что ты собираешься делать?

– Женщину, – ответил он.

Я что-то пробормотал про себя насчет того, что, может, в пластилине сначала надо эскиз сделать...

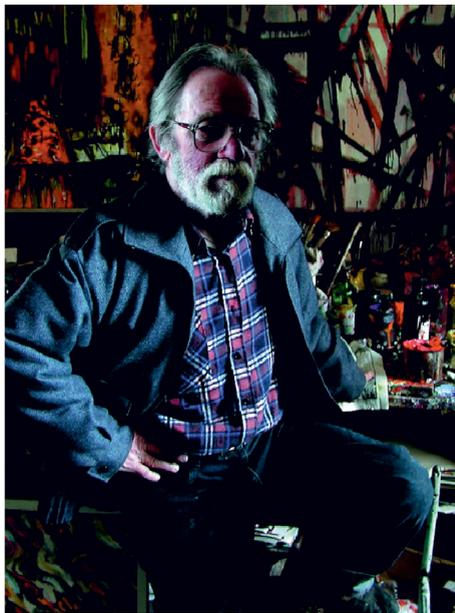
Но щепки уже летели с такой частотой и неистовством, что я не решился прозвонить это вслух.

Скульптура получилась в художественном отношении не хуже первой. Она впоследствии экспонировалась на Всесоюзной выставке в Москве, пройдя строгие специализированные выставкомы.

В подвале соседнего, 17-го, дома Сергей Кухто создавал свои первые произведения цикла «Кентавр». Этот цикл прошел через всю его жизнь, в нем выражалась нестерпимая боль одиночества в чужом для Сергея мире. Художник сумел поднять образ своего героя выше социального конфликта. «Кентавр» Кухто – это конфликт метафизического масштаба, размышление о месте человека в мироздании, пропущенное через глубоко личные переживания художника.

Александр Соловьев

Соловьев старше нас на четверть века. Участник войны, из того поколения, которое спасло мир от фашизма. Однако Соловьев как бы не принадлежал к тому поколению. Он был сам по себе. Он также никогда не был оппозиционером к социуму. Социум его интересовал лишь в том аспекте, что тот мешал ему работать, и он приспособлялся к нему как мог.



А. Соловьев. Фото В. Венглинского.
2002 г.

Соловьев – художник, ориентированный на мировую культуру и русский авангард. Именно эта надвременная позиция и сделала его нашим ровесником. У него не было почти никакого контакта со своими сверстниками, за исключением двух друзей – художников Олега Орлова и Леонида Антимонова. Через Соловьева мы приобщались к мировым эстетическим ценностям, а он видел в нас надежду и единомышленников.



А. Соловьев. «Мечта». Холст, масло.
1980 г.

вался темой искусства. Причем его рассуждения о нем – это не дискуссия. Как правило, это общие слова и положения, которые всем заведомо известны, но, произнесенные снова и снова устами Соловьева, они не затушевывали главного. Сотни раз повторенная прописная истина заставляла обращать на себя внимание и в конце концов становилась своего рода маяком, не позволявшим сбиться с пути.

Но главным в общении с ним были беседы не об искусстве, а сам предмет искусства. Мы ждали прихода Соловьева, когда нуждались в оценке или мнении о своих произведениях. Сан Саныч был тем авторитетом, по которому сверяют свое мастерство. Следует заметить, что ни один из нас, за исключением, пожалуй, А. Боброва, не был учеником или последователем творчества Соловьева. Каждый шел своим путем. Но влияние его на наше творчество и становление как художников трудно переоценить.

Я вспоминаю свой первый выставком, в котором участвовал Сан Саныч. После просмотра моих акварелей я услышал первую оценку. Соловьев, с которым я еще тогда не был знаком, резюмировал: «А этот парень не без таланта».

Для Соловьева мы были средой для общения, где он мог проявить себя как личность. А разницу в возрасте стирало время, в котором мы жили. Оно сокращало возрастные барьеры через единую основу противостояния официальному искусству. Сам Соловьев всегда отрицал деление художников на молодых и зрелых, много раз повторяя, что есть искусство и художник, и эти два понятия не измеряются возрастными категориями.

Сан Саныч, как мы его называли, был неотъемлемой частью жестковской тусовки. Соловьев говорил только об искусстве. С чего бы ни начинался разговор в его присутствии, он неизменно заканчивался темой искусства.

Сан Саныч в своих оценках не был лишен субъективизма, поэтому его нужно было уметь слушать. Рассчитывать на объективность можно было только в первые минуты просмотра. Здесь Соловьев выражал свои чувства и эмоции достаточно искренне. Потом следовал этап сомнения, а в конце твоя работа уже рассматривалась с позиции индивидуального видения мира экспертом. И тебе советовали либо что-то замазать, либо вообще переписать работу. Не знавший Соловьева автор в конце просмотра своего произведения был полностью обескуражен и зачастую не мог понять, хороша его работа или нет.

По пластическому видению мира Соловьев и я, например, совершенно разные художники. Но, как говорил Соловьев, оставаясь разными, мы где-то далеко все равно соприкасаемся в общей точке, поэтому я смело демонстрировал ему свои работы. Когда я работал над картиной «Переход через улицу», я писал через подмалевок, но, написав подмалевок, застопорился и не знал, что делать дальше. Пригласил Сан Саныча. Он посмотрел и констатировал, что работа закончена и ее нельзя больше трогать, с чем я немедленно согласился.

На удачу другого художника он реагировал с нескрываемой радостью и не скупился на похвалы. Молодой художник мог рассчитывать на его поддержку, даже когда талант только-только пробивался. Он умел быть ровесником и коллегой с такой непосредственностью, что ты искренне верил в это.

Тонкий и душевно ранимый, Сан Саныч оставался по жизни ребенком, живущим в трансцендентном мире искусства. Материальный же мир, который его окружал, был иллюзией, где он вынужденно пребывал и которую презирал.

Его не интересовал быт, и ему, например, было абсолютно наплевать, как он одет. Неряшливый, с всклокоченной бородой и вконец истоптанными ботинками, он порой производил впечатление человека без определенного места жительства. Однако, по его глубокому убеждению, бомжами были те люди, которые населяли иллюзорный материальный мир, а не те, которые живут в мире грез и любви к искусству.

Должен сказать, что жизнь Соловьева в трансцендентном мире – это не преувеличение для образного рисунка личности художника. Жизнь Соловьева в трансцендентном, запредельном – это реальный факт, потому что вся его психология, его мысли, слова и действия трансцендентны. Это образ жизни старца, отшельника, живущего в келье, как высшее проявление духовной силы. Соловьев



А. Соловьев. «Композиция». Холст, масло.
1990 г.

«зомбирован» на искусство. Проявляется это в виде потока мощной энергии, которая не соответствует ни возрасту, ни облику этого человека. Энергия его с возрастом все время набирает силу. Соловьев гораздо менее заряжен в 50, нежели в 80 лет. Это совершенно удивительный факт. Я знаю художников, которые с возрастом сохранили энергию, но не знаю ни одного, который ее умножил.

Соловьев был главным художником театра им. Якуба Коласа, но, по его откровению, попал на театральные подмостки не в результате страстной любви к театру. Театр Соловьев избрал как убежище, где он мог демонстрировать свои истинные эстетические привязанности.



А. Соловьев. «Ангел». Холст, масло.
1990 г.

Сценография (Соловьев не любил этого термина) позволяла уйти от цензуры. Под нее можно было импровизировать, выдавая абстрактные произведения за поиски сценического решения спектакля. Однако и это с трудом удавалось реализовать. Идеологическое чутье инспекторов всегда было отменным. Я был свидетелем приема цензурой юбилейной выставки мастера. Ее принимала управляющая отделом культуры Витебского облисполкома Г.И. Клёсова. Она ходила по залу и вставляла в щели между рамой и картиной

белые бумажки, отмечая таким образом произведения, которые следовало убрать из экспозиции.

Добрая половина выставочного зала пестрела от белых бумажек. Я стоял поодаль и с грустью смотрел, как Сан Саныч шаркающей походкой следовал за «начальником культуры», отстаивая право на жизнь той или иной своей картины. Ничего унижительнее для художника придумать было нельзя. Мне было тогда 25, ему 50, и я с ужасом думал о своей предстоящей творческой деятельности, которая может оцениваться таким же унижительным образом.

В 70-е годы Александр Соловьев вместе с Олегом Орловым и Леонидом Антимоновым организовал неафишированную группу художников-авангардистов. Эта группа имела тайное названия «Оса» (по свидетельству Л. Антимонова) и у нее были все параметры, чтобы называться объединением: лидер и выраженная эстетическая концепция. В то время нельзя было декларировать свою эстетику и официально выставляться с ней в выставочных залах. Поэтому художники вынуждены были или бескомпромиссно уходить в подполье – андеграунд, либо, используя эзопов язык, лавировать, но все-таки доносить до зрителя свои ис-

кренные чувства и позицию. Олег Орлов был педагогом и живописцем, а Леонид Антимонов – педагогом и графиком, первым в городе весомо представившим искусство монотипии.

Из старшего поколения они ярче других продемонстрировали тогда свою неояльность к официальному искусству. Официальный статус главного художника академического театра помогал организовывать выставки и выставлять беспредметную живопись.

Александр Соловьев, находясь на гастролях, имел возможность демонстрировать свое искусство во всех крупных городах Беларуси; таким образом он оказал влияние не только на искусство своего города, но и на искусство республики в целом. От Бога обладая мощным талантом, он воспринимал самоценность искусства вне любой идеологии, отрицая эклектику в искусстве и существование его вне мирового процесса.

Соловьев был представителем традиций русского авангарда на национальном уровне и едва ли кого-то в нашей стране можно было поставить с ним рядом. Его творчество и мужество художника вселяло надежду и учило нас смотреть на мир другими глазами.

* * *

Поколение художников, старше нас на 10–15 лет, было воспитано в духе и философии 60-х гг. «Шестидесятники» Викентий Ральцевич, Евгений Красовский, Борис Кузьмичев, Геннадий Шутов, Феликс Гумен, Анатолий Ильинов, Григорий Кликушин, Василий Тихоненко, Юрий Зуев, Владимир Витко, Евгений Ясвин и другие составляли ту когорту, которая определяла в свое время художественную жизнь города. У них были свои лидеры (В. Ральцевич, Г. Шутов, Ф. Гумен, Б. Кузьмичев), свой поэт (Давид Симанович) и свой идеолог – журналист Сергей Буткевич.

В свою очередь, это поколение пришло на смену другому: художники В. Кухарев, А. Корженевский, П. Явич, И. Боровский, М. Михайлов, А. Толкач определяли послевоенную художественную жизнь города.

Я убежден, что с витебских «шестидесятников» начинается отсчет сопротивления (в нашем городе) идеологическому давлению со стороны КПСС, потому что их романтизм создавал иллюзию существования другого мира и тем самым противоречил существовавшим идеологическим установкам.

Моя первая школьная учительница по рисованию Валентина Александровна Родионова была по духу «шестидесятницей». Именно от нее вместе с Валерием Счастливым мы получили первые уроки инакомыслия. А первым, кто на официальном уровне поддержал объединение «Квадрат», был «шестидесятник» Стальмашонок, возглавлявший на то время Союз художников республики.

Витебские «шестидесятники», как это часто бывает в искусстве, не заметили и не оценили плодов своего труда. Далеко не всем понравилась отбившаяся от рук молодежь, которая не желала слушать наставления старших. И сейчас среди этих художников у нас много друзей, но именно они были первыми, которым нам пришлось противостоять.

После «бульдозерной выставки» в движении «шестидесятников» произошел раскол на конформистов и нонконформистов, на официальную культуру Союза художников и культуру андеграунда. Представители официальных «шестидесятников», например Попков, Андронов, Никонов, официально признавались и исследовались искусствоведами, вторая же часть движения, такие как Эрнст Неизвестный и Франческо Инфантэ, вынуждены были уйти в подполье или эмигрировать.

Витебские «шестидесятники» были конформистами и прочно держали бразды правления в структурах Союза художников (правление, худсоветы и прочее).

Мастерские на Жесткова просуществовали до середины 80-х. Конец 70-х и начало 80-х гг. – это вершина безнадежного состояния общества, названного впоследствии «эпохой застоя». В 1982 г. умирает Л.И. Брежнев, и затем три года страна жила под звуки похоронного марша, звучавшего с Красной площади. Это были похороны тоталитарной Системы, которая безжалостно расправилась с многими выдающимися деятелями культуры, науки, искусства, духовенства. «Красное колесо» раздавило очаг мировой культуры и в нашем городе, предав забвению имена Марка Шагала, УНОВИСцев и Казимира Малевича. В обществе был двойной стандарт, двойная мораль и одна человеческая жизнь.

Искусство находилось под строгим контролем. Художественные советы и выставочные комитеты, вне которых не мог быть реализован ни один художественный проект, обязательно имели в своем составе партийного инструктора, кото-

рый следил за идейной направленностью представленных произведений. И главным в этой идеологической экспертизе был не сам факт присутствия или отсутствия идеи, а наличие в нем элементов «буржуазного искусства», выраженных в художественных «измах» (абстракционизм, кубизм и т.д.). Единственной разрешенной формой эстетического восприятия мира был реализм, но и он был идеологически урезан, так как признавался только социалистический реализм.



Д. Рабунский. «Артефакт». Фотография. 2008 г.

Все лучшее, созданное художниками в этот период, создано вопреки Системе. Духовное кредо такого творчества строилось на противостоянии. Это могло выражаться пассивно, когда художник писал только натюрморты и пейзажи, и активно, когда художники мыслили параметрами «буржуазных измов». Все, что не шло на пользу Системе, шло на пользу искусству. «Проституция в искусстве», «проститутка» – те термины, которым в обиходе пользовались художники относительно творчества своих

коллег, подписавшихся на служение идеологии. Не сломаться под «красным колесом» было основной задачей любого талантливого художника.

В то время у художников страны были разные судьбы. Кто-то приспособился к социуму и по мере сил не принимал участие в идейных акциях, кто-то уходил в андеграунд. Мы как художники в жестковский период вряд ли представляли андеграунд в классическом понимании этого слова, хотя и творили в подвалах. Скорее всего, это было проявление инакомыслия как духовного противостояния Системе. В жестковских подвалах формировались наш дух и мировоззрение. Именно в подвалах выкристаллизовывался костяк того коллектива, который своим творчеством и общественной деятельностью на стыке веков смог восстановить оборванную связь времен в культуре и искусстве своего города.

Документы

В 60–70-е гг. в Советском Союзе, как и во всем мире, прокатилась волна «битломании». Это был не только повышенный интерес к английской группе. Известно, что буржуазная музыка или запрещалась, или в лучшем случае не поощрялась. Однако по всей стране создавались самодеятельные группы и коллекционировались пластинки через «фарцовщиков», которые правдами и неправдами привозили их из-за границы.

В Витебске первой группой, которая исполняла песни исключительно «Битлз», был ансамбль «Ренессанс» из студентов художественно-графического факультета Витебского пединститута. Инициатива в создании группы принадлежит моим однокурсникам – Анатолию Дроздову и Владимиру Карабейщикову.

Гитары мы сделали сами, колонки тоже, усилителями служили части от 16-мм проектора «Украина» (кинап). Студенты курса помогли купить вскладчину ударную установку, на которой играл Николай Дундин. Группа сформировалась на 2-м курсе в 1969 г. Пели песни из репертуара «Битлз», «Чырвоных гитар» и «Веселых ребят». На третьем курсе к группе присоединился первокурсник Александр Губинский. Он был из Мурманска, играл там в рок-группе и привез



«Спадчына». 1973–1974 гг.

перифотографированную партитуру оригиналов битловских песен со словами. С его появлением группа стала исполнять только песни «Битлз». «Ренессанс» обычно исполнял 5–6 песен «битлов» на концерте, а остальные – на танцах. На концерты собирался, кажется, весь город. Группа «Ренессанс» была в то время очень популярной.

После «Ренессанса» музыкальную эстафету на худграффе



Группа «Ренессанс»



Бас-гитара – Владимир Карабейщиков, ритм-гитара – Александр Малей, соло-гитара – Анатолий Дроздов, ударные – Николай Дундин. 1970 г.

приняла группа «Спадчына», художественным руководителем и конферансье которой был Родион Басс. Соло-гитара – Сергей Бачинский, бас-гитара – Олег Афанасьев, солистка – Елена Бабарика.

Битломаны – и те, которые исполняли песни, и те, которые коллекционировали пластинки, – устраивали на своих квартирах музыкальные клубы. Они вносили свой вклад в формирование цивилизован-

ной культуры вопреки идеологическим штампам.

Витебские битломаны и коллекционеры 70–80-х гг.:

1. Качанов Эдуард
2. Рыштаков Вячеслав
3. Доморацкий Борис
4. Кудрявцев Вячеслав
5. Казаков Владимир
6. Горосова Нина Аркадьевна
7. Соболев Валерий
8. Степанов Сергей
9. Лавров Юрий



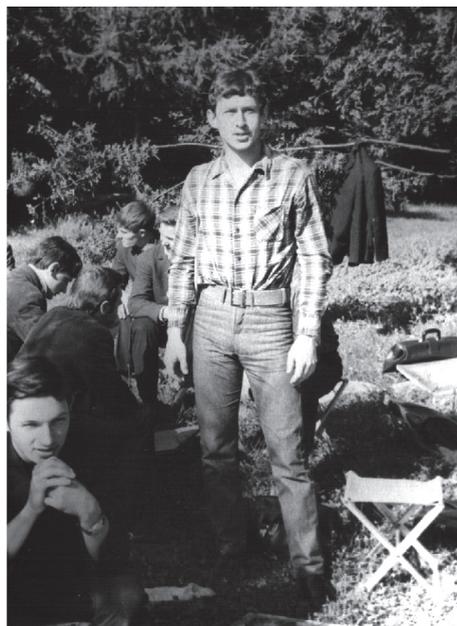
Музыкант и коллекционер Олег Афанасьев, солистка Елена Бабарика. 1973–1974 гг.

10. Кликушин Александр Григорьевич
11. Кликушин Григорий
12. Луканин Геннадий
13. Тарасов Валерий (Новополоцк)
14. Антропов Виктор
15. Сагайдак Владимир
16. Зайцев Владимир
17. Кулешов Александр
18. Походзило Анатолий
19. Медведев Михаил
20. Михайлюков Александр
21. Седунов Валерий
22. Афанасьев Олег

Автор приносит извинения тем любителям рок-музыки, которые по каким-либо причинам не попали в этот список, но являлись настоящими коллекционерами и поклонниками «Битлз». Список имен предоставил битломан и коллекционер Валерий Седунов.



Слева – Сергей Бачинский.
1973–1974 гг.



Коллекционер Валерий Седунов.
1969 г.

ПЕРЕСТРОЙКА



В начале 1980 г. я переехал с Жесткова, 15 в новую мастерскую по улице Ленина, 14, кв. 19. Мастерская, как и первая, была подвалом, но лучшего качества. В этом доме, памятнике архитектуры XIX в., когда-то располагалась мужская гимназия, а в цокольном этаже, по непроверенным данным, была конюшня. В советское время в этих подвалах жили люди. По законодательству в освобожденные подвалы нельзя было снова селить обычных людей, поэтому их занимали художники.

До моего появления здесь жила молодая женщина с 8-месячным ребенком. В остальных квартирах на площадке полуподвального цоколя еще жили люди. Окна мастерской выходили прямо на тротуар и под гору урезались землей так, что первое окно было урезано на треть, второе – наполовину, а третье – на четверть. От окон до проезжей части расстояние было чуть больше трех метров, и автомобили, а особенно битком набитые «Икарусы», нещадно чадили выхлопными газами прямо в открытую форточку, которую из-за сырости и духоты нельзя было держать закрытой. Степень загазованности мастерской была ужасной. По углам окон я специально не убирал паутину, чтобы она служила индикатором чистоты воздуха. На первом окне, которое от земли повыше, пыль на паутине была серого цвета, а на последнем – уже черная, как сажа.

Внизу, под полом, проходили трубы подачи холодной и горячей воды на дом. Они периодически лопались, и вода заливала подпол. Горячая труба сушила эту воду и тогда в мастерской была такая влажность, что по стенам текла вода. В этой мастерской

мне суждено было провести 20 творческих лет. И только в феврале 2000 г., после 26-летней повальной «отсидки», я наконец стал смотреть на прохожих сверху. Это случилось благодаря предпринимателю Инне Сергеевне Жуковской, которой моя мастерская понадобилась под офис и склад, и я перебрался на ул. Октябрьская, 13 в помещение на втором этаже.

Мое творческое одиночество в этом доме продлилось недолго. Жильцы постепенно освобождали подвалы, которые активно занимали художники. Со временем на улице Ленина образовалось новое «осиное гнездо» вместо Жесткова, 15. Первыми заселились Валерий Чукин и Валерий Счастный, расположившись в одной мастерской прямо у меня за стенкой с выходом окон во двор. Спустя некоторое время наискосок от меня поселились Татьяна и Юрий Руденко. Соседний подъезд занимали Николай Дундин, Сергей Жолудь и Иван Казак. Крайний справа со двора несколько позже облюбовал Виктор Михайловский.

По случайному совпадению мастерские УНОВИСа располагались буквально в трехстах метрах от наших, если пройти по двору вниз к ул. Правды.

Переезд в новую мастерскую совпал с резким поворотом в моем творчестве – в одночасье изменился пластический язык. Первая работа, написанная в новом ключе, хотя и не очень явно, была выполнена в структуре двойного пространства – это акварель «Натюрморт с арбузом». Следующая серия портретов с акварели «Коллеги» начала отсчет моего творчества (на уровне бессознательного)



А. Малей у окон мастерской на ул. Ленина, 14 с картиной «Последние цветы года». 1990 г. Фото И. Барсукова.



Памятник архитектуры XIX в. В полуподвале первых три окна – мастерская А. Малей, через три окна – мастерская Н. Дундина. Современный вид. Фото Е. Осиповой.



Дом по ул. Ленина, 14, со двора. Первые три окна нижнего этажа – мастерская В. Чукина. Современный вид. Фото Е. Осиповой.

Мало кто в тот период задумывался о возможных драматических последствиях, но жизнь стала интереснейшей. Люди облегченно вздохнули и вышли на улицы. Ветер перемен ворвался в каждый дом, был всеобщий восторг и надежды на лучшее.



Здание, где располагались мастерские УНОВИСа (1920–1922 гг., ул. Правды, 5а). Бывший особняк И. Вишняка. Современный вид. Фото Е. Осиповой.

лет начала века. Те годы напоминало все: уличная торговля пирожками только что народившегося частного кооператора, политические амбиции орущего в мегафон оратора, милиция на лошадях и толпы людей возле памятника Пушкину, служившего местом всевозможных политических тусовок.

как последователя Казимира Малевича.

В 1985-м генсеком становится Михаил Горбачев. В обществе начинаются радикальные перемены, которые привели к краху сначала КПСС, а потом и всего тоталитарного государства. Этот период, от прихода Горбачева к власти до развала СССР, был назван коммунистами «перестройкой». Команда Горбачева надеялась реформировать общество, перестроив сгнившую Систему в «социализм с человеческим лицом».

Мы часто ездили в Москву, жизнь в которой резко отличалась от тихой провинциальности Витебска. Это было своего рода большое зеркало Перестройки, в котором отражались мысли и настроения в стране. Дыхание времени ощущалось везде и увлекало в водоворот событий. На заборах пестрели объявления о митингах и политических лекциях. То тут, то там возникали стихийные сходки с энергичными ораторами. Наконец, люди просто гуляли, степенно шествуя куда-то с семьями и друзьями. Создавалось впечатление, что ты смотришь кинофильм революционных

Арбат сделали пешеходной улицей и разрешили торговлю с рук. Лотки поражали своей пестротой. Здесь торговали всем: от антиквариата до самописных икон и матрешек с ликом Горбачева. На улицах Арбата пели музыканты, а жильцы соседних домов жаловались на шум и невозможность уснуть. Появились первые частные галереи, где обществу были представлены мастера андеграунда.

О событиях культурной жизни в столице мы узнавали из неформальных информационных листков, которые рассылались по всему Союзу. Например, в листке «Пресс-информация творческого центра», выпуск 22(25) от 30 мая 1989 г., можно было прочесть

обращение клуба «Поэзия», переданное в иранское посольство во время митинга клуба:

«Его Превосходительству господину послу Исламской Республики Иран

Мы, московские литераторы, выражаем решительный протест и возмущение в связи с угрозами режима Хомейни в адрес нашего коллеги, британского писателя Салмана Рушди.

Считаем преследование художника несовместимым с нравственными основами цивилизованного общества. Никакая религиозная идея не может служить оправданием террору. Чудовищное преступление не должно быть допущено.

Позор объявившим награду за убийство!»

Это была реакция клуба на смертный, заочно вынесенный приговор иранского руководства Салману Рушди за книгу «Сатанинские стихи».

Широко освещалась художественная жизнь Москвы и в официальных изданиях. Газета «Вечерняя Москва», например, поместила статью о выставках М. Шемякина и Т. Назаренко в ЦДХ. Выставку Шемякина отметили газеты «Правда», «Московская правда», «Строительная газета», «Вечерняя Москва», «Советская Россия». Под заголовком типа «Возвращение мастера» поместили статьи о выставках Кандинского в ЦДХ. В прессе также сообщалось о выставке группы из 20 московских художников на Малой Грузинской. Представлены были Правоторов, Куркин, Гелльлит, Петров-Гладкий, Харитонов, Исаев и другие. Все эти выставки мы старались не пропустить и часто ездили в столицу.



А. Досуев, А. Малей, Н. Дундин, В. Шилко.
Фото И. Барсукова. 1990 г.

В перестройку в Москве, как грибы после дождя, возникали новые и новые официальные и неофициальные образования. В противовес Союзу писателей образовались Союз литераторов и литературное общество «Апрель». В 1989 году организовался Всесоюзный гуманитарный фонд имени А.С. Пушкина, на благотворительные средства которого стала издаваться газета «Гуманитарный фонд».

Здесь со мной произошла интересная история, очень характерная для перестроечного времени. Меня заочно, без моего согласия, сделали не то членом правления, не то членом координационного совета того самого фонда. Я стал получать информацию о деятельности фонда и редакции его газеты. Меня периодически приглашали на заседания, на которые я ни разу не поехал, и присылали газету, которую я должен был распространять. Эту газету я получал из Москвы в течение двух лет и почти добросовестно распространял в Витебске. Таким образом, совершенно незнакомые люди делали вместе полезную работу для общества.

Газета «Гуманитарный фонд» была в то время серьезным культурным событием (предлагаю читателю обзор некоторых публикаций).



№ 2 (20–53) 1991 г., № 3(21–54) и № 4(21–54) опубликованы главы из книги Гиви Кордиашвили «История «Коллективных действий».

«Коллективные действия» – это творческая группа молодых художников – концептуалистов и перформеров, которые выработали свой стиль перформансов. Группа существовала в 1973–1975 гг., а затем возобновила свою деятельность в начале перестроечных лет. Эту группу в разное время представляли разные имена: Вера Митурич – Хлебникова, Маша и Наташа Шибановы, А. Монастырский и Л. Рубинштейн, Г. Кизельвальтер и Илья Кабаков. Автор книги о составе группы пишет так: «Эта творческая группа молодых художников, в которую входят... Господи, кто только туда не входит!»

Группа «КД» выпустила книгу «Поездки за город», в которой описаны акции-перформансы художников. Газета «Гуманитарный фонд» поместила статью Кати Бобринской о характере перформанса «КД».

«Перформанс «КД» – редкий пример постоянства места действия. И довольно редкий пример загородного перформанса, не просто проводящегося на улице, в лесу и т.д., но предполагающего своим важным структурным компонентом саму

поездку за город... Сочетаются ли как-то действия и пейзаж?.. Каждый раз перформанс «КД» демонстрировал зрителям «очередной акт восприятия, выступающий в... акциях в качестве основного предмета изображения» (А. Монастырский). Однако в процессе проведения акций сознание воспринимающего оказывается не только «изображением», сколько чистым листом бумаги, приготовленным для нанесения красок и линий. Как «изображение» оно может быть увидено постфактум. То, что предметом акции было само восприятие ее зрителями, можно понять только после завершения перформанса. В процессе же действия это «пустая» зона, в которой смысл и значение существуют лишь как возможности.

Когда речь заходит про «пустотный канон» и «пустое действие», мне сразу приходит в голову банальная сентенция про природу, не терпящую пустот. Может быть, она объясняет психологический феномен, сопутствующий акциям «КД», когда обрести значение, стать знаком стремится все вокруг». (К. Бобринская. Статья «Коллективные поездки за ...», ГФ, № 2(20–53), 1991 г. Статья сопровождается фотографиями акции «Шар» 1977 г., «Комедия» 1977 г., «Третий вариант» 1978 г.).

В № 8(41) за 1990 г. в ГФ помещена большая, на всю полосу, статья Ольги Сугробовой о замечательном художнике, представителе «второй культуры» Анатолии Тимофеевиче Звереве «Зверь спит?», произведения которого я видел еще в 70-х на Малой Грузинской.

«Так вышло, что с Анатолием Зверевым – великолепным живописцем – я познакомилась позднее, чем с Анатолием Тимофеевичем Зверевым... Первое впечатление от Зверева – умный, хитроватый – то, что называется хороший русский мужик. Ключковатая борода, ромбовидная фигура, облаченная в сверхъестественной неряшливости одежду, старомодные ботинки, с жалостью, и вместе с тем нахально загнущимися кверху узкими носами...<...>

История нашего неформального искусства предшествующих десятилетий еще будет написана. Сейчас это задача кажется вполне выполнимой. Однако и без фильтрующего исследования ясно, что самое значительное, по-человечески ценное в искусстве создавали не те, «кто шумел», но те, кто своей жизнью и создаваемыми произведениями утверждали, укрепляли веру в существование иных, оппозиционных официально принятым ценностям, расширяли границы представлений о художественном творчестве».

В № 28(46–79) за 1991 г. газета рассказывает о возникновении квартирных галерей как реакции на профессиональную деятельность коммерческих галерей. Подобного рода галереи мы посещали в Ленинграде. Квартирная галерея – это своего рода мастерская-галерея, где в одном лице и мастерская, и галерея, и импровизированный музей. Произведение, не успев родиться, уже занимало место в соседней комнате, миновав таким образом мытарства по журналам, выставкам и коллекционерам.

В газете освещались не только отдельные факты художественной жизни в виде кратких сообщений и статей. Наиболее крупным выставкам отводились целые развороты с подробным описанием и публикацией фотографий произведений. Например, в № 2(45–78), 1991 г., представлен развернутый материал по выставке «Экспозиция», которая проходила в 1990 г. в Манеже, в галерее «Дом

Сто» с 29 декабря по 23 января. Выставка была подготовлена отделом современного искусства музея Царицыно и представляла собой демонстрацию: «пять наиболее характерных представлений классических искусств 1980-х Европа здесь суммарно была представлена объектами и инсталляциями, искусством, порвавшим с изобразительностью ради использования и переименования отслуживших свой срок предметов нынешней материальной культуры».

Газета преподносит выставку как культурное событие в жизни Москвы и предлагает вниманию читателей статью «Экспликация к выставке», написанную ее куратором, известным писателем андеграунда Андреем Ерофеевым, статью Евгения Кикодзе и отзыв о выставке искусствоведа Виктора Мизиано.

В 1990 г. Гуманитарный фонд выступил одним из инициаторов первого Московского международного фестиваля современного искусства, в котором принимали участие поэты, актеры, музыканты из США, Великобритании и Советского Союза. Из публикаций в газете также можно было судить о степени интенсивности художественного процесса, а также об атмосфере, которая сопровождала эти процессы.

«В середине мая Москва побила вернисажный рекорд: с одного вернисажа на другой перебирались целыми толпами, одновременно открылись выставки на Солянке «Приватные занятия» – Монастырский, Альгерж, Олышванг, Лейдерман, Звездочетов etc. Оттуда табунок вернисажной публики перебрался в Пересветов переулок, дабы лицезреть свердловского художника Александра Юдкина. Народу было мало, выставку посмотреть удалось. Хорошая выставка, большая. Но в смысле тусовки скучно было. Вот и решили повеселиться... Когда все было съедено и выпито, московские художники (Юра Бабич и К^о) решили, что мало, и стали требовать еще. Выставили еще бутылочку. Опять мало. Выдвигались шантажистские требования типа: «Уйдем после третьей бутылки!» Было даже за хозяина обидно: вот приедешь черт-те откуда в Москву, а тут такое...

Так, не допросивши больше ничего, решили оживить атмосферу иначе. Ваш покорный слуга сидел себе тихонько, беседуя с прибывшим из Свердловска искусствоведем Вячеславом Курициным, как вдруг на него наскочила искусствоведец Наташа Бриллинг: «Так, где ж тебя носит, иди скорей, там специально для тебя затеяли драку!» (Знают наши пристрастия...) Бились все тот же Бабич и Макс Василенко – художник и солист группы «Микрохирургия». Раздавались дикие крики искусствоведов: «До первой крови!» Окончив действие, соперники начали наперебой диктовать вашему покорному слуге, что и как писать. Кончилось тем, что администрация зала вместе с художником Юдкиным заперлась в служебном помещении, а вся тусовка, в которой кого только не было – от Авдея Тер-Оганьяна до Миши Бодя из журнала «Искусство», – переместилась в кафе за углом, где познакомилась с двумя добрыми керамистами-гончарами и пошла к ним в гости в Симонов монастырь, в мастерскую. Монастырь был очень живописен, керамическая продукция тоже... так что наконец решили взять еще водки и поехали все вместе к Олышвангу, где шел кутеж по случаю вернисажа на Солянке.

Поехали. По дороге молодой художник Алексей Гога залезал на машины, ловил пуделей и прыгал на рельсы метрополитена. Все бы ничего, если бы под конец пути вся куча не застряла в лифте, набившись в него как сельди в бочку. А тем

временем из мастерской Ольшванга начался массовый исход на Чистые Пруды. Задыхающиеся в лифте художники, искусствоведы и журналисты так бились и кричали – преимущественно матом, – что смягчили сердце проходившего мимо Юрия Лейдермана, который и вызвал «аварийку». Правда, он очень обидел затворников, сказав, что их имена ничего ему не говорят... И грустно стало в лифте, даже ругаться перестали. Ну а потом... кто-то предложил выпить водки, кто-то – покурить в щелочку. Вероника Боде прочла непристойное стихотворение Лаэфтского – словом, наладилось все понемногу... Наконец, прибыла «аварийка» и всех выпустила.

Остаток вечера компания провела во дворе того же дома, мрачно накачиваясь водкой. Никому не хотелось – пили через силу...

Вот так-то. А это я все к чему веду-то? К тому, чем вернисажи кончаются. (Р. Разный. Статья «Чем чреваты вернисажи». № 27(45–78), 1991 г., с сокращением.)

Замечу, что эта публикация напечатана в одном номере с серьезной публикацией о выставке «Экспозиция». Стилистика газеты строилась на сочетании «серьезного» и иронического. Иногда эта ирония была слишком откровенной, и слова совсем откровенные: «ж..а», «х...й», «г..о» и т.д. были равноправными существительными наряду с «искусством», «выставкой», «поэзией». Некоторых читателей это отпугивало и заставляло несерьезно относиться к газете. Однако сейчас особенно видно, что эта ирония и эпатажность были рисунком времени. Таким стилем пользовались едва ли не все оппозиционные издания. Нужно было любой ценой отмежеваться от официальных средств массовой информации, поэтому этот язык формировался сам собой и служил визитной карточкой принадлежности издания к оппозиции.

В перестройку на официальном уровне был создан Советский фонд культуры. Под его эгидой в Москве стали проходить крупные выставки известных европейских и американских художников. Мы видели, например, выставки Г. Юкера и Хайека

СВОБОДНОЕ СЛОВО

КАК НЕ ПОГИБЛО СЛОВО, ТАК ВЕЩЬ ЕЩЕ НЕ ПОГИБЛА

А.И.ЛУКОВИЧ

ОРГАН ПАРТИИ "ДЕМОКРАТИЧЕСКИЙ СОЮЗ" ЦЕНТРАЛЬНЫЙ РЕГИОН

● Вторник, 22 ноября 1988 ● № 0 ● Выходит один раз в неделю ●

НАЧАЛО СВОБОДНОГО УНИВЕРСИТЕТА

В Москве в последние дни появились первые публикации, посвященные деятельности "Свободного университета". Это не случайно. В последние дни в Москве появились первые публикации, посвященные деятельности "Свободного университета". Это не случайно. В последние дни в Москве появились первые публикации, посвященные деятельности "Свободного университета". Это не случайно.

ВИЛНОР

Вилнор – это не просто имя, это символ. Вилнор – это не просто имя, это символ. Вилнор – это не просто имя, это символ.

РИТУАЛЬНЫЕ ПЛЯСКИ В КРЕМЛЕ

Многие считают, что в Кремле существуют ритуалы. Многие считают, что в Кремле существуют ритуалы. Многие считают, что в Кремле существуют ритуалы.

ВЕЧЕР ПАМЯТИ АНАТОЛИЯ МАРЧЕНКО

Вечер памяти Анатолия Марченко. Вечер памяти Анатолия Марченко. Вечер памяти Анатолия Марченко.

ИНФОРМИРУЕМ

Информация о событиях. Информация о событиях. Информация о событиях.

ТО, ЧТО ПРОИСХОДИТ В ПЕРЕСТРОЙКЕ – ЭТО ПЕРЕСТРОЙКА

То, что происходит в перестройке – это перестройка. То, что происходит в перестройке – это перестройка.

КАК ДУШИЛИ МЕМОРИАЛ

Как душили мемориал. Как душили мемориал. Как душили мемориал.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

- Изменения в программе партии предлагает внести в Ивановской области первичная партийная организация путей ее достижения, продолжения по пути.
- Репортаж с Красной площади, по случаю 71-ой годовщины съезда партии и годовщины революции, вступил В.И.Иванов.
- Давайте мыслить одинаково – предлагает А.Новиков.
- Как победить, ввергая страну в катастрофу, может вдруг стать инициатором Возрождения?
- В МВД СССР герондо гласно в званию судейских товарищей. Текст документа публиковать.
- Предложение о личной ответственности. Мысли проработать программу "Инициатива" инициаторов.
- Партийность в наших репортажах "Как душили мемориал".
- Хроника недавних событий.

27

в ЦДХ, Дональда Джака в выставочном зале Советского фонда культуры по улице К. Маркса.

Художественная жизнь в Москве в период перестройки была очень яркой и всеобъемлющей. Андеграунд вышел на поверхность. Но по-новому заработали и официальные учреждения. Срез культуры и художественных событий того времени очень уникальный – это синтез (несмотря на противостояние) официальных и неофициальных культур, причем этот синтез представлялся не как итог времени, а как живое, на твоих глазах формирующееся действие, которое олицетворяло всю полноту противоречий и в то же время единство уникального культурного события.

На адрес мастерской продолжала поступать корреспонденция. Пришло письмо из Бреста от Анатолия Л., с которым у меня завязалась переписка. Анатолий причислял себя к правозащитникам и принадлежал к неформальному объединению «Голос советского народа», являясь, очевидно, его лидером. Объединение выпускало самиздатовский журнал «Спрут», который представлял собой несколько листов машинописного текста, скрепленных между собой. По письмам было ясно, что брестские правозащитники связаны с московским Комитетом социальной защиты. Через «журнал» брестские неформалы указывали имена конкретных лиц, действия которых, по их мнению, подпадают под признаки организованной преступности. Цель журнала: «на конкретных фактах показать целенаправленную подготовку и нарушения со стороны партийно-государственного аппарата именно законов страны, а это в свою очередь прямо свидетельствует о наличии следов организованной преступности» (цитата из журнала). Самиздатовский журнал публиковал имена «участников организованной преступности» – членов Политбюро ЦК КПСС, сотрудников милиции и т.д.

В партии «Демократический союз» Валерии Новодворской также не все было гладко, судя по документам и письмам, некоторые из которых пришли на мой адрес. Партию будоражили внутренние политические интриги. Из открытого письма членам партии ДС, присланного 30.10.1988 г., можно было узнать следующее:

«В. Новодворская единолично, без согласия с членами оргкомитета, предложила С.Н. Григорьянцу стать членом оргкомитета. Уже с самого начала она возомнила себя лидером, хотя приоритет в создании партии принадлежит далеко не ей, как, собственно, и инициатива... Кроме всего прочего, Новодворская – совершенно беспринципный человек. Так, например, Лукашев в присутствии свидетелей, обозвав ее шлюхой и проституткой, предложил выгнать ее из ЦКС (в июне сего года). И что же? Она с ним обнимается... Где ее человеческое достоинство? Где женская гордость, наконец?! Вначале она наставляла ДС идти по пути западной модели развития, теперь же призывает членов ДС к изучению марксизма. И не как идеологию противника, с целью отыскать в ней наиболее слабые места и натяжки, чтобы довершить разгром этого дурно пахнущего «руководства к действию». Отнюдь! Новодворская совершенно реально видит в марксизме базовую теорию создания государства всеобщего благоденствия». Письмо заканчивается призывом: «Предлагаем всем честным, порядочным, принципиальным и мыслящим членам ДС выйти из рядов этой партии и вступить в ряды Демократической

циальную ее регистрацию, была неформальным изданием, т.е. независимым, а Шумов представлял в одном лице издателя, директора и почтальона.

На независимом уровне, но также официально зарегистрированным функционировал «Малевич-центр» (А. Шумов, М. Текманжи), который являлся своего рода оппозицией официальному фонду Малевича. Имя Малевича в то время делили на сферы влияния, но, противоборствуя, тем не менее делали общее дело – возвращали Малевича в лоно культуры и искусства.

Во время перестройки, в 1991 г., в Витебск вернулось имя Марка Шагала. Саму акцию пришлось выполнять тем, кто его гнал – обкому КПСС, – после долгих лет неустанной борьбы сторонников Марка Шагала, бесспорным лидером которых был поэт Давид Симанович.

Перестроечные годы в политическом, социальном и культурологическом аспекте были уникальным явлением в истории XX в. Перестройка разрушила общественно-экономическую формацию и дискредитировала саму идею коммунизма. За пять лет мир изменился до неузнаваемости и продолжает меняться до сих пор.

Перестройка остановила 70-летний утопический эксперимент в нашей стране, но остался продукт эксперимента – люди, выросшие в Системе, которым предстоит еще долгий путь очищения и приобретения новой духовной основы. Очевидно, что когда-то должно прийти понимание того, что живущие в Системе не были поделены на коммунистов и беспартийных или на верящих в светлое будущее и не верящих в него. Они были поделены на «живых и мертвых», на тех, которым удалось выжить, и на тех, которых Система поглотила или стерла в лагерную пыль. Только рассматривая взаимоотношения этих двух половин, можно хоть сколько-нибудь объективно судить об исторической правде.

В массовом сознании мы помним только не вернувшихся с войны фронтовиков, чтим их память, зажигаем вечный огонь, считаем убитых на душу населения. Но почему мы не вспоминаем и не считаем тех, кого поглотила Система? Мы помним Холокост, шесть миллионов убитых евреев и склоняем головы в память о них во всем мире, и в то же время не помним шесть миллионов крестьян, умерших от голода в сталинскую коллективизацию. Наше коллективное сознание не воспринимает ГУЛАГовскую трагедию как апокалипсис; люди, отсидевшие или погибшие в лагерях, хотим мы того или нет, до сих пор лишь щепки, лежащие вокруг Стройки века. О них мало кто помнит, и никто не встает в память о них в минуту молчания, потому что этой минуты нет.

Почти в каждой семье или родне есть осужденные, сосланные или убитые. Брат моей бабушки, например, Иван Леонтьевич Трипук был сельским учителем, но веровал в Бога. В 1937 г. его арестовали и убили. Таких миллионы, и это тоже наш народ, вторая от оставшихся в живых его половина.

Отец

Деревню Польшковщина, в которой родился Василий Прохорович, сожгли фашисты, и жители оставили ее, как только приблизилась линия фронта. Фашист, войдя в совершенно пустую деревню, выжиг ее до основания. Всю войну люди

жили в лесу, в землянках. В каждой землянке был вырыт и замаскирован сховен, куда прятались во время карательных рейдов.

После освобождения деревни отца призвали в армию, он участвовал во взятии Кенигсберга, за что награжден медалью.

После войны, в возрасте 27 лет, был избран председателем колхоза. Обладая незаурядным талантом организатора, отец восстановил разрушенное хозяйство и вывел его в передовые в районе. Окрепнув, колхоз завел породистых лошадей, которые на сельскохозяйственных выставках получали награды и почетные дипломы. Лошади были его пристрастием, а мое умение рисовать оценивалось одним критерием – насколько хорошо я нарисую лошадь.

Вскоре отца назначают директором совхоза «Дриссенский». Семья переезжает в деревню Садковщина, в которой я и родился. «Дриссенский» по территории был самым большим совхозом района, но работать было некому – сожженные деревни, не вернувшиеся с войны крестьяне. Хозяйство было запущено, и отцу предстояло вывести его из кризиса.

В мою детскую память, когда мать в ссоре обвиняла отца в загубленной жизни, а он оправдывался, врезалось слово «кок-сагыз». Это корявое словосочетание, словно колючая проволока, вонзилось своими крючьями в мое сознание, и я понимал, что в этом слове скрыта трагедия.

Кок-сагыз – один из видов одуванчиков – растет в Китае. Из него можно изготавливать каучук. Маргиналы Системы решили обути народ в резиновые галоши и таким образом преодолеть послевоенную разруху.

Поля, вместо бугорков и картошки, засеяли кок-сагызом, но южное растение не захотело всходить на «Северном полюсе». В результате огромные территории пахотных земель оказались «неурожайными». Мы знаем о «деле врачей», сталинской послевоенной репрессивной кампании, но почти ничего не знаем о «деле кок-сагыз». За неуродившийся урожай ответили председатели колхозов и совхозов. В 1951 г. отец был арестован и осужден на 5 лет. На суде вспомнили и породистых лошадей как факт бесхозяйственности в сложное послевоенное время.

Сидел отец в Вологде, валил лес, потом по инвалидности работал на складе. В 1953 г. попал под знаменитую амнистию Берии. В хрущевскую «оттепель» реабилитировали и назначили заведующим скотобазой в г/п Борковичи с административным центром в Полоцке.

Но отец был уже сломлен. База была пропита за два года. Отца снова арестовали и осудили условно с выплатой материального ущерба. Работал в Борковичском лесхозе, грузил лес в вагоны. Семья жила в бараке. В 1962 г. мы переехали в г. Дрисса (Верхнедвинск), где отца устроили завскладом на кирпичном заводе. Мы поселились в небольшом домике на четыре семьи. В квартире была одна комната, кухня, маленький коридор и открытая веранда, что-то вроде беседки. В этой квартире мы прожили несколько лет семьей в пять человек: мать, отец, старшая сестра Лариса, младший брат Вася и я.

Отец стал пропивать склад едва ли не с самого начала. Снова арест, условный срок и семилетняя выплата материального ущерба.

Рядом с кирпичным заводом в поселке Гейженово работал завод железобетонных изделий. Когда на завод устроился отец, арматурный цех был в развале.

Не было железной проволоки (катанки) для изготовления панелей, служивших каркасом железобетонных изделий. Был только металллом – скрученная и смятая проволока, которую следовало выровнять и только потом из нее связывать панели. Текучесть кадров была невероятной. Никто не хотел распутывать железную «бороду», тратя на это рабочее время и при этом ничего не зарабатывая. Однако отец сумел не только распутать ее, словно железный узел бездарной экономии, но заработать и поднять арматурный цех.

Отец умел увлечь людей, и вскоре его назначают бригадиром арматурщиков. Работая вместе с ним летом в каникулы, я видел, как к нему тянутся люди. Это была личность с выраженными качествами лидера.

Скоро арматурный цех вышел победителем соцсоревнования, и отца водрузили на доску почета. Метровые фотографии на агитационном стенде передовиков производства выглядели не хуже фотографий членов Политбюро. Этот стенд с серьезными лицами тянулся вереницей от крыльца головной конторы вдоль большой клумбы напротив парадного входа. Однажды, в разгар рабочего дня подвыпивший отец обрушил на директора завода Фомина сокрушительную критику. Вокруг клумбы быстро собрались рабочие. Став в середину цветов, отец распекал директора за бесхозяйственность, время от времени называя его «грулевским мальцом» по названию деревни, где тот родился. Во время своего монолога он активно двигался взад-вперед и таким образом до основания вытоптал цветущую клумбу. Фомин никуда не ушел, он обреченно стоял на крыльце конторы и только изредка пытался что-то возразить. Фотографию с доски почета сняли.



Отец и мать.
1947 г.



Слева направо: Зинаида Повельева (сестра отца), Василий Малей, на коленях – племянник Володя, Василий Повельев и его шофер. Кенигсберг, 1945 г.

Красноречив отец был только по случаю – на работе или когда выпьет. Обычно он молчал, все время о чем-то думал и часто курил махорку. Свернет сигарку из газеты, сядет, сложив нога за ногу, и, опершись на колено локтем, смотрит сквозь

синие клубы дыма задумчивым взглядом и молчит...

Арматурный цех со временем автоматизировали, и арматуру стали не вязать, а варить точечной сваркой. Рабочих сократили, оставив одного отца. Отец наваривал гору арматуры и на неделю уходил в запой. Когда продукция заканчивалась, к нему из цементного цеха приходили женщины в зеленых телогрейках, будили и общались, что надо выходить на работу. Он выходил, наваривал арматуры впрок, потом снова уходил в себя.

В возрасте 50 лет отец покончил с собой. Похороны были скромные. С работы попрощаться пришли женщины в зеленых телогрейках и Фомин.

В духовном аспекте перестройка не принесла ожидаемых плодов, потому что не произошло покаяния, а без этого нет и духовного очищения. Заслуга перестройки в том, что она предоставила *возможность*, которой можно было воспользоваться во всех областях жизни общества и изменить его.

В искусстве она позволила проложить еще пока зыбкий мост между прошлым и будущим, соединить прерванную связь времен и остановить эклектичное развитие культуры и искусства.

Документы

Гэтую навэлку я напісаў амаль 20 гадоў таму назад, калі яшчэ быў літаратарам-пачаткоўцам і не меў ніводнай выдадзенай кніжачкі. У свой час навэла была апублікаваная ў штотыднёвіку «Літаратура і мастацтва». Тады з ёй і пазнаёміўся мой даўні прыяцель Аляксандр Малей. І як я цяпер даведаўся, вельмі ўзрадаваўся: у літаратурнай публікацыі дзіўным чынам ён



В.П. Малей у правлення колхоза.
Дер. Каркальцы. 1950 г.



Д. Рабунский. «Артефакт». Фотография. 2008 г.

знайшоў трывалы шчэп са сваім асабістым лёсам, з перажываннямі і роздумам. Навэла стрымкай засела ў яго памяці, дык Аляксандр проста не мог не згадаць яе пры рабоце над сваёй кнігай. Я з лёгкасцю перадаў яму тэкст. Перад гэтым, праўда, перачытаў яго, там-сям прайшоўся лёгкім пёркам, трохі “падраўняў” стылістычна. Але аб карэнным рэдагаванні не магло быць і гаворкі: у кантэксце задумы Аляксандра Малёя я ўжо і сам успрымаю даўнейшы, малады твор як своеасаблівы дакумент мінулага часу.

Сяргей Рублеўскі

Кок-сагыз

Сяргей Рублеўскі

АПАВЯДАННЕ

Кок-сагыз, шматгадовая травяністая расліна сямейства складнакветных (вышыня 10–30 см). Арэал натуральнага распаўсюджвання кок-сагыз у абмежаваны ўнутранымі міжгорнымі далінамі ўсходняга Цянь-Шаня. Як кайчуканос адкрыты ў СССР у 1931 годзе.

(З энцыклапедыі).

Пасля прыезду з Кохтла-Ярве мы купілі хату на радзіме маці, у Задорах. Гэта, калі ехаць чыгункай, кіламетраў за дзвесце ад Зарэчча, дзе спакон веку месцілася нашае радзіннае котлішча. Але хутка высветлілася, што бацька, які даволі наездзіўся па свеце, і заўсёды нудзіцца на новым месцы, ніяк не можа прывыкнуць да тутэйшых, задорскіх людзей. Іншая справа, калі б дзе далёка, а тут, ля жончыных сваякоў, ды яшчэ патрапляць, дагаджаць каму... І гэта дужа бянтэжыла маці. Неяк неўпрыкмет для сябе яна ўсё часцей і часцей пачала скардзіцца мне. Так і ўсплыла тая горкая гісторыя пра кок-сагыз, развярэдзіла душу. І я ўжо не мог дачакацца канікулаў, каб паехаць у Зарэчча.

Станцыя была маленькай, звычайнай. Невысокая круглая вежа з чырвонай цэгла, старая замшэлая альтанка ў скверыку ля перона. Гаваркія вясковыя цёткі ахвотна паказалі сцяжыну да ўзбярэжжа ды назвалі прозвішча перавозчыка, каб я найхутчэй мог выклікаць яго на гэты бераг.

Грукат ланцуга на борце двухвёсельнай лодкі, усплеск вады, кожная драбніца адзывалася ў маёй душы нязвычайным хвалюючым трымценнем. І вось па хісткіх драўляных сходнях я ўзыходжу на высокае ўзбярэжжа, нібы на ганак сваёй роднай вёскі. Хоць і трохі заднела, ліхтар на ўскрайку яшчэ не выключаны, роўна лье з-пад бляшанага брыля густое жоўтае святло. Баюся кратаць сівыя ад пылу, які ўжо ўеўся ў драўніну, парэнчаны мастка. Праўду казаў перавозчык: такіх багатых кветнікаў, як у Зарэччы, мусіць, няма больш нідзе ў шырокім наваколлі. Я вырашыў не шукаць адразу патрэбную сялібу, а прайсці ў канец вуліцы, агледзець усю вёску. Але намеры мае хутка расстроіліся. Калі міжволі прыпыніўся на ўзгорку, разглядаючы расквечаную, нібы велікоднае яечка, брамку, у палісадніку раптам з’явілася жаночая постаць. Вузенькія, амаль што дзявочыя плечукі, бялюткая хусцінка на галаве. На маё дзіва, гэта была якраз жа Марфа Пятроўна. Мы зусім нязмушана і хутка пазнаёміліся. Жанчына падвязвала матузком вярціні,

якія вызыбаліся вышэй плоту. Я крыху разгублена глянуў у яе чарнявыя, у вэлюме дробных рысак-зморшчынак вочы.

– Дык з чым ты да мяне, дзетка? Што прывяло? – і запрасіла сесці на такую ж расфарбаваную, як брамка, лаўку.

– Я хачу ў вас папрасіцца пажыць дзянькі са тры, – патупіўшы вочы, выціснуў з сябе даўно падрыхтаваныя словы. А потым, калі падалося, што надта задоўжылася паўза, спешна дадаў: – Студэнт я, па фальклор прыехаў. Грошы ў мяне ёсць, заплачу.

– Можна і ў мяне, месца хопіць, – шчыра і проста сказала Марфа Пятроўна.

Апоўначы я засынаў на гаючай кужэльнай прасціне і думаў, як гэта ўсё проста атрымалася: колькі наважваўся, прымерваўся, а тут адчынілі – і ўвайшоў.

Назаўтра я агледзеў наваколле, пабываў і ў невялічкім кар’еры, з якога мясцовыя жыхары бяруць пясок на будаўнічыя патрэбы. Дзе вы, сцяжынкi маленства? А ўзышоў на край кар’ера – успомнілася...

Вось мы, цыбатыя хлапчукі, нібы яшчэ слабыя падлёткі, разганяемся і, развінуўшы рукі, скокаем з гэтага абрывістага краю. Колькі імгненняў ляцім у паветры, а затым, умела падціскаючы пад сябе ногі, шлопаемся ў сыпучы пясок на схіле...

Увечары я дастаў дарожны сшытак і, як заўсёды, пачаў тое-сёе занатоўваць. Марфа Пятроўна сядзела воддаль, ля грубка, і размерана круціла свой калаўрот.

– Не перашкаджае грукат? – яна глянула ў мой бок і прыязна ўсміхнулася.

– Наадварот, нават рытм задае.

Мы памаўчалі.

– Андрэйка, а што вы збіраеце, можа, песні стараўнія?..

Я ўзрадаваўся гэтаму пытанню і ў той жа час засмуціўся: зноў мне адказваць даўно абдуманая, як па-пісанаму.

– Праклёны, Марфа Пятроўна.

– Як гэта?

– Выслоўі такія. Скажам, “каб цябе кумбульскія забіла”, ці “каб ты кашулі сваёй баяўся...”

– Авохці... І навошта гэта? Не па-людску. Навошта? – пасур’эзнула Марфа Пятроўна.

Але я маўчаў.

Назаўтра зноў колькі разоў пабываў каля кар’ера, паблукаў імшыстымі сцежкамі баравіны, пасядзеў пад разгалістай ігрушынай на далёкім узмежку, здаецца вась так спяліў свой боль-скруху, каб нарэшце асмеліцца ды расказаць про яго Марфе Пятроўне. Здавалася, вась зараз адкладу ўбок сшытак, а яна суцішыць свой калаўрот і... І не мог. Зноў думаў, з чаго пачаць, як падступіцца. Так я марнаваўся і пакутваў колькі дзён. А потым сказаў наўпрост:

– Марфа Пятроўна, можа, вы паказалі б мне поле, дзе калісьці сеялі тут коксагыз...

Жанчына ў адно імгненне сашчапіла рукі, ціха войкнула, уздыхнула, а потым кіўком галавы паказала на партрэт вайсковага чалавека на сцяне і суцішана сказала:

– Вось мой муж, Арцёмка...

І сумелася, правяла даланёй па шчацэ, паправіла ражок хусткі...

– Чаму ж не паказаць, пакажу.

Мы прайшлі Камянны ручай, берагі якога густа параслі маладым алешнікам ды вербалозам, і выйшлі на амаль што круглае, даволі вялікае поле, акаймаванае тымі ж хмызамі ды чарадой старых таполяў.

– Вось мы і прыйшлі, Андрэйка.

Марфа Пятроўна ўвайшла ў высокае рэдкватае жыта і, каб заняць рукі, пачала вырываць цёмна-зялёныя сцяблы ўчэпістага асоту. А мяне прывабіў светла-шэры, з вострымі зазубрынамі валун на ўскрайку, падышоў да яго, прысеў на кукішкі, паклаў на халодную няроўную паверхню далоні. Заплюшчыў вочы – і здалося, што пад далонямі бруіцца цяжкая, глыбокая плынь.

Марфа Пятроўна нібыта і забыла пра мяне, захапілася сваёй прывычнай работай. А можа, гэта наўмысна, каб не гаварыць, не ўспамінаць...

– Марфа Пятроўна, – не хапіла больш сілы трываць, – я сын Васіля Пацэя, таго самага старшыні.

Яна адкінула ўбок каліва, прывычна выцерла аб хфартух рукі, падышла да мяне і нясмела дакранулася да плечука.

– Андрэйка, Васілёў Андрэйка. Значыць, выжыў бацька, здужаў...

І змоўкла ў разгубленасці...

– А мой вась не змог. Прапаў. Мой Андрэйка, сыноч...

– Прыехаў я павініцца, цётка Марфа. За бацьку...

– Андрэйка Васілёў... – не чула, не хацела мяне слухаць Марфа Пятроўна.

...Гэта здарылася ў пару, калі мужчыны замест паліто насілі яшчэ выцвілыя, падсмаленыя ля вогнішчаў шынялі. Бацьку майго Васіля Палікарпавіча Пацэя выбралі тым годам калгасным старшынём. І прыслалі яму з раёна маладога бухгалтара Арцёма Кулакова, які толькі што справіў вяселле з чарнявай усмешлівай Марфай. Арцём прыйшоў з вайны, як казалі тады, “з пустым рукавом”, наездзіўся па шпіталях, напакутаваўся – дужа цяжка загойвалася рана. І калі хлопец станавіўся на ўлік у райкаме, там паспагадалі, накіравалі на лягчэйшую работу.

Была позняя золкая вясна.

З райцэнтра прыехаў на падводзе ўпаўнаважаны і прывёз некалькі мяхоў дзіўнага, невядомага насення. А хутка калгаснікі вучыліся вымаўляць чужое, мулкае слова “кок-сагыз”. Ніхто так і не мог уцяміць, як гэта з расліны можна вырабляць гуму.

Кок-сагыз, як умелі, пасеялі на добра ўвільготненым палетку за Камянным ручаём. І бацька з новым сваім сябрам-памочнікам Арцёмам амаль штодзень прыходзілі сюды – разгортвалі зямлю, шукалі зубкі парасткаў, а калі знаходзілі, спрачаліся – ці тыя, што трэба.

Кок-сагыз не ўзышоў і праз тыдзень, і праз два. А калі мінуў месяц, мужчыны пусцілі на поле плугі, спляжылі пустазелле, пабаранавалі глебу і пасеялі канюшыну. І тады маўклівы, маленькі, з жывымі вугельчыкамі вочак наш сусед

Федзечка подбегам падаўся прамою сцяжынай у райцэнтр. Бацька адразу ўчуў надобрае. Той жа ноччу ён сабраў свой рэчмяшок і развітаўся з маці.

І вось мне не даюць спакою пытанні: чаму ты, бацька, не зайшоў за Арцёмам, чаму не папярэдзіў? Чаму збаяўся, здрадзіў, чаму падумаў толькі пра сябе?

...Назаўтра апоўначы за Арцёмам Кулаковым прыехаў “чорны воран”. Яго ўзнялі з локжка, і Марфа, даўка глытаючы слёзы, дапамагала мужу апранаць гімнасцёрку, пакуль ён даставаў з шафы дакументы, узялася немаведама для чаго ваксіць боты.

Арцём зашпіліў на гузік нагрудную кішэню, у якую паклаў ваенны білет і ордэнскія кніжкі і пачаў запіхваць пад рэмень пусты рукаў гімнасцёркі. Яго падштурхнуў у спіну маладзенькі сукрысты міліцыянер. Марфе забаранілі выходзіць з хаты.

Мы зноў сядзім за прывычным заняткам: перада мной сшытак, які ўжо каторы дзень разгорнуты на адной і той жа старонцы. Глуха грукоча і грукоча калаўрот. А калі ірвецца ў руках Марфы Пятроўны шэрая суровая нітка, мы моўчкі глядзім і глядзім адзін на аднаго.

А потым я расказваю, як амаль чатыры гады, пакуль бацька хаваўся, блукаў па свеце, мы жылі з маці ў дзеда ў Задорах, як, нарэшце, пераехалі да яго ў Кохтла-Ярве і потым вярнуліся. Горкі, горкі ўспамін. Вясковья хлапчукі-равеснікі хапалі за рукаў: “Ну скажы, скажы што-небудзь па-нянашаму...” І я, каб патрапіць, скарыстоўваў свой слабы запас эстонскай. Яны ад смеху хапаліся за жываты, а калі адыходзілі, прасілі: “Яшчэ, яшчэ. Не ўпарціся. Інакш сябраваць не будзем...” Горкі ўспамін. Але хіба можна яго параўнаць з тым, што давялося перажыць Марфе Пятроўне...

Той ноччу праз якую гадзінку ў акно зноў таропка пагрукалі, і ўпуджаная Марфа пайшла паглядзець хто там, што здарылася. Адсунула засаўку і ўбачыла на парозе Віктара Гуйдо, сярэдняга веку мужчыну, які жыў на ўскрайку Зарэчча. Калі зайшлі ў хату, Марфа і ўвагі не звярнула, што стаіць перад ім у споднім, так і прысела на ўслончык і слухала, слухала...

“Чорны воран” праваліўся заднімі коламі на крынічнай мясціне якраз каля хаты Гуйдо. Натужна выў на ўсё наваколле рухавік, а потым стрэліў смярдзючым газам і заглух. Шафёр хуценька аббег бліжэйшыя хаты, сабраў на дапамогу мужчын. І калі яны падышлі, Арцём адразу ўчуў галасы аднавяскоўцаў, закрычаў ім:

– Хлопцы, перадайце Марфе: няхай не чакае, няхай выходзіць замуж, сына народзіць нам на старасць...

Толькі і паспеў. Канваіры ў будцы раптам што ёсць моцы засвісталі, заляпалі па металічнай абшыўцы, а шафёр загадаў хутчэй круціць завадную ручку ды выпіхваць з яміны ягоную змрочную карэту.

– А ведаеш, Андрэйка, – звярнулася да мяне Марфа Пятроўна, – ён так і сказаў: “...нам на старасць”. Я перапытвала ў Віктара...

У Зарэччы я пражыў амаль два тыдні. Дапамагаў па гаспадарцы і запісваў, запісваў. Вядома, не праклёны, а ўсё, што расказвала Марфа Пятроўна. І калі развітваліся, яна ціха сказала:

– Андрэйка, а я буду чакаць ад вас вестачкі. Не пакідайце мяне адну.

Сёння споўніўся трэці год, як не стала Марфы Пятроўны. Мне не пішацца. Сноўдаюся з кутка ў куток, дастаю з высокіх паліц старыя газетныя падшыўкі, гартаю іх і п’ю гарбату.

Апошні ліст Марфы Пятроўны днямі я паклаў пад шкло на пісьмовы стол. Дастаў адтуль каляровыя каляндарыкі, малюнкі дачкі – і паклаў. Ліст гэты пісаны алоўкам, крыху інакшым, чым заўсёды, больш завостраным почыркам. Зноў і зноў перачытваю яго і мне карціць узяць паперу, ручку і адпісаць хоць цяпер па прывычнаму адрасу ў вёску Зарэчча. І ад гэтага жадання, якое нельга спраўдзіць, на душы робіцца яшчэ цяжэй.

Вечарам за мой стол, яна мае такую звычку, села рабіць урокі старэйшая дачка. Пагартала падручнік, заленавалася, перабрала ручкі і алоўкі, якія стаяць у керамічным кубачку, а потым пачала чытаць услых падкрэсленае рукой Марфы Пятроўны.

“Любы Андрэйка. Учора запозна не спала, глядзела тэлевізар і дужа ўсхвалявалася. Выступаў такі мажны, вусаты, з вялізнай лысінай пісьменнік. У яго яшчэ шчокі воспай пасечаны. Можа, ведаеш? Дык вось, гаварыў, што ў пісьменніка павінен быць цяжкі лёс, маўляў, толькі тады ён зможа напісаць добры, патрэбны народу твор. А я не згодна з ім, не згодна! Чаму ты павінен пакутаваць?! Хопіць, не хачу”.

Волька заціхла, аб нечым задумалася. Нарэшце запыталася:

– Татка, а табе цяжка?

«Витебский рабочий», 10.02.1989 г.

«КВАДРАТ»



Решение организовать объединение художников пришло ко мне неожиданно, как-то само собой. В свои планы я никого не посвящал и ни с кем заранее не советовался. Очевидно, кто-то из друзей догадывался, но в целом они не подозревали о предстоящем действии, круто изменившем нашу творческую жизнь. В воздухе пахло грозой, и накопившаяся энергия требовала выхода из полуподвального существования в иную среду обитания.

Набросав черновик декларации объединения, я спустился с седьмого этажа на первый к Виктору Шилко, с которым мы жили в одном подъезде.

Мастерская Виктора была прямо в квартире, но правильнее будет сказать, что семья Шилко жила в его мастерской. Заняв однажды одну комнату под мастерскую, художник постепенно завоевывал остальную жилую площадь, пока не победил ее окончательно. Его домочадцы, жена Люда и маленькая дочь Лена, превратились в квартирантов с жилым углом в мастерской художника.

Прямо с порога я спросил Виктора, как он относится к идее создания объединения. Виктор не задумываясь ответил, что это давно следовало бы сделать. Вечером того же дня я обзвонил друзей и пригласил их в свою мастерскую на 10 часов утра, ничего не сказав о задуманном.

Поставив палитру с цветком красной гвоздики на ней посреди мастерской, я с волнением стал ожидать гостей. 16 марта 1987 г. в распахнутые двери мастерской вошли: Александр Соловьев, Александр Досужев, Николай Дундин, Валерий Счастный,

Валерий Чукин, Виктор Михайловский, Александр Слепов, Виктор Шилко, Татьяна и Юрий Руденко.

Зачитав декларацию, написанную «как того требовала коммунистическая партия», я предложил своим товарищам создать объединение художников, оппозиционное официальному искусству, с чем они немедленно согласились. Декларация была аккуратно переписана и скреплена подписями.

Объединение, как позже выяснилось, чисто на интуиции было организовано как «партия в искусстве». Мы избрали председателя (Малей), ответственного секретаря (Дундин) и секретаря-летописца (Т. Руденко). Должен констатировать, что у меня и моих друзей не было стремления связать создание объединения с УНОВИСом. В перестройку процветали конъюнктура и популизм. Мы боялись, что нас обвинят в этом и не хотели никаких параллелей. Задачи были скромными – создать рядом с официальным искусством независимую структурную единицу, которая самостоятельно определяла бы свою творческую жизнь.

Очень долго подбирали название группы, спорили, но название никак не находилось, пока Александр Соловьев не предложил – «Квадрат», и все, как на вдохе, единодушно согласились.

Из декларации, которая была своего рода Уставом объединения, следовало, что «Квадрат» – это по сути дела организация. Объединение имело все ее признаки: Устав, членские взносы (касса), руководители и аббревиатура-значок – черный квадрат на золотистом фоне, – который члены объединения носили на груди. В объединение можно было вступить на определенных условиях, оговоренных в Уставе.

Ответственность за членские взносы в размере 10 советских рублей в месяц возложили на Юрия Руденко. Взносы представляли собой общую кассу, необходимую для финансирования наших проектов.

Из протокола № 1 нашего первого заседания следовало, что «Квадрат», кроме творчества, будет заниматься общественной деятельностью. В документе также сказано, что группа художников вступает в организационные отношения на основании ст. 51 Конституции СССР, которая гласит, что граждане СССР имеют право объединяться в общественные организации. Из документа следовало, что «Квадрат» – это группа художников, объединенных с целью «борьбы с рутинной, косностью, застоєм, карьеризмом, практицизмом, догматизмом и «проституцией» в изобразительном искусстве».

Мишенью для такого рода деятельности был определен Союз художников СССР, который, по нашему мнению, был лишен «движущей силы развития», и поэтому «рядом с Союзом и в Союзе художников должны функционировать различные направления в искусстве в форме объединения художников». В документе не сказано, что «Квадрат» является оппозицией Союзу художников, но по сути это была настоящая оппозиция.

На организационный момент членами СХ СССР, не считая А. Соловьева, который скоро вышел из объединения, были только три человека – Малей, Слепов и Шилко. Остальные работали на комбинате, принадлежавшем худфонду Союза художников СССР. Мы считали, что в Союзе художников и вне его могут функционировать не только официальные структуры. Должны быть также свободные

и независимые объединения художников, которые могут объединяться на основе собственных эстетических привязанностей.

К 16 марта 1987 г. пластический рисунок объединения был достаточно разнообразным – от абстракции до фигуративного искусства. В объединении были представлены разные виды искусства: живопись (Шилко, Малей, Дундин, Михайловский, Счастный, Досужев), графика (Чукин), скульптура (Слепов) и ДПИ (Руденки). Все художники находились в активном процессе своего становления. Это означало, что на момент создания объединения никто из его членов, включая и Соловьева, не был закорякшим художником. Все только начиналось, поэтому «Квадрат» в первую очередь ценен для нас не социальной и гражданской позицией, а сугубо художественной – он предоставил возможность для полноценного и свободного саморазвития.

Эстетическим кредо, которое цементировало наши отношения, были культурные и художественные ценности 10–20-х гг. XX в. Надо сказать, что такая ориентация оказалась для «Квадрата» не оригинальной. Впоследствии при знакомстве и сотрудничестве с другими объединениями Москвы и Ленинграда мы обнаружили точно такую же формулировку в их декларациях.

С моей точки зрения, это не случайные совпадения. Авангард закончился в конце 20-х, а в 80-е гг. художники старались заполнить образовавшуюся паузу.

Организовавшись, мы не желали прятаться в подвале, поэтому документы о создании объединения на следующий день были поданы в правление Союза художников. Второй экземпляр я собственноручно отнес в обком партии.



Три друга. Валерий Никашин, Николай Дундин и Саша Малей на ступеньках худграфа. 1972 г.

Инструктором обкома КПСС по пропаганде был товарищ С., наш давний знакомый. Дело в том, что этот товарищ в студенческие годы был председателем студсовета в общежитии, где проживали три закадычных друга – Коля Дундин, Валера Никашин и Саша Малей. Друзья еще тогда ощущали себя свободными художниками, что соответственным образом сказывалось на их общественном поведении.

Председателю студсовета образ жизни этих студентов не нравился, поэтому он их гонял и периодически воспитывал. Товарищ С. за свое поведение и внешний вид (у него были небольшие глаза и веснушчатое лицо) получил от нас кличку «Рыдлёйка», что на белорусском означает «лопата». Кличка, очевидно, дана была ему неслучайно, так как он от председателя студсовета общаги «докопал» до инструктора обкома партии.



Творческое объединение «Квадрат».
Стоят: слева направо – В. Михайловский, В. Счастный, А. Слепов,
В. Чукин. Сидят – В. Шилко, А. Малей, А. Досужев,
Ю. Руденко, Т. Руденко, Н. Дундин.
1988 г. Фото И. Барсукова.

Прочитав документ, «Рыд-лёўка» растерялся и не знал, что сказать. Документ был составлен на удивление гениально. Из него ничего нельзя было понять, так как в нем одно противоречило другому, а второе исключало третье. Однако написан был идеологически правильно, в духе перестройки, где присутствовали решения съездов компартии, в которых отражалось ее стремление реформировать общество. Товарищ С. не знал, как поступить. С одной стороны, он видел документ о создании организации без ведома партии, а с другой – сам генсек этой партии призывал к таким действиям, о которых в брежневские времена и подумать было страшно. Расстались на уровне констатации самого факта, что в Витебске есть неформальное объединение художников.

Мы думали, что основное давление на объединение будет со стороны обкома партии, но ошиблись. Противоборствовать пришлось с Союзом художников и просто с художниками. Это было обидно. Нам казалось, что художники будут приветствовать подобного рода действия, потому что это присуще самой сути творчества. Но в ответ мы получили настороженность с их стороны, а иногда и откровенную неприязнь.

Первая выставка «Квадрата»

Весть о создании в Витебске объединения художников распространилась с быстротой молнии по всей стране. Мы же искали место, где можно было развернуть первую выставку «Квадрата». Зал Союза художников был занят на год по заранее составленному плану. Но нам повезло. В правлении организации Союза художников тогда был Феликс Гумен, ответственный за выставочную деятельность, и он, воспользовавшись тем, что в плане образовалась форточка, предложил нам сделать выставку.

Феликс Гумен

Почти все члены «Квадрата» учились у Гумена. У нас, с Николаем Дундиным, Феликс Федорович был руководителем дипломных работ.

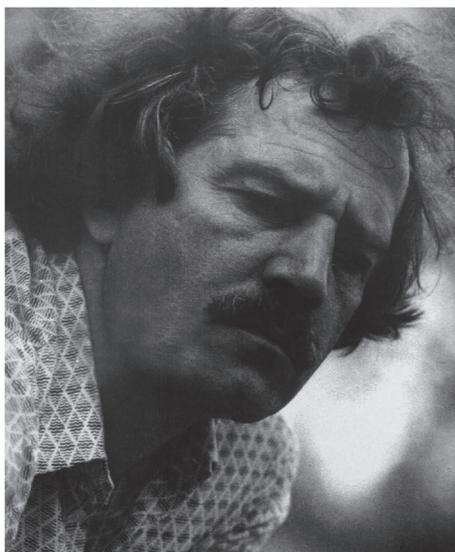
Гумен – акварелист от Бога с прирожденным чувством материала. У французского импрессиониста Дега есть изречение: «Талант делает то, что хочет, а гений только то, что может». Это в полной мере относится к Гумену – он может писать только акварелью.

В 70-х гг. Феликс Гумен как педагог и художник создал в Витебске и Беларуси школу акварельной живописи – «школу акварели Гумена». Его ученики работали по всей стране, и его школа мастерства и понимания материала заложила основу для развития современного акварельного искусства в масштабах республики. Основоположником белорусской акварели считается Лейтман, Гумен – его ученик. Феликс Гумен – наследник классической школы преподавания, в Витебске он учился у Дежица, а тот в свою очередь учился у Петрова-Водкина. Следует еще сказать, что Гумен был первым, кто защитил диплом в акварели, так как тогда акварель считалась вторичным материалом.

Основное достоинство акварелей Гумена – это энергичная экспрессия цвета, уникальное его видение и тонкое чувство материала. В акварели другие художники использовали в основном только свойства материала, его мягкость, пластичность и прозрачность. Гумен придал акварели внутренний динамизм через силовое поле энергии цвета, не умаляя достоинства материала. При внешнем эмоциональном звучании цвета и сочности акварельных мазков главной художественной формой гуменских акварелей является энергия.

Цвет как энергия – открытие современного искусства XX в., но далеко не все художники воспользовались этим открытием в живописи. Энергия цвета в большей степени проявилась в супрематизме и концептуальном искусстве, где цвет не имел живописного содержания. Цвет как энергия живописи берет начало от экспрессионизма Кандинского (звук цвета), далее эмоционально развивается в немецком экспрессионизме и неоэкспрессионизме Д. Полока, затем на чистое духовное содержание выходит у М. Ротко. До экспрессионизма цвет проходит путь от впечатления (импрессионизм) к его символу (постимпрессионизм) и оформляется в фовизме А. Матисса как художественная форма и предмет для творчества.

В живописи энергия цвета наиболее полно проявила себя в беспредметном творчестве, разделяя художественное содержание пополам с живописью.



Феликс Гумен.
Фото М. Шмерлинга.



Ф. Гумен. Натюрморт.



Ф. Гумен. Майский натюрморт.

Произведения в реалистической форме отодвигали энергию на третий план после живописного содержания и визуальной формы. У Гумена энергичное начало главенствует, что делает его творчество подлинным открытием не только в акварельной живописи, но и в реалистической живописи вообще.

Мир как энергоощущение есть осмысление духовной энергии как формы. Феликс Гумен – достойный наследник «энергичных» художников.

Мышление мастера параметрами трехмерной природы и сакральной энергией иной реальности, синтезированной в нежном акварельном листе, есть проявление новаторских тенденций современного искусства в реалистической живописи.

Получив приглашение в конце мая 1987 г., мы начали готовиться к выставке. С марта по май происходила своего рода адаптация к «Квадрату» со стороны вла-

стей. Городское и областное управления культуры выразили желание поддержать объединение.

Областное управление напечатало афишу к нашей первой выставке (автор афиши А. Досужев). Это был своего рода факт признания, так как любая печатная продукция проходила цензуру. Афиша содержала название объединения, что выявляло неформальный ее характер с претензией на самостоятельную единицу. Подписывать афишу у цензора пришлось мне. Зная, что он нумизмат, я использовал старый прием «отвлечения от темы» и сразу завел разговор о монетах, орденах и трудной жизни коллекционеров. Беседа о проблемах нумизматики длилась сорок минут, в течение которых цензор, очевидно, решал, подписывать афишу или нет. Но перестройка снимала ответственность, поэтому афиша была подписана и отдана в набор с датой открытия – 12 июня 1987 г. в 16.00.

Афишу расклеили по городу. Утром 8 июня мы обнаружили, что афиша в комбинате «Мастацтва» снята председателем правления Союза художников. Нам

было сказано, что правление СХ не желает знать и признавать такое объединение, и выставка была запрещена.

Посоветовавшись, мы решили, что выставку в назначенное время откроем на улице, о чем поставили в известность председателя правления Анатолия Ильинова. И вот 9 июня состоялось расширенное заседание правления с присутствием представителей партии – обкома, горкома и райкома. С коллективом объединения разговаривать отказались, пригласив на заседание только меня.

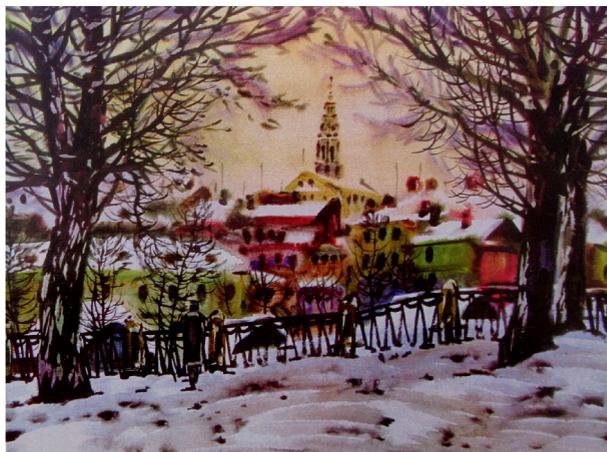
Это заседание длилось четыре часа кряду. Все это время остальные члены «Квадрата» томились в мастерских на ул. Ленина в ожидании исхода поединка. Расклад сил был явно не в нашу пользу. Из правления один Феликс Гумен был целиком на нашей стороне, но в результате дебатов, которые представляли собой «толчение воды в ступе», на сторону «Квадрата» неожиданно перешел Б. Кузьмичев, график, несколько лет занимавший пост председателя художественного совета. Представители же партии хранили гробовое молчание.

О чем шла беседа? Ни о чем. Римские патриции позавидовали бы искусству вести дискуссию в течение четырех часов, из которых, с одной стороны, трудно было что-то понять, а с другой – все было ясно. Искусство вести полемику во властных структурах тогда заключалось в умении так изложить суть дела, чтобы никто ничего не понял, но в то же время в этом изложении была железная логика решения вопроса в свою пользу. Таким искусством владели все партийные функционеры, самым блистательным из которых был Михаил Горбачев. Если ему, например, задавали вопрос о наличии в стране политзаключенных, то он поворачивал дело так, что вы в результате получали ответы о состоянии его здоровья на сегодняшний день, которое удивительным образом было связано с сутью заданного вопроса.

Что-то похожее происходило и на заседании прав-



Ф. Гумен. Натюрморт с яичницей.



Ф. Гумен. Витебск. Зима.



Открытие выставки. 1987 г.
Фото И. Барсукова.

стал медленно вставать со своего места, как в замедленной киносъемке. Его большие руки также медленно поднялись вверх, и он закричал. Но это не было похоже на крик. Это был вопль, о котором в народе говорят: «Кричал немо». Феликс Федорович кричал шепотом, из пережатого спазмом горла с трудом прошелестела одна фраза, наподобие «Сколько можно из всех делать идиотов?!» При этом руки Гумена несколько раз с силой опустились сверху вниз. Воцарилась гробовая тишина. В таком состоянии Гумена я никогда не видел и не на шутку испугался. Феликс Федорович сел на место, и после паузы стало ясно, что пора принимать решение.

Правление разделилось пополам: Феликс Гумен и Б. Кузьмичев – «за», В. Ральцевич и Г. Киселев – «против». Решающее слово осталось за председателем. Анатолий Ильинов посматривал в сторону инструкторов партии, ожидая от них помощи или поддержки, но те словно воды в рот набрали. Оно и понятно: дело новое, ситуация неординарная, но в духе перемен, указаний же и рекомендаций сверху, как вести себя в подобных случаях, не поступало. Анатолию Ильинову ничего не оставалось, как только присоединиться к голосующим «за». Выставка была разрешена, и тем самым автоматически признавалось объединение «Квадрат».

Что мешало тогда всем членам правления, художникам, пожать руки энтузиастам и с честью, без всякого надрыва и недоброжелательности открыть оригинальную выставку? Ведь выступавшие «против» были тоже художниками, интересными личностями. «Шестидесятники», романтики своего времени. Викентий Ральцевич трижды ездил на Камчатку, Анатолий Ильинов – тонкий лирик и добрейший человек, Георгий Киселев считал себя потомственным дворянином. Почему «Квадрат» был встречен в штыки? Ответ на этот вопрос простой. Разумеется, никто лично нам не был врагом, но эти люди, так же как и мы все, были продуктами одной Системы, разница лишь в том, как люди жили и вели себя в этой системе: одни противостояли, другие жили пассивно, третьи приспособлялись.

ления. Председателю и его сторонникам никак не удавалось подвести разговор к такой черте, за которой было бы ясно, что «Квадрат» не имеет права на существование и поэтому выставку открывать нельзя. Звучали пустые доводы, которые граничили с враньем, говорилось о расколе Союза художников и еще черт знает о чем.

И вдруг я вижу, что с Гуменом происходит что-то совершенно неадекватное. Феликс Федорович весь багровый

Система имела свои подразделения, одним из которых был Союз художников и его художественный фонд. Союз художников и фонд были построены таким образом, что творческие гонорары и оплата труда зависели от художников, стоящих у власти. Художники, которые находились у власти (худсовет, выставком, правление), распределяли средства и гонорары между членами Союза художников и определяли качество произведений друг друга при помощи выставкомов и худсоветов. Такая структура развращала творческих людей. История Союза художников и худфонда – это история бесконечных интриг и противоборства. Произведения, созданные в такой системе, были зажаты с двух сторон: идеологией и материальной заинтересованностью. Что и говорить, это была безнравственная система, противоречащая духу и букве закона искусства. Поэтому наши действия показались враждебными. Увидев в нас угрозу для благополучного существования, они не стали рассматривать наши действия как искренний шаг художников, продиктованный только соображениями творчества и искусства. Они считали, что создание объединения – это организованный захват власти Союза художников. Боже мой, какая мелкотравчатость!

Однако когда наши противники начали разбираться, что к чему, их поведение не стало лучшим. На смену защите меркантильных интересов пришла защита уязвленного самолюбия.

«Квадрат» провозгласил новый образ жизни художника в искусстве тогда еще тоталитарного государства. Таким образом, он бросил вызов не только системе, но и самим художникам. Сработал простой человеческий фактор: когда люди рядом с тобой берут на себя смелость заявить, что они не такие, как все, то оставшиеся по другую сторону чувствуют себя в некоторой степени «униженными и оскорбленными».



Зрители. Первая выставка «Квадрата». 1987 г.
Фото И. Барсукова.



Выступление Ф. Гумена. Рядом – А. Соловьев и Г.И. Клесова. 1987 г.
Фото И. Барсукова.



А. Зиньченко и Ю. Руденко. 1987 г.
Фото И. Барсукова.



В. Шилко. 1978 г.
Фото И. Барсукова.

Поначалу нам задавали сакраментальные вопросы: «А кто вы такие?», «Кто дал вам право?». Никто не давал, мы его взяли сами. А взяв, соответственным образом взяли на себя и меру ответственности за проявленную инициативу. Разве были мы какими-то исключительными, особо нравственными и порядочными? Вряд ли. Обыкновенные художники – «моты, гуляки и пьяницы».

Впоследствии многие художники сумели изменить свое отношение к «Квадрату» и откровенно сожалели о том, что не поддержали нас.

12 июня 1987 г. в 16.00 в выставочном зале Союза художников состоялось открытие нашей первой выставки. На презентации присутствовали представители официальных организаций: областное и городское управления культуры, председатель Фонда культуры республики, корреспонденты республиканских и областных СМИ, местные и республиканские

критики, искусствоведы. Из членов правления пришел только Феликс Гумен, который и открыл выставку.

Из Минска на выставку приехал председатель секции критиков и искусствоведов Борис Крепак. В конце июня о выставке и группе «Квадрат» вышел сюжет в тележурнале «Двина», который транслировался на республику.

Помимо изданной афиши у нас была своя афиша, сделанная Руденко и Саганом, однокурсником Т. и Ю. Руденко в технике шелкографии. Афиша получилась очень удачной в духе 20-х годов, с нашими портретами, кратко изложенной позицией, а на обороте – с каталогом произведений. Афиша, выполненная ручным способом, перекликалась с художественной формой и методом изданий объединения УНОВИС.

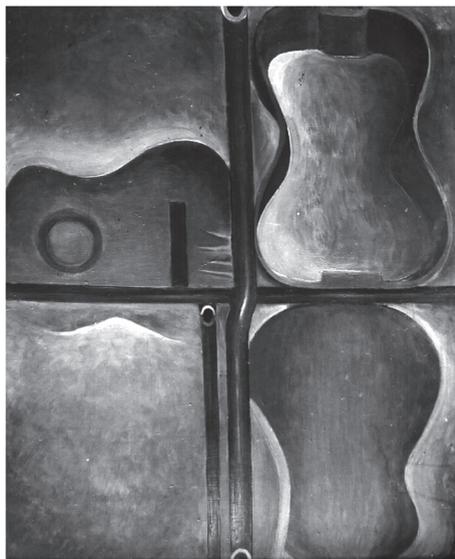
На выставке были представлены разные жанры: живопись, графика, скульптура и гобелен.

Работы были созданы в первой половине 80-х. А в то время, во всяком случае среди нас, пользовались популярностью произведения, по содержанию оппозиционно настроенные к царившей тогда духовной атмосфере. Поэтому на этой выставке мы, прежде всего, стремились продемонстрировать свое мировоззренческое отношение к жизни и искусству.

Я, например, выставил картины с сюжетом в виде притч: «Драка», «Игра», «Строительство храма», «Переход через улицу», «Отлучение от религии», Николай Дундин – «Пьеро и Арлекин», «Марионетки», Виктор Шилко – «Гитара Высоцкого», «Корона», В. Чукин – «Натюрморт с мертвыми рыбками», «Мне приснился страшный сон», А. Слепов – «Молчание», А. Досужев – «Программа «Время», В. Счастный – «Урожай 41», «Натюрморт с килькой», Т. и Ю. Руденко – гобелены «Восход» и «Память поэта»; В. Михайловский выставил портреты современников.

Сами названия говорят о направленности и содержании этих произведений. В объединении выбор пластической направленности оставался за художником. Никто не вмешивался в эстетические привязанности друг друга. Это считалось личным делом художника, его персональной свободой.

Социальной оппозицией режиму была проникнута не только наша выставка, но в основном и все первые выставки других неформальных объединений, только в еще более жесткой форме. Наша оппозиция была спокойнее и ненавязчивой. Мы никогда не кричали и не митинговали. Нам был чужд эпатаж, провокации и другие вычурные формы, которыми бичевали дрогнувший режим художники Минска, Москвы и Ленинграда. «Квадрат» сделал ставку на созидание и терпеливый труд. Нас больше занимал поиск духовной плат-



А. Досужев. «На смерть гитары».
Холст, масло. 1983 г.



Н. Дундин. «Цветок крупного калибра».
Инсталляция. 1987 г.



Первая выставка «Квадрата». Стоят: слева направо – В. Счастный, А. Досужев, В. Чукин, В. Шилко, А. Слепов, А. Соловьев, Ф. Гумен, А. Малей. Сидят – Н. Дундин, Т. Руденко, Ю. Руденко. 1987 г.
 Фото И. Барсукова.

формы и классические ценности самого искусства, т.е. то, что присуще искусству и его законам, а не эпилептические припадки, выданные за искусство. Поэтому первая выставка раздражала только своей независимостью и новизной творческой инициативы. Для членов «Квадрата» это был старт в новую жизнь в искусстве.

Неформальное движение художников в Белоруссии началось с марта 1987 г. Я думаю, что «Квадрат» был первым объединением, которое о себе заявило официально.

Этот факт также констатировал в своем докладе председатель Союза художников Беларуси Стальмашонок на съезде художников. Однако какое объединение было первым, как тогда, так и сейчас значения не имеет, потому что движение неформалов не было спровоцировано показательными действиями одной какой-нибудь группы. Неформальное движение художников возникло как результат политических и социальных изменений в нашем обществе. Объединения не были оформлены де-юре, поэтому все группы в средствах массовой информации получили название – неформалы.

Документы

Досужев А.И. 1946 г.р.

- Натюрморт с пером. *к.м.*, 70×60, 1983 г.
- Сельский пейзаж. *к.м.*, 100×90, 1984 г.
- Программа «Время». *к.м.*, 100×80, 1984 г.
- При Луне. *к.м.*, 82×58, 1984 г.
- Радуница. *к.м.*, 100×80, 1987 г.
- Пейзаж с мостиком. *к.м.*, 110×81, 1981 г.
- Осенний бульвар. *к.м.*, 115×80, 1984 г.
- Три времени. *к.м.*, 105×81, 1987 г.
- На смерть гитары. *к.м.*, 97×81, 1983 г.
- Предзимье. *к.м.*, 110×80, 1986 г.

Дундин Н.Н., 1950 г.р.

- Возьмите мою боль (Памяти друга).
- Цветок крупного калибра. *х. т.*, 115×80



Афиша



Каталог произведений первой выставки «Квадрата»,
обратная сторона афиши.

- Чайки. *х.т.*, 115×90
 Сова. *х. т.*, 115×95
 Вечный зов. *х.т.*
 Новая роль, триптих «Цирк». *х.т.*, 1980 г.
 Пьеро и Арлекин. *х.т.*, 1980 г.
 Marionетка. *х.т.*, 60×70
 Триптих Икар. *х.т.*, 90×70, 1982 г.
 Падение. *х.т.*, 90×70, 1982 г.
 Взлет. *х.т.*, 90×70, 1982 г.
 Рисунок на окне. *х.т.*, 90×80, 1980 г.

Руденко Т.А., Руденко Ю.В., 1953 г.р.

- Восход. *шерсть, искусственное волокно, см. техника*, 260×220
 Памяти поэта. *шерсть, иск. волокно, гладкое ткачество*, 280×160
 Слепой дождь. *шерсть, иск. волокно, см. техника*, 180×135, 1987 г.
 Порыв. *шерсть, искусственное волокно, см. техника*, 1986 г.

Счастный В.И., 1951 г.р.

- Урожай 41. *ДВП, левкас, т.*, 97×81, 1985 г.
 Натюрморт с килькой. *ДВП, левкас, т.*, 44×31, 1985 г.
 Курган на болоте. *ДВП, левкас, т.*, 101×76, 1984 г.
 Зимний натюрморт. *ДВП, левкас, т.*, 96×68, 1983 г.

Слепов А.М., 1950 г.р.

- Речной цветок кубышка. *торс, дерево*, 100×38×17, 1987 г.
 Молчание. *дерево*, 64×23×20, 1985 г.
 На ветру. *дерево*, 74×30×25, 1983 г.
 Двое. *дерево*, 59×25×24, 1979 г.(?)
 Осенний сон. *дерево*, 32×31×16, 1985 г.

Михайловский В.Ф., 1952 г.р.

- Барышев Николай. *х.м.*, 100×74, 1983 г.

Соколова Ира. ДВП, м., 80×72
Портрет Светланы. ДВП, м., 70×60
Мужской портрет. ДВП, м., 65×55
Зимний пейзаж. ДВП, м., 79×75
Женский портрет. ДВП, м., 80×60
Натюрморт с палитрой. ДВП, м., 80×60
(года не обозначены в каталоге)

Малей А.В., 1951 г.р.

Драка. х.м., 100×90, 1985 г.
Игра. х.м., 100×90, 1985 г.
Осенний натюрморт. х.м., 100×90, 1985 г.
Строительство храма. х.м., 125×95, 1985 г.
Желтый день. х.м., 80×70, 1985 г.
Купальщицы. х.м., 80×70, 1985 г.
Переход через улицу. ДВП, м., 150×100, 1984 г.
Материнство. 125×95, 1984 г.
Отлучение от религии. х.м., 100×90, 1987 г.

Чукин В.В., 1949 г.р.

Вестник. б., гуашь, 50×45, 1986 г.
Ночная птица. б., гуашь, 70×60, 1986 г.
Натюрморт с мертвыми рыбками. б., гуашь, 90×60, 1986 г.
Майский дождь. б., гуашь, 70×60, 1986 г.
Ночная прогулка. б., гуашь, 70×60, 1986 г.
Жесткова, 15. б., гуашь, 70×60
Портрет Леопольда Радевича. б., уголь, 70×60, 1986 г.
Анжелика. б., гуашь, 70×60, 1986 г.
Падение Икара. б., гуашь, 70×60, 1986 г.
Автопортрет в отражении. б., гуашь, 70×60, 1987 г.
Художник и модель. б., гуашь, 70×60, 1987 г.
Силуэт. б., гуашь, 70×60, 1987 г.
Мне приснился страшный сон. б., гуашь, 70×60, 1987 г.

Шилко В.А., 1952 г.р.

Не убивайте матерей. х.м., 170×162, 1986 г.
Рыбак. х.м., 162×140, 1986 г.
Гитара Высоцкого. х.м., 130×91, 1987 г.
Корона. х.м., 148×99, 1987 г.(?)
Старинный романс. х.м., 100×90, 1986 г.
Утро. х.м., 100×80, 1986 г.
Подсолнухи. х.м., 119×100, 1986 г.
Сон. х.м., 119×100, 1986 г.
Художник Асим Самедов. х.м., 100×100 (?)
Весенние размышления. х.м., 150×100, 1987 г.

Женщина и дитя. *х.м.*, 102×80, 1986 г.

Скульптор. *х.м.*, 80×70, 1987 г.

Отсутствие некоторых данных о произведении продиктованы невозможностью восстановления из-за временного фактора.

И.И. Веремьев

29 августа 1987 г. в зале Союза художников города Витебска открылась выставка, посвященная памяти И.И. Веремьева. Помимо работ художника, были представлены произведения его друзей: А. Малея, В. Дундина, В. Счастливого, В. Чукина и А. Слепова. Выставка была запланирована еще до создания объединения. Но после выставки «Квадрата» она уже воспринималась как наша акция.

Александр Слепов, Николай Дундин, Валерий Счастливый, Валерий Чукин и я учились с ним на одном курсе худграфа Витебского пединститута. Он был старше нас на десять лет, что не могло не сказаться на наших отношениях. Мы дружили с ним и любили его. Иван разрешал все наши споры на правах старшего, остужал наше максималистское поведение и безапелляционные суждения. Это был добрый, скромный, умный, мягкий, но в то же время твердый, когда нужно было отстоять собственную позицию, человек. Иван Веремьев – личность, герой своего времени, со сложной и драматической судьбой художника, оказавший на нас сильное влияние.



И. Веремьев. 1968 г.

Он родился в сентябре 1941 г. в деревне Селянка на Брянщине. Школа, армия, художественное училище. В 1968 г. поступил на художественно-графический факультет Витебского пединститута. Дипломная работа – пейзаж, родные места. Прирожденный пейзажист, с безошибочным чувством цвета и тонким своеобразным пониманием природы, был замечен рецензентом из Минска на защите дипломного проекта и приглашен на работу в столицу. Приглашение открывало перспективы для интересной работы, но художник отказывается и уезжает в родную деревню. Он едет туда не за сельским мотивом, а чтобы написать большую, философского и гражданского звучания картину, замысел которой возник еще в студенческие годы, а может быть, раньше, в тот самый день, когда на уроке лите-

ратуры он услышал рассказ о человеке, вырвавшем сердце из груди, чтобы осветить путь людям.



Эскиз к картине «Данко». 1969 г.

Иван Веремьев принадлежал к числу художников, живущих идеей. О его желании написать картину, в которой центральной фигурой будет герой (Данко), отдающий свою жизнь, чтобы вывести заблудшее общество к свету, мы узнали с первого курса.

Нас поразила не только страсть, исходящая от Веремьева, всегда присущая большому таланту, но смелость

и мужество человека, который может бросить вызов тоталитарному обществу.

Веремьев в своем произведении хотел предложить героя, которого ждали в то время в несвободном и идеологизированном государстве, но страх за любую высказанную смелую мысль глубоко сидел в общественном сознании, потому на этом фоне создание подобного образа выглядело безумием.

К осуществлению своей идеи молодой художник уже приступил с первого курса. На втором курсе он снимал комнату с В. Счастливым на ул. Суворова в доме, полуподвал которого занимало кафе. Там Веремьев написал первый пробный вариант полотна. Это был большой живописный эскиз будущей картины. Даже в эскизном варианте угадывались мощь и дерзость мысли художника. Эскиз картины (не сохранился) стал центром, вокруг которого шла дискуссия о человеке, времени и о том обществе, в котором мы живем. Квартира стала своего рода клубом инакомыслия, где формировалось наше мировоззрение.

Иван Веремьев никогда не пытался обратить нас в свою веру. Его главным кредо было не втягивать людей в опасные дискуссии, а тем более предлагать действия без видимого на то желания. Поэтому о диссидентских мыслях Веремьева знали тогда только Слепов, Счастливый и я. Для всех остальных замысел Данко оставался интересным и оригинальным проектом, который характеризовал художника как талантливую личность. Эзопов же язык произведения Веремьев раскрывал не каждому.



Окна мастерской И. Веремьева. Ул. Жесткова, 17.

Фото Е. Осиповой.

Летом, после третьего курса (1971 г.), на не застроенном еще домами витебского аэродрома состоялась первая «сходка» четверых заговорщиков – Веремьева, Слепова, Малей и Счастливого. Иван сделал первый практический шаг для создания студенческой инакомыслящей группы. Вопрос стоял такой: в чем главная проблема застоя в обществе и что нужно делать, чтобы общественная ситуация изменилась? Следует отметить тот важный факт, что Веремьев задал вопрос и ждал ответа, а не отвечал на него сам. И только когда было сказано, что главная проблема лежит в плоскости КПСС и что для выхода из кризиса нужна многопартийная система, он поделился своими предложениями.

Диссидентская группа состояла из четырех братьев Веремьевых: Владимира, Ивана, Григория и Федора. Возглавлявший группу Владимир Веремьев (старший из братьев), с которым мы встретились только после студенческих лет, был человеком незаурядного ума и харизмы, целеустремленности и преданности выбранной им однажды цели.

Гуманист по призванию и философ по образованию, он олицетворял собой ту часть либеральной русской интеллигенции, философов, мыслителей и политиков, некогда сошедшей с исторической сцены. Владимир по убеждению был коммунистом социал-демократической ориентации и ярким антисталинистом. Он считал, что все беды нашего общества берут начало от диктатуры Сталина. Поэтому имя Ленина для него было свято, как и все ленинское теоретическое наследие. Такая идеология была распространенной в среде инакомыслия. Но одно дело дискутировать на кухне, а другое – предпринимать для этого практические шаги в условиях тотальной слежки и стукачества.

Цель диссидентской группы была проста – попытаться зародить в обществе мысль о необходимости создания новой партии на ленинских



Этюд к «Данко». Бумага, уголь.
1969 г.



Эскиз к «Данко». Бумага, карандаш.
1969 г.

принципах демократии. Четверо братьев представляли собой ячейку будущей партии. Группа имела свой устав и название: ПКД – партия коммунистического действия. Деятельность инициативной группы состояла в следующем: она должна была нелегально распространять информацию в виде фотолитовок, в которых содержался призыв к созданию оппозиционной к КПСС новой коммунистической партии. Литовки распространялись в общественных местах и крупных городах СССР. Техника распространения была несложной – их просто незаметно разбрасывали в надежде, что кто-то подберет, прочтет и, возможно, передаст другому. Важен был факт самого действия – люди должны были знать, что в насквозь пропитанном слежкой и подслушиванием обществе уже кто-то делает практические шаги. Преследовалась цель помочь преодолеть страх и обрести внутреннюю свободу.

С аэродрома мы уходили уже другими людьми. Чувство гордости, что мы стали принадлежать чему-то большому и светлому, переполняло нас. Мы не знали, что будет с нами и как будет, но жизнь из безнадежности приобрела романтический смысл.



Этюд к «Данко». Бумага, карандаш.
1969 г.

Романтический образ Данко – это сам Веремьев, для которого гуманистические принципы человеческого сосуществования были основополагающими. Картина им так и не была написана. Художник был очень требователен к уровню собственного мастерства и считал, что его умения пока не хватает для выполнения замысла.

Веремьев возвращается из деревни Селянка на Брянщине в Витебск и в нашей со Слеповым мастерской создает, возможно, самую значимую картину

Иван Веремьев действовал очень деликатно: никаких поручений о немедленной деятельности мы не получали. Мы должны были заводить осторожные беседы со студентами, чтобы выявить из их числа наиболее смелых и решительных, не боявшихся собственных мыслей людей.

Веремьев понимал всю ответственность своих действий и не хотел навредить себе, а тем более нам. Инициативная группа так и не пополнилась новыми членами. Практические действия в студенческие годы по поручению Ивана сделал только Валерий Счастливый, т.е. распространил листовки. Однако это было достаточным, чтобы не только исключили из института, но и на несколько лет угодить в места не столь отдаленные. Нелегальная идеологическая и политическая деятельность в государстве была запрещена законом.



Этюд к «Данко». Бумага, уголь.
1970 г.

Конец 70-х и начало 80-х – самое томительное и, как тогда казалось, беспросветное время в двадцатилетней брежневской эпохе. Дряхлеющий генеральный секретарь, экономическое существование на нефtedоллары, милитаризация и афганская война создавали ощущение безнадежности бытийного существования. Но была и другая сторона – в обществе набрало силу движение правозащитников во главе с А. Сахаровым, в кинематографе невероятную популярность имел Андрей Тарковский, расцвел эзопов язык театра на Таганке Юрия Любимова, надрывно звучали песни Владимира Высоцкого. С невероятным успехом прошла в Москве выставка Москва – Париж, где мы впервые познакомились с оригиналами Кандинского, Малевича, Лисицкого, Розановой, Поповой, с Шагалом и другими русскими авангардистами.

в своей короткой творческой жизни – «Диалог». В последующем его мастерская была в витебской «каланче» и в подвале дома Жесткова, 17, откуда он и ушел из жизни...

В жестковский период 1970-х Иван начинает меняться как художник. Он ищет индивидуальный пластический язык и пишет разные по стилю пейзажи. Его манера претерпевает изменения и становится более лаконичной. Постепенно он отходит от классики реалистической школы и приходит к эстетическим обобщениям, наиболее ярко выраженным в пейзаже «Здравнёво» (Витебский художественный музей) и картине «Диалог» (собственность семьи художника). Художник менялся, и постепенно замысел Данко стал утрачивать для него интерес. Этому смелому замыслу не суждено было осуществиться никогда. Сохранились только некоторые зарисовки, эскизы и этюды к картине.



Этюд к «Данко». Бумага, карандаш.
1970 г.



Этюд к «Данко». Бумага, уголь. 1970 г.

Официально функционировал выставочный зал на Малой Грузинской в Москве, где выставлялись представители «второй культуры» московского андеграунда. Но КПСС и охраняющие ее силовые структуры еще были сильны и однажды утром к комбинату «Мастацтва», где работал Иван, подъехала черная «волга», и Веремьев был арестован. Его продержали на «витебской Лубянке» целый день и только к вечеру отпустили. Он пришел на Жесткова, 15, уставший, растерянный и опустошенный. Одновременно были арестованы все братья: Гриша – в Москве, Володя и Федор – в Брянске. По признанию следователя, на поиски группы они потратили семь лет. Счастливого, меня и Слепова не беспокоили, очевидно, считая нас неопасными. Уголовное дело против братьев не возбудили. Думаю, что причиной этого была коммунистическая направленность инициативной группы и временной фактор.

К тому времени и в КПСС, и в КГБ, по признанию «архитектора перестройки», члена Политбюро Яковлева, зарождалось, а может, и процветало инакомыслие, которое через десятилетие привело к радикальным переменам в обществе.

Иван Веремьев прожил недолгую жизнь, всего 45 лет. В 1983 г. он перенес тяжелую операцию, но продолжал работать. В 1985 г. Валерий Чукин и я были с Иваном на последнем в его жизни пленэре в окрестностях города Россоны. Этот пленэр и стал прибежищем уходящего из жизни художника. 7 мая 1986 г. Иван умер на Брянщине и был похоронен в деревне Селянка Мглинского района. Через год его друзья установили на могиле надгробье – скульптуру А. Слепова «Данко», сделанную по эскизам Веремьева к его одноименной картине.



«Данко». Надгробье на могиле И. Веремьева. Мрамор, бетон.
Скульптор А. Слепов. Дер. Селянка, Брянская область.

Каунас.

Выставка неформалов во Дворце искусств г. Минска

В августе по приглашению директора городского Дома культуры Родиона Басса «Квадрат» принял участие в выставке цветов. Произведения скульптуры и живописи были инсталлированы с цветочными композициями. Получилась коллективная инсталляция – цветы и искусство.

В первых числах октября 1987 г. в Доме архитекторов Каунаса (Литва) открылась вторая выставка «Квадрата». Сегодня это Евросоюз, но тогда Литва была одной из республик СССР, а город Витебск и город Каунас – городами-побратимами. Нашу выставку включили в программу проведения Дней культуры Витебска в Каунасе. Это была официальная культурная акция города. Нас же включили в программу по приглашению председателя литовского «Клуба любителей искусства» Наглиса Болтушникаса. Клуб был организован как самостоятельная юридическая единица (кооператив) при Доме архитекторов, в котором он арендовал выставочный зал. Зал принимал только художников-авангардистов или представителей неформальных объединений.

Познакомившись чуть ближе с принципом работы кооперативного зала, мы загорелись иметь что-то подобное в Витебске и даже обращались в горком КПСС с инициативой его создания. Мы планировали, что этот зал будет развиваться в сторону Дома художников, в котором станут проходить творческие вечера и другие культурные мероприятия. И даже присмотрели пустующее здание по ул. Ленина, 6а (бывшая нотариальная контора). Однако нашу идею не поддержали, и кооператоров из нас не получилось.

В Каунас выехали на двух машинах. Выставку монтировали сами, ночевали в Доме архитекторов, расположившись на мягкой офисной мебели. Наглис Болтушникас из дома и от соседей привез большие подушки и ватные одеяла, на которых мы уложили единственную женщину «Квадрата» – Татьяну Руденко. Юрий, как и полагается мужу, устроился у ее ног. Остальные художники большей частью бодрствовали под бутылку хорошего литовского вина или изучали достопримечательности ночного Каунаса.

Из Витебска в Каунас привезли еще одну выставку, которая экспонировалась в другом здании. Открытие выставок состоялось поочередно, что нас вполне устраивало.

Выставка в Каунасе была сформирована на основе первой выставки, но с учетом размеров зала и ориентацией на Прибалтику. Каталог выставки не сохранился, но, очевидно, был официальный список работ, который, возможно, находится среди документов управления культуры. Я выставил триптих «Время», акварель 1982 г., и «Торс», рисунок женского торса пастелью эротического характера. Эту работу владельцы зала просили оставить для эротической выставки, которая следовала сразу после нашей. Однако была проблема с техникой возврата работы, и я не согласился.

Домой возвращались ночью, среди осенних туманов. Татьяна периодически толкала в бок засыпающего за рулем Юру и страховала таким образом всех от ночевки в кювете. С трудом дотянули до Верхнедвинска. Передохнув в гостепри-

имном доме Валерия Счастливого и выпив на дорогу горячего чая, благополучно приехали в Витебск.

27 ноября 1987 г. Витебск навестили представители правления СХ БССР Жарин Г.В., Добровольский А.Д. и председатель Союза художников Беларуси Стальмашенок В.И.

Председатель на общем собрании Витебского отделения Союза художников охарактеризовал факт появления в республике творческих объединений как положительное явление и проинформировал о существовании в Минске четырех неформальных объединений.

На следующий день Стальмашенок и Добровольский посетили мастерские «Квадрата». На 9–13 декабря в Минске во Дворце искусств была намечена выставка неформальных объединений под патронажем Союза художников. Мы получили приглашение участвовать.

9 декабря в 17 часов состоялось открытие первой выставки неформальных творческих объединений. В ней, кроме «Квадрата», приняли участие три минские группы: «Галіна», «Форма» и «Немига». Также широко была представлена частная коллекция Андрея Плесанова, художника и коллекционера, одного из лидеров неформального движения художников в Минске. На вернисаже мы познакомились с Людмилой Русовой, Алексеем Ждановым, Игорем Кашкуревичем, Сергеем Малишевским, Александром Тарановичем и Андреем Плесановым.

Выставка производила впечатление плохой организации. Второй этаж Дворца, отведенный под экспозицию, не был заполнен. Из всех впоследствии проходивших выставок в Минске эта была менее интересной с точки зрения искусства. Сказалась разобщенность художников, но самое главное – не было куратора выставки, который смог бы правильно ее организовать. Тем не менее, выставка имела ошеломляющий успех, народ на нее валом валил. Что и говорить, это была первая независимая выставка без выставкома и жюри!

На выставке были официально презентованы четыре объединения, из которых «Квадрат», «Галіна» и «Форма» впоследствии стали главными действующими лицами неформального движения. В конференц-зале Дворца искусств состоялась конференция по проблемам современного искусства в Беларуси. Выступления и обсуждения продолжались с 14.00 до 18.00. Выступали искусствоведы и представители объединений, зачитывались декларации, излагались эстетические позиции.

Все еще только начиналось.

Проект «Казимир Малевич». 110 лет со дня рождения

С этой выставки начинается биография «Квадрата», созвучная духовному наследию «Витебской школы» и объединения УНОВИС.

Выставка, посвященная К. Малевичу, определила форму нашего творчества, которое можно охарактеризовать как акция-хеппининг-выставка – синтез движения, акционирования и выставки. С этого проекта и дальше мы стреми-

лись синтезировать разные виды деятельности в один. В результате получалось сложноструктурированное действие, состоящее из сбора материала, поездок, знакомства, участия в смежных акциях других творческих групп и т.п., которое в заключительной своей стадии завершалось выставкой.

Выставка, посвященная 110-летию К. Малевича, определила отношение к объединению. «Квадрат» стали рассматривать, хотели мы того или нет, в контексте с УНОВИСом. Впоследствии, где бы мы ни выставались и как бы ни старались быть независимыми от истории нашего города, нас уже не воспринимали вне логики «Витебской школы».

Выставка, посвященная К. Малевичу, была задумана как культурно-просветительское, растянутое по временному вектору событие. Эта выставка стала первым культурным действием по возвращению имени К. Малевича и УНОВИСа городу, а также первой акцией республиканского масштаба, которое заново представило витебскую художественную культуру начала XX в. как явление в контексте 65-летнего ее забвения.

5 января 1988 г. «Квадрат» собрался в моей мастерской, и мы начали обсуждать конкретные шаги и действия. Выставку решено было назвать «Эксперимент» и выставить на ней новые работы, в которых ощущался бы дух новаторства и поиска. Вследствие полной безграмотности жителей города о Малевиче и УНОВИСе решили представить на выставке информационный материал.

Сразу стал вопрос – откуда брать информацию? Собрать ее в идеологизированном государстве было непросто. Художественные фонды города крайне скудны, а публикации в газетах и журналах только начинали появляться.

Для того чтобы читатель мог представить себе информационный голод того времени, я приведу такой пример. Работу Казимира Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму» я впервые прочел со слайдов фото пленки, переданной мне из Ленинграда. Ночью, вставив пленку в фотоувеличитель, я, как агент 007, читал первый супрематический манифест К. Малевича о новом живописном реализме.

Было решено брать информацию от первоисточника, и мы поехали в Русский музей. В Ленинграде через минского художника андеграунда Виталия



Экспозиция выставки «Эксперимент». На переднем плане – информационная конструкция о К. Малевиче и УНОВИСе. 1988 г.
Фото И. Барсукова.

Чернобрисова мы познакомились с ленинградскими коллекционерами, в частности с Николаем Благодатовым. В его коллекции насчитывалось более 600 работ художников ленинградского андеграунда, что позволило сразу оценить весь масштаб и значимость этого движения. Благодатов не только показал коллекцию, он также познакомил нас с художниками, их тусовками, а также дал подробную характеристику питерского неформального движения, что называется, по именам.

При знакомстве с художниками выяснилось, что о «Квадрате» в Ленинграде уже знают. Нас это обрадовало и несколько удивило.



Объединение «Квадрат» на выставке «Эксперимент». Слева направо: стоят – А. Досужев, В. Счастный, А. Слепов, Н. Дундин, В. Чукин, В. Михайловский, сидят – А. Малей, Ю. Руденко, Т. Руденко, В. Шилко. 1988 г.

Фото И. Барсукова.

Питерская художественная жизнь кипела и процветала. Выставок было великое множество: от неформальных до официальных. Они устраивались буквально всюду: в квартирах, в заброшенных домах, приготовленных к сносу, в музеях и выставочных залах. Все, что можно было достать из запасников музеев, доставалось и выставлялось. Это был бум русского авангарда и советского андеграунда.

К вечеру мы падали с ног от усталости, переезжая от выставки к выставке, а на следующий день все начиналось сначала. На выставках проходили импровизированные конференции неформалов, мы

бесконечно с кем-то знакомились, обменивались адресами и телефонами.

Ленинградское искусство было разным. Городской лубок «Митьков» соседствовал с искусством «Новых диких», через улицу выставлялись последователи Стерлигова, а чуть дальше можно было посмотреть объекты Воинова. Во всей этой разности ощущался свойственный только Ленинграду единый и тонко пульсирующий нерв. Это отличало питерское искусство от других столичных регионов.

В Питере познакомились с Сергеем Ковальским, представителем и соучредителем «Товарищества экспериментального изобразительного искусства» (ТЭИИ). «Товарищество» существовало с 1982 г. и представляло искусство «второй культуры» Ленинграда. С Ковальским состоялся предварительный разговор по поводу обмена выставками и сотрудничества. С первой же поездки с Ленинградом установился тесный контакт, который был развит в последующем. Мы окунулись в совершенно иную атмосферу, которой не было в Витебске и Минске.

Почти все питерские объединения художников в своих декларациях заявляли, что их искусство – это продолжение традиций русского авангарда начала

века. Схожесть взглядов относительно культуры русского авангарда позволяла какое-то время сотрудничать и уживаться вместе.

В Русском музее нас направили к Евгению Ковтуну. Этот ученый отдал всю свою научную жизнь исследованию русского авангарда, вопреки идеологическим и эстетическим штампам своего времени.

В 16.00 в музее Е. Ковтун должен был читать лекцию, и мы заняли места в конференц-зале. За столом сидел худощавый, немного усталый, в слегка помятом костюме человек и спокойно, без внешних эмоций излагал материал. Лекция называлась «Лучизм Ларионова». Ковтун говорил медленно и несколько безразлично, и поэтому создавалось впечатление, что материал подается для слушателей в форме ликбеза. Ковтун рассказывал о лучизме как об одной из многогранных форм творческой деятельности Ларионова и о значении этой малоизученной грани его искусства для русского авангарда.

После лекции мы познакомились. Выслушав нас, Е. Ковтун слегка встрепетнулся и охотно согласился помочь. Его очень заинтересовало, что в Витебске что-то происходит и что, наконец, к Малевичу и УНОВИСу повернулись лицом. Мы уединились, и он стал отвечать на наши вопросы.

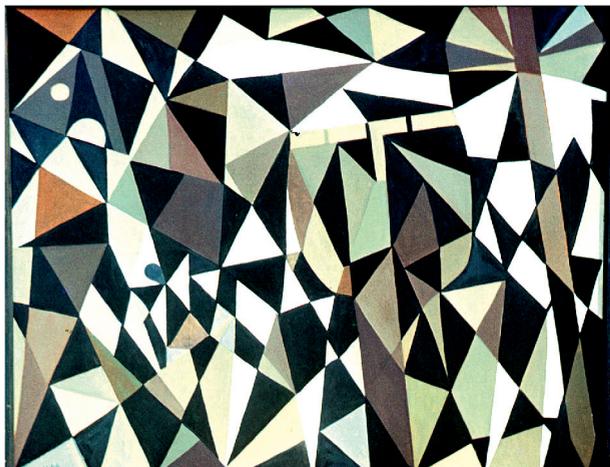
От Ковтуна мы услышали, что у Малевича прямых последователей супрематизма не было, кроме, пожалуй, Николая Суетина; что значительная часть архива УНОВИСа была оставлена в Витебске на хранение Червинке и что архив сгорел во время войны. Мы узнали о драматической судьбе членов УНОВИСа. Он рассказал об аресте и смерти Веры Ермолаевой, о всеми забытой Нине Коган, закончившей свою творческую жизнь гардеробщицей, узнали о том, что, возможно, еще жива Наталья Андреевна Малевич, с которой он встречался лет 5 тому назад. Е. Ковтун рассказал, что она живет с сестрой и никого не принимает после того, как ей принесли повестку из КГБ. Эта повестка, брошенная в почтовый ящик, выпала из него. И соседи, прочитав повестку, стали ее сторониться. Евгений Ковтун поведал нам о только что написанной им статье о витебском периоде К. Малевича для журнала «Огонек» и не без известной гордости сказал, что в этой статье он ввел по отношению к витебской культуре 20-х годов новый термин «Витебский супрематический ренессанс».

При встрече в очередной раз он неожиданно пригласил нас в запасники Русского музея. Валерий Чукин, Николай Дундин и я прошли каким-то черным ходом и оказались в святой святых – в закромах Русского музея. Одна из преврат-



Т. Руденко и Ю. Руденко. «Метаморфоза». 1987 г.
Смешанная техника.

ностей перестройки – никому не известные люди были допущены в хранилище музея мирового значения без должного оформления документов и без предъявления документов вообще!



А. Малей. «Гибель тореадора».
Холст, масло. 1988 г.

Хранилище, в которое мы попали, переезжало в более просторное помещение, и вся комната была завалена большими папками, в которых были сложены мировые шедевры. Е. Ковтун открыл папку Филонова, и мы с трепетом углубились в произведения. Потом настала очередь папки Малевича и Суетина. Некоторые произведения разрешили подержать в руках.

С Е. Ковтуном мы встречались еще два-три раза, но эта встреча оставила самое яркое впечатление.

В очередную поездку ленинградские художники ТЭИИ через Сергея Ковальского предложили «Квадрату» сделать совместную выставку. «Товарищество» стремилось поддерживать художников из объединений других городов, пытаясь консолидировать движение. По условию наши работы они должны были отобрать сами, мотивируя тем, что у них есть своя позиция к современному неформальному искусству. Мы с пониманием отнеслись к такому условию, и 4 мая 1988 г. Юрий Руденко отбыл с работами в Ленинград.

Работы решили отправить поездом как самый дешевый способ из возможных вариантов. Произведения, как могли, упаковали и погрузили в багажный вагон, а в соседний плацкартный – несчастного Руденко. «Несчастье» его заключалось в неизвестности – как с вокзала доставить приличное количество работ на указанный адрес. Но мы были уверены: если поехал Юрий, то работы будут доставлены на место.

Ленинградцы отобрали десять работ семи авторов: А. Малей, В. Шилко, Т. и Ю. Руденко, А. Слепова, А. Досуева, Н. Дундина. Выставка состоялась в сентябре в арендованном зале Дворца молодежи. На открытие приехали А. Малей, А. Досуев с сыном Сергеем и Н. Дундин.

Экспозиционно наши работы были представлены достаточно оригинально. По центру зала организаторы установили стену из экспозиционного модуля и задрапировали его темно-зеленой тканью. Картины разместили по обеим сторонам стены. Мы были единственными гостями на этой выставке, и такой экспозиционный ход был едва ли не единственно верным. Я думаю, что такая экспозиция была продиктована не только соображениями гостеприимства. Наши работы резко отличались от произведений питерского андеграунда. Ленинградское ис-

кусство всегда противопоставлялось творчеству других художников, например московских. С Витебском же состязаться было еще сложнее. Трудно представить соседство, например, «Митьков» с моими произведениями или произведениями Руденко. Поэтому очевидно, что, столкнувшись с этой проблемой, кураторы нашли оригинальное решение.

Открытие прошло спокойно и по отношению к нам подчеркнуто корректно. Однако в тусовку, судя по всему, никто приглашать не собирался. Тогда меня это несколько удивило, и только впоследствии, набравшись опыта сотрудничества со столичными художниками, я понял суть подобного отношения. Как в Москве, так и в Ленинграде существовала иерархия неформальных тусовок: это набор определенного поведения, образа жизни и вероисповедания в искусстве. Иерархия строго охранялась, и запросто попасть в тусовку было нелегко.

Но в целом атмосфера была рабочей. На выставку были приглашены коллекционеры, которые проявляли интерес к нашей экспозиции. От одного коллекционера мне поступило предложение продать работу «Драка». Не сошлись в цене. Впоследствии эту работу приобрела ленинградская галерея 10–10, соучредителем которой был С. Ковальский. После галереи она была приобретена неким питерским коллекционером. Мне думается, что это был тот же самый.

На вечер назначили обсуждение выставки. Неформалы пригласили известного критика из Союза художников. Ощущалась попытка примирения или, в всяком случае, сотрудничества с официальным искусствоведением. Однако эта попытка потерпела неудачу, и обсуждения не получилось. Художники в целом были настроены непримиримо по отношению к официальной культуре, и обсуждение было бойкотировано – некоторые просто его игнорировали. Под занавес пришел возбужденный Воинов и начал выяснять отношения с официальным искусствоведом. Обсуждение было свернуто, и все разошлись.

В «Товариществе» ощущался раскол, некоторые художники из андеграунда, будучи уже известными и «покупаемыми», отходили от объединения. Единство всегда хорошо сохраняется в условиях оппозиционного противостояния, но при выходе на поверхность интересы художников, как правило, замыкаются на собственном творчестве, и потребность в коллективных действиях ослабевает.

В перестройку между официальной выставочной деятельностью и второй культурой обозначился паритет, но с уклоном в сторону перестроенных официальных выставок. Впоследствии неформальные выставки стали постепенно терять свою остроту из-за того, что они были разрешены. Многие авторы, которые держались на плаву в андеграунде за счет ярко выраженного соц-арта, начали утрачивать свою популярность. В искусстве пошел процесс «отделения зерен от плевел». Все больше стали привлекать в произведениях непреходящие художественные ценности с точки зрения их новизны и новаторства.

На этом фоне выгодно отличались официальные выставки произведений русского авангарда из запасников музеев. Интерес к этим выставкам был огромен. В этот год проходили три выставки, которые произвели на нас особое впечатление, – экспозиция в Манеже русского театрального искусства из коллекции Лобановых-Ростоцких, выставка в Русском музее искусства 20-х гг. и пер-

сональная выставка Казимира Малевича совместно с Русским музеем, Стеделик Музеум (Амстердам) и Третьяковской галереей.

Коллекция Лобановых-Ростоцких экспонировалась на втором этаже ленинградского Манежа, центрального выставочного зала Союза художников. В частных коллекциях есть своя особенность: в них ощущается любовь к собранию произведений, что дополнительно окрашивает саму экспозицию. Эта особенность хорошо работает на зрителя, который чувствует избирательность коллекционера и его позицию, любовь к искусству и его самовыражение, оценку событий, жизненных коллизий и отражения их в искусстве. Частная коллекция в этом смысле есть демонстрация некоей третьей культуры от русского авангарда и современности, культуры западного образца, консервативных традиций.

Коллекция Лобановых-Ростоцких дает понимание, что русская культура – это часть европейской культуры не только как составляющая, но и как взаимопроникающая на какой-то единой трудноуловимой основе.

На первом этаже вместе с коллекцией экспонировалась персональная выставка народного художника Украины (фамилию не помню), замечательного мастера пейзажей и культуры реалистической живописи. Зал был пуст в буквальном смысле слова. Зрители стройными рядами проходили через весь зал, ни на секунду не задерживаясь, и поднимались на второй этаж смотреть коллекцию. А посмотрев, также не задерживаясь, следовали к выходу. Автор присутствовал на выставке, и мне по-художнически было его жаль. Он выглядел растерянным и обескураженным, пытался заговорить с единичными зрителями и со мной в том числе, увидев, что я остановился у одной из его картин. Работы этого мастера были образцом современной реалистической живописи. Но что случилось со зрителями? Ведь с точки зрения зрителя искусство, принадлежащее народу, должно быть понятно, а посему народ должен находиться на первом, а не на втором этаже. Это не был бойкот реализму, это был бойкот советскому искусству. Жажда к культуре иногда бывает сродни жажде к воде, особенно если столько десятилетий стояла засуха.

Выставка 20-х гг. в Русском музее – самое большое событие в искусстве всего послевоенного периода, исключая, разве что, выставку Москва – Париж. Большую экспозицию сопровождал хорошо изданный солидный каталог. Вся экспозиция была выстроена оригинальным образом: искусство 20-х гг. подавалось через объединения художников. Были представлены почти все объединения 20-х гг., которые, с точки зрения кураторов выставки, и сформировали искусство русского авангарда. Как отмечает автор вступительной статьи к каталогу Герман, из 1,5 тысячи произведений авангарда, хранящихся в Русском музее, были отобраны лучшие, а из тех – еще лучшие. На выставке были также представлены независимые художники, т.е. не входившие в объединения.

Для нас эта выставка была как бальзам на душу, ведь мы уже являлись объединением. Романтика художественной жизни была наяву, и надо ли говорить, как эта выставка вдохновляла! Виктор Шилко, посмотрев экспозицию, произнес:

– А ведь «Квадрат» – это здорово!

Экспозиция 20-х убедила нас в правильности выбранного курса и укрепила дух. Поневоле ощущалась сопричастность к представленной культуре, особенно

в зале, где размещалась экспозиция УНОВИСа. Мы получили не только эмоциональный, но также интеллектуальный заряд. Такой большой поток информации хотелось как можно больше усвоить, и мы взад-вперед «утюжили» экспозиционные залы музея.

Перед входом в зал К. Малевича висела не очень понятная тогда для меня надпись «Супрематизм – нематериальное видение мира». Я с трепетом вступил на территорию этого мира. Это было первое знакомство с супрематизмом в оригинале. Все, что я видел до этого и знал, было поверхностным. Увиденные произведения в Третьяковке, Русском музее, а также на выставке Москва – Париж в советское время воспринимались мною только как визуальная информация об авангарде. На этой же выставке зал был представлен не именем Малевича, а именем супрематизма, и только потом Малевича. Я впервые увидел супрематизм как художественное направление.

Зал УНОВИСа мы исследовали особенно подробно, ведь предстояла выставка, посвященная Малевичу, и любая новая подробность была для нас очень важна. Яркое впечатление произвел Филонов, особенно картиной «Формула весны». В этой работе привлекало мастерство, с которым она была написана. Художник обрабатывал каждый квадратный сантиметр картины, постепенно выстраивая ее в сложное, но единое целое. Немного разочаровали его последователи. Бросалось в глаза отсутствие должного мастерства и, очевидно, само понимание аналитического искусства Филонова.

На выставке шел активный процесс учебы. Мы изучали буквально каждый сантиметр работ и их техническое исполнение, что позволяло понимать, как мастер пишет работу. У старых мастеров непросто учиться ремеслу вследствие сложной технологии письма. Там видна только живописная поверхность, и поэтому трудно понять, как художник добивался того или иного эффекта. Авангард в этом смысле более доступен. Поэтому эта выставка была своеобразной формой коллективного мастер-класса, где можно было повисить свое мастерство, изучая подлинные произведения мастеров авангарда.

1988 год – это год Малевича. Русский музей, Третьяковская галерея, формальные и неформальные образования, просто художники и искусствоведы отдавали долг и дань уважения одному из величайших художников XX века. Амстердам, Ленинград и Москва провели в этом смысле беспрецедентную культурную акцию. Стеделик Музеум, Третьяковская галерея и Русский музей организовали первую персональную выставку Казимира Малевича со времени его забвения на родине.

Выставка экспонировалась в Русском музее и сопровождалась оригинальным, достаточно полным и сейчас, наверное, уже уникальным каталогом. Были представлены многие произведения Малевича, ранее не доступные исследователям, не говоря уже о зрителях. Из Амстердама, куда попали работы Малевича, оставленные в Берлине от его персональной выставки в 1927 г., меня привлекли таблицы, которые Малевич с ассистентами выполнил в ГИНХУКе. Это были иллюстрации его теоретических разработок по теории современного искусства. В частности, была представлена иллюстрированная теория о прибавочном элементе, о законе, в результате действия которого происходит смена стилей и ху-

дожественных направлений. Также богато был представлен досупрематический период творчества Малевича. Особенно привлекал его кубистический период. Запомнилась работа «Голова крестьянки», выполненная в зеленой гамме и очень цельная по колориту.

Постсупрематический период поражал новизной увиденного и объемом. Крестьянский цикл по своему образному звучанию был созвучен социальным событиям современности. Полуобразы на полотнах Малевича без лица, а на некоторых и без рук (крестьянин без рук?!) акцентировали социум. В этих произведениях словно отпечатались история страны, где творил в последнее время Малевич. Тем не менее, постсупрематическое творчество Малевича не есть социальное творчество, а полуобразы крестьян не являются реакцией художника на тотальную коллективизацию. В этом цикле прослеживаются другие, более важные художественные решения супрематизма. Но тот факт, что произведения проникнуты щемящей болью за все происходящее с крестьянами в стране, думаю, неоспорим.

Николай Благодатов познакомил нас с ленинградским художником С. Гершовым, который учился в Витебске в Народном художественном училище и, по его определению, был последним учеником Марка Шагала. Особенно он гордился тем, что когда ученики Шагала стали переходить к Малевичу, он остался с учителем, и остался едва ли не единственным его учеником.

К С. Гершову мы (Дундин, Малей, Чукин) попали не сразу. Рекомендации Н. Благодатова оказались недостаточным аргументом. Гершов, узнав, что мы художники, потребовал слайды наших работ. Он аргументировал свое требование просто – ему нужно было видеть, какие мы художники по части той или иной эстетической принадлежности и как наша художественная привязанность соотносится с его творчеством. Он говорил, что если наши художественные вкусы диаметрально противоположны его вкусу, то ему незачем демонстрировать свои работы.

Слайдов не было, пришлось объясняться в любви к наследию 20-х гг. И после непродолжительного капризного ворчания Гершов продемонстрировал свою графику, которую приготовил к персональной выставке. Как тогда справедливо заметил Чукин, по мировосприятию и манере графика Гершова в чем-то соприкасалась с графикой Соловьева, а в чем-то была близка и самому Чукину. Так что если бы у нас были слайды, думаю, что входной билет в мастерскую был бы обеспечен.

Гершов много рассказывал о Витебске, о витебском периоде своей учебы. Разговор записывался на магнитофон (пленка не сохранилась). Эта встреча дополнила картину представления о 20-х гг. как информационно, так и эмоционально. Расстались тепло. Гершов подарил нам только что отпечатанную афишу к предстоящей выставке.

Сегодня ясно, что мы очень правильно выбрали способ и форму получения информационного материала – из первоисточников. Это позволило нам встречаться с людьми, которые отдали свою творческую жизнь авангарду, такими, как Е. Ковтун, или с людьми, жившими в то время. Незабываемыми, к примеру, были встречи с Уной, дочерью Казимира Малевича, и его женой Натальей Андреевной.

Наталья Андреевна Малевич

Фраза Ковтуна о том, что Наталья Андреевна, возможно, еще жива и что, во всяком случае, он ничего не слышал о ее смерти, сразу запала в память. Уже в Витебске мне на глаза попался один из перестроечных журналов, в котором я прочел, что Наталья Андреевна работала корректором в издательстве (названия не помню) до ухода на пенсию. Появилась мысль, что через издательство того журнала можно разыскать Наталью Андреевну или, по крайней мере, что-то узнать о ее дальнейшей судьбе.

Ранней весной 1988 г. Валерий Чукин, Николай Дундин и я поехали в Ленинград на поиски вдовы великого художника.

При выходе на перрон мой взгляд уперся в киоск «Горсправки». Я предложил действовать тупо и просто – подойти к этому киоску и запросить адрес Натальи Андреевны Малевич. Через пять минут мы держали в руках адрес и информацию о том, как туда добраться.

Наталья Андреевна жила ближе к окраине Ленинграда. От метро шли пешком. Погода была сырой и ветреной. Во дворах лежал талый снег, а под ногами хрустел лед замерзших луж.

Мы были в районе хрущевских пятиэтажек, в одной из которых жила Наталья Андреевна. Чем ближе подходили к ее дому, тем тревожнее становилось настроение. Усталый и однообразный пейзаж из невысоких пятиэтажек на фоне только что оставленных нами красивых современных домов ленинградских проспектов напоминал послевоенные бараки. Нависшие свинцовые тучи дополняли композицию, придавив собой низкие дома, словно тяжелым канализационным люком. Ко всему прибавлялось волнение – как нас встретит хранительница прошлого, этих незваных гостей из будущего? Ведь прошлое было так давно, 110 лет со дня рождения... А мы, словно на неведомой машине времени, возвратились назад, используя последний шанс, предоставленный уходящим XX веком. Пространственно-временной континуум свернулся в точку и на какой-то миг предоставил нам проход в затерянный мир. Мы шли к Малевичу. Шли, не спросив у него на это разрешения, в его дом, в его сокровенное, застигнув хозяйку врасплох.

Позвонили. Дверь открыла Наталья Андреевна. Как ни странно, но я сразу узнал ее по портрету Малевича. Она стояла величаво и достойно, как на портрете, с осанкой ренессансной княгини. На наш вопрос: «Проживает ли здесь Наталья Андреевна Малевич?» она ответила отрицательно, но дверь не закрыла. Узнав, что мы приехали из Витебска, она пустила нас в дом.



К. Малевич.
Портрет Н.А. Малевич.

Мы вошли в однокомнатную восемнадцатиметровую «хрущевку», в которой Наталья Андреевна жила вместе с сестрой. Нашему взору предстали рассохшийся деревянный пол, выцветшие обои и неубранная, смятая кровать. В квартире было холодно, и сестры кутались в шерстяные платки, завязав их концами на талии. Из мебели были шкаф, широкая железная кровать и небольшой буфет. Квартира напоминала грузовой лифт – узкий и обшарпанный, в котором перевозят старую мебель. На стенах ничего не было, кроме небольшого этюда, а ближе к кровати висел портрет Малевича, вырезанный из газеты и прикрепленный ржавой кнопкой к стене. Бумага подсохла, и нижний край портрета загнулся, отбрасывая на потертые обои тень. От увиденного защемило сердце. Особенно в шоковое состояние меня ввел этот портрет, прикрепленный к стене, как в студенческом общежитии девушки прикрепляли фото любимых киногероев.

Все, что смогла получить жена гения XX в. от Богом проклятого государства, – это 18 м, рассохшийся пол и газетную вырезку с портретом мужа.

Наталья Андреевна была больна, она извинилась за беспорядок и присела на неприбранную кровать, с которой, очевидно, только что встала. Ее сестра, чувствовалось, живой и энергичный человек, стала поодаль, опершись на посох. Мы уселись на стулья, ближе к Наталье Андреевне, и с ее разрешения я приготовил магнитофон. Наталье Андреевне было 87, после перенесенного инсульта она плохо говорила, но мысли выражала логично и эмоционально. Она не сразу поняла, кто мы и что от нее хотим. Поначалу решила, что в Витебске собираются организовать выставку произведений Малевича. Мы задавали вопросы, она отвечала. Иногда ее поправляла сестра, уточняя тот или иной факт.

От нее мы узнали, что Малевич последние годы жизни тяжело болел – у него был рак предстательной железы, и эту болезнь он, судя по всему, заработал после ареста НКВД, в застенках которых провел больше двух месяцев. Она рассказала о том, что могила Малевича в Немчиновке стерта с лица земли войной и что до этого никому нет дела, и только недавно ученик Малевича Константин Иванович Рождественский нашел место его захоронения. Она говорила взволнованно, иногда срываясь на плач. Перед нами сидела усталая женщина, прожившая непростую и долгую жизнь, которой по-человечески было обидно за людскую черствость и неблагодарность к ней и памяти ее мужа.

Наталья Андреевна (урожденная Манченко) была последней женой Малевича и вышла замуж после его витебского периода. Поэтому на вопрос: «Что она помнит о Витебске?», который я задал в надежде что-то почерпнуть новое, она сказала, что знает только одно – по приезде Малевича в Витебск все ученики Шагала перешли к Малевичу. Мы старались ее разговорить, чтобы больше узнать о Малевиче, невольно отодвинув ее саму на второй план. Рассказывая о Малевиче, она говорила не о нем и даже не о себе, ее слова о прошлом не звучали воспоминаниями, это была боль о сегодняшнем дне, простая человеческая боль без всякой пафосной окраски. И наше присутствие с магнитофоном в руке рядом с этой болью, желание выудить историческую информацию все более и более казалось некорректным. Возникало ощущение, что ты подсматриваешь за Малевичем в замочную скважину и видишь то, что не положено видеть.

Мы пришли в гости не с пустыми руками, купили торт, конфеты, пирожные, марочного сухого вина, но предложить посидеть и угостить пожилых женщин так и не решились. Договорились, что придем завтра, и тепло попрощались.

Спустившись вниз, мы прямо на лестничной площадке откупорили принесенное вино и, давась и чертыхаясь, высушили его без остатка.

Назавтра мы не смогли прийти психологически. Позвонили и попросили извинения.

К открытию выставки Наталья Андреевна прислала телеграмму без собственных телеграмм купюр, как письмо или слова, сказанные на прощание:

«Дорогие друзья! Спасибо вам за память о дорогом мне человеке Казимире Севериновиче Малевиче. Горячо приветствую выставку большого художника. Наталья Андреевна Малевич.»

Повторно выяснилось, что 9 ноября послала телеграмму не на тот адрес. Всего вам доброго, успехов, здоровья».

Она все еще думала, что в Витебске открылась персональная выставка Малевича...

Через два года нам из Москвы прислали газету «Московский художник». На последней странице была небольшая статья – некролог И. Вакар, где сообщалось, что 17 июля в Ленинграде скончалась Наталья Андреевна Малевич, урожденная Манченко, вдова художника К.С. Малевича.

Уна

Казимира Малевича по его завещанию кремировали, и урну с прахом захоронили в дачном поселке в Немчиновке близ Москвы 21 мая 1935 г., в чистом поле под дубом. На месте захоронения по проекту его ученика Николая Суетина был установлен памятник – куб с черным квадратом. Дуб и могилу Малевича уничтожила война, но место предположительного захоронения отыскал ученик Малевича К.И. Рождественский, который в то время присутствовал на похоронах. Новый куб, уже с красным квадратом вместо черного, был создан по проекту московского художника В.Е. Андреевского и отлит на Одинцовском заводе строительных конструкций из белого цемента со специальными морозоустойчивыми добавками.

На торжественное открытие памятного знака «Квадрат» получил приглашение от членов комиссии при Одинцовском горисполкоме – искусствоведа А. Шумова и художника В. Сахатова. Открытие должно было состояться 30 июля 1988 г., и мы в составе В. Шилко, В. Михайловского, В. Чукина, А. Досуева, А. Малеев и его четырнадцатилетнего сына Дмитрия отправились в Немчиновку.

В нашем представлении Немчиновка была чем-то вроде дачного поселка близ Витебска, где каждый знает друг друга в лицо. Но Немчиновка оказалась действительно поселком, а не группой домов с огородами и участками.

Приехав в Немчиновку, мы не знали, где будут проходить мероприятия, рассчитывая на то, что нам это скажет любой прохожий в поселке. Не тут-то было.



Уна Казимировна Уриман, дочь Казимира Малевича,
на открытии памятника отцу. Немчиновка. 1988 г.
Фото В. Сахатова.

Жители не только не знали о мероприятии, они не ведали и того, что Малевич здесь жил и работал. Мы слегка встревожились, поселок большой, куда идти, неизвестно. Наконец кто-то из жителей указал возможное направление. Было жарко, хотелось пить и к тому же из-за потраченного впустую времени на поиски образованных жителей мы сильно опаздывали.

Оказавшись на краю поселка, в поле, мы увидели группу людей, человек тридцать. Подойдя к группе, сообщили, что пришли из

Витебска. Ответили нам шуткой: «Что, так пешком и пришли?»

Церемония только что началась. Было много людей с видеокамерами, слышалась иностранная речь, и чувствовалось, что здесь собрались не случайные люди, а интеллигентные энтузиасты. Из известных мне людей я узнал артистку Л. Ахеджакову и художника Д. Жилинского. Несколько в стороне, на кустах, была размещена импровизированная выставка из картин и эскизов костюмов и декораций «Победы над солнцем». Режиссер театрально-концертной группы «Время» из Ленинграда Г.И. Губанова демонстрировала некоторые реконструируемые костюмы к опере «Победа над солнцем», декорации и костюмы к которой создал Казимир Малевич.

Читали стихи, говорили речи и выражали надежду, что придет время, и возле памятника будут устраиваться постоянные конкурсы и фестивали имени Малевича. Академик Д. Жилинский не то в шутку, не то специально оговорился, что давно следовало увековечить память художника... Жилинского.

Неожиданно для нас слово получила невысокая, уже в годах женщина. Представили: «Дочь Казимира Малевича». После ее выступления наше внимание было уже обращено



Реконструированные костюмы «Победы над солнцем»
Г.И. Губановой. Немчиновка. 1988 г.
Фото В. Сахатова.



На открытии памятника К. Малевичу. Немчиновка. 1988 г.
 Фото В. Сахатова.

важны, среди нас была частица Малевича и живой символ УНОВИСа. Сам факт был образным и самодостаточным. Без Уны открытие памятного знака, наверное, было бы важным, но не очень эмоциональным событием. Еще крепко сидел во всех номенклатурный дух официальных открытий, который не сглаживали даже реконструированные костюмы «Победы над солнцем». Официальные речи на не очень официальном празднике...

Присутствие же Уны и общение с ней романтизировали происходящее и вносили в событие элемент семейственности, как будто Малевич умер недавно, а мы, его друзья и близкие родственники, через год, по обычаю, на его могиле устанавливаем памятник...

Прошло несколько месяцев, заканчивался год Малевича и связанные с ним праздники и выставки. Я сидел вечером дома и рассматривал только что привезенный из Ленинграда каталог персональной выставки Малевича в Русском музее. С фотографии на меня смотрел молодой Казимир Северинович с маленькой Уной на руках. В комнату вошла Людмила: «Тебе Малевич прислал письмо». Оно было от Уны. На обратном адресе, после своей фамилии по мужу, Уриман, в скобках она написала девичью – Малевич.

к ней. Мы знали, что в 1920 г. у Малевича родилась дочь, которую в честь УНОВИСа называли Уной.

И снова мы получаем привет от Малевича из далеких 20-х. Быстро познакомились и около кустов устроили импровизированный праздничный стол. Открыли шампанское, первый тост был адресован Малевичу, второй – Витебску. Уна Казимировна оказалась простым и общительным человеком, охотно поддерживала беседу. О чем мы говорили? О разном. Слова были не



Выступление Уны. Слева – К.И. Рождественский, ученик К. Малевича. Немчиновка. 1988 г.
 Фото В. Сахатова.

Вот это письмо.

«Дорогой Александр Васильевич!

Я, через Сашу Шумова, узнала, с каким успехом прошел вечер, посвященный 110-летию К.С. Он подробно описал. Даже ему больше понравилась организация, чем в Ленинграде. Возможно, Вы не знаете, что я попала в беду – поехала к сыну на свадьбу в г. Киров и вместо свадебного стола попала на операционный, «непроходимый». Я еле оттуда выбралась. Сейчас сижу дома. Какая обида пропустить такие выставки. Как все получилось. Так что я буду рада, если Вы, м.б., пришлете небольшие фото или еще что-либо на память. Саше Ш. очень понравился город. И я бы могла побывать там. Ковтун прислал мне типа приглашений билетов на память. М.б., и у Вас есть что-либо. Здоровье мое не важно. Будет ли обратная операция и когда, пока не говорят. К тому же зрение падает (катаракта). В общем все «болячки» на меня, уже не говоря, что мужа похоронила весной, а еще 2 г. тому – погиб внук К. Короче, я совсем повесила нос. Буду рада, если что-нибудь напишете.

Уна с «Квадратом». Немчиновка. 1988 г.
Фото В. Сахатова.



В. Чукин. На смерть Уны, дочери К. Малевича.
Холст, масло, бронзовая краска. 1990 г.

Только и «питаюсь» письмами.

Всего доброго.

У.К.

1.12.88.»

В Немчиновке мы не договаривались о переписке. Написать – инициатива Уны. Человеку, который недавно перенес операцию, до писем ли? Но она находит и силы, и

время, и слова благодарности к незнакомым людям, помнящим имя ее отца.

Я собрал фото, газетные вырезки, каталог выставки и отослал Уне Казимировне. Намечался диалог с интересным человеком, но, очевидно, прошлое было очень далеко, поэтому оно позволило лишь прикоснуться к нему через родных Казимира Севериновича, а потом исчезло так же неожиданно, как и появилось, словно мираж ушедшей эпохи.

Через некоторое время я снова получил письмо от Уны.

«Дорогой Саша!

Я очень Вас благодарю за такое теплое письмо и за все присланное Вами. Я все получила. Я так рада, что все так хорошо прошло. Спасибо. О Л-де и М-ве я тоже все знаю. Как мне не повезло с болезнью. Я очень плохая, Саша, видите, как пишу, сил совсем нет, я уже скоро покончу счеты с ... Так что, м.б., перестану писать, если мои дети не найдут времени. Так что не обижайтесь. Лечить меня нельзя и негде, т.к. за мной нужен уход, а в б-цах этого нет. Вы не жалейте. «Настало время мое». Скоро 69 лет. Еще раз благодарю.

До свидания.

Привет Вашим друзьям. Уна К. 10.1.89 г.»



У дома К. Малевича. Слева направо – В. Чукин, Д. Малей, А. Малей, В. Михайловский, В. Шилко, сидит – А. Досужев. Немчиновка. 1988 г.
Фото В. Сахатова.



У памятного знака. Сидят (слева направо) – В. Шилко, В. Михайловский, стоят – В. Чукин, А. Досужев, А. Малей. Немчиновка. 1988 г.
Фото В. Сахатова.

Это было последнее письмо Уны. Вскоре ее не стало.

Через несколько лет я с друзьями снова оказался в Немчиновке. С помощью Валеры Сахатова отыскал памятный знак Малевичу. Ни подъезда, ни ухоженной зоны, ни фестивалей. Кусты за это время стали больше, а рядом с памятником выросла гора сваленного в кучу мусора. Цемент Одинцовского завода бетоноконструкций оказался действительно морозостойчивым. На нем за пройденные зимы не появилось ни одной трещинки.

После смерти Уны Валера Чукин написал портрет-посвящение Уне. Сейчас эта работа висит у меня в комнате, ностальгически отзываясь в душе об утраченном времени.

«Эксперимент»

Выставка «Эксперимент» стала завершающей фазой культурологического проекта по возвращению имени К. Малевича и УНОВИСа в Витебск. В действие были вовлечены ученые, художники, исторические личности и зрители. Акция-хеппининг-выставка «Эксперимент» – это коллективные действия людей разных поколений и разных времен. Благодаря живым свидетелям того времени нам удалось перекинуть мост между прошлым и настоящим, сконцентрировав разновременные события в одно культурное действие.

В этой акции также участвовали художники объединения «Плюралис» из Минска и представители Ленинградского ТЭИИ (С. Ковальский), которые параллельно работали над ней. Как географически, так и по представительству (Витебск, Минск, Москва, Ленинград) этот проект культуры и искусства стал знаменательным явлением не только в Беларуси, но и в Советском Союзе. Впоследствии это отмечалось в республиканской и общесоюзной печати.



Экспозиция выставки «Эксперимент». Работы В. Счастливого. В центре – «Купалле», слева – «Малевич + Малей», справа – «Анализ действия». Вверху – «Крест» В. Шилко, справа внизу и вверху – работы Н. Дундина. 1988 г. Фото И. Барсукова.

Возможно, самым главным в этом проекте было не то, что мы сделали первый серьезный шаг по восстановлению исторической справедливости, а само действие. Форма и способ проведения этого проекта в сущности являлись самодостаточными и представляли из себя произведение современного искусства, экспонированное на фоне исторического «перформанса» горбачевской перестройки. Социальный слом времени только усиливал художественное и культурное воздействие избранной художественной формы. Фактически

делая это бессознательно, мы, сами того не замечая, создали произведение вовсе не из картин и гобеленов, а из синтеза событий, явлений и действий, где стилообразующим элементом этого произведения были движение и действие.

Впоследствии такая форма творчества развилась и в других наших проектах. Проект – акция – перформанс – выставка стала основной формой коллективного творчества «Квадрата».

Художники из Минска Людмила Русова, Игорь Кашкурович, Андрей Плесанов и Алексей Жданов, объединившись в группу «Плюралис», готовили картины, объекты и перформансы для нашей совместной акции. Игорь Кашкурович сделал эскиз плаката к выставке, который мы отпечатали на Витебской типографской фабрике. Не обошлось без накладок. По периметру изображенного квадрата в плакате должны были быть, по замыслу автора, не только фамилии членов «Квадрата», но и всех участников акции.

Периодически переписывались и перезванивались с Ленинградом и Москвой.

Факт незнания жителей Немчиновки о жизни и творчестве Малевича только укрепил нашу мысль, что выставка, посвященная Малевичу, не может быть просто выставкой в виде развешенных по стенам картин.

Жители Витебска ненамного больше знали о Малевиче и УНОВИСе, чем жители Немчиновки. Поэтому мы решили ввести в экспозицию информационный материал в виде фотографий текстов, документов и фотоматериалов. Подать информационный материал решили в форме объемных инсталляционных конструкций, которые сами по себе должны были претендовать на произведения.

Встал вопрос, где брать фотоматериал. Текстовый материал на уровне ликбеза мы собрали в основном при информационной поддержке Е. Ковтуна, но с фотографиями было сложнее. Помог молодой архитектор Витебска Игорь Лапунов и его друг Бондарев, который одолжил нам книгу Ларисы Жадовой о русском авангарде 10–20-х гг. В книге был неплохой по объему раздел о Витебске с фотографиями и документами. Книга была издана в Германии на немецком языке, поэтому встал вопрос о переводчице.

Текст перевел витебский педагог и поэт Владимир Попкович. Фотохудожник Владимир Базан переснял фотографии и отпечатал их большими форматами, которые мы потом наклеили на листы ДВП. Из заказанных реек смастерили конструкции, получилось что-то странное, но интересное и эффектное.

«Плюралис» подготовил перформанс «Воскрешение Казимира». Их выставка и перформанс были развернуты в фойе на первом и втором этажах кинотеатра «Спартак», которые охотно предоставил директор Дмитрий Григорьев.

Открытие намечали на 4 ноября 1988 г., из Москвы, Ленинграда и Минска стал съезжаться народ. В силу того, что мероприятие было неформальным, а представители областного и городского управлений культуры оказали нам помощь только в виде издания буклетов и афиш (что, в общем-то, немало), гости-



Выступление искусствоведа О. Сурского (Минск).
Рядом – Т. Руденко, С. Ковальский (Ленинград), А. Малей. 1988 г.
Фото И. Барсукова.

ницу гостям не представили. Как потом оказалось, у всех был адрес только моей квартиры, поэтому они с вокзала ехали прямо ко мне выпить чашку кофе и помыться с дороги.

Прибывшие неловко топтались в прихожей и извинялись, увидев, как из всех щелей моей трехкомнатной квартиры начали вылезать кудлатые спросонья художники, приехавшие за день до открытия. Моя довольно просторная прихожая превратилась в вестибюль гостиницы, куда складывали вещи и привезенные холсты. Хозяйка дома Людмила ошалело смотрела на эту, растущую на глазах, как снежный ком, толпу бородатых людей, судорожно соображая, как организовать завтрак.

Внизу, на первом этаже, где жил Виктор Шилко, вторая Людмила хлопотала с московскими гостями.

Вспомнили Андрея Миронова, который, когда приводил домой большую компанию, звонил и говорил жене: «Порежь что-нибудь мелко». Взяв на вооружение этот принцип, хозяйки усердно дробили бутерброды на мелкие части, а чтобы все выглядело как кулинарный ход, втыкали в бутербродики с маслом, сыром и колбасой деревянные зубочистки.

Сдвинув вместе журнальные столики, сервировали их. Завтракало 19 человек. Я был в разных компаниях, разных городах и странах, но такой атмосферы, которая была за завтраком в то утро, накануне открытия выставки, не довелось больше испытать никогда. Это была не просто атмосфера любви и добра: со-



Выступление искусствоведа А. Шумова (Москва). Сидит – камерный хор под управлением Марка Миротина. 1988 г.

Фото И. Барсукова.

брались люди, объединенные одним энергичным полем, в котором им было хорошо. Это поле они создали сами – состояние восторга, свободы и счастья, хрупкая конструкция Эдема, которая была в тот момент безотносительна к любому событию. Происходило что-то важное в нас самих – соединились социальные, исторические и нравственные ощущения в единую атмосферу духовного бытия. В этом завтраке была суть истины быта и Бытия без всяких философских и идейных заморочек.

Выставка открылась после обеда в выставочном зале Союза художников на Московском проспекте. Зал был забит до отказа.

Передвигаться можно было только боком, постоянно лавируя плечами, чтобы не задеть друг друга. На открытие выставки мы пригласили нашего друга и учителя (когда-то пели в его хоре) Марка Миротина с его камерным хором. Открытие получилось немного официальным, но искренним и даже трогательным. Драматические нотки в открытие внес фрагмент записи беседы с Натальей

Андреевной, который мы озвучили в зале. На вопрос, что она хотела передать зрителям, если бы присутствовала на открытии выставки, Наталья Андреевна ответила: «Ну, что я могу сказать, что он был большим художником, и спасибо вам за память о нем, дорогие мои...» и заплакала.

Сохранилась видеозапись открытия и этот печальный привет из прошлого.

После ее слов камерный хор исполнил «Mizere» – реквием, дань уважения великому художнику XX в.

Завершив открытие на Московском проспекте, зрителей пригласили на продолжение акции в кинотеатр «Спартак». Акция открывалась перформансом «Воскрешение Казимира».

Перформанс начинался костюмированным шествием по городу, от выставочного зала до кинотеатра на ул. Ленина. Все участники перформанса были облачены в костюмы, а присоединившимся раздавали красные повязки и банты. Выстроившись в довольно внушительную колонну, процессия (по тротуару) двинулась в сторону кинотеатра. Уже вечерело, и на улице было много людей, возвращавшихся с работы. В первых рядах шествия шла Галина Ионовна Клёсова, начальник областного управления культуры, словно выступая в тот момент примером изменения сознания у администрации и чиновников или просто фактом влияния праздничного настроения и важности происходящего в этот момент. Во всяком случае, впоследствии при разговоре она с гордостью вспоминала о своем участии в этом шествии.

Сразу по прибытии начался перформанс. Перформанс надо смотреть, а не читать. Но чтобы читатель о нем имел представление, я напишу несколько строк.

Через все фойе шла бумажная полоса, над которой через равные промежутки были развешаны скрученные в трубочку супрематические знаки. В начале полосы стоял макет супрематического гроба, в котором хоронили К. Малевича. В конце бумажной дорожки на стене, на белой бумаге контуром была нарисована цифра «110», стилизованная как два квадрата («11») и круг («0»). Рядом стояла крестовина из реек. Перед гробом была разлита черная краска, а в изголовье подвешены два жестяных квадрата и круг («110»).

Участники действия были одеты в красные и белые матерчатые накидки на манер мушкетерских плащей без рисунка. Все действия перформанса выполнялись поэтапно и четко, после удара колотушкой от большого барабана в жестяной круг Игорем Кашкуревичем.



Воспроизведение записи приветствия Натальи Андреевны Малевич витебским художникам. На переднем плане стоят (слева направо): Ю. Руденко, А. Малей, А. Добровольский, О. Сурский.



Перформанс «Воскрешение Казимира». Действие – Людмила Русова и группа «Плюралис». Кинотеатр «Спартак». 1988 г.
 Фото И. Барсукова.

Кашкуревич ударил в гонг и крикнул: «Супремус!» Действие началось. Четыре человека ритуально подошли к крышке гроба и сняли ее, затем медленно отошли в сторону. Гонг. Из гроба медленно поднялась женщина в черном (Людмила Русова). Гонг. Встала, к ней подошли два участника и надели на нее накидку с объемными супрематическими знаками, а на голову – черный колпак. Гонг. Муза в черном вышла из гроба в простых туфлях (очевидно, символизирующие время) и вступила в черную, разлитую перед гробом краску. Поворачиваясь вокруг своей оси, она «смачивала» подошвы краской. Гонг. Оставляя следы, двинулась вперед по дорожке и подошла к первому скрученному в трубочку супрематическому знаку. Гонг.

Дернула за веревочку, и супрематический знак раскрылся. Гонг. Двинулась к следующему знаку. Гонг. Дернула

за веревочку и т.д. Так она дошла до края бумажной дорожки, все время оставляя на ней свои следы. Когда дорожка закончилась, супрематическая муза взяла банку с черной краской и кисть-флейц, стоявшие рядом с нарисованной цифрой «110», быстро стала ее закрашивать. Все это время участники перформанса при помощи вибрации руками по листам жести и барабанными палочками по жестяной цифре придавали действию музыкальное сопровождение. Закрасив, муза остановилась возле цифр. Гонг. Ритуально подошли два участника и сняли с нее накидку с супрематическими знаками и черный колпак. Гонг. Муза подошла к крестовине, сняла в себя черную одежду (оставшись в своей) и надела юбку и кофту на крест. Гонг. Участники надели поверх накидки супрематические знаки, а на вершину креста – колпак. И. Кашкуревич крикнул: «Супремус!» и ударил в гонг. Раздались аплодисменты.

Это был первый профессионально поставленный перформанс в Беларуси с опозданием от европейского искусства без малого на 25 лет. На стенах фойе экспонировались произведения художников Жданова, Русовой, Иванова,

Ковальского и других художников из Минска, Ленинграда и Перми. В экспозиции были также инсталляции и объекты. Кроме художников из перечисленных городов, в действе участвовали искусствоведы из Минска О. Сурский, А. Добровольский, Т. Гаранская, из Москвы – искусствоведы Александр Шумов и его жена.

В общее действо вовлечены были журналисты, музыканты, поэты и актеры. Читались стихи и исполнялись арии. Стояла атмосфера тепла, восторга и единения чувств.

Открытие завершили в кафе на Толстого, в старой части города, в доме, где в студенческие годы снимали квартиру Иван Веремьев и Валерий Счастный.

После кафе все пришли в наши мастерские, где все было заранее приготовлено. Сценарий развития открытий выставок художников общеизвестен – где бы он ни проходил, но заканчивался непременно в мастерской.

К этой части праздника основательно подготовился Юрий Руденко. У него было редкое качество – он умел практически все. С одинаковым успехом мог обтянуть мебель, соткать гобелен, починить автомобиль, а если нужно – подоить корову. Однажды спустя несколько лет я попал к нему на дачу. Дача располагалась на берегу Двины в городе, в деревянном доме, недалеко от моста Блохина. Ступив за калитку зеленого забора, я попал в другую реальность. Дворик был садом, выполненном по правилам японского искусства, с маленьким водоемом, тротуарами, икебаной, водопроводом для поливки растений и т.д. Все было сделано аккуратно, грамотно и с любовью.

Одним из его увлечений было виodelие. Он пробовал освоить это не-



Удар гонга. И. Кашкуревич. Слева третий – А. Слепов.

легкое дело как с плодово-ягодными культурами, так и с виноградом. У него в мастерской всегда было вино, но попробовать его было практически невозможно. Руденко понимал, что с художниками относительно вина (если хочешь, чтобы оно хоть некоторое время у тебя было) следует занимать жесткую позицию.



Обсуждение выставки «Эксперимент». 1988 г.
Фото И. Барсукова.

свой перформанс. Напомню, что мастерские Руденко, Чукина и Малея располагались на одной площадке. Двери во всех мастерских были распахнуты, и все свободно переходило из мастерской в мастерскую. Образовалась одна многокомнатная мастерская с прихожей посередине в виде лестничной клетки. Юрий зашел в мою мастерскую и крикнул: «Всем внимание!»

После некоторой паузы на площадке послышались шаркающие шаги, и в дверях появился Руденко. Он держал перед собой двумя руками 12–15-литровую белую эмалированную выварку, которая до самых краев была заполнена красным виноградным вином.



«Я из Витебска...». Поэт Д. Симанович. 1988 г.
Фото И. Барсукова.

Причем он занимал ее так, что у нас если и возникала мысль пойти к нему и добавить на посошок, то она тут же куда-то исчезала. Тем более что в этом вопросе ему активно помогала Татьяна.

К юбилейному году Малевича Юра поставил несколько литров виноградного вина в честь мастера. Вино точно по расчету сбродило к выставке. Наконец, когда все было выпито и художники уже поздно ночью скучали, томясь оттого, что водка закончилась, а купить негде, Руденко начал

своего перформанса. От края выварки до поверхности вина было не более 5 мм. Чтобы не расплескать вино, Юра в согнутом положении мелкими шажками медленно продвигался к столу. Прямо напротив него сидел художник из Перми с большой окладистой бородой. Я с интересом наблюдал за его реакцией. Художник встрепенулся от казавшейся ему безнадеги и от удивления выпучил глаза. Объем принесенного «бокала» вверх его в шоковое состояние.

Наутро потянулись к стоявшей на столе эмалированной выварке. На дне не осталось ни капли.

Спустя три недели состоялось закрытие и обсуждение выставки. Остались теплые воспоминания и стихи, посвященные «Квадрату», написанные Давидом Симановичем к нашей выставке и прочитанные на ее открытии:

*Я – из Витебска, где под небом
Белорусским работал Репин,
И сияет, как добрый след,
Его жизни осенний букет.
Я – из Витебска, где сквозь тлен
Старый Пэн берет меня в плен,
Хоть холодных ветров торжество
Над забытой могилой его.
Я – из Витебска, где Шагал
Прямо с Замковой в небо взлетал,
Зацепился за облака –
И остался тут на века.
Я – из Витебска, где Малевич
С УНОВИСом, с семьей левых,
Богу брат и дьяволу брат,
Поднимал, как знамя, квадрат.
Я – из Витебска, чей портрет
Ярко списан в картину лет,
И художники новых дней
Свято помнят учителей.*

Минск. 110 лет со дня рождения К. Малевича

Посмотреть нашу выставку и поближе познакомиться с «Квадратом» приехали члены правления СХ БССР во главе со Стальмашенком, который, как я уже отмечал, поддерживал неформальные объединения художников. Посмотрев выставку, посвященную Малевичу, он предложил показать ее во Дворце искусств.

На собрании «Квадрата», которые проходили регулярно и с обязательным ведением информационного протокола, за который отвечала Татьяна Руденко, мы решили «не тащить одеяло на себя». Несмотря на то, что приглашение во Дворец получил только «Квадрат», мы решили провести это мероприятие тем же составом, что и в Витебске. Все организационные вопросы делегировали «Плюралису», поэтому технические вопросы решали И. Кашкуревич, Л. Русова, А. Плесанов, А. Жданов и С. Ковальский (Ленинград).

В выставке, кроме «Квадрата» и «Плюралиса», участвовали группы из Минска «Форма» и «Коми-ком», а также ТЭИИ из Ленинграда, но в более представительном составе, чем в Витебске. На открытие (февраль 1989 г.) повторили перформанс «Воскрешение Казимира». Игорь Кашкуревич и Алексей Жданов

предоставили интересные инсталляции и объекты, в частности инсталляцию «Репрессированному искусству».

Выставка демонстрировала другую культуру, которой дворец официального искусства еще не видел. По сравнению с выставкой неформального искусства 1987 г. эта была больше связана с процессами, происходившими в современном искусстве. Выставка географически была шире и носила на себе отпечаток «второй культуры». Эту ноту в большей степени привнесли питерские художники из Товарищества экспериментального изобразительного искусства.

То, что неформальные выставки проходят в официальных залах, говорило о том, что этот процесс набирает силу, а сам факт, например, экспонирования инсталляции «Репрессированному искусству» в центральном зале, где еще вчера проходили тематические выставки, славившие идеологию репрессивного государства, говорил о многом. На мой взгляд, эта выставка в неформальном движении была этапной не с точки зрения развития движения, а с точки зрения констатации присутствия в белорусской культуре модернистского сознания, имеющего самое прямое отношение к культуре и истории Беларуси. Официально представленное неофициальное искусство только подчеркивало достоверность этого факта.

Нарва. 1988 г.

Одно из самых важных событий в короткой истории неформального движения художников в перестройку произошло в гор. Нарва Эстонской ССР в мае 1988 г. Это был всесоюзный фестиваль неформальных художников и объединений. Фестиваль, или семинар, как его официально называли, был организован Нарвским горисполкомом и городским музеем. Непосредственным исполнителем являлся эстонский международный молодежный центр «Ноорус», в котором жили и питались участники семинара. В фестивале участвовали более ста художников и искусствоведов из Москвы, Ленинграда, других городов РСФСР, Белоруссии, Грузии и Армении. Под экспозиционную площадь был отдан



Перформанс «Взятие крепости». Нарва. 1988 г.
Фото В. Счастливого.

Нарвский замок и его окрестности, что придавало фестивалю особое звучание.

Фестиваль освещался в республиканской и всесоюзной прессе как праздник искусств и имел широкий резонанс. Для неформалов это был, с одной стороны, один из способов консолидации сил, с другой – открытая акция противостояния официальному искусству. Но был в фестивале и третий компонент, при-



Палатка «Букашкина» (Свердловск).
Работы, которые художник дарил зрителям. Нарва. 1988 г.
Фото В. Счастливого.

развития искусства, даже тогда, когда оно стремится проповедовать подлинные художественные ценности. Зачастую неформальные художники открывали для себя и для той культуры, в которой они функционировали, давно уже открытые истины.

Между объединенными группами и индивидуальными художниками шла конкуренция на степень принадлежности к европейской культуре – кто лучше держит нос по ветру и кто больше осведомлен о происходящем в мире современного искусства. Главным предметом творчества андеграунда была оппозиционность мышления и только потом эстетическая ценность самого произведения. Поэтому говорить о цельности «второй культуры» нельзя. Это был процесс развития искусства через оппозицию со всеми вытекающими отсюда субъективизмом и прочими атрибутами пестрого «котла», в котором следовало сварить искусство нового социального пространства и для которого обозначились новые социальные условия. Нарвский фестиваль как нельзя лучше демонстрировал все коллизии и удаchi, сопутствовавшие художникам в их нелегком противостоянии идеологическому монстру.

Приглашение на участие в фестивале мы получили по той же схеме, что и все предыдущие, – через испорченное радио. В официальном приглашении

надлежащий самому искусству. Учитывая географическую широту организованной акции, участники фестиваля могли оценить и увидеть процессы, которые происходили в искусстве «второй культуры», вышедшего на свет Божий андеграунда.

Давление социума ощущалось в каждом произведении и декларации художников. Опыт андеграунда подтверждал прописную истину – в несвободе нет полнокровного



Экспозиция «Квадрата». На переднем плане – реклама, на втором – работы А. Малеев и В. Шилко. Нарва. 1988 г. Фото В. Счастливого.



Экспозиция участников семинара. В. Михайловский (Витебск).
Нарва. 1988 г. Фото В. Счастливого.

Нарвского горисполкома на мое имя объединение «Квадрат» было названо объединением «Витебск», что лишний раз подтверждало, каким образом собиралась информация. Но, тем не менее, механизм неофициального масс-медиа работал исправно.

На фестиваль поехали Виктор Михайловский, Валерий Счастливый и Виктор Шилко, захватив с собой произведения товарищей.

Нарвский фестиваль неформалов продемонстрировал

смотры оппозиционных сил от искусства. Из этого мониторинга стало ясно, что цельное и организованное движение художников всесоюзного масштаба организовать вряд ли возможно: слишком велик разброс индивидуальных эстетических позиций как отдельных художников, так и объединений.

Искусство андеграунда имело практически одно реальное объединяющее начало – социальную оппозиционность, которая по своему роду и сущности всегда недолговечна относительно содержания самого искусства. Оппозиционность в искусстве – это либо новый стиль, либо новая эстетика, либо новое видение пространства, форм, плоскости и т.д., которые во взаимодействии и конфликте друг с другом развивают искусство.

Нарва с точки зрения самого искусства – всесоюзный смотр того, что пряталось в подвалах, которое следовало извлечь, увидеть и осмыслить.

Все движение андеграунда во всесоюзном масштабе практически не имело пластических и эстетических открытий, что явственно обозначилось с течением времени. Ценность этого явления в другом. Андеграунд сохранил наследие классического авангарда как художественную культуру, по-своему ее развил и стал буферной зоной для перехода от тоталитарного сознания в европейскую культуру.

Документы. Нарва, 1988 г. (Воспоминания участника Нарвских событий Валерия Счастливого)

Очевидно, что советский менталитет, как феномен коллективистской идеологии, даже художников андеграунда тянул в объединения и группировки. Создавались инициативные группы, проявлялись лидеры, писались уставы, программы, декларации, лозунги. В поисках выхода за рамки Системы разбивались умные лбы. Интеллигентский снобизм и несовместимость по пустякам вносили

разлад и вели в тупик разобщенности и мелочной возни. Конфликты, конфронтации, жажда лидерства были выгодны и подогревались специально обученными представителями власти. Но главное уже было сделано в подвалах и на чердаках. Поиск выхода собрал всех в Нарве.

Уже на второй день семинара была создана инициативная группа из представителей делегаций всех регионов, братских республик, столиц и провинций.

Постоянно, изо дня в день, шлифовался текст итогового документа семинара – проект Устава оппозиционного объединения художников всего СССР. Витал дух важности и грандиозности происходящего. Все затихли от неожиданности, пыл угас, и спорить стало не о чем, когда Счастливый зачитал статью К. Малевича об объединениях художников. Те же мысли, постулаты и проблемы изложены у классика точно и навсегда. Стало неинтересно, и я не помню даже, чем все закончилось. Наверное, инициаторы все же сочинили что-то свое.

Зато была замечательная итоговая выставка. С цветами на голове у Толстой, забинтованным автобусом и бумажным «УХ-ТЪ!» на всю крепостную стену в исполнении киргизов. И много холодного, безысходного и чисто эстетского в организации пространства бумажными кубами, простыми объемами и концептуальными объектами грузин, армян... Минимализм черно-белого, кубического и цилиндрического спасали досмотренные стены и интерьеры древней крепости.

Благодаря Игорю Кашкуревичу и Людмиле Русовой белорусы выглядели очень достойно. Перформанс (а может, хеппининг) Игоря собрал огромную толпу, и все шли за «жрецом» послушно и безропотно, готовые выполнять его волю. Укажи он жезлом войти в воды залива, и поплыли бы все участники семинара. Воля вождя, сконцентрированная в таинственном облике, загадочности жестов, безмолвных командах интриговали толпу, объединявшуюся в безвольную массу, – такое привычное рабское состояние людей с «территории СССР». Предельно точное действие. На мой взгляд, это самое сильное, что было в Нарве-88.

Конечно, замечателен Букашкин-Барабашкин... из Свердловска, сохранивший язык и образ скомороха. Удачно совместивший вековую традицию и активный поп-арт конца XX в. Впечатление, что сам художник был когда-то высечен стрельцами, но выжил или воскрес в образе современного правдоискателя, изгоя, носителя духовной правды. Образ вечного старца, характерный для всея Руси. Да и вся команда из Свердловска со своим журналом, активной дружной работой выглядела очень достойно. Без столичного апломба, внесла рабочий порядок и организованность в семинар.

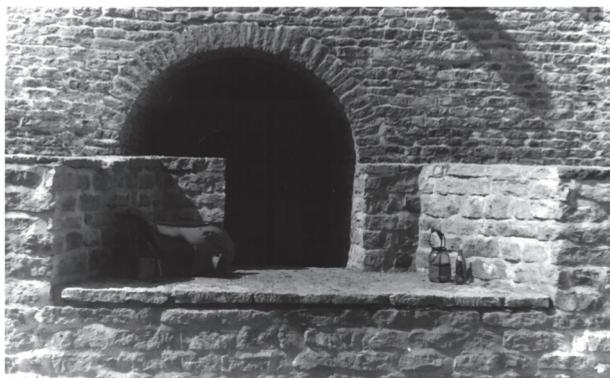


Участники семинара на празднике искусств.
Слева направо – В. Кузнецов (Нарва), В. Счастливый (Витебск),
Н. Кобзев (Нарва). Нарва. 1988 г. Фото И. Счастливого.



Экспозиция участников семинара. Нарва. 1988 г.
Фото В. Счастливого.

Удивили киргизы. Правда, их конструктивизм основывался на хорошей школе питерского дизайна. Но ничего близкого ни у таджиков, ни у узбеков не наблюдалось. Похоже, что их там не было вообще.



Объекты. Нарва. 1988 г.
Фото В. Счастливого.

классные мастера заботливо помогли всем. Отлично поработали.

Представители столиц хотели выглядеть самыми лучшими и главными. Привезли и свои разборки. Шлейф легенд о «бульдозерных» выставках им хотелось тянуть на себя. Легенды знали все. Уважали почетных гостей, спокойно воспринимали «Митьков». Но время идет, и молодые старались реализовать себя в стенах свободной зоны.

Лично Вам, Александр Васильевич.

Вы не станете отрицать, что звук в космосе рождает цвет. Не может быть случайной и знаковая система. А потому сочетание белого и красного незаменимо на территории Белой Руси, в том числе и гор. Витебска, имеющих свое место во

Амбиции южан (Грузия, Армения) реализовались в минимализме черно-белого, содержательных до непонятного теоретических концепциях, утверждавших самоценность и истинность совершенства в ЭГО. Или это роль личности, или усталость от сопротивления коммуни. Похоже, что с их посыла половина страны в период перестройки и после создавала черно-белые интерьеры. Странный колорит после активного красного семидесятилетия.

Организаторы, эстонцы, имели богатый опыт развития современного искусства в европейских традициях. В каком-то смысле они даже устали от него и ревниво присматривались ко всему, что привезли гости. Им был очень необходим свежий ветер с Востока, Юга и Севера. Думаю, что самоцели устроителей были достигнуты. Они получили искренний, открытый ответ на вопросы о тенденциях развития искусства огромной части света. Местные художники, высоко-

Вселенной (утрачиваемое и рассеивающееся сегодня и вчера, благодаря имперским амбициям одних и благополучно обманутым другим).

Желательно уважать знаки или хотя бы знать об их существовании.

†, ✎

Кстати, вышесказанное – один из результатов Нарвы-88.



«Памятник репрессированному конструктивизму».
Инсталляция, июнь 1989 г.
Фото И. Барсукова.

С уважением В. Счастный.

30.05.2005 г.

г. Дрисса

†

Проект «Природа и Культура». 1989 г.

Если 1987 г. для «Квадрата» – год заявки о себе, 1988 г. – год становления, знакомства и открытий, то 1989-й – это год зрелого коллективного и индивидуального творчества. В этом году «Квадрат» вышел на уровень, адекватный современному искусству. Нами были созданы произведения в жанре акция, перформанс,

инсталляция и ланд-арт. С 1989 г. эти виды творчества стали основными и коллективными, что, в свою очередь, больше объединяло нашу артель художников.

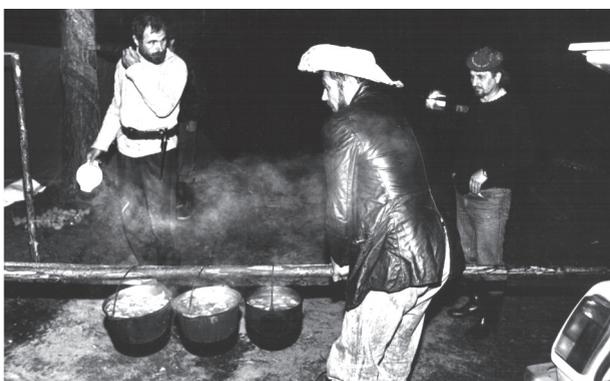
Летом 1989 г. в окрестностях Городка и деревни Заречье – родины Виктора Шилко высадился десант в составе Чукина, Малая, Михайловского, Слепова, Досуева, Шилко, Дундина и фотографа Игоря Барсукова с его 12-летним сыном. Действие началось от Витебска и остановилось возле свалки недалеко от Городка. На свалке мы провели несколько экологических акций. Потом хеппинг-акция пролегла через деревню Заречье и развернулась на берегу Белого озера.

Все действия акционеров и перформеров запечатлевал И. Барсуков, фотохудожник и персональный фотолетописец «Квадрата». Само действие в сочетании с удивительной красотой природы и хорошей погодой позволило не умозрительно, а душой ощутить целое – духовный мир природы и человека. Строки «духовный мир человека и природы – это единое целое», написанные к выставке, родились на Белом озере, когда не только созерцаешь, но и делаешь, причем делаешь творчески, как и природа.

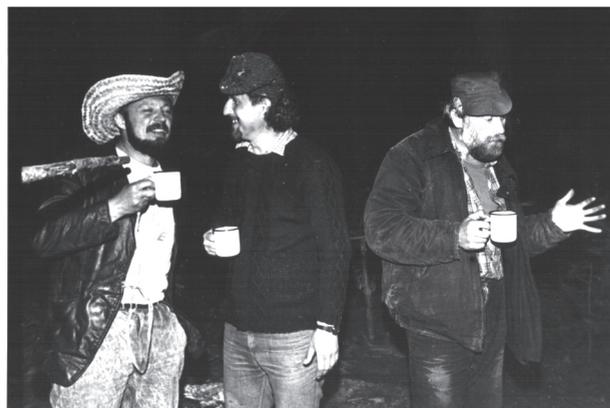
В результате получаешь особое ощущение духовного ее понимания и причастности к ней.



Слева направо: стоят – В. Шилко, В. Михайловский, А. Малей, А. Досужев, В. Счастный, В. Чукин, в центре – И. Барсуков.



Слева направо: Н. Дундин, А. Слепов, В. Чукин.
Фото И. Барсукова.



Слева направо – А. Слепов, В. Чукин, В. Шилко.
Фото И. Барсукова.

После акции и перформансов – рыбалка, уха и ночевка. На следующий день – ландшафтные композиции и инсталляции с человеком, деревьями и целлофаном, атрибутом безумной цивилизации, который не поддается органическим процессам уничтожения, а по сему чужд природе.

Художественная акция «Природа и Культура» – созидательная, сугубо творческий акт вне социальных явлений того времени. После бурных эмоций, начинавших уже захлестывать перестройку, мы интуитивно двигались в направлении – подальше от социума, который, если увлечься, постепенно забирает от искусства независимость – основное условие его развития.

Несмотря на то, что акции, инсталляции и картины ставили своей задачей привлечение внимания к проблемам экологии, главное не в ней, а в духовном мире человека и его истоках. С моей точки зрения, выставка была своеобразной созидательной силой, в которой стал остро нуждаться зритель, одуревший от диспутов, споров, компроматов и прочей «чернухи», обильно лившейся с экранов телевизоров и газетных полос. В искусстве же был переизбыток агрессии и эпатажа. Художники бичевали идеологических мастодонтов и мутированных обывателей почем зря, не щадя своих творческих сил. В результате некоторые произведения ска-

тывались в демонстрации бездуховности самих художников. Декаданс завоевывал все больше выставочного пространства, вытесняя фундаментальные художественные ценности.

Эпатаж и выпендрез, выдаваемые порой за акцию и перформанс, нам никогда не нравились. Вообще «Квадрат» на арене неформалов был самым «спокойным» объединением, что иногда вызывало недоверие и подозрительность со стороны наиболее экспансивной части неформального движения. Покрасить в красный цвет какое-нибудь уродливое чучело, подвесив ему гигантский красный член, был самым «писком» для такого рода художников, а скандал – главной формой их творческой деятельности.

К концу 1980-х такое искусство уже набило оскомину. Первая и вторая волна перестройки схлынули вместе с пеной, и художественные ценности начали возвращаться к самим себе. Обозначился процесс формирования новой художественной культуры Беларуси, и наш проект «Природа и Культура» был одним из первых в этом процессе.

Акция, как вид творческой деятельности или вид визуального искусства возникла в 60-х гг. Самое краткое ее определение – это «любое действие художника, воспринимаемое как эстетическое, вне лицедейского, начало. Сущность акции состоит в том, что действие, совершаемое в реальной среде художником, незаметно входит в сферу искусства». Этот тонкий и незаметный переход, по определению О. Ромошко (журнал «Искусство», № 10, 1989 г.), и составляет сущность художественной акции.

Акция всегда тематически задана. Порой это самое простое действие, но через изъятие из физической среды и превращение в эстетическое событие действие становится произведением. В акции художник – часть произведения, через действие в произведение



Акция «Мертвая зона». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Синтетический пляж». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Дерево». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Плен». 1989 г.
Фото И. Барсукова.

может вовлекаться и зритель. Искусство становится физической реальностью.

Акция, так же как перформанс и инсталляция, актуальны и по сегодняшний день, в XXI в. Поэтому наши экологические действия были подлинными произведениями современного искусства, адекватными художественным тенденциям в мировой культуре.

На выставке «Природа и Культура» «Квадрат» представил также инсталляции (пять – в зале и шестая – на улице, «Памятник репрессивному конструктивизму», которая включала в себя целиком дом, где размещалась наша выставка).

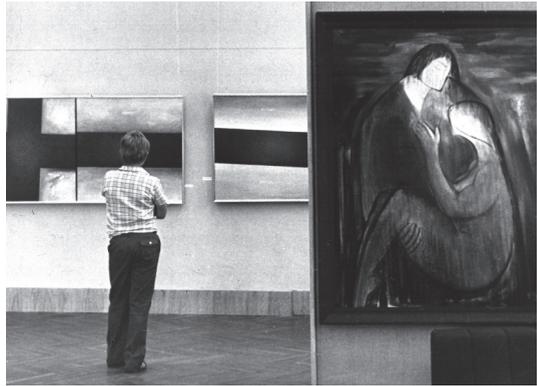
Выставка открылась перформансом «Свежий ветер» (фотографии перформанса не сохранились). Вот его описание. Со стороны реки Двины дул свежий ветер. Склеенный целлофан длиной в несколько метров мы держали в руках, расположившись вдоль него на одинаковом расстоянии. Николай Дундин расклеил одну сторону целлофана и стал ловить поток воздуха со стороны реки. Остальные

участники действия старались держать целлофан навстречу ветру. Получилось все слаженно и быстро. Поток воздуха ворвался в целлофан, вмиг образовав огромную прозрачную трубу. Открытое отверстие быстро перекрыли, и трубу со свежим воздухом внесли в выставочный зал в сопровождении зрителей.

Выставка проходила в художественной галерее, принадлежащей городскому дому культуры, в которой сейчас находится Арт-центр М. Шагала.



Экспозиция выставки «Природа и культура».
Коллективная инсталляция «Художник на пленэре»,
на стене – «Композиция» В. Шилко. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Экспозиция выставки «Природа и культура».
Слева – «Плюс на минус, минус на плюс» А. Досуева,
справа – «Двое» В. Чукина. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Экспозиция работ А. Маляя на выставке
«Природа и культура. 1989 г.»
Фото И. Барсукова.



Экспозиция выставки «Природа и культура».
Коллективная инсталляция «Урбанизация»,
слева на стене – работы В. Михайловского. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Экспозиция работ Н. Дундина на выставке «Природа и культура».
Целлофан из перформанса «Свежий ветер». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Экспозиция акций «Квадрата». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Мыслитель». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Гнездо». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Зона». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Птицы». 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Перформанс «Воздух».
Действие-1.



Перформанс «Воздух».
Действие-2.



Перформанс «Воздух». Действие-3.
Фото И. Барсукова.



Перформанс «Бочка Диогена».
Действие-1. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



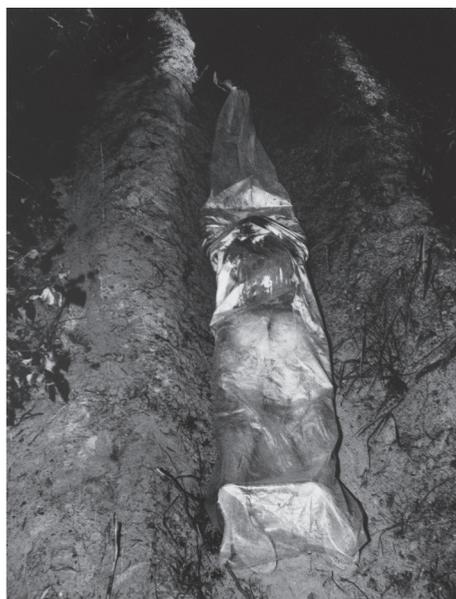
Перформанс «Бочка Диогена».
Действие-2. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Перформанс «Ров».
Действие-1.



Перформанс «Ров».
Действие-2.



Перформанс «Ров». Действие-3. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Перформанс «Утверждение жизни».
Действие-1.



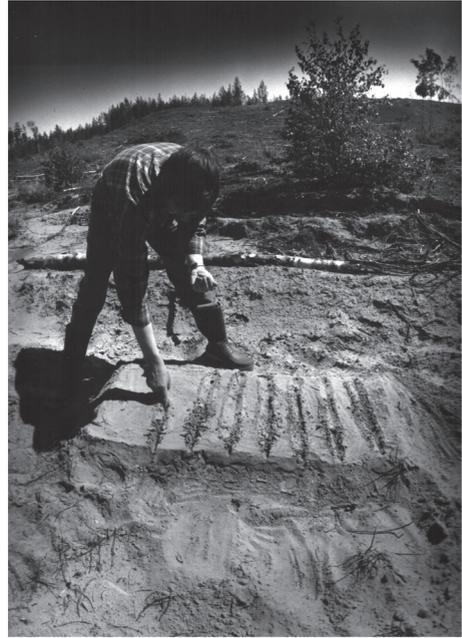
Перформанс «Утверждение жизни».
Действие-2.



Перформанс «Утверждение жизни».
Действие-3. 1989 г.
Фото И. Барсукова.



Перформанс «Сезон кислотных дождей».
Действие-1.



Перформанс «Сезон кислотных дождей».
Действие-2.



Перформанс «Сезон кислотных дождей».
Действие-3.



Перформанс «Сезон кислотных дождей».
Действие-4.



Перформанс «Сезон кислотных дождей».
Действие-5. 1989 г.
Фото И. Барсукова.

Панорама. 1989 г.

Первая республиканская выставка неофициального искусства «Панорама». Об этой выставке читайте в разделе «Минск».

Польша. Посвящение УНОВИСу. 1990 г.

В этом году «Квадрату» исполнилось три года. Незадолго до дня его образования из объединения вышли Виктор Михайловский, Татьяна и Юрий Руденко. В. Михайловский неожиданно начал развиваться в сторону классического реализма, возрождая линию Ю. Пэна. Художник стал на позицию старых мастеров, по-своему осмысливая их наследие, интерпретируя классический стиль.

Татьяна и Юрий Руденко в «Квадрате» были одним художником. В создании гобеленов они хорошо дополняли друг друга. Юрий мыслил более конструктивно, Татьяна – тонко и лирично. Юрий ценил чувство цвета у Татьяны и не раз говорил, что, когда она начинала импровизировать цветовыми нюансами нитей, он замирал и в эту минуту тихонько отходил в сторону, чтобы, не дай Бог, не испортить таинство этого процесса не вовремя сказанным словом. В свою очередь, Татьяна отдавала должное конструкторским способностям Юрия.



Юрий и Татьяна Руденко.
Фото И. Барсукова.

В. Шилко, он заметил: «Разные художники, а «сидят» хорошо, потому что души родственные и атмосфера теплая».

В Юрии Руденко мне нравились прагматизм и расчетливость. С ним хорошо



Т. и Ю. Руденко. Город Шагала. Шерсть, капрон.
Ручное ткачество, 1992 г.

Виктор, Юрий и Татьяна были активными членами объединения, имеющими свое мнение и позицию, к тому же просто хорошими друзьями.

Виктора Михайловского объединяла с нами любовь к искусству и желание видеть его свободным. Я вспоминаю такой факт. Когда монтировали экспозицию выставки, посвященной Малевичу, в зал зашел Леша Жданов из минского «Плюрала». Посмотрев на стену, где висели картины Михайловского вместе с абстракциями

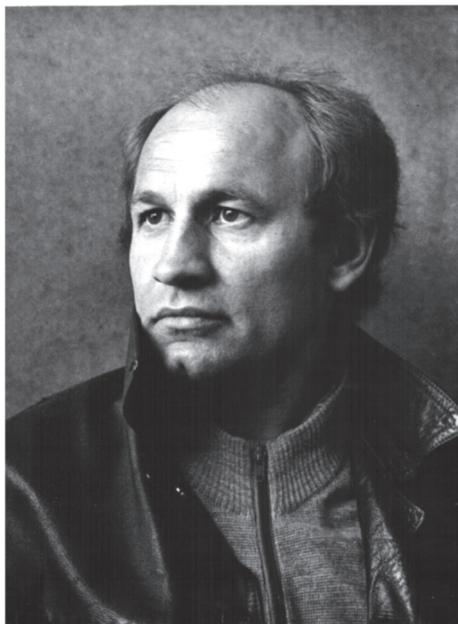


Т. и Ю. Руденко. «Исход». Шерсть, капрон, шелк, хлопок. Ручное ткачество. 1990 г.

было советоваться на предмет организации мероприятия, т.к. сочетание риска и расчета, которые были чертами его характера, как нельзя лучше подходило для решения проблем. На него вполне можно было положиться: если он берется за какое-нибудь дело, то делает его основательно.

С 1990 г. состав «Квадрата» не менялся, и мы еще более четырех лет были вместе.

Начиная с 90-х гг. неформальное «перестроечное» движение понемногу стало



В. Михайловский. 1989 г.
Фото И. Барсукова.

давно прошел, но прошло и лидерство живописи, которая являлась основным видом творчества членов «Квадрата». Среди нас не было чистых перформеров и акционеров или художников, которые занимались только инсталляцией. А в нашей живописи художественное кредо базировалось на органике 10–20-х гг. с примесью постмодернистских тенденций.

В то время в Витебске проходил фестиваль польской песни, который потом вырос в фестиваль «Славянский базар в Витебске». Областной краеведческий музей, который возглавлял Леонид Кузьменко, стал инициатором включения «Квадрата» в программу фестиваля советской песни в Зелена Гуре, предварительно согласовав свою инициативу с польским директором краеведческого музея, нашим другом искусствоведом и профессором Яном Мушинским.

Сформировав выставку, Дундин, Малей и Шилко, захватив свои работы, на автобусе Витебского областного краеведческого музея выехали в Польшу.

терять свою динамичность. Размеренная работа, как неперемное условие достижения результата, устраивало не всех. Самый пик борьбы с социумом уже миновал, и начался процесс становления современного белорусского искусства. Некоторые группы распались, другие умерили свою активность.

«Квадрат» тоже подводил итоги своего трехлетнего существования. Мы задавались вопросом: что может предложить объединение современному искусству? Мы старались выработать более цельную позицию не в ущерб индивидуальности.

Для каждого члена «Квадрата» путь в объединении был путем индивидуального поиска. К началу 90-х мы еще не очень хорошо владели информацией относительно того, что происходит в европейском искусстве. А в мире как раз была ситуация, похожая на «квадратную», – искусство было плюралистическим. Культ стиля



В. Михайловский. «Экологический натюрморт».
Холст, масло. 1989 г.



В. Михайловский. Портрет В. Чукина.
Холст, масло. 1989 г.

раскованным и не очень интеллигентным. Через отношение к советской песне прослеживалось и отношение к Советскому Союзу. Аплодисменты заглушались порой свистом и криками. Например, когда ведущие объявили о выходе на сцену Жанны Агузаровой, ее встретили свистом и криками «Курва!» Однако песню из репертуара *Voney M* приняли хорошо и долго не отпускали со сцены.

Серьезного художественного опыта в Польше мы не приобрели. Фестивальная тусовка – это, как правило, легкое времяпрепровождение, знакомства, обмен мнениями и активный отдых.

Но Ян Мушинский оказался интересным собеседником и предприимчивым человеком. Неожиданно перед самым отъездом он предложил «Квадрату» заключить контракт с музеем о сотрудничестве на манер галерейных отношений. Он как представитель музея собирался выступить менеджером группы, устраивая наши выставки в Польше и за рубежом с правом продажи работ. Предложение было рискованным, но мы решили его принять. Всех нас в то время интересовала перспектива

Приняли нас тепло. Поселили в гостиницу, расположенную прямо в здании музея. Для экспозиции «Квадрата» предоставили три небольших зала, площади которых были заранее известны. В знак уважения и для укрепления нашего материального положения купили у каждого из нас по одной работе. Тиражом в сто экземпляров издали черно-белый буклет.

Польша опережала СССР по темпам реформирования плановой экономики, которая также проходила с трудностями. За два года до нашего приезда на прилавках магазинов стоял только яблочный уксус. Сейчас прилавки были заполнены, но все было очень дорого.

Фестиваль советской песни был последним. Это ощущалось и в самой атмосфере фестиваля, и в отношении к нему зрителей. Контингент был, мягко говоря,



«Квадрат» в мастерской Н. Дундина. 1990 г.

нашего развития. Время было не очень понятным, но в отдаленной перспективе каждый стремился обнаружить свою нишу в быстро меняющемся обществе. С одной стороны, контракт не имел юридической силы, т.к. между обоими государствами не было на этот счет подписано никаких соглашений, с другой стороны – не рисковать означало не быть в струе повсюду происходящих перемен.

Контракт подписали в форме сотрудничества двух музеев, и все работы остались в Польше.

За год, согласно информации пана Мушинского, были организованы выставки в Варшаве, Гданьске и некоторые работы экспонировались в Норвегии.

Неожиданно скончался директор Витебского областного краеведческого музея Л. Кузьменко, рухнул Советский Союз, а пан Мушинский ушел в отставку. Все наши произведения осели в запасниках польского музея. Культурные связи между нашими городами были разорваны, и возвращение работ стало личным делом «Квадрата».

Виктору Шилко и Николаю Дундину, которые спустя несколько лет оказались в Польше, свои работы удалось вернуть. Остальные произведения до сих пор находятся в музее.

В том же году в Хельсинки эмигрант из Беларуси Владимир Дорохов организовал выставку белорусского искусства, представленную художниками Витебска и Минска с хорошо изданным каталогом. Из Витебска участвовали А. Соловьев, В. Шилко, Т. и Ю. Руденко. Из Минска – Н. Селищук, А. Кищенко, В. Савич, Г. Скрипниченко, Л. Щемелев, В. Товстик и Г. Ващенко. Во вступительной статье Петра Василевского к каталогу Шилко и супруги Руденко представлены членами объединения «Квадрат».

В Хельсинки на открытие выставки ездили Т. и Ю. Руденко и В. Шилко. Выставка в основном состояла из произведений фигуративной живописи. И только четыре художника из Витебска представили беспредметное искусство.

В июле 1990 г. «Квадрат» чествовал УНОВИС – великое объединение художников, сыгравшее одну из ключевых ролей в формировании искусства XX в. В проекте приняли участие художник из Минска Леша Жданов и делегация из Зелена Гуры, которая в то время была в Витебске. На акцию пришли представители местной организации Союза художников, сотрудники музея, художники и молодежь, ставшие по жанру акции ее соавторами.

Акция выглядела следующим образом. Перед входом в здание на ул. Правды, 5а (Бухаринская, 10), где размещался УНОВИС, расстелили черный целлофан в форме квадрата, на который поставили круглый стол с букетом цветов и прислоненной к столу гитарой. Действие начиналось перформансом от мастерских «Квадрата» – организованным шествием с произведениями до здания УНОВИС с последующим импровизированным формированием экспозиции перед зданием и вдоль его стен. В проемах окон и нишах разместили большие фотографии Малевича и афиши УНОВИСа, сохраненные с выставки, посвященной 110-летию К. Малевича. Далее следовали ритуальные выступления участников акции на круглом дорожном люке среди пустой улицы. Завершилось действие в мастерской Николая Дундина исполнением народных песен молодой девушкой без музыкального сопровождения.



Инсталляция к перформансу.
1990 г.



Открытие акции. На переднем плане – работы Л. Жданова (Минск).
1990 г.



Выступление А. Досуева.
1990 г.



Участники акции, посвященной 70-летию УНОВИСа. 1990 г.



Слушаем песню.
Мастерская Н. Дундина. 1990 г.

Документы



Каталог выставки в Польше. 1990 г.

Марк Шагал (ноябрь – декабрь 1990 г.)

Борьба за возвращение имени Марка Шагала городу, лидером и организатором которой был поэт Давид Григорьевич Симанович, в 1990 г. подошла к своей кульминации. 16 января 1991 г. она завершилась открытием выставки с экспонированием произведений Марка Шагала и проведением Шагаловских чтений. Политическая интрига вокруг имени великого земляка обернулась поражением интриганов и победой тех, кто долгие годы скрупулезно приближал этот день. Выставка и Шагаловские чтения проходили в городской картинной галерее, где мы в 1989 г. проводили акцию «Природа и Культура».

В организации шагаловской выставки «Квадрат» принимал непосредственное участие – это была едва ли не треть всех организованных мероприятий, если учитывать их эмоциональность и культурную значимость.

Но все повернулось так, что наши действия и наши произведения не вошли в информационное поле освещения этого знаменательного культурного события. Нас не включили в афишу, ни слова о нас не было сказано в газетах и вышедшем сборнике «Шагаловские чтения».

Иначе повели себя средства массовой информации за рубежом. Немецкая газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung», освещающая события в Витебске, происходящие по поводу Шагала, отдала «Квадрату» едва ли не половину полосы,



Акция «Посвящение Мастеру». 1990 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Кладбищенские ворота». 1990 г.
Фото И. Барсукова.

рассказывая о непосредственном нашем участии в мероприятии. Кроме текста, газета поместила большую фотографию нашей акции, посвященной Марку Шагалу.

В изданном в 1991 г. во Франкфурте-на-Майне каталоге «Марк Шагал» (русский период 1906–1922 гг.) издательство SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT под редакцией CHRISTOPH VITALI под письмом Шагала из Москвы Пэну поместила фотографию акции «Квадрата», посвященную Пэну, с подписью «Могила Ю. Пэна в Витебске». Однако без указания на то, что это одно из действий перформанса «Квадрата» и что это фотография Игоря Барсукова.

Как это фото попало в немецкое издание, остается только догадываться.

«Витебский Курьер» № 3(33) за 19 января 1991 г. посвящает две страницы освещению Шагаловских дней и выставки «Возвращение мастера», умудрившись напечатать две фотографии наших инсталляций без всякого упоминания о том, что это произведения «Квадрата». Причем фрагмент инсталляции занял почти всю площадь первой полосы. Следует ли говорить о том, что в газете есть строчки о причастности «Квадрата» к выставке?

Вообще, когда вспоминаешь о событиях спустя 15 лет, создается впечатление, что люди, освещавшие их, были в состоянии не то протрации, не то эйфории, настолько неадекватными воспринимаются их действия сегодня.

Все началось с того, что в ноябре 1990 г. поздним вечером мне позвонила расстроенная Люба Базан и попросила помощи «Квадрата» в организации выставки под названием «Возвращение мастера». Любовь Базан была директором галереи. Городской центр культуры организовывал Шагаловские дни в Витебске, т.к. власти дали добро на реабилитацию имени Шагала. Однако на тот момент материалов для выставки не было. Получался какой-то парадокс: событие мирового масштаба, а средства проведения и мышление – местечковые. Любовь Базан поняла, что спасти ситуацию мог только «Квадрат» своим авторитетом, энергией и оригинальным мышлением.

Мы откликнулись, разработали концепцию и стали работать.

Весь ноябрь и декабрь готовили акции, перформансы, инсталляции и станковые произведения. Ввиду отсутствия работ Марка Шагала в музеях Витебска основой мероприятия представлялась наша выставка как духовных преемников событий начала века со встроенной информацией о Марке Шагале. Опыт проведения такой акции уже был.



Артефакт «Двор». 1990 г.
Фото И. Барсукова.

Однако вопрос об экспонировании подлинников Шагала в Витебске неожиданно разрешился положительно. Разумеется, выставляться вместе с Шагалом было нелепо, поэтому мы сменили концепцию и подправили идею. На выставке решили оставить инсталляции и акции, т.к. они были посвящены Мастеру и не являлись произведениями живописи.

Но тем ближе подходило время открытия выставки, тем более отстранялась Л. Базан. Понятно, раз есть произведения Шагала, зачем «Квадрат»?

Перестроечное время характерно общей особенностью – люди иногда теряли ориентацию и порядочность в стремлении быть первыми. Хотелось славы и внимания, а делить ее на всех не хотелось.

В конечном итоге из мероприятия «Возвращение мастера» стерли «Квадрат». Причем стерли начисто. Я не прочел нигде, ни в одном отечественном издании о причастности нашего объединения к этому событию.

В экспозиции были представлены три наши инсталляции и где-то в углу были размещены небольшие фотографии акций, поданных кураторами скорее как информационный материал, нежели как произведения.

Я хочу познакомить читателя с произведениями «Квадрата», посвященными Марку Шагалу, не только в чисто информационном плане, но прежде всего чтобы восстановить историческую справедливость. Эти произведения давно стали частью белорусской культуры, т.к. не раз экспонировались и публиковались.



Акция «Украина». 1990 г.
Фото И. Барсукова.

Акции и перформансы «Квадрата», посвященные М. Шагалу и Ю. Пэну

В акциях и перформансах принимали участие: А. Малей, В. Чукин, В. Шилко, А. Досужев, В. Счастный и Н. Дундин.

Перформанс «К Пэну»

Четыре фиксированных действия:

1. Движение по тропе друг за другом.
2. Снятие шляп у могилы.
3. Цветы и шляпы на могиле.
4. Свеча, гвоздика, снег, Пэн.



Акция «К художнику». 1990 г.
Фото И. Барсукова.

**Акция «Кладбищенские ворота»
(старое еврейское кладбище, Юрьева
горка, могила Пэна)**

Артефакт. Старинные предметы, часы, скрипка, свеча, шляпы, сухие цветы. Пространственно-временной континуум, настоящее, прошлое и будущее.

Акция «К художнику»

Артефакт. Снег, стол, сухие цветы, черный силуэт художника на белом снегу. Черное, белое, бесконечность, путь, бытие.

Акция «Окраина»

Артефакт. Снег, черно-белые фигуры, деревянные дома окраины Витебска, деревянные дома окраины Витебска, зима. Облик старого города, шагаловского Витебска.

Акция «Двор»

Артефакт. Темная фигура, деревянные постройки во дворе шагаловского дома в современном Витебске. Черно-белый контраст, парафраза подлинной исторической застройки.

Акция «Посвящение Мастеру»

Артефакт. Дом Шагала, старые предметы, рамы без картин, люди, живущие в доме Шагала, патефон, сухие цветы, часы, тишина.

Акция «Зяма»

Артефакт. Дом Шагала, часы, рамы, скрипка, Зяма, живущий в доме Шагала, стол и играющий патефон.

Все акции снял и художественно обработал фотохудожник Игорь Барсуков.

Жанр акции и перформанса во временном протяжении уникален и бесценен. Ни одним другим видом творчества нельзя передать то, что можно сделать акцией и перформансом. Эстетическое действие акции живет минуты, иногда секунды, но именно это делает ее уни-



Акция «Зяма». 1990 г.
Фото И. Барсукова.



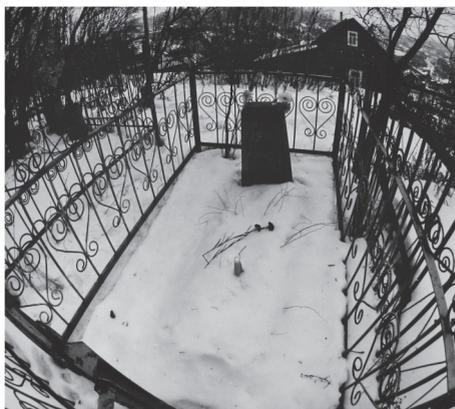
Перформанс «К Пэну. Посвящение Мастеру».
Действие-1.



Перформанс «К Пэну. Посвящение Мастеру».
Действие-2.



Перформанс «К Пэну. Посвящение Мастеру».
Действие-3.



Перформанс «К Пэну. Посвящение Мастеру».
Действие-4. 1990 г.
Фото И. Барсукова.

Москва. Центральный Дом художников. 1991 г.

После 1990 г. освоение культурного пространства перешло от Питера к Москве. Выставки, которые там проходили, и до этого привлекали наше внимание, но с неформальными художниками и вообще с московским неформальным движением мы не контактировали.

После открытия памятного знака Малевичу в 1988 г. я познакомился с московским искусствоведом Александром Шумовым, через которого узнавал о том, что происходит в неформальном мире художников столицы. Шумов познакомил меня с Александрой Шатских, ученым, исследователем творчества Малевича и УНОВИСа. А в 1992 г. организовал встречу с учеником К. Малевича К.И. Рождественским в его мастерской.

К 1991 г. официальные организации в виде музеев и выставочных залов в поисках наиболее интересных форм своей деятельности становились менее официальными, особенно в плане организации выставок. В то же время возникали новые юридически зарегистрированные образования, например Московский центр культуры имени К. Малевича, выступивший спонсором организации выставки Марка Шагала «Возвращение мастера».

На Шагаловских чтениях мы познакомились с его представителями, в частности с Борисом Островским. Это знакомство вылилось в выставку «Квадрата» в московском ЦДХ.

Между внешнеэкономической ассоциацией «Интерагро», которое включало также Центр культуры имени К.С. Малевича, и «Квадратом» был заключен договор. В нем оговаривалось, что Центр культуры имени К.С. Малевича оплачивает аренду выставочного зала ЦДХ, обеспечивает транспортом и проживанием в гостинице на период выставки. «Квадрат» обязан был привести работы в Москву, предоставить слайды для каталога и перечислить на счет Центра 30% от стоимости реализованных с выставки работ. В организации выставки приняла участие фирма «Бонфи», которая также была связана с Центром культуры имени Малевича.

Фирмы в то время возникали и исчезали, а за имя Малевича шла борьба. Нарождающийся капитализм не знал, как себя вести и развиваться в рамках законов советского государства. В результате каталога мы не получили, бизнес на картинах не удался, а рассчитаться не то с «Бонфи», не то с Центром культуры за организацию выставки пришлось своими работами.

Но, несмотря на некоторые потери, в выигрыше осталось искусство. Справедливости ради следует отметить, что выставка в Москве состоялась благодаря не фирмам, а двум людям – зав. выставочным отделом живописи ЦДХ Льву Бруку и куратору Борису Островскому.

За исключением того, что мы не получили каталога, все было организовано довольно неплохо. Работы доставлены в Москву и отвезены обратно, организовано наше проживание, пресса, телевидение и хороший стол в ресторане «Московский дворик» на Крымском валу. Методом шелкографии по эскизу Александра Досуужева ЦДХ сделал хорошую афишу и пригласительные билеты.

Спустя пятнадцать лет времена изменились не в пользу художника. Для организации своей выставочной деятельности художник должен был за все платить, а народившийся дикий русско-белорусский капитализм не желал вкладывать деньги в искусство. После перестройки образовалась пауза, в которой рынок искусства очень медленно развивался, и то лишь в Москве и Питере. В Беларуси, например, он и по сей день даже не начинал формироваться. Реализовать серьезный культурный проект между городами на постсоветском пространстве стало неизмеримо труднее, чем это было в дышавшем на ладан Советском Союзе.

В Москву на выставку «Квадрата» мы приглашали художников, Союз художников, городское и областное управления культуры. Приехали только Леня Радевич и Геннадий Шутов.

Выставка в ЦДХ была представлением «Квадрата» на хорошем официальном уровне. Думаю, что для культуры Витебска это было событие. Несмотря на демократические преобразования, ЦДХ оставался самым престижным залом СССР, в котором выставлялись крупнейшие художники Советского Союза и мира.

Спустя несколько лет после развала СССР, будучи в Москве, я бродил по залам ЦДХ в подавленном состоянии. Все выставочные площадки были разбиты на клетушки, в которых размещались «новорожденные» галереи, по большей своей части низкопробного коммерческого толка. Это была помойка. Но что поделаешь, зал как-то нужно было содержать, дабы его не продали с молотка за долги олигархам, поэтому площади сдавались коммерсантам. И зал выжил.

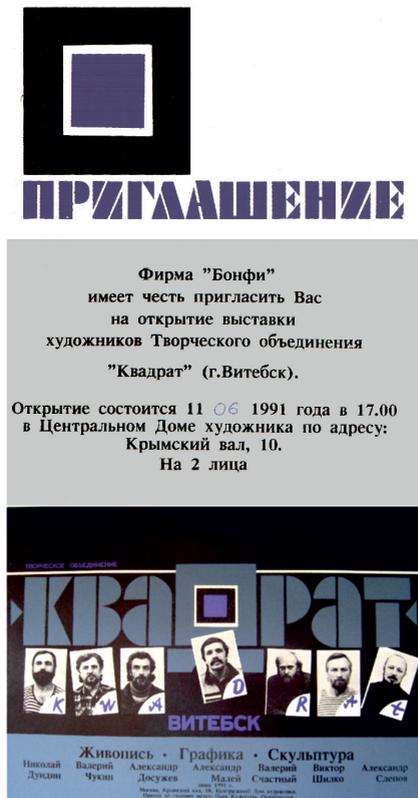
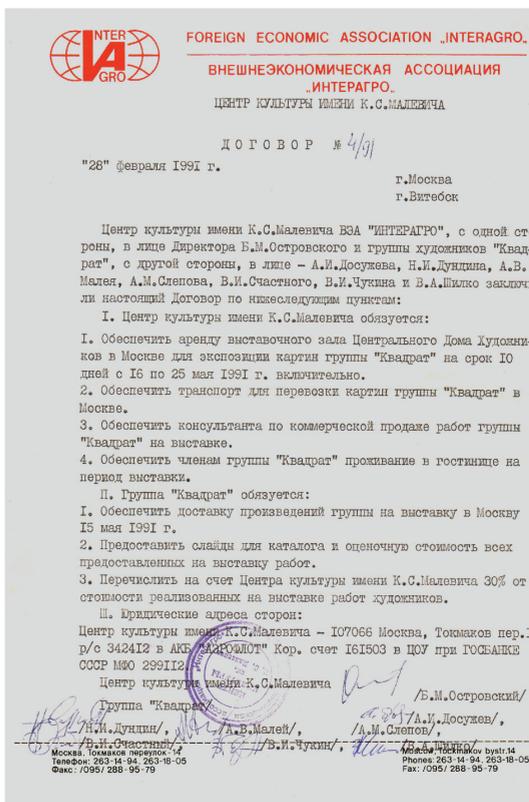
На выставке в Москве я впервые выставил проект «Обратная информация», который к этому времени уже концептуально сформировался. Презентация проекта прошла незаметно. Он никого не заинтересовал, хотя объективности ради следует отметить, что в то время кого-нибудь заинтересовать новыми художественными идеями было практически невозможно из-за обилия демонстрируемых произведений, скрытых ранее в запасниках.

«Обратная информация» была представлена в основном в объектах. Некоторые из них были позже переделаны и таким образом не сохранились. Объект «Крест», например, на следующий год «ушел» в частную коллекцию немецкого коллекционера (Берлин). Из всех объектов, которые я выставил в Москве, остался только первый – «Супрематизм с шаром», но который также впоследствии претерпел изменения.

Я испытал некоторое разочарование, потому что видел и не только в Москве, чем интересуются художники и искусствоведы. Интерес был или коммерческий, или в определении, насколько художник находится в струе современных тенденций андеграунда или постмодернизма. Рассмотреть же в моих объектах какое-то зерно, выходящее за рамки уже виденного, вряд ли было возможным. Все крутилось в калейдоскопе плюрализма художественных ценностей. Это касалось не только моих произведений, но и всего постсоветского искусства.

Искусствоведы же, воспитанные на анализе искусства с точки зрения идеологии, в то время были заняты собой, так как приходилось заново учиться, буквально на ходу изменяя свое отношение к искусству.

Документы



Договор, приглашение, афиша.

Список всех выставленных произведений «Квадрата» не сохранился (возможно, хранится в ЦДХ).

Испания. 1991 г.

В Испании, в небольшом городе Теруэле провинции Арагон, проходил 10-й международный фестиваль видеофильмов. Документальное советское кино благодаря Сокурову, Параджанову, Говорухину и др. высоко ценилось на Западе. Поэтому, а может быть, и по другой причине на этот фестиваль были приглашены режиссер Валерий Горовой как член жюри, зав. отделом белорусского телевидения Николай Павлов и переводчик – заведующий кафедрой минского института иностранных языков Михаил Лытин. Н. Павлов рекомендовал директору фестиваля нашу группу как сопутствующее культурное мероприятие.

Поездка в Испанию была полна приключений и драматических событий. В этой поездке я вплотную столкнулся с бюрократическим механизмом оформления выезда советского человека в капиталистическую страну, ощутил полярную противоположность двух миров, разобрался в феномене «совка», а возвратился домой в уже несуществующую великую державу с дракой в самолете и с

фальшивым паспортом в кармане, выданным Министерством иностранных дел Беларуси.

Поездка в Испанию была оплачена городом и Союзом художников. (Заостряю внимание на том, как можно работать официальным структурам с художником: когда есть желание и понимание, находятся и деньги.) «Квадрат» в эту поездку не вложил ни рубля. Комбинат «Мастацтва», директором которого тогда был В. Иванов, изготовил 5 специальных ящиков, оплатил билеты туда и обратно на самолет за пассажира и за багаж и предоставил автобус на доставку работ в Шереметьево и обратно.

От процесса оформления документов я чуть не тронулся умом. Когда он закончился, я сел за стол и составил длинный перечень справок, характеристик и еще черт знает чего, предоставленных мною для поездки за границу, чтобы запомнить, куда и зачем бежать при следующем оформлении документов. Эта процедура была невероятно сложной. К тому же поджимало время. И без блата это время сократить было нельзя. Здесь следует благодарить М. Лытина, который часто ездил за рубеж, и у него уже были наработаны каналы.

Не обходилось и без курьезных случаев. Например, прилетаю в Минск на сдачу документов, зная, что паспорт мой у Михаила, а тот утверждает, что паспорта моего у него нет, хотя паспорт мой в это время лежит в кармане. Я сажусь на самолет, лечу за паспортом в Витебск. По приезде домой мне говорят, что звонил Лытин, паспорт у него. Вечером того же дня сажусь на поезд и еду в Минск. По разным причинам, пока шло оформление, я довольно тщательно «отутюжил» маршрут Минск – Витебск как по земле, так и по воздуху.

Но самым интересным в подготовке поездки было то, как в советской системе «таможня давало добро». Таможенные правила Советского Союза, мягко говоря, плохо стыковались с таможенными правилами цивилизованного Запада. Ящики с работами, по советской инструкции, должны были быть опломбированы, и к каждому прилагалась опись работ, скрепленная семью печатями. К каждой работе – две фотографии, зарегистрированные в экспертном отделении Министерства культуры.

Груз оформлялся в Витебске в только что организованном филиале брестской таможни (и слава Богу, иначе груз пришлось бы оформлять в Бресте или Минске). По приезде в Москву я должен был зарегистрировать эти документы в таможне, затем, по приезде в Испанию, зарегистрировать их в испанской таможне, а на обратном пути зарегистрировать соответственно в Испании и Москве. Работы запрещалось продавать, поэтому их количество по возвращении должно было строго соответствовать списку.

Молодой таможенник, отправляя меня в Испанию, тряся, как осиновый лист, боясь из-за меня потерять только что полученную работу. Он дотошно наставлял меня, просил и грозился санкциями, в случае если я наделаю ошибок или не выполню всех его предписаний. Особенно он напирал на две вещи: первое – чтобы ящики с испанской стороны при отправке их обратно были обязательно запломбированы таможенниками и отмечены в документе о прохождении груза; второе – чтобы все работы были на месте, так как наши работы при пересечении границы считались собственностью государства. От всего этого мытарства я похудел.

Наконец я сел в автобус, «квадратовцы» помахали вслед рукой, и я отправился в Шереметьево.

До посадки в самолет следовало пройти буферную зону из кассиров, таможни и пограничников. Выгрузив ящики возле первого ряда, я поинтересовался, здесь ли следует проходить досмотр моего груза. Мне убежденно ответили: «Здесь». У меня закралось смутное сомнение, и я с любопытством посматривал на узкий проход, соизмеряя его с размерами моих ящиков. Тем не менее, я отпустил шофера домой и с чувством легкого волнения ждал объявления посадки.

Посадку объявили. Но не успели замолкнуть последние слова диктора, как возле моих ящиков, словно из-под земли, вырос человек в форме. «Что это такое и почему оно здесь стоит?» – спросил он. Мне вразумительно объяснили, что для груза есть специальный вокзал, где следовало оформлять ручную кладь и багаж. До грузового вокзала – километр, а автобус уже уехал в Витебск. Времени для доставки груза на вокзал и его оформления уже не было.

«Лоху» из провинциального Витебска было невдомек, что Москва давно уже перестроилась, а Шереметьево и подавно. Что на аэровокзале работает хорошо отлаженная система по честному отъему денег у таких дураков, как я. Поэтому, окинув профессиональным взглядом придурка с фанерными ящиками, человек в форме запустил систему в действие и спровоцировал для меня проблему, разрешить которую я смог бы, только добровольно расставшись с денежными знаками.

Ничего еще не понимая, я ринулся по этажам к начальству. Все начальство курило «Мальборо», по тем временам очень крутые сигареты, и цинично, но в то же время с пониманием слушало меня, выпуская дым мне прямо в лицо. Передо мной стояло непробиваемая стена, которая всем своим видом откровенно говорила: «Плати и лети». Причем так откровенно, что даже я наконец это понял. Взбешенной наглостью и видами красных пачек «Мальборо», я упорно от этажа к этажу, от одного начальника к другому поднимался к самому главному.

Замначальника аэровокзала, седой и приятный мужчина, по-отечески выслушал меня и спокойно дал команду начальнику смены. К человеку в форме подошел другой человек в форме, пожурил того, что, мол, надо быть внимательнее к людям, затем отвел меня в сторону и сказал: «Сейчас придут грузчики, заплатишь им за работу 50 рублей». (Бутылка водки тогда стоила 8 рублей.) Надо было видеть, с какой радостью, я отсчитывал только что отнятые у меня деньги! Грузчики положили ящики на тележку и, не торопясь, покатали их прямо к самолету.

Когда я уселся в кресло пассажирского лайнера, первое желание было врезать стакан водки и, крякнув, с хрустом закусить его соленым огурцом. Неужели все позади? Дурачок. Я тогда не знал, что вылететь в Испанию вообще я никак не мог. Вся поездка была заведомо обречена, мне следовало бы только внимательно заглянуть в паспорт. Но я не заглянул. В него вообще в Шереметьево никто не заглянул, потому что Господь любил «Квадрат» и, наверное, сделал так, что люди в форме смотрели, но ничего не видели.

Наконец самолет оторвался от взлетной полосы, я перевел дух и подумал: «Ладно, напьюсь дома» и стал с нетерпением ожидать встречи с Испанией.

Испания всегда представлялась художникам загадочной. Мастера, которые побывали там, на своих полотнах отражали таинственность этой страны.

Вспомним хотя бы произведения Коровина. И они были правы. Особенно впечатлял колорит испанских ландшафтов. Образ Испании – это образ тайны и сдержанной страсти, которая готова проявить себя в любую минуту. Я не раз видел реакцию людей на то, когда говорил, что был в Испании. К другим странам относились спокойно, но, услышав слово «Испания», всегда переспрашивали: «Вы были в Испании?».

Самолет подлетал к Барселоне. Заходя на посадку, он накренился, и взору предстала невероятная сказка. Залив обступали скалистые горы, а в эти горы, словно ласточкины гнезда, были встроены дома. Ритм скал переходил в ритм домов, образуя органичное пространство, которое можно было видеть только с высоты полета.

Прямо из лайнера, через специальный переход, мы попали в современное здание аэровокзала. Хорошо помню наставления молодого таможенника, я приготовил документы и стал искать глазами испанскую таможенку. Таможени нигде не было. Нашел пограничников. Те выслушали меня, и сказали, что мой вопрос о приеме и отметке груза может решить только их начальник, который сейчас обедает и будет через полчаса. Представьте, читатели, такую картину: возле выхода из аэровокзала, на больших фанерных ящиках сидит идиот с бумагами в руках и крутит головой взад-вперед, наблюдая, как люди спокойно заходят и выходят, без всякого предъявления таможенных деклараций. Испанские пограничники, улыбаясь, посматривали в мою сторону.

Пришел начальник, выслушал меня, пожурил подчиненных, затем отдал мне документы без всяких на них отметок и широким гостеприимным жестом указал на дверь. Ящики погрузили в давно ожидавшую машину, и после небольшой экскурсии по Барселоне мы выехали за город.

Теруэль, где проходил фестиваль, располагался в 300–400 км от Барселоны. Предстояла небольшая экскурсия. С уверенностью могу сказать, что тот, кто бывал только в крупных городах Испании, но не видел их окрестностей, тот не видел Испании. Крупные города мира чем-то всегда похожи друг на друга. В каждом есть тротуары, подземные переходы, площади, фонтаны и т.д. Есть определенный стандартный набор, который делает мегаполисы стереотипными. Иное дело природа, не терпящая стереотипов.

Стояла испанская осень. Осенние краски ее, густые, сдержанные и богатые коричнево-фиолетовыми оттенками, без ярких открытых звуков создавали определенное настроение. Наша дорога пролегла среди невысоких гор, похожих на сопки и густо покрытых растительностью. Иногда на крутом склоне горы проступала красная глина, усиливая таинственную палитру теплой осени. Довольно часто, через определенные промежутки в десятки километров, на вершине этих сопок стояли гигантские черные силуэты быков. В сочетании с осенней палитрой эти сопки с быками создавали иллюзию таинственного ирреального мира. Ощущение тайны или легенды было настолько сильно, что казалось, если взять лопату и начать копать у подножия горы, то непременно найдешь клад.

В тот раз я постеснялся «искать клад», но когда мы ехали уже из Теруэля в Мадрид, я попросил остановить машину и поднялся на одну из таких сопок к быку. Это был силуэт, сделанный из толстого черного листового металла, скре-

пленного между собой большими клепками. Высота силуэта была внушительной – с нашу пятиэтажную «хрущевку». Издали силуэт быка смотрелся объемно и выглядел скульптурой.

Иногда дорога пролетала между невысоких сопок высотой в два десятка метров, на вершине которых сплошной стеной по обе стороны росли мандариновые деревья с уже поспевшими плодами. Эти мандариновые рощи образовывали нечто похожее на ущелье, на дне которого вместо реки извивалась блестящая лента дороги.

По приезде в Теруэль меня снова ждал сюрприз. Наша выставка должна была проходить в художественном отделе краеведческого музея. Еще раньше дирекция фестиваля просила выслать фотографии наших работ для иллюстрации общего фестивального издания и для предоставления их музею. Музей должен был убедиться, с какими художниками он имеет дело. Не знаю, по какой причине, но фотографии пришли поздно. И музей, пошарив в Интернете и не найдя там никакого «Квадрата», не пожелал принимать «кота в мешке».

Выставляться было негде.

По приезде я сразу почувствовал неладное, увидев печальные глаза Эстер, невесты директора фестиваля дона Фермина Переса, молодого, красивого и энергичного испанца. Эстер была художницей и как никто другой понимала мое положение. Но я, устав от неожиданных сюрпризов, особенно не расстроился. В конце концов, я уже в Испании, к тому же неформал, не избалованный официальным истеблишментом.

Через день вопрос с местом выставки был улажен. Он оказался еще более интересным, чем выставка в краеведческом музее. В Теруэле располагалась администрация, если так можно выразиться, церковного управления приходами провинции Арагон. При церковной администрации был художественный музей религиозного искусства. На террасе этого музея, которая шла по всему его периметру с двориком внутри и скульптурой Иисуса Христа посередине, и развернулась наша экспозиция.

Собрание художественных ценностей музея было богатым и разнообразным. Здесь экспонировались кресты с оригинальным художественным решением, старинные церковные книги, скульптуры апостолов и Христа, произведения живописи и другие художественные ценности религиозной тематики. Выходя из музея, зритель попадал в экспозицию «Квадрата», которая резко контрастировала



Теруэль. 1991 г.



Терраса художественного музея церковного искусства,
на которой располагалась выставка «Квадрата».
Теруэль. 1991 г.

ла с музейной. Каждая картина была выставлена на мольберте и ассоциировалась с инсталляцией. Скульптура А. Слепова и мои объекты были выставлены на заранее заказанных подставках.

Возле картин вместе со зрителями с любопытством прохаживались монахи, провоцируя восприятие экспозиции как заранее продуманную художественную акцию. Интересен опыт моего личного восприятия. К предложению выставить наши работы рядом с церковными ценностями я отнесся настороженно. Как это будет смотреться? Но диссонанса не случилось. Очевидно, сработали эстетические законы, которые едины для всех видов изобразительной деятельности и направлений.

Подкупал и факт плюралистического отношения католической церкви к такому соседству. Вряд ли это возможно у ортодоксального православия.

В общем, экспозиция получилась неформальной и оригинальной, что вполне соответствовало статусу неформального

«Квадрата». Если говорить о том, как проходил фестиваль, то мне он запомнился бесконечными ночными интервью в барах.

Дело в том, что Теруэль занимал первое место во всем Арагоне по количеству баров на душу населения. Бары встречались буквально через дом, и вечером город словно вымирал – вся молодежь и немолодежь сидела в барах. В барах целовались, лежа прямо на длинных лавках, молча сидели за бокалом пива, давали интервью, проводили деловые встречи и выставлялись художники. Меня будили среди ночи, скажем, часа в два, и волокли в бар, где я должен был рассказать о Витебске, Шагале, Малевиче и «Квадрате». Каждой газете и телевидению был назначен свой день и час, а точнее ночь, и поэтому бессонных ночей у меня набралось много.

Уровень проведения фестиваля был достаточно высок по представительству и форме проведения. Я вспоминаю свое взволнованное состояние на пресс-конференции, где стол, за который я сел, был буквально усеян микрофонами с надписями аккредитованных компаний. Пресс-конференция была устроена специально для меня накануне открытия фестиваля. Советский художник, никогда не выезжавший в капстрану, с волнением созерцал обилие микрофонов, осветительных фонарей и вспышки фотоаппаратов. Я ведь уже был за границей, в Польше, на фестивале советской песни. Но да простят меня поляки, у нас была поговорка: «Курица не птица, Польша не заграница». В Испании все было несколько иначе – это другой мир и другой фестиваль.

Жюри фестиваля, в составе которого был белорусский режиссер Валерий Горовой, просматривало фильмы без зрителей. Это было продиктовано большим количеством присланных на фестиваль фильмов и условиями работы. Поэтому фестивальную атмосферу формировали различного рода мероприятия, которые заполняли фестивальные дни.

Сразу скажу, корриду посмотреть не удалось, так как был уже не сезон. Мы опоздали на месяц. Сезон коррид заканчивается в сентябре, а так, как нас уверяли испанцы, мы бы ее обязательно посмотрели. Коррида в Испании проходит по всей стране, независимо от размера города. Проходила она и в Теруэле. Однако по этому поводу я особо не расстроился, меня больше интересовала художественная жизнь и сами художники.

Во время монтажа экспозиции меня посетили трое местных художников. Один из них предложил посмотреть персональную выставку. Она была размещена в баре, и мы договорились о предварительной встрече.

В назначенное время я с Михаилом Лытиным пришел к художнику на его работу. Он был киномехаником. Пока ждали, когда закончится фильм, я с любопытством заглянул в зал.

Зал был полон, несмотря на дневной сеанс. Меня это поразило, потому что наши кинотеатры в то время были давно уже пусты как в дневное, так и в вечернее время. Волна западных кинофильмов и открытые под них видеосалоны сместили акценты не в пользу кинозалов. Воскресные семейные походы в кино сменились домашним просмотром некогда запретных боевиков и «ужастиков». Я с улыбкой вспоминаю ажиотаж в прессе вокруг фильма «Маленькая Вера», где впервые в советском кинематографе был показан завуалированный, но по советским меркам откровенный секс. Это был эффект разорвавшейся бомбы. Несчастные забитые люди. Если бы они могли тогда знать, какую порнуху им покажут спустя 10 лет по домашнему телевизору!

В Теруэле художники могли выставиться только в барах или холлах гостиниц. В городе не было галереи и выставочного зала. Следует сказать, что выживание западных художников на то время было более суровым, чем наших в советское время. Пробриться на рынок действующей галереи было не просто, а муниципальных выставочных залов, которые функционировали бы на деньги городского бюджета, практически не было. Вдобавок высокая цена за художественный материал, и ху-



Двор художественного музея церковного искусства.
Теруэль. 1991 г.

дожники до определенного уровня признания были вынуждены зарабатывать на жизнь другой профессией.

О личной мастерской молодой художник не мог даже и мечтать. Когда Эстер и Фермин гостили у меня в Витебске, я стеснялся приводить их в мастерскую, которая, как ей и положено, была в полуподвале. Мне казалось, что этим я уроню свой имидж, который имел на фестивале. Однако первое, что произнесла молодая художница, расстроенно присев на сложенные в стопку доски в моей мастерской, было: «Мне бы такой угол!..».

Как раз на это время я забрал 10 изготовленных подрамников из столярки комбината, которые были расставлены по всей мастерской. Эстер с завистью смотрела на такое богатство. Фермин, глянув на подрамники, сказал: «Чтобы Эстер могла заказать такие подрамники для себя, ей здорово нужно покрутиться. Но не ободряйтесь, – с улыбкой добавил он, – скоро у вас будет так же, потому что стоимость подрамника начинается с оплаты работы пильщика, который валит дерево в лесу». Со временем почти так и произошло. Подрамники стали дорогими и художественные материалы тоже.

Да, художественные материалы на Западе не дешевые, но там есть рынок искусства, на котором произведения стоят так, как они того заслуживают. А значит, у художников есть шанс попасть на этот рынок, чтобы без труда купить нужные материалы.

Когда закончилась работа, пошли смотреть выставку. В баре было накурено и всё, как в западных фильмах, – влюбленные, степенный разговор и дым сигарет. Картины висели на любом свободном месте – на стенах, за стойкой бара и даже в закутке. Работы были небольшого размера; художник синтезировал коллаж с живописью, что мне, собственно, было близко. За пивом поговорили о жизни местных художников, из чего я понял, что художнику нелегко живется везде.

Следующий визит был к художнику уважаемому, который жил в Торуэле и имел свой дом, а также дом-мастерскую в 50 метрах от жилого. Мастерскую и дом он построил не так давно, на деньги от продажи картин. Приобретенная земля вокруг домов была огорожена сетчатым забором и еще не ухожена, но посередине был оборудован небольшой бассейн со светящейся на солнце голубой водой.

Прием был официальным и торжественным, с учетом обычаев испанского гостеприимства. Художнику недавно исполнилось 60, у него было четверо детей и жена – крупная блондинка, отчего походила на русскую, но, тем не менее, чистокровная испанка. Я узнал, что подобное встречается у испанцев – жгучих брюнетов.

Прием был оказан в просторном холле. Эстер, Лытин и я сели за небольшой столик, который был сервирован фаршированными маслинами с торчащими из них деревянными шпажками, зеленью, фруктами, шоколадом и вином. После знакомства с хозяевами мне были представлены остальные члены семьи. Первой подвели больную церебральным параличом девочку, которая без посторонней помощи не могла двигаться. Ее усадили в кресло, и мать с горечью сказала, что у них такое вот горе в семье. Ребенок был слабоумен и плохо контролировал свои движения. Взяв шоколад своими скрюченными ручками, она начала его запихи-

вать в рот, размазывая по лицу и столу. Вскоре ее увели. Я был смущен и удивлен. Напрашивалась параллель – кто в нашей советской семье покажет иностранцу инвалида, да еще в первом представлении? Его бы заперли в далекую комнату, чтобы он не испортил общего впечатления. Такое уважение к личности трогало до глубины души.

Следующие дети представлялись по одному, причем каждый после общих приветственных слов садился за стол и что-нибудь съедал, выпивал и только после этого представлялся следующий. После старшей дочери представили ее жениха. У них уже была помолвка, и жених держался как член семьи, но слегка волновался, хотел понравиться и все время говорил о перспективах своей работы, которая позволит ему в будущем хорошо содержать семью. Затем под вымышленным предлогом оставил гостей.

После представления была экскурсия по дому, начиная от цокольного этажа, где располагалась детская, до третьего, где размещалась спальня. Повсюду висели картины художника.

После осмотра дома пошли в мастерскую. Оба здания были выложены из красного кирпича. Жилой дом с цокольным этажом составлял три этажа, мастерская художника – два. Второй этаж мастерской был сделан в виде галерки, то есть первый этаж до половины был «занят» полом второго этажа, на котором размещалась лестница. На первом этаже был камин, а потолок уходил вверх под крышу. Стены отделаны деревом, вдоль стен, на полу и на стеллажах стояли картины.

Художник был по манере письма реалистом, и было видно, что он любит Веласкеса. Мастерство хорошего уровня, профессиональное, таким же обладали наши члены Союза художников.

Художник смущался, показывая произведения, и оговаривался при этом, что любит реалистическую живопись, но вынужден показывать ее модернисту. Я успокаивал его, говорил, что совсем не избалован модернизмом и что в нашем городе достаточно художников, стоявших на таких же эстетических позициях, как и он.

В основном это были портреты и пейзажи. Художник рассказал, что еще в молодости попал в струю рынка и с тех пор покупаем. У него определенный круг зрителей, галерейщиков и коллекционеров. Проданные за год хотя бы две работы позволяют ему целый год работать, не думая о деньгах. Однако жить только искусством удалось не сразу.

По уровню творчества я бы не отнес его к мастерам очень высокого уровня – это был добротный, профессиональный художник. Но, тем не менее, он смог устроить свою жизнь за счет живописи.

Художник угощал вином из бочонка, запрятанного от жены в мастерской, отчего в один миг стал своим. А когда пришла жена, увидев, что ее муж уже захмелел, переводить с испанского не было необходимости, и на минуту мне показалось, что я уже приехал домой. На дорогу нам испанец налил бутылку вина и бесконечно нахваливал его, рассказывая, что это вино для него специально выдерживает его друг. Вино действительно было замечательным, и мы с удовольствием осушили бутылку уже в мадридской гостинице, перед дорогой домой.



Экспозиция вокруг пирамиды.
Центральная площадь г. Теруэля. 1991 г.

пирамида, служившая воздушной вытяжкой, под которой располагались гаражи. В сочетании с красными кирпичными домами пирамида выглядела историческим мифом. Вот вокруг этой пирамиды и развернулась наша экспозиция. Конструктивный ряд мольбертов с картинами, скульптурными подставками и черной пирамидой образовали большую инсталляцию в стиле городского ленд-арта.

С утра площадь быстро заполнилась народом. Зрители проявляли откровенное любопытство, присматривались и приценивались. Неожиданно на площади появилась вся семья испанского художника. Жена была одета в норковую шубу, хотя на улице было тепло, несмотря на позднюю испанскую осень. Все члены семьи стали энергично меня обнимать и по обычаю дважды целовать, прикладывая щекой к щеке. Они, как мне показалось, нарочито демонстрировали свое знакомство со мной. Когда после приема у художника я случайно встретил на улице жениха, тот также, оставив компанию, перебежал улицу и шумно приветствовал меня. Но, возможно, это только мои предположения и на самом деле это традиционный этикет.

В последний день фестиваля, как и в первый, из Сарагосы и других городов нахлынули журналисты из газет и телевидения.

Фестиваль был юбилейный, с круглой датой, и его организаторы ждали главу провинции Арагон из города Сарагоса. Выставку «Квадрата» на день его приезда и закрытие фестиваля было решено организовать на центральной площади города, тем более что выставку легко было перемещать, т.к. она не висела на стенах.

Площадь была просторной, прямоугольной конструкции. Посреди площади стояла черная металлическая



Площадь г. Теруэля.
Монтаж экспозиции. 1991 г.

Встреча с главой Арагона не произвела на меня никакого впечатления: обыкновенный «обкомовский работник» (для молодых читателей объясню – член обкома КПСС) – такое же выражение лица, такая же формальность. Поздоровался, задал дежурные вопросы, потом безразлично, но вежливо осмотрел выставку под объективы корреспондентов и, попрощавшись, удалился. Из этого делаю вывод: все чиновники одинаковы. Не лучше был и мэр Теруэля, с которым также приходилось общаться. Эстер и Фермин вообще представили его как не очень далекого человека. Из чего у меня сложилось впечатление, что все граждане во всем мире одинаково «любят и уважают» своих чиновников.

Последний день фестиваля был особенным. В нем проявилась своеобразная романтика человеческих отношений. И дело не в том, что я был впервые в Испании и невольно романтизировал эту страну. Испанцы по натуре сентиментальный народ: читайте «Дон Кихот» Сервантеса и все поймете.

Расставаясь с фестивальными днями, мы обнимались и плакали, как будто все было в последний раз...

В заключительный день в большом кинозале местного кинотеатра были представлены видеофильмы, завоевавшие призовые места. По условиям конкурса фильм не должен был превышать 15 минут, поэтому их демонстрировали нам в достаточном количестве, чтобы составить общее впечатление об уровне произведений и самого фестиваля. В основном это поиск новых средств визуальной выразительности. Фильмы не игровые, с событиями и сюжетом. Во всяком случае то, что я видел, было проявлением содержания через формотворчество. До фуршета показали замечательный фильм «Возвращение Венеры». Перед его демонстрацией Эстер и Фермин вошли в зал позже других – красивая молодая пара. Эстер была одета в длинный кожаный плащ. Перед тем как сесть в кресло, она обернулась, окинула взглядом зал и, сделав вид, что меня не заметила, грациозно сняла плащ, обнажив роскошное декольте шикарного платья.

Фуршет обычный, с выпивкой и закуской. Бросалось в глаза, кто и в чем был одет. Настоящий пестрый фестивальный котел – от строгих костюмов и роскошных платьев до рубашек и потертых джинсов. Некоторые дамы были в комбинациях, мода на которые спровоцировала певица Мадонна, другие щеголяли в платьях из марли, модной в то время как натуральный материал.

После праздничного фуршета отправились в бар, арендованный на всю ночь уже для ограниченного круга гостей.

На следующий день была встреча с известным испанским актером и режиссером Х.А. Бардемом, который считался классиком европейского кинематографа. Встреча была за городом, в уютном кафе маленького поселка.

Следует сказать, что поездка в Испанию, а также последующие мои поездки во Францию, Великобританию и Германию складывались очень удачно, потому что я видел эти страны не только из окна гостиницы. Во Франции, например, я жил две недели во французской семье, в Англии – в квартире, и часто гулял в городских окрестностях. Спросите кого-нибудь, кто часто ездил, скажем, в Испанию по делам или туристом, видел ли он испанскую деревню? Не каждый ответит утвердительно, а я видел. За время фестиваля нас периодически куда-то отвозили. Это были в основном исторические места. Помню, привезли к кре-

пости, которая была построена на вершине крутой горы высотой метров 500, а может быть, и больше. Если стоять у подножия и смотреть на крепость, то головной убор придется поддерживать рукой. Экскурсовод с гордостью сказал, что эта крепость никогда не была взята врагами. На что один художник из делегации мультипликаторов подметил: «Очевидно, врагам было лень подниматься на такую высокую гору».

Крепость выглядела сказочным замком. С одной стороны гора была действительно неприступна – почти отвесной, из красной глины, размытой проливными дождями. Остальная же часть горы была густо покрыта растительностью. Экскурсовод предложил желающим подняться в крепость, но, как и у врагов, добровольцев на такой поход не нашлось.

Возвращаясь назад, остановились в испанской деревне. Что она из себя представляет? Это вырезанный фрагмент из городского квартала маленького городка, своего рода невысокая театральная декорация: одна короткая улица, вымощенная камнем, два-три каменных или кирпичных дома, магазин, аптека, возможен небольшой бар. В такой деревне может располагаться какая-нибудь мануфактура по производству утвари или мелкого крестьянского товара. В деревне, где мы были, занимались изготовлением керамической посуды и сувениров. Подобное место – это и не ферма, и не деревня, я ее называю деревней по аналогии с нашей, т.е. жилым сельским местом. Этот деревенский мини-квартал выглядел не сказкой, а какой-то эклектикой, будто город растрескался от землетрясения, и его растащили на куски по всей стране вместе с жителями. К тому же пластика архитектуры такого фрагмента создавала впечатление архитектуры, наспех склеенной веселым архитектором. Ощущался диссонанс с природой, и в этом смысле наши деревянные постройки даже более естественны и органичны.

Мэтр кинематографа рассказывал о том, что он сейчас пишет мемуары, в которых ему придется сознаться в своих многочисленных романах. И неизвестно, как к этому отнесутся его жена и дети. Михаил Лысин сначала переводил, потом все реже, затем совсем перестал и стал общаться с актером лично. Не имея информации о разговоре, я понемногу занялся своими мыслями и по обыкновению «отъехал в сторону». Именитый испанец заметил мое равнодушие, и это ему не понравилось. Когда я попросил официанта принести кофе по-американски (двойной), он немного вызывающе спросил: «А что, Вам кофе по-испански не нравится?» Мне пришлось рассыпаться в любезностях к нему и испанскому народу.

Испанцы не терпят американцев и их масс-культуру. В Испании, мне это демонстрировали не однажды. Например, во время завтрака в ресторане гостиницы по телевизору транслировалась китчевая программа театрализованной битвы неогладиаторов на ринге. Испанцы, которые завтракали вместе с нами, показывая на телевизор, возмущались и крутили пальцем у виска: «Американо!» С подобным отношением к насаждению американской культуры я столкнулся и в других странах Европы. Например, перед отъездом во Францию я посмотрел боевик с участием Ван Дамма. Через два дня, находясь уже во французской семье, вечером я решил посмотреть национальное французское телевидение. На канале, который я включил, шел тот же фильм с участием Ван Дамма. Утром я сказал об этом

хозяину дома, преподавателю математики в колледже. Он взял телевизионную программу и, сокрушенно качая головой, тыкал пальцем в названия программ, повторяя: «Американо, американо...»

До отъезда домой оставалось еще больше суток. Фермин согласился, чтобы мы оставшееся время провели в Мадриде. Однако предупредил, что будем жить в гостинице невысокого класса.

Одной из центральных программ посещения Мадрида был обед у актера, который еще в кафе любезно пригласил к себе. По рассказам Фермина, у него была большая коллекция произведений живописи, среди которых произведения Пикассо. К сожалению, посещение музея Прадо нам не светило. Выпал понедельник – выходной во всех музеях мира.

На следующий день, утром, в машине водителя, который нас привез из Барселоны в Теруэль, мы начали путь домой. Лытин раскрыл свежую газету, на первой полосе которой крупными буквами было напечатано: «Ельцин ликвидировал СССР». У нас было приподнятое чемоданное настроение, и мы дружно заржали, затем также дружно затихли. Какое-то время было слышно только шуршание шин по асфальту.

Незаметно подкралась тревога. Куда мы едем? Для всех граждан СССР распад супердержавы оказался шоком, осозанным или неосозанным. Такие судьбоносные события не могут проходить бесследно, и как бы мы ни относились к политическому строю своего государства, это был наш дом. С убежденностью скажу, что оказавшиеся за границей, были шокированы вдвойне. Когда находишься за рубежом, всегда ощущаешь свою родину, причем как государство. Это ощущение вызывают многие факторы, например понимание своей незащищенности. Тебя могут обидеть, оскорбить или обмануть – кто защитит? Ты можешь заболеть – кто вылечит? Наконец, кругом все чужое, включая пищу, какой бы вкусной она ни была. Ощущение государства, которое за тебя несет ответственность, незаметно, но всегда с тобой. И вдруг в одночасье все рушится, и что происходит дома, тебе неизвестно.

Было странное чувство, будто жизнь завершилась. Предвидеть такой ход развития событий никто не мог. Вообще, в этой истории внезапного распада КПСС, а вслед и СССР, наряду с драматизмом происходящего, присутствует некая странность. Как охарактеризовать это явление? Оно не относится к понятию реформы или катастрофы. Западные политологи утверждают, что для западного мира это также было полной неожиданностью. Тогда что говорить о нас? Было мощное государство – и вдруг в момент его не стало.

По этому поводу можно что угодно писать или говорить, подводя ту или иную базу под свои рассуждения – от происков империализма до масонского заговора. Но насколько они убедительны и объективны? Вряд ли можно напрямую связывать политическое банкротство КПСС с распадом СССР. Кроме коммунистической партии, в стране была сильная армия и не менее сильный КГБ, способные предотвратить распад государства. Но по большому счету никто не хотел ничего делать и брать на себя ответственность. Было такое впечатление, что государство, как живое существо, ушло само, без явных на то внутренних и внешних причин, потому что ему не нашлось места в человеческом сообществе...

Встреча с Эстер и Фермином была назначена на площади Колумба. Но они сильно задерживались. Отутюжив вдоль и поперек площадь, мы принялись за прилегающие к ней кварталы. Мадрид встретил нас набором городского стандарта – брошенные и еще не убранные лежаки из картона и прочего хлама для ночевки бездомных, вызывающе одетые проститутки и городской смог, который контрастировал с чистым воздухом испанской провинции. Обилие магазинов, фонтанов, исторических памятников и нескончаемый поток машин. В Теруэле гораздо больше испанского, чем в Мадриде. Мадрид – мегаполис, Теруэль – чистый и уютный городок, как дача с камином, в которой можно перевести дух после городской суеты.

Изучив площадь и ее окрестности, мы с Лытиным со скукой рассматривали памятник Колумбу, который уже до смерти надоел. Потом я перевел взгляд на проституток, демонстрировавших себя довольно оригинальным способом. Они стояли вдоль дома, спиной к стене, на равных промежутках друг от друга, опустив руки по швам. Заметив мое любопытство, М. Лытин предложил: «Давай подойдем и поговорим!» Чего не сделаешь от скуки, и я согласился. В силу того, что Лытин был переводчик, зондировать услуги девушек пришлось мне. Я стал расспрашивать их о делах, о погоде, нес какую-то чушь и не решался спросить о главном – сколько они стоят. Боковым зрением я заметил группу крепких парней, которые стали вдруг проявлять к нам повышенный интерес. Я понял, что это сутенеры, и, передав привет из Витебска, спешно ретировался. Потом наехал на Лытина, упрекая его, что тот меня подставил, и задал ему сакраментальный вопрос, где бы он находился в момент оказания услуги, так как я ни слова не понимал по-испански. Он ответил, что, очевидно, за ширмой, а ему нужно было знакомство с проституткой в целях изучения их мадридского диалекта. Потом он на кафедре обучал бы своих студентов, так сказать, из свежих уст. «Сволочь, – подумал я, – но профессионал».

Наконец, спустя три или четыре часа от назначенного времени, подъехали Эстер и Фермин. Оказалось, они попали в пробку. Из-за опоздания сорвалась встреча с режиссером Хуаном Антонио Бардемом, и нам была предложена автомобильная экскурсия по городу и супермаркет. Вечером все четверо: Павлов, Горовой, Лытин и я поселились в гостинице в центре города, правда, невысокого класса. Это была просторная комната с четырьмя койками и тумбочками, коридором, туалетом и ванной. Мебель была старая, такая, как у нас на дачах, а ванная и туалет – экстра-класса. Я потом спросил у Фермина, почему такая разница, в ответ он сказал: «У нас нет плохой сантехники».

С коридора через окно можно было видеть маленький дворик, зажатый со всех сторон домами. С высоты он смотрелся колодцем, на дне которого валялся мусор, выброшенный из окон жителями домов и нашей гостиницы. Дно было усеяно пакетами от сока и молока. Я с грустью смотрел на выброшенный мусор, потом перевел взгляд на вечерний, в рекламных огнях, Мадрид. Было ощущение, что ты – это один из выброшенных пустых пакетов от молока, использованный и никому не нужный. В этот момент я понял, что нет не только СССР, вместе с ним нет и «Квадрата», потому что «Квадрат» был создан на запрос исторической ситуации.

Назавтра выдвинулись в мадридский аэропорт, расположенный едва ли не в центре города, и началась заключительная часть этого удивительного путешествия.

Я думал, что встреча с Родиной начнется с трапа самолета в аэропорту Шереметьево. Возможно, в других странах так и происходит. Я же попал в свою страну, как только переступил порог мадридского аэропорта.

Свято помня указания витебского таможенника, я снова начал искать испанскую таможенку, чтобы те приняли ящики с картинами по накладной и опломбировали их. В аэропорту, кроме билетных касс, ничего не было – только выход к взлетной полосе. Подошли с Михаилом к полицейскому, тот отправил нас на цокольный этаж. Испанский таможенник находился в глухом подвальном помещении без окон (не следует путать испанские подвалы с советскими). В стене было вырезано окно, за которым, твердо положив локти на стол, сидел таможенник. Он своим овальным лицом и усами был удивительно похож на героя Верещагина из фильма «Белое солнце пустыни».

«Верещагин» долго слушал сбивчивые объяснения Лытина, вытаращив на нас глаза, и усиленно пытался овладеть ситуацией. Наконец, так ничего и не поняв, посоветовал обратиться к представителям авиакомпании «Шереметьево». Пришли два элегантно одетых молодых человека, с которых уже давно слетел лоск советского чиновника, и, быстро оценив проблему, посоветовали плюнуть на все и лететь домой.

До регистрации оставалось часа два, и я бесцельно нарезал круги по аэропорту. Вдруг ко мне подошел мужчина лет 40–45 и заговорил со мной на русском языке, с едва заметным акцентом. Оказалось, что он иммигрант, живет в Америке 22 года, попав туда совсем мальчишкой. Работает на заводе слесарем, жена тоже русская. Я спросил его, как он узнал, что я из СССР, он ответил, что нашего брата всегда за версту видно. После первых вежливых слов, он неожиданно, с энергичным напором перешел к политике. По всему было видно, что ему очень жаль распавшегося Союза. Он тактично бранился и возмущался расточительностью советского руководства, которое кормило весь мир, и в результате страна оказалась нищей.

– Не надо было нефть качать на Запад в огромную трубу! – запальчиво сетовал он. Я поинтересовался, почему он так переживает, ведь у него вроде все хорошо.

– Знаешь, – продолжал он, – какие дебаты мы разводим на кухне с женой, защищая Советский Союз?

– Но ты ведь уже разговариваешь с акцентом, – заметил я.

– Ничего. На х... я могу еще послать на чистом русском языке, – ответил он и, услышав объявление о регистрации рейса, вежливо откланялся.

Я задумчиво посмотрел ему вслед, хотел зайти в магазин, в котором можно было купить по низким ценам товары, но, не сделав и шагу, замер. Действительно, советского человека видно было за версту. По аэропорту не шло, а сучило, передвигая ноги, как утюги, родное и близкое «чмо». Молодой человек 28–30 лет, был с откровенного и жестокого «бодуна». Он был высокого роста, косая сажень в плечах, белобрысый, с растрепанными волосами, крупным мясистым лицом

и такими же толстыми и мясистыми пальцами. На голову была нахлобучена ушанка. Демисезонное пальто было расстегнуто, на шее болтался вязаный шарф. Колоритная фигура напоминала героя из лубочных русских сказок.

Он подошел к низенькому полицейскому и, не переставая улыбаться, глядя сверху вниз, начал произносить отборным русским матом речь. Из этого монолога нормальными словами были только: «Говори, сука, где находятся русские музыканты?» Наслаждаясь тем, что полицейский ни слова не понимает по-русски, он продолжал измышляться не только над полицейским, но, очевидно, и над западным миром в целом. Он поливал полицейского отборной бранью, выплескивая на него всю горечь за только что утраченную Родину.

Полицейский моргал глазами, задрав голову вверх, и что-то сбивчиво лепетал, чувствуя подвох, но ничего не понимая.

– Капиталистическая низкорослая гнида, – ласково говорил персонаж народной сказки. – Я тебя, мудака, уродина и г...к, спрашиваю, где русские музыканты?

Наконец, оставив полицейского в покое и тяжело ступая, двинулся дальше.

Объявили посадку. У трапа самолета нас встретила улыбчивая стюардесса, которая сортировала курящих и некурящих пассажиров по салонам. Усевшись в кресло, я увидел своего «героя», который, оказывается, тоже не курил. Самолет начал набирать высоту, и стюардессы заставляли пассажиров пристегнуть ремни.

Сразу возникла проблема с нашим «героем» – он наотрез отказался быть пристегнутым. Назревал конфликт. После стюардессы его пытался уговорить их бригадир, молодой стюард, но также безрезультатно. Наконец пришел командир лайнера и в резкой форме предложил немедленно пристегнуться: «Мне придется отнять у тебя заграничный паспорт и тогда тебе негде будет зарабатывать баксы», – строго добавил он. – «Ничего, я заработаю», – пробурчал «герой» и нехотя пристегнулся.

После набора высоты стюардесса объявила, что можно покурить и воспользоваться баром на втором этаже салона. «Герой» как будто только и ждал этих слов. Он резко поднялся с ненавистного кресла и бросился в бар. Вскоре он оживленно вырулил из-за поворота, неся на пальцах, как профессиональный официант, поднос с бокалами вина и стал угощать своих друзей из симфонического оркестра, членом которого, как выяснилось, он и являлся. Лытин шутливо обратился: «А мне?» В ответ «герой» скрутил из пальцев мясистую фигу и сунул Лытину под нос. Весь четырехчасовой перелет музыкант периодически метался в бар и шатался между креслами по салону.

Самолет подлетал к аэропорту Шереметьево. Следовало опять пристегнуться. Изрядно захмелевший сказочный «герой» не то что отказался пристегнуться, он отказался сесть, объясняя стюарду, что он свободный человек и не может быть привязан. Он стоял, обхватив стойку двумя руками, и не собирался двигаться с места. Стюард попросил музыкантов усмирить своего товарища. Те пытались его уговорить, но он послал всех на х... и двинул одному кулаком в лицо. Тогда трое или четверо парней схватили его за руки и попытались затащить в кресло, но безуспешно: хилые музыканты болтались, повиснув, как тряпки, на его сильных руках.

В нашем салоне летела команда борцов, накачанные ребята, которые все время порывались примирить независимого «героя». Но музыканты уверили их,

что справятся сами. Они дружно набросились на него снова, а он в ответ бил их своими кулачищами. Завязалась настоящая драка. В это время самолет накренился и стал разворачиваться на посадку. Я должен сказать, что ощущение было не для слабонервных. Пол уходил из-под ног, а одновременно рядом шла ожесточенная потасовка. Наконец музыкантам удалось скрутить хулигана, но посадить его в кресло оказалось не менее сложной задачей, чем оторвать от стойки. Он упирался ногами, цеплялся за спинки кресел и изворачивался дугой. Коллеги все-таки усадили его, но тут он вдруг высвободил руку и, пытаясь ударить товарища, промахнулся и саданул по голове испанки, которой почему-то приспичило лететь в Советский Союз.

Сбитая шляпка далеко отлетела в сторону, испанка на ломаном русском закричала: «Как Вам не стыдно, ведите себя прилично!» Наконец тореадоры привязали уставшего «быка» к креслу и, запыхавшись, уселись на свои места.

Из соседнего салона пришел пожилой дирижер, сухой и седовласый. Тихим голосом извинился перед присутствующими, посетовал, что за этого музыканта ему часто приходится извиняться, но на скрипке он играет великолепно и заметить его практически некому.

– Так он играет на скрипке? – искренне удивились рвавшиеся в бой тяжело-весы-спортсмены.

Самолет приземлился, и в салон вошла группа ОМОН – здравствуй, родная страна!

Едва я попал в аэропорт, как из репродуктора грянули слова диктора, впоследствии ставшие классическим анекдотом: «Художник из Витебска Малевич, прибывший таким-то рейсом из Испании, просим подойти к справочному бюро». Я шел по вокзалу, а диктор периодически повторял эту фразу. Такое объявление дал приехавший за мной на автобусе шофер комбината «Мастацтва» Николай Медведев, полагая, что Малевич и есть моя фамилия.

– А ты знаешь, что Малевич – это великий художник XX века? – поинтересовался я.

– Да? – удивился он. – А я-то думал, почему девушка, которая принимала объявление, так долго и внимательно на меня смотрела.

Предстояло пройти погранконтроль. Взяв мой загранпаспорт, молодой солдат долго вертел его в руках, периодически окидывая меня взглядом. Затем велел подождать и вышел. Возвратился с капитаном, который спросил:

– Как Вам удалось вылететь в Испанию и кто Вам выдал такой паспорт?

Я ответил:

– Министерство иностранных дел.

Он вздохнул и вернул мне документ. Я с интересом стал его изучать. Моя фамилия, очевидно, неправильно напечатанная, была замазана корректором и сверху выбита правильная. Такая грубая фальсификация недопустима даже на Дерибасовской, сейчас этот паспорт хранится у меня как реликвия того парадоксального времени.

По приезде домой предстояли разборки с таможенником. Ситуация усугублялась тем, что архитектор из Барселоны купил у Валерия Чукина работу «Влюбленные» в последний день фестиваля. Это была единственная покупка, но

по тому интересу гостей и журналистов из Сарагосы проданных работ, очевидно, было бы гораздо больше, если бы выставка проходила в крупном городе. Такого же мнения был и Фермин, директор фестиваля.

Как вы помните, все работы должны были быть возвращены. Встречу с таможенником я затянул, а Валера в это время по фотографии в спешном порядке сделал копию, которую мы засунули в неопломбированные ящики. Несчастный таможенник долго сокрушался, но терпеливо пересчитал все работы и потом еще долго донимал директора комбината В. Иванова письмами о нарушении правил перевозки груза через белорусскую таможню.

В мастерской накрыли стол, я стал угощать друзей испанским вином, рассказывая об удивительной поездке, все время ощущая не покидавшее меня чувство тревоги.

Документы

La Escuela de Kwadrat expuesta en el claustro del Palacio Episcopal

M. D. MALLO FORCAB
A partir de hoy en el claustro del Palacio Episcopal estará expuesta la "Escuela de Kwadrat". Una selección de obras pictóricas traídas desde Viena para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte de este artista.

Manifiesto una corriente como Alexander Maley, que se ha trasladado hasta nuestra ciudad para presentar un conjunto de pinturas llevadas en un viaje de la escuela de Kwadrat. Faltan pintura Eshel, dibujos de colores, programas, publicaciones, monedas y recuerdos del Festival de Cine que giran a su alrededor con la primera intención, podría adelantarse hasta la filosofía estética y pictórica de Alexander Maley, un curso, programa que se pasa por nuestra sede en medio de una actividad teórica. La prueba de un artista vendido del Festival de Cine, se pone, se figura su espacio, que eso también puede ser arte.

El sentido de su escuela

Cuando todavía eran estudiantes del Instituto de Artes Plásticas, los puros de Vichok "Kwadrat" manifiestan frecuentes encuentros que les llevaron a formar un grupo y que a principios de los 50 se proclamó como una corriente artística que rechazaba rotundamente cualquier arte oficialista bajo el nombre del llamado "realismo socialista".

Los raíces de esta escuela se encuentran en la herencia artística de la "Escuela de Viena" (1918-1932). A comienzos del año 1920 Mark Shagal enseñó para la escuela de artes, donde Kazimir Malevich fundó una organización de pintores jóvenes. UNOVIS (afirmadores del arte nuevo), que comenzó a planear en práctica postales de colores de aquí, basados en su descubrimiento artístico (el suprematismo).

Sus seguidores se apoyan en el concepto "estructura espacial del cuadro", descubriendo la estructura cónica. Recibe esta tendencia a pintores de distintos lenguajes plástico y que, a pesar de su diversidad estilística y estilística han profesado en uno u otro grado la unidad del mundo estético del hombre con el universo. La estética de la vanguardia clásica y su concepción del mundo que a los mejores miembros del "Kwadrat" "un practicar el desarrollo individual de cada uno de ellos".

Alexander Maley es el director actual de esta escuela, que siendo seguidor de Malevich, se ha dedicado a desarrollar las conexiones de aquí y después hace un estudio de estructura espacial y presentando en la Casa Central del Pintor en Moscú, que cuenta con una sala consagrada como patrimonio entre los pintores vivos.

Alexander ha tomado las raíces de la teoría de Malevich, afirma que un objeto está al mismo tiempo dentro de varias estructuras espaciales, y se puede encontrar otro modelo espacial que represente una realidad objetiva. Partiendo de este principio ha llegado a concebir una estructura que, la llamada "información inversa", sigue la teoría de su maestro en el sentido de que el hombre es una instancia cónica, se sabe que en el centro está fuera de toda la vida y nosotros vivimos como en un espacio portado que encamina nuestras acciones.

También afirma Alexander siguiendo las raíces de Malevich que el arte se compone y se firma por las analogías a la naturaleza. Su mente no solo se puede ver en los objetos,

también en la pintura, se trata de relacionar en un momento el espacio y la teoría como tal.

FESTIVAL TORRENTINO DE CINE DOCUMENTAL DE VINO
NUMERO 4 MIERCOLES, 4 DE DICIEMBRE DE 1991 ESCRIBE Y COORDINA JOSE ANGEL RUBIO

la claqueta

la claqueta

la claqueta

Alexander Maley, preparando la exposición.

En el Palacio Episcopal
La exposición de la escuela de Kwadrat abre hoy sus puertas

Por Ana María ALONSO

Desde hoy y hasta el próximo sábado, los aficionados a la pintura y el arte en general, tendrán la oportunidad de admirar los cuadros, esculturas y objetos vanguardistas que componen la exposición de la unión de pintores soviéticos de "La escuela del Kwadrat".

nas, Leningrado, Moscú, Vichok y en otras ciudades de la URSS, así como en Polonia, Finlandia, Alemania, Estados Unidos, Canadá e Italia, aunque de manera individualizada. Esta es la primera vez

TITULARES

- Don Emilio Elroa presidirá la clausura del Festival
- Las primeras autoridades se acercan a la Semana.
- La historia del cine documental soviético
- Doga Vertov fue un maestro del documental en cine.
- "Cómicos" de Bardem
- La increíble actualidad de una mirada al mundo del teatro.
- ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?
- Una buena pregunta de Billy Wilder.
- El cine cubano sigue llamando la atención
- "Plaf", un clásico político pero en el trópico

Испанская пресса о «Квадрате».

Выставка на природе. Роспись стены по эскизам Малевича. 1992 г.

1992-й – последний год творческой активности «Квадрата». Несмотря на то, что в обществе произошли исторические события, их поначалу никто *как бы* не заметил. Все жили прежней жизнью и прежним сознанием. И хотя политики объявили, что страны нет, советский менталитет продолжал исправно работать. До тех пор пока не начался дележ богатств огромной страны между небольшими группами людей, сопровождавшийся едва ли не массовым отстрелом конкурентов и соперников, до тех пор пока не начали стрелять по российскому парламенту и еще не вспыхнула в полную силу чеченская война, народ продолжал жить в виртуальном СССР на его культурном и социальном фундаменте.

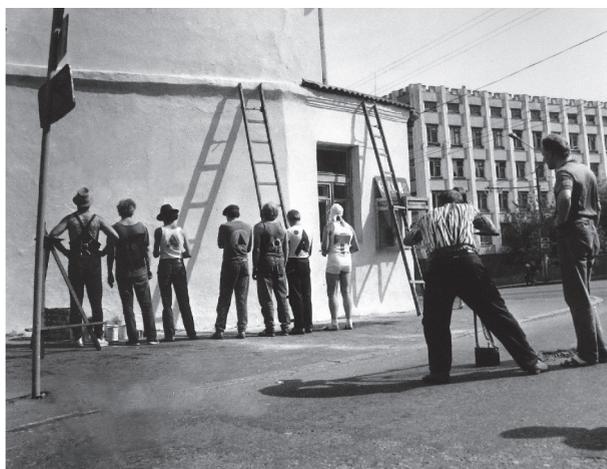
В культуре и искусстве продолжался начатый перестройкой художественный процесс на фоне изменившихся социально-политических условий. «Беларусьфильм» по инициативе оператора и режиссера Ю. Горюлева принял решение снять документальный фильм о «Квадрате». Спустя несколько дней съемочная группа приехала в Витебск.

Еще раньше у нас мы задумали две интересные акции – роспись стены дома на углу пересечения ул. Ленина с ул. Правды по известному эскизу К. Малевича, выполненного в Витебске в 1919 г., и выставка живописи и скульптуры на природе, как своеобразная форма ленд-арта.

Эти две акции режиссер решил положить в основу фильма как главное действие, характеризующее творческий почерк объединения.

Как известно, от ул. Ленина вниз по ул. Правды размещались мастерские УНОВИСа. Конфигурация эскиза Малевича очень напоминала конфигурацию торца дома на углу Ленина и Правды, который мы собирались расписать. Малевич тысячи раз проходил у этого дома, и, возможно, чисто подсознательно это спроецировало очертания его эскиза. Эскиз выполнен как роспись стены интерьера комнаты, но, судя по комментариям, написанным рукой Малевича, он вполне мог бы быть применен и в решении экстерьерных задач.

Но не это было для нас главным. Главное то, что эскиз, созданный в Витебске, не нашел практического воплощения. Мы посчитали, что будет вполне уместным, когда спустя десятилетия новое объединение витебских художников реализует супрематическую концепцию мастера.



Акция «Стена». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



Акция «Стена». 1992 г.
Фото И. Барсукова.

вязанные через человека реальности. Эта акция была продолжением предыдущей темы – «Природа и культура», но в другом эстетическом ключе.

Роспись решили исполнить временным материалом (гуашь с клеем) по двум причинам. Одна причина чисто техническая – для фундаментального выполнения росписи требовался профессиональный подход к делу, т.е. подготовка штукатурки, хорошие краски, городской заказ и т.д. На все это требовалось время. Вторая причина – чисто художественная: уновисцы расписывали город к Октябрьским и Первомайским праздникам также недолговечными материалами. Мы старались пойти их путем. Был праздник («Славянский базар») и была гуашь с клеем, которой мы и расписали стену.

Действие происходило в простых импровизированных костюмах, на спине каждого из которых была написана одна буква так, чтобы в сочетании с другими читалось слово «квадрат». Периодически во время исполнения росписи выкрикивались приветственные слова в адрес художников, прославивших наш город.



Акция «Стена». 1992 г.
Фото И. Барсукова.

В силу того, что художественная жизнь в начале века была прервана насильственно, роспись стены не могла быть просто работой. Нужно было действие, которое подчеркивало бы, что об ушедших художниках и созданной ими культуре помнят. Поэтому роспись стены проходила в виде художественной акции.

Вторая акция – единство природы и искусства как две самостоятельные, но взаимосвязанные через человека реальности.

Эта акция была продолжением предыдущей темы – «Природа и культура», но в другом эстетическом ключе.

Роспись решили исполнить временным материалом (гуашь с клеем) по двум причинам. Одна причина чисто техническая – для фундаментального выполнения росписи требовался профессиональный подход к делу, т.е. подготовка штукатурки, хорошие краски, городской заказ и т.д. На все это требовалось время. Вторая причина – чисто художественная: уновисцы расписывали город к Октябрьским и Первомайским праздникам также недолговечными материалами. Мы старались пойти их путем. Был праздник («Славянский базар») и была гуашь с клеем, которой мы и расписали стену.

Действие происходило в простых импровизированных костюмах, на спине каждого из которых была написана одна буква так, чтобы в сочетании с другими читалось слово «квадрат». Периодически во время исполнения росписи выкрикивались приветственные слова в адрес художников, прославивших наш город.

На крыше дома с гитарой восседал Малей и пел авторскую песню на стихи В. Чукина «Витебск 20-х». Венчал это художественное действие оператор Горулев, прильнувший к объективу кинокамеры внушительного размера, которая вместе с опорной треногой занимала половину улицы.

Дальше плотным кольцом стояли зрители и обыкновенные прохожие, для которых на время фестиваля проезжая улица была превращена в тротуар.

Впоследствии роспись получила право на жизнь, но

в довольно странной форме – в виде перманентной акции. История ее такова. Роспись, выполненная гуашью, продержалась год. Потом облик ее постоянно менялся – она медленно исчезала, как лик того времени, ради которого она была выполнена. Исчезала очень красиво. Осенние дожди оставляли на ней акварельные смывки и разводы, зимняя стужа – сухие трещины и осыпавшуюся штукатурку. На каждом этапе ее увядания она выглядела сказочно живописной, ни на секунду не теряя своего эстетического достоинства. Я сожалею, что не догадался снять этот процесс на видеокамеру. Это было бы существенным добавлением к выполненной акции.

В 1998 г. город заказал «Квадрату» стационарное исполнение росписи. Снова было действие. Причем от начала эскиза (с левой стороны дома были добавлены геометрические фигуры) до завершающего акцию действия, снятого на видеокамеру. К предыдущему действию добавились расписанные в стиле супрематизма валуны, разложенные вдоль тротуара к зданию УНОВИСа как часть задуманного перформанса.

Роспись простояла четыре или пять лет, но недобросовестно положенная рабочими штукатурка стала осыпаться, и роспись начала постепенно гибнуть. Здесь произошел любопытный случай. Роспись (очевидно, решили сэкономить деньги) отдали реставрировать маляру, а не художнику. Маляр суриком (ядовито-коричневая краска, широко распространенная в СССР) закатал красные геометрические пятна на росписи и диким синим цветом – вертикальную полосу, которую мы с большим трудом подобрали по цвету относительно оригинала. Это была не роспись, а что-то в духе «творчества» Кисы Воробьянинова из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова. Увидев такое произведение, я по сюжету романа, как тот дворник, схватился за сердце. Такое надругательство над исторической и уже современной культурой могло присниться только в страшном сне.

Подобное действие стало осуществляться каждый год и продолжается по сей день¹. Ежегодно, когда к «Славянскому базару» подновляются фасады домов центральной улицы, таинственный маляр обновлял роспись. Причем с годами у него стало получаться лучше, даже вертикальная полоса начала удаваться и выглядела не так дико. Устав возмущаться, мы сначала глубоко и философски задумались, а потом привыкли и стали с нетерпением ждать «Славянского базара», чтобы посмотреть, в какое же «платье» на этот раз оденут уже ставшую народной роспись.

История, как известно, повторяется дважды: сначала как трагедия, а потом как фарс. Уновисцы не подписывали свои работы, подавали их как коллективное творчество. Очевидно, дух их творчества витал возле угла этого дома и подмигивал потомкам яркими красками малярной кисти.

Место для выставки «На природе» выбрали в живописных родных краях Виктора Шилко, там же, где мы проводили и экологические акции «Природа и культура».

¹ В 2008 г. роспись закрасили совсем. Неизвестный маляр устал реставрировать, а руководители города не сочли нужным выделить средства на настоящую реставрацию.

В озеро извилистой лентой впадала речка. Устье, ее берега и края озера превратились в выставочную площадку импровизированного храма искусства. Одни картины установили на мольбертах, другие укрепили среди деревьев.

Картины, скульптура, мольберты, деревья, вода и растительная среда реки и озера стали инсталляционным материалом для создания одного произведения на основе двух смежных реальностей. Эти две реальности удивительным образом гармонировали между собой, т.к. были родственны по природе своего происхождения.



Слева направо – Н. Дундин, В. Чукин, В. Шилко, Ю. Горулев. 1992 г.
Фото И. Барсукова.

художники вторгаются в природу посредством созданной ими художественной формы. Эта форма может быть выполнена из природных материалов, например песка и камней, или привнесенной художественной формы, например созданной из полиэтилена, металла или других материалов. Использование же произведений как инсталляционного материала в соединении с природой – не такое частое явление.

Здесь следует видеть разницу между, скажем, парковой скульптурой, которая, как известно, находится в единении с природой, и инсталляционной формой мышления перформера. Дикая природа и, например, скульптуры Александра Слепова, плавающие на бревнах по реке, есть факт обоюдного сакрального действия, творческого сознания художника и таинства природы, а не факт эстетического освоения среды.

К вечеру мы наловили рыбы и сварили три ведра ухи. Накрыв «поляну», вместе со съемочной группой завершили этот чудесный день откровения и очищения пикником.

Таких дней человеку в жизни выпадает немного, когда разум молчит, а говорит только душа. Сливаясь с живой природой, она дает подлинное ощущение понимания сущности Бытия, а художнику – понимание сути происхождения и смысла творчества.

Съемочная группа также стала частью действия. Кинокамеры и другая киношная утварь, а также сами люди, которые что-то таскали, устанавливали и снимали под негромкие команды взволнованного, но внешне спокойного режиссера, стали своего рода образом техногенной цивилизации, всегда вступающей в конфликт с гармонией природы и искусства.

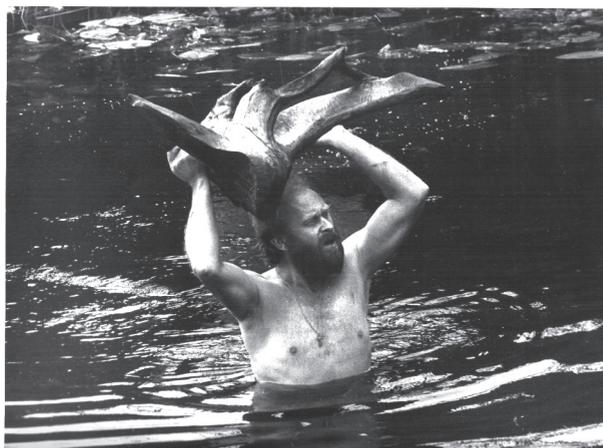
Наша акция в некотором смысле уникальное произведение в жанре ленд-арта, не часто встречающееся в этом виде творчества. Как правило,



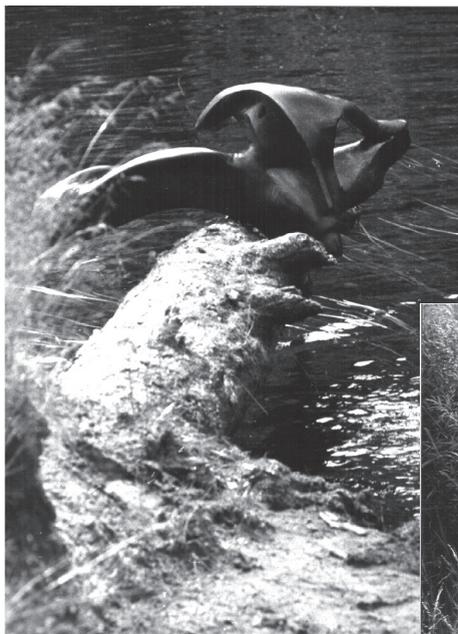
Слева направо – А. Досуев, В. Чукин. 1992 г.
Фото И. Барсукова.



На переднем плане – А. Малей. 1992 г.
Фото И. Барсукова.



В. Счастный. 1992 г.
Фото И. Барсукова.



А. Слепов. «Юность». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



В. Чукин. «Влюбленные». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



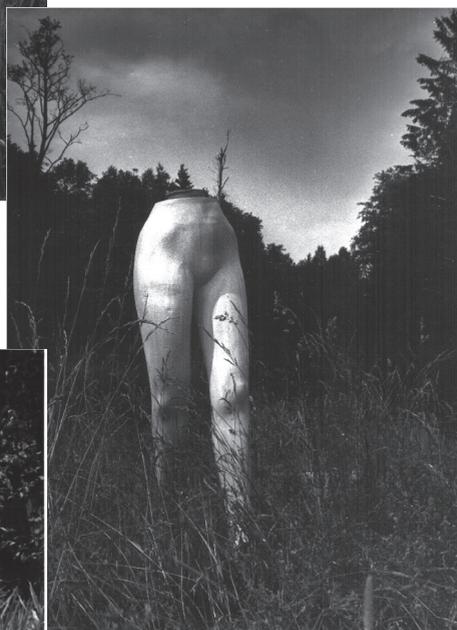
А. Слепов. «Лежащая». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



А. Малей. «Дома на окраине». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



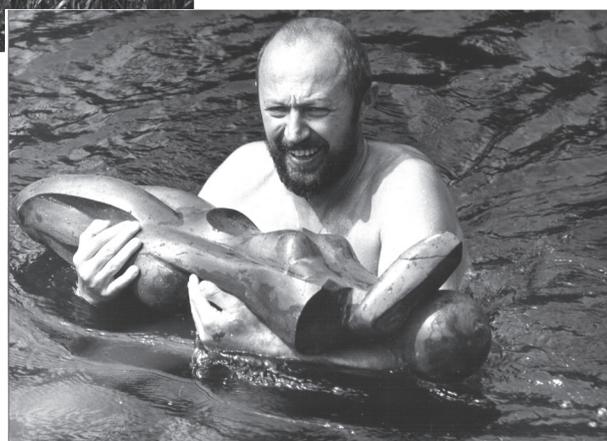
Н. Дундин. «Кто есть кто». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



Инсталляция «Прогулка». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



В. Чукин. «Дожить до рассвета». 1992 г.
Фото И. Барсукова.



А. Слепов. 1992 г.
Фото И. Барсукова.

1993–1994 гг.



После распада Советского Союза движение неформалов в республике резко пошло на убыль. Перестроечный оптимизм поубавился, и для художников необходимость в коллективных действиях становилась менее актуальной. Исчезло условие, которое породило движение неформалов, – главенство официального искусства, несвобода творчества, запреты на модернистское и актуальное искусство.

Нонконформистское движение художников из коллективного постепенно перерастало в индивидуальное, где каждый художник сам решал свои творческие проблемы. Усилилась иммиграция, и многие художники подались за границу. Начался массовый вывоз иностранцами произведений белорусских художников за рубеж; они были куплены фактически за бесценок, но позволяли художнику хотя бы на время почувствовать, что он может жить своим трудом и талантом.

Русский авангард из запасников музеев успешно конкурировал с искусством бывшего андеграунда, в некоторой степени нивелируя его культурологическую ценность. Добавлялись и сугубо творческие проблемы – то, что считалось новаторским и авангардным в идеологическом государстве, в цивилизованном мире давно было консервативным и традиционным. Современное искусство имело несколько другой облик, чем это представлялось многим советским «авангардистам».

К середине 90-х неформальное движение сошло со сцены на всем постсоветском пространстве.

Разумеется, все это не могло не коснуться «Квадрата». В объединении стали появляться мелкие трещины, на первый план выступали индивидуальное творчество и личные амбиции. Проявлялись симптомы нездорового соперничества, иногда в некрасивой форме. Становившаяся реальностью перспектива попадания «Квадрата» в Историю провоцировала синдром «величия». Но мало кто понимал, что на то время в индивидуальном самовыражении наше искусство хотя и было талантливым, но в большей степени традиционным на фоне мировых процессов. Иное дело – коллективное творчество. Объединение угрожающе «забрело». И чтобы оно не развалилось естественным, но неблагоприятным образом, я постепенно стал готовить товарищей к тому, что нам пора разойтись по своим «квартирам» – мастерским.

«Квадрат» пережил все болезненные синдромы, присущие такого рода образованиям. К тому же художественная рать страны стояла на пороге второй волны переоценки художественных ценностей, но уже на индивидуальном поле. Эта волна предусматривала размежевание, а порой и противостояние художников.

«Квадратовцы» расстались навсегда.

Не скажу, что идею самораспуститься все приняли «на ура». Сказывалась долгая привязанность друг к другу еще со студенческих лет.

В день рождения «Квадрата» я собрал своих друзей в мастерской и предложил завершить коллективную деятельность объединения без раскола, ссор и неминуемого распада.

17 марта 1994 г. «Квадрат», духовный приемник УНОВИСа, прекратил свою деятельность, исчерпав культурологический ресурс, отпущенный ему эпохой.

Невероятные приключения витебских художников

Жизнеописания художников всегда интересно читать, т.к. их жизнь заполнена всевозможными приключениями, богемными историями или просто курьезными случаями. Без этого жизнь художника была бы скучна, и их произведения, наверное, тоже. Творческая биография «Квадрата», как в общем, так и в индивидуальных случаях, не всегда была только чем-то очень серьезным, драматичным и обязательно исторически важным. Мы попадали в разные смешные ситуации, вели свободный образ жизни и не всегда были хорошими мальчиками. В общем, были нормальными художниками, которые старались соответствовать этому гордому званию как в искусстве, так и в обычной жизни.

Нам выпало прожить интересный отрезок времени, сам по себе изобилующий эпатажем и курьезами. Перестройка – хороший литературный материал для Задорного и Жванецкого, как для Зощенко было начало строительства социализма. Зощенко сразу узрел в нем юмористическую составляющую, поэтому, как только коммунисты объявили перестройку, смеяться можно было уже от одного названия – дескать, строили, строили, а теперь будем перестраивать. А когда вслед за этим уточнили идейный смысл перестраиваемого сооружения – будем

строить «социализм с человеческим лицом», от смеха (правда, сквозь слезы) удержаться было невозможно.

С одной стороны, курьезы преподносила социальная и политическая неразбериха, но с другой – мы сами, как заправские мастера эпатажного жанра, виртуозно закручивали сюжеты своих жизненных мизансцен. Эта глава и посвящается приключениям в истории «Квадрата».

Если бы прозорливая цыганка нагадала, когда мы были еще в жестковских подвалах и спорили о перспективах нашей художественной жизни, что в недалеком будущем жизнь так неузнаваемо изменится, что послы европейских государств будут посещать наши пенаты, мы бы несказанно удивились. Но жизнь состоит из сюрпризов.

Однажды среди недели в мою мастерскую зашел знакомый «конгрессмен» – бывший журналист, а ныне член белорусского парламента от оппозиции. Осмотрев мой убогий подвал с просевшим полом, осыпавшейся штукатуркой и неубранной черной паутиной, он удивленно заметил: «Так вы все еще сидите в подвалах?!» Согласитесь, странный вопрос. Член парламента, в руках которого находятся рычаги законотворчества, поражается убогой жизни художников.

– На выходные, – сказал он, – в Витебск приедет посол N страны с супругой. Я хочу привести его в мастерскую и познакомить с «Квадратом». Только ничего не убирайте в мастерской, оставьте все, как есть.

Что ж, пожелание понятно – нужны политические дивиденды.

На площадке цокольного этажа располагались, как вы помните, три мастерские: В. Чукина, Руденко и моя. Площадка была проходная, один вход с улицы, другой – со двора, поэтому она была всегда, мягко говоря, не особенно чистой, особенно осенью. Поначалу под напором жильцов мы по очереди пытались ее убирать, но постепенно уборка делалась все реже и реже, пока энтузиазм не заглох совсем.

Долгое время с нами боролась Анна Петровна, одинокая пожилая женщина, бывшая стюардесса, и в молодости, судя по фотографиям, – красавица. Поначалу она журила и стыдила нас, но потом, махнув рукой на безответственность художников, принялась сама периодически мыть площадку. Именно в тот дождливый осенний день, когда мастерскую должен был посетить посол европейской страны, Анна Петровна затеяла генеральную уборку. Уборка, как правило, сопровождалась ворчанием, а под настроение – и руганью в адрес нерадивых жильцов, которые никогда не вытирают ноги.

Мы сидели в мастерской Чукина, приоткрыв дверь, чтобы услышать приход делегации.

Анна Петровна, одетая в дешевый поношенный спортивный костюм, который плотно облегал ее фигуру, подчеркивая округлый, как большой детский мяч, живот и тонкие старческие ноги, старательно мыла пол. Шуруя мокрой тряпкой осенние листья, она недовольно кряхтела и возмущенно ворчала.

Вдруг дверь подъезда распахнулась, и, услышав иностранную речь, мы вышли на площадку. Посол с женой, которая немного понимала по-русски, переводчица и конгрессмен в момент затоптали грязными подошвами только что вымытый пол. Прямо на площадке началось знакомство, зазвучала иностранная речь. Но

Анна Петровна не слышала ее. Выпрямившись из согнутого положения и выставив вперед шарообразный живот, она завопила истошным голосом, тыкая тряпкой на следы, оставленные на полу. Пытаясь ее успокоить, я сказал:

– Анна Петровна, это посол N страны.

Анна Петровна, в сердцах махнув рукой, отрезала:

– Знаю я этих послов: все углы в подъездах обосцаны!

Увидев, как жена посла начала растерянно смотреть внутрь себя, пытаюсь понять смысл произнесенной фразы, я толкнул дверь своей мастерской и спешно пригласил к себе.

Сакраментальная фраза Анны Петровны прочно вошла в биографию «Квадрата» как один из штрихов, уточняющий образ нашего парадоксального времени.

Этот посол спровоцировал еще одну оригинальную фразу, принадлежавшую уже Виктору Шилко. Конгрессмен попросил, чтобы члены «Квадрата» принесли свои работы. Я звоню Виктору и сообщаю, что нас посещает посол. Виктор оживился от неожиданной новости, но когда я сказал, что нужно принести в мою мастерскую свои работы для демонстрации их послу, на конце провода возникла пауза.

– Знаешь что, Саша, – сказал он после молчания, – з...бали меня эти послы!

Понять художника было несложно – устал человек. Время такое, что послы европейских государств лезут прямо в форточку, как черти при белой горячке. Конечно, художник хотел встретиться с послом, но, как только узнал, что для этого следует паковать, тащить, а затем, расшаркиваясь, демонстрировать очередному иностранцу свои произведения, втайне надеясь, что, может быть, купит или пригласит куда-нибудь, – чувство собственного достоинства взяло верх над меркантильными интересами. С тех пор, когда от кого-нибудь поступало приглашение, где следовало суетиться или не по делу напрягаться, звучала сакраментальная фраза.

Заслуживает внимания и история о том, как В. Чукин, Н. Дундин, В. Счастный и А. Малей устанавливали памятник на могиле В.В. Веремьева в далекой российской глубинке.

Иван, уставший от подросткового максимализма своих друзей, лег навечно среди родных берез, считая, что теперь его беспокойные друзья уже ничем не потревожат. Не тут-то было: достали и здесь.

Все началось с установки памятника. Снесли прошлогодний крест, натаскали цемента, валунов, ржавой проволоки, прутьев и прочей железной арматуры; спорили, куда направить голову скульптуры и как сделать фундамент, чтобы скульптура стояла вечно. Громче шумели и кричали только кладбищенские вороны.

На месте скрытого могильного холма сделали опалубку на всю ширину и длину могилы. Замешали цемент и начали заливать фундамент, устилая его валунами и железной арматурой. Сверху змейкой уложили цепь от какого-то сельскохозяйственного механизма, делали все старательно и основательно, как дот для обороны Витебска.

Посмотрев на толстую железную цепь, Николай Дундин, почесав тыльную сторону черепной коробки, философски изрек: «Да... Иван отсюда уже не выберется никогда».

Пришла мать Ивана, верующий, тихий и скромный человек, полная противоположность своим политически заряженным и безбожным сыновьям. Увидев железобетонное основание, которое мы смастерили на могиле ее сына, она тихо запричитала: «Ванечка, как же ты выберешься отсюда? Как ты будешь гулять среди своих берез?» Но потом, спохватившись, грустно добавила: «Делайте, вам же виднее».

Да, в то время нам все было виднее. И мы водрузили на железобетонную плиту железобетонный памятник не то творчеству Ивана, не то своей гордыне.

В следующий приезд мы обнаружили прикрепленный к основанию памятника крест с распятием Спасителя...

После установки памятника, как и положено по обычаю, на лужайке возле могилы накрыли стол. Отметить годовщину пришли местные хлопцы из деревни и его друзья из г/п Мглин, который просматривался за большим полем от кладбища. Поначалу все шло хорошо и пристойно: вспоминали Ивана, читали стихи, говорили о добром и вечном до тех пор, пока не закончилась водка, которой, как и положено в этих случаях, было немного.

Местные хлопцы будто ждали этого момента и быстро выкатили из спрятанной холщовой сумки трехлитровую банку самогонки. Ошибка наша была в незнании одного важного обстоятельства – на Брянщине самогонку ниже 60–70 градусов не гонят.

После дегустации этнического напитка строчки возвышенных стихов стали быстро стираться из памяти. Спасла ситуацию, которая уже начала выходить из-под контроля, надвигавшаяся гроза. Сумерки быстро сгущались, послышались раскаты первого майского грома.

В 6 утра мы должны были отъезжать на автобусе из Мглина в Брянск, а от туда на поезде в Витебск. Билеты, купленные предварительно, лежали в кармане. Художники из Мглина, приехавшие на «Жигулях», предложили поехать к ним в гости, а завтра утром с автовокзала в Брянск. Мы согласились.

– Поедем через поле, – сказал водитель. – Дом мой прямо за ним.

Мглинских художников было трое или четверо, и нас пятеро. Набившись в «Жигули», как сельди в бочку, мы рванули по полю навстречу светящимся огням, т.к. к тому времени уже окончательно стемнело. На середине поля нас настиг ливень. Районный центр Мглин неспроста имел такое название. В самом городе и его окрестностях везде была глина. Колеса «Жигулей» мгновенно погрузились в размякшую от ливня глину по самый капот. Выбравшись кое-как из машины, мы принялись толкать ее. Скользя по глине нетвердыми от пьянки ногами, мы постоянно падали, поднимались, упирались грязными руками в «Жигули» и снова падали. Машина не двигалась с места и все глубже зарывалась в раскисшее поле. Облепив «жигуленок» со всех сторон, мы пытались на руках вынести его из глубокой колеи. Все было напрасно.

Под проливным дождем мгновенно промокли, а вся одежда, словно новая печь в деревне, была вымазана глиной. Водитель, сообразив наконец, что пересечь поле на колесах уже не удастся, вылез из машины, окинул нас взглядом и сказал:

– Куда вам в таком виде ехать? Пойдем ко мне, истопим баню, помоетесь, а утром чистенькими поедете в Брянск.

Оставив средь поля «Жигули», словно произведение инсталляционного жанра, мы гуськом двинулись по глиняному полю к городу. Я шел последним. Деревянные дома мглинской окраины очень напоминали частный сектор нашей витебской Лучёсы. В этом районе было трамвайное кольцо, и если сесть на трамвай, то без пересадки можно было добраться домой.

Вдруг мне пригрезилось, что я в Лучёсе. «Зачем мне эта баня? – рассуждал я. – Пусть они моются, а я помоюсь дома». Когда стали поворачивать к дому гостеприимного хозяина, я потихоньку отстал и, свернув в переулочек, пошел искать трамвайное кольцо родной Лучёсы. Пока меня хватились, я уже, очевидно, отошел на приличное расстояние. Покричав и побегав по околице, друзьям ничего не оставалось, как затопить баню.

Ливень перешел в мелкий, но убористый и холодный дождь. Дорога к трамвайному кольцу никак не находилась, хотя все время казалось, что она где-то совсем рядом. Холодный дождь проник до самых костей, и зубы мои стучали в такт подрагивающим плечам. Было так холодно, что казалось, если не укурюсь, замерзну до смерти. Увидел недостроенную веранду, в углу которой лежала куча соломы. Постучал в дверь хозяевам, в дверях показался мужик в длинных черных «семейных» трусах и майке.

– Извини, – простучал я зубами, – можно мне поспать у вас на этой соломе, я сбился с дороги и сильно замерз.

– Подожди, сейчас спрошу у жены, – сказал мужик.

Та выглянула из-за плеча и, увидев мой страшный вид, сказала:

– Нет.

Мужик сконфузился, замялся, всем своим видом показывая, что он понимает мое положение, но...

Я извинился и снова шагнул в ночь. Несмотря на то, что после холодного дождя и четырехчасового блукания я окончательно протрезвел, тем не менее был убежден, что нахожусь в Витебске.

Ангел-хранитель, который все время меня сопровождал, очевидно, рассуждал так, что если этому придурку сейчас включить голову, то обнаружив, где, в самом деле он находится, он может окончательно ошалеть. Поэтому ангел попридержал меня в неведении, а сам тем временем осторожно подталкивал в нужном направлении. Автовокзал находился рядом с церковью на небольшой площади; неожиданно я вышел на эту площадь, и при виде церкви и вокзала в голове мгновенно прояснилось – я в Мглине?!

Было пять утра. Автобус отправлялся в шесть, и на вокзале уже собирались люди. При моем приближении они в испуге шарахались, а пожилые женщины крестились. Оценив обстановку, я забился в угол и через окно следил за дорогой, откуда должны были появиться мои товарищи.

Наконец я увидел довольно странную и взволнованную группу людей, которая спешила к вокзалу, не переставая вертеть головой в разные стороны, явно кого-то разыскивая. Странность была в одежде – они были наряжены во что попало. Вся старая одежда, припасенная для огородных пугал, была отдана моим друзьям, а их, выстиранная и мокрая, была сложена в сумки. Драное трико, побитые молью рубашки, не по размеру пиджаки и свитера, одетые на них, были

чистыми и аккуратно выглаженными. Каждый пестрый костюмчик венчала вымытая шампунем голова с окладистой и пышной бородой.

Увидев меня в окне, они радостно загалдели и облегченно вздохнули. Дундин подошел, удрученно потряс головой и только произнес: «Дать бы тебе...».

Подъехал автобус. Это был старый ЛАЗ, капот которого был подперт палкой, т.к. двигатель уже не мог сам охлаждаться. Меня, трясущегося от холода, заботливо уложили на заднее сиденье, где шло тепло от двигателя, а сами расположились чуть впереди, выставив вымытые бороды. Через некоторое время пассажиры, посмеиваясь, стали оборачиваться в нашу сторону. Дело в том, что моя одежда стала обсыхать, и я на глазах превращался в куколку тутового шелкопряда. Затем мой образ от куколки постепенно трансформировался в египетскую мумию.

По прибытии на железнодорожный вокзал Брянска меня поставили на перрон и коллективно принялись отколупывать засохшую глину, чтобы проводница пустила в вагон. Через минуту поезд мелодично застучал колесами в сторону так долго разыскиваемой мною Лучёсы.

Российская земля, похоже, всегда с охотой провоцирует на приключения.

В советское время в Смоленске периодически проводились дни белорусско-российской культуры. И вот однажды витебские художники совместно с артистами, музыкантами и представителями народного творчества поехали в Смоленск на организованный праздник искусства. Смоляне – гостеприимный народ вообще, а художники – в частности. После открытия выставки по традиции накрыли стол, плотно заставленный водкой и закусками.

Пожинав, пошли посмотреть на развалины какой-то крепости. Хорошо выпившие, мы забрались на самый верх крепостных стен, а затем гуськом двинулись по периметру земляного вала, шириной не более метра. Слева от стены был обрыв метров десять глубиной. Крепость имела только стены, внутри было все разрушено. Через определенные промежутки проход вдоль стены обрывался, и периодически нужно было прыгать. По сути дела это была экстремальная экскурсия с вполне возможным летальным исходом. Но никто не споткнулся даже на ровном месте. Веселые художники, словно горные козлы, легко перепрыгивали через оставленные историей препятствия, не забывая при этом проникнуться духом проходивших сражений.

Вечером все должны были организованно на автобусах отправиться в Витебск. Одни разбрелись по мастерским смоленских художников, другие просто отбились от группы. Как бы там ни было, но Малей, Александр Слепов и Виктор Рапопов остались в Смоленске, и делегация уехала без них. Оставшись втроем в ночном городе, мы отложили деньги на билеты пригородного поезда, который отправлялся в 12 часов пополудни в Витебск, а на оставшиеся деньги купили вина.

Обнаружив уютный дворик, сели на лавку, напротив освещенного окна. Денег на закуску не хватило, а из окна доносился запах вкусной пищи. На кухне хлопотала хозяйка, слегка в возрасте, но еще молодая и дородная. Мы осторожно постучали в окно и попросили кусочек хлеба. Распахнув окно, она окинула нас сердитым взглядом, но, беззлобно поворчав, протянула хлеб и огурцы.

Стоял теплый летний вечер. Мы мирно беседовали, прихлебывали вино и хрустели свежими огурцами. Окно снова распахнулось, и хозяйка, облокотив-

шись на подоконник, завязала беседу. А как узнала, что мы из Витебска и отстали от делегации, – окно превратилось в раздаточную общественной столовой. Только что приготовленные котлеты с пюре и огурчиками, красиво разложенные по тарелкам, перекочевали к нам на лавку. Когда тарелки опустели, хозяйка пыталась наполнить их снова, сетуя на то, что мы целую ночь голодные будем сидеть на вокзале. Мы отказались, поблагодарили и не спеша двинулись в сторону вокзала коротать ночь.

Поезд отходил ближе к обеду, когда уже стояла жара. Снова захотелось есть, а еще больше пить. Однако купить воды и еды было не на что.

Дизель медленно тянулся в Витебск. Говорят, что иногда жажда маскируется под голод, хочется есть, а нужно просто попить. Правда это или нет, но при подъезде к Витебску от голода у всех свело животы. Выбравшись на перрон, мы стали соображать, где поесть. Денег нет, а дома могут и не накормить.

– Поедем ко мне, – предложил я.

– Поедем, – встрепенулся Слепов. – Сяо-Линь накормит.

Сяо-Линь – студенческое прозвище (от Слепова) моей Людмилы из-за овального лица и узкого прищура глаз. У Людмилы было одно ценное качество – она в отличие от жен моих коллег никогда не отлучала провинившегося мужа от стола. При любом конфликте или ссоре утром я всегда обнаруживал на телевизоре рубль, на который, кстати, можно было пообедать в ресторане, съев салат и комплекс из трех блюд. Слепов об этом знал и поэтому сразу согласился. Виктор засомневался, но голод взял верх, и мы поехали сдаваться. В тот момент мы еще не знали, что витебская и смоленская милиция уже поставлена на ноги в поисках отбившихся от стада художников.

Войдя в квартиру, мы стали в дверях, переминаясь с ноги на ногу, шаркая и толкаясь плечами. Напротив стояла разъяренная женщина. Брызнув на нас слезами, она завопила что есть мочи, обзывая всякими словами, из которых было лишь одно приличное и в женской среде распространенное – «сволочи».

Виктор Распопов, оторопев от такого натиска, стал нащупывать ручку входной двери:

– Куда?! – завопила Людмила. – За стол!

Дверь на кухню была рядом. Оттуда шел одуряющий запах. Я понял: приготовлен *улетный* красный борщ, фирменное блюдо Людмилы, которое удавалось ей особенно хорошо. Она быстро сервировала стол, не переставая обливаться слезами и кричать о нашей потерянной совести, о бездарной организации культурного мероприятия, о безответственности руководителей, и снова о нашей, но уже пропитой совести.

Слепов, широко положив локти на стол, спокойно и терпеливо слушал эту звонкую речь, а Виктор, т.к. не очень часто у нас бывал, чувствовал себя неловко и, извиняясь, попытался встать.

– Садись! – рявкнула Людмила, и Распопов шлепнулся на стул так, что лязгнули зубы.

Поставив перед каждым наполненную до краев тарелку борща, она заправила его густой, как мороженое, сметаной. Мы судорожно схватились за ложки.

– Назад! – последовала команда. К борщу полагался лук и чеснок.

Облущивая своими коготками дольки чеснока, Людмила не переставала плакать и причитать. Трое голодных художников, не обращая внимания на вопящую женщину, тупо уставились в белое пятно сметаны, которое винтообразно вошло в красную плоскость борща. От сметаны расходились жирные пятна, сквозь которые просматривались стручки красного перца, ломтики свеклы, листочки свежей капусты и куски вареного мяса.

Наконец разрешили есть. Людмила сразу замолчала и, облокотившись на холодильник, уже молча и спокойно наблюдала, как мы уплетали горячий борщ.

Читатель! Не верь, когда тебе скажут, что в советское время не было дружбы народов. Не было дружбы только у националистов, которые желали сидеть каждый на своем горшке. Простые люди всегда были гостеприимны, хлебосольны и добросердечны, как эти две женщины из Беларуси и России, с материнской заботой накормившие трех загулявших художников.

Наши жены, добровольно или по принуждению судьбы, обременившие свою жизнь таким придатком к семейному счастью, как художник, вели себя по отношению к нему индивидуально и каждая со своим почерком.

Элла Досузева, например, любила молотить посуду на столе в мастерской Доса, за которым восседала богемная компания. Перебив посуду, она сразу успокаивалась. А потом могла посидеть за растерзанным столом и выпить рюмку, если Дос успевал убрать недопитое вино, пока Элла преодолевала расстояние от двери к столу.

Вообще следует отметить одну особенность – жены художников никогда не шастали по мастерским, проверяя нас, стараясь застукать за выпивкой или за другим неправильным занятием. Надо отдать им должное, они уважали и понимали мир художника, воспринимая мастерскую, возможно, и с ревностью, но как неотъемлемую составляющую, принадлежащую ему лично.

Когда художник уходил на длительный, без ночевки, загул, на него налагался арест. Жена вынимала его из мастерской и конвоировала домой, чтобы отмочить, отскрести, накормить и отвести душу, высказав ему все претензии за загубленную жизнь. Если же у кого из художников, кроме жены, была муза, то такой художник получал п...лей дважды.

Варвара Кондратьевна Соловьева, добрейшей души человек, могла врезать обоим – Сан Санычу и доставившему его домой провожатому. Поэтому Соловьева, как правило, ставили перед дверью в вертикальное положение, нажимали кнопку звонка и опрометью бежали вниз по лестнице, пулей вылетая из подъезда.

Однажды мы с Сан Санычем заночевали в моей мастерской. Он устроился на диване, а я, постелив оберточную бумагу на пол, свернулся калачиком в соседней комнате, как всегда забыв закрыть входную дверь.

Утром проснулся от пинка ногой в мягкое место. Надо мной раздался голос Варвары Кондратьевны:

– Как не стыдно! Разлегся, как свинья, на полу!

Увидев, что это не Сан Саныч, начала ласково извиняться, а затем резко изменив тон, спросила:

– А где этот?!

Я кивнул на соседнюю комнату. Она вошла в комнату и воскликнула:

– Бесстыдник! Сам разлегся, как барин, на диване, а хозяин спит на полу!

Соловьев бормотал что-то, чтобы не обижать Варвару Кондратьевну, но в общем не обращал на нее внимания.

Люся Чукина, пожалуй, самая стойкая, терпеливая и выдержанная из жен художников, заслуживающая памятника при жизни на ее родине. Она аккуратно следила за тем, чтобы ее третий сын – большой мальчик Валера не умер с голоду и заботливо приносила в мастерскую еду, обязательно с бульоном. Никогда, во всяком случае при посторонних, не ругалась. Вела себя сдержанно, я бы сказал, покорно, обезоруживая своей ненаигранной кротостью. Говорят, когда она вышла замуж за Чукина, плакала вся деревня.

Дундина Люда знаменита тем, что ни при каких обстоятельствах не приходила в мастерскую Николая, а также не посещала открытия выставок, считая, что не вправе своим присутствием мешать художнику, а тем более ставить его в неловкое положение. Все разборки шли дома, без посторонних глаз.

Редко на выставках, а тем более в мастерской, можно было видеть Инну Слепову, очевидно, чтобы лишний раз не расстраиваться по поводу веселого, легкомысленного и совсем не семейного Александра Слепова.

Когда мы с Виктором Шилко запаздывали далеко за полночь, его Люда поднималась на седьмой этаж к Людмиле Малей, чтобы с высоты просматривать широкий Московский проспект, откуда должны были появиться две загулявшие сволочи. Иногда, плюнув на ожидание, доставали бутылку сухого вина и спокойно коротали позднее время. Однажды вина оказалось мало, и они, недолго думая, взяли такси и в два часа ночи поехали к Людмиле Малей на работу, где в сейфе было припрятано вино для особого случая.

Вообще жили интересно и весело. Иногда ночью заваливались домой, поднимали заспанных жен и продолжали веселую тусовку на кухне. Однажды мы с Виктором решили обменяться ключами и поднять заспанных жен следующим образом: я иду к его жене, а он – к моей, чтобы смягчить эффект позднего возвращения. Тихонько открыв дверь, я пробрался по длинному коридору к спальне и вежливо разбудил Люду Шилко. Та проснулась и оторопело уставилась на меня. Я предложил подняться ко мне и немного посидеть на кухне. Предложение не вызвало особого энтузиазма. Она попыталась отмахнуться, натянув на себя одеяло. Я стал стаскивать ее с кровати. Высвободившись, она попыталась спрятаться в ванной, но я успел подставить под дверь ногу. Проникнув в ванную и схватив ее сзади в охапку, я попытался ее вытащить. Люда вцепилась двумя руками за раковину, и я вместе с раковиной вынес ее на коридор.

Виктору повезло меньше. Когда он приблизился к кровати другой Люды, та, увидев очертания незнакомого объекта, грозно на него рявкнула. Виктор спешно ретировался. Но, тем не менее, мы своего добились, потому что после этого уже не хотелось никому спать.

Компактное проживание художников на ул. Ленина также вносило в жизнь свои коррективы. Мастерские располагались в центре города, на центральной улице, поэтому к «Улью» слетались пчелы со всего города. Я не ошибусь, если скажу, что последние 15–20 лет конца XX в. мастерские «Квадрата» были глав-

ным центром общения художников, актеров, писателей, архитекторов и журналистов. В мастерских бывали не только отечественные знаменитости из Беларуси и России, но и зарубежные, причем известные люди в Европе. Продюсер европейского фестиваля современного искусства в Эдинбурге Ричард Демарко, французский атташе по культуре граф Толстой, потомок Льва Николаевича Толстого, посол Индии в Беларуси (кроме вышеупомянутого посла из Европы), директор и продюсер международного фестиваля видеофильмов в Испании дон Фермин Перес, официальные представители культуры Израиля, Польши и Германии, а также частные коллекционеры из разных стран, журналисты и просто любители искусства.

Сейчас сожалею, что не завел книгу почетных гостей, она имела бы длинный список автографов, записей и оригинальных изречений.

Однако есть другая книга, которую вел Валерий Чукин, используя книгу «Народная слава» с чистыми листами, которая предназначалась для фиксации знаменательных событий социалистического строительства в советском государстве. Чукин записывал в нее изречения гостей и предоставлял страницы для рисунков художников. При этом он забывал иногда ставить число и подписывать, чей это рисунок. Но, тем не менее, получился бесценный материал оригинальной летописи времени, значение которого трудно переоценить.

Каждая мастерская имела свое лицо и почерк на предмет происходивших в ней событий. В моей мастерской, например, проходили более официальные мероприятия: собрания «Квадрата», встречи с журналистами, приемы и пр. Мастерская Николая Дундина использовалась для рабочих встреч, кратких совещаний и коллективного «замачивания» выставок.

Особенный статус имела мастерская Валерия Чукина. Это был своего рода образец богемной мастерской. Валера по своей натуре, кроме искусства, любил в неменьшей степени и то, что происходило вокруг искусства. Поэтому образ жизни его был накрепко увязан с взаимоотношениями творческих людей – душевной составляющей среды обитания любого художника.

Благодаря радушному хозяину, в мастерской всегда была теплая атмосфера, которая привлекала к себе невероятное количество жаждущих общения людей. Однажды Чукин насчитал за день двадцать посещений. Художники со всего города собирались в его мастерской, как в единственное место, где можно посидеть и отвести душу. Одуревший от посещений хозяин пробовал бороться с наплывом богемных тусовщиков. Например, объявлял, что уходит, а сам выходил во двор и ждал, что разговешая компания усомнится и, наконец, покинет мастерскую. Иногда он сидел, обхватив голову руками, всем своим видом демонстрируя адскую головную боль от горячих дискуссий. Наконец, попросту всех выгонял. Но все было напрасно. На следующий день поголовье дискуссионного клуба полностью восстанавливалось.

Несмотря на определенные «издержки производства», в мастерской Чукина часто проходили удивительные по своей культурной и душевной наполненности вечера. В его обители продолжились хорошие традиции Жесткова, 15, где можно было услышать стихи и песни, поучаствовать в дискуссиях об искусстве. На таких вечерах в насквозь прокуренной компании царила особая атмосфера.

Мне запомнился один вечер во время персональной выставки Чукина «Параллельные миры», выставки чюрлёнисского мироощущения и тонкого, свойственного только Чукину звучания. Это был еще один параллельный мир, замкнутый в пространстве духовной ауры мастерской. Народу было много, но никто никому не мешал, не суетился и не выпячивался. Царило душевное равновесие и возвышенное спокойствие, которое поддерживалось стихами, песнями под гитару или молчанием.

До середины 80-х кроме Жесткова, 15 и «квадратовских» мастерских на Ленина, тусовочные «точки» были и в других местах. Это, например, мастерские в доме на углу Ленина и Жесткова, над книжным магазином, так называемые мансарды. Они были первые и последние неподвальные помещения, которые город отдал художникам под мастерские, изначально планируемые как гостиницы. В них поселились старшее и среднее поколения. Там проходили свои баталии, соответствующие духу времени.

Кроме мастерских на Ленина, было еще «гнездо» на улице Шрадера в подвалах стоявшего над обрывом дома. Центром этого гнезда была мастерская Феликса Гумена. Великий акварелист также не избежал подвального образа жизни. Рядом с Гуменом в разное время работали Леонид Дягилев (будущий проректор Национальной академии художеств), Александр Мемус и Олег Сквородко.

Притягательная энергия Гумена собирала в его мастерских разных художников. Редко можно было зайти и никого, кроме мастера, не обнаружить. Посетители иногда служили моделью, и по написанным портретам можно было судить, кто в тот день был в мастерской Феликса Федоровича. Мой портрет он также написал в этом подвале.

Гумен, как правило, вставал рано и сразу принимался за работу. Его творческий день начинался с натуральных пейзажей, затем в мастерской он писал натюрморты или портреты. С вечера готовился к завтрашнему дню, натягивая бумагу на 8–10 планшетов. Часам к четырем они были уже все записаны. Гумен работал ежедневно, быстро и результативно.

Во второй половине дня обычно приходила Татьяна, жена Феликса Федоровича и наша с Дундиным, Чукиным, Счастливым и Слеповым однокурсница. Приносила еду, смотрела работы и уходила.

К вечеру Гумен отдыхал вместе с теми, кто пришел к этому времени в гости. Феликс любил посетителей, по его признанию, они ему никогда не мешали, а те получали возможность наблюдать, как работает мастер.



Мастерская Ф. Гумена (в подвале) на ул. Шрадера.
Фото Е. Осиповой.

Когда в 1982 г. проходила выставка акварелей трех его учеников – А. Малеев, Н. Образова и А. Шиёнка, я попросил Феликса Федоровича «замочить» событие в его мастерской, т.к. моя новая мастерская на Ленина еще не была готова к приему гостей.



Народу привалило столько, что не все вместились в мастерскую, и вторая половина «фуршетила» прямо в коридоре. Однако всем было хорошо, о чем и свидетельствует эта фотография.

Однажды в комбинате «Мастацтва» нам с Ф. Гуменом распределили по две акварели на один объект. Феликс предложил «приколоться» – написать эти аква-

рели в соавторстве. Купили авоську вина, в кулинарии пару вареных цыплят, огурцы, помидоры, хлеб и приготовились к творческому процессу. Он проходил в следующем порядке: я закладывал основу широкими пятнами, а Гумен завершал работу. После каждого проделанного этапа жевали курицу, чвякали помидорами, хрустели огурцами и добросовестно пили вино, чтобы творческий процесс шел в правильном направлении. Получились забавные работы некоего третьего художника. Когда мы выставили их на художественный совет, никто не мог определить, чьи они, пока мы не признались в соавторстве. У меня до сих пор сохранились два варианта тех работ.

Художники все время перемещались по мастерским и таким образом были в курсе всех художественных событий. Удачно выполненные произведения становились известными еще до выставки. Никто не варился в собственном соку. Такое общение помогало становлению и творческому росту художников. Созданные произведения обсуждались, критиковались или восторженно хвалились. Но иногда просмотр мог вызвать раздражение автора от избытка субъективных советов, которые, как правило, начинались с фразы «А я бы...» и далее по тексту. Гумен вывел таких советчиков в особую касту – «Аябы».

«Аябов» никто не любил.

Однажды Виктор Шилко решил отдохнуть от живописи и сходить в гости на Жесткова, 15. Пищу с его слов. «Надел белые брюки, красивую светлую, почти белую рубашку, побрился, помыл шампунем голову и, положив в карман 25 советских рублей, двинулся в сторону жестковских подвалов. Зашел к Сергею Кухто и Сергею Красовскому культурно пообщаться. Как всегда, сначала все шло степенно и важно. Произведения искусства, неторопливая беседа...

Исчерпав все темы об искусстве и художественном совете комбината «Мастацтва», решили померяться силой на руках. (Кухто и Красовский – высокие и здоровые парни, однако Виктор, хотя и пониже их ростом, мужчина с характером. – А.М.) Разломав стол, на котором проходила схватка, перешли на пол.

А устав от борьбы на руках, начали отрабатывать приемы классической борьбы, секцию которой я посещал в студенческие годы».

Утром живописец Шилко с удивлением рассматривал свои брюки и рубашку. Абстракция Кандинского меркла на фоне живописных пятен хиппового костюма. Здесь была вся палитра, не было только белого цвета. «Да, – промычала тяжелая голова живописца, – очень культурно отдохнул».

Вообще у каждого художника был свой коронный номер, который он демонстрировал, находясь в «нестандартном» состоянии. Николай Дундин, например, на определенной стадии опьянения начинал отчаянно бороться с алкоголем. Причем, как подлинный художник, он делал это в форме перформанса, с обязательным чтением лекции своим товарищам о пагубном влиянии алкоголя на творчество. Выглядело это следующим образом: он уговорами, а иногда и угрозами заставлял собутыльников раздеться донага, затем выстраивал всех в шеренгу. Оставшейся водкой окроплял головы и нагие тела покорно стоявших товарищей, сам стоя перед ними в чем мать родила. Обряд совершался со всей серьезностью и духовным проникновением. Однажды спиртного для проведения ритуала оказалось мало, тогда он достал припрятанную бутылку ликера и стал поливать не только посиневших от холода художников, но стены и пол мастерской.

Назавтра по полу нельзя было передвигаться, подошвы прилипали к полу, как стекло к эпоксидной смоле.

Как-то Александр Досужев, очевидно, находясь в таком же настроении, как и однажды Виктор Шилко, зашел в мастерскую Чукина. К его приходу все уже разошлось, поэтому поздние звонки были особенно ценны – еды, денег и выпивки к тому времени уже, как правило, не было. Обычно, когда компания оказывалась в таком положении, на звонок реагировали так: «О, вино идет!» Времяпрепровождение уставшего от творчества Досужева затянулось до утра. За всю ночь он ни разу не изменил положения в кресле и так с ним слился, что не мог пошевелить ни рукой, ни ногой, а если и шевелил, то казалось, что шевелится кресло.

– Вызови такси, – попросил он Валеру Чукина.

Чукин, как человек всегда оригинальный, вышел из мастерской и, возвратившись, сказал:

– Такси подано.

Скрученного Досужева пришлось выносить на руках. Нести было удобно, т.к. форма тела в точности повторяла форму кресла.

Во дворе ожидало эксклюзивное такси. Это был желтого цвета комбайн от МЧС с краном, маленькой кабинкой и желтой мигалкой. Транспорт передвигался с малой скоростью, и добродушный водитель, проникшись проблемой художников, энергично переключал рычаги управления. Желтая мигалка весело подмигивала, словно фонарик на карнавале, придавая процессу передвижения особую важность. И в самом деле – художники возвращались домой.

Валера же Счастный, с виду самый тихий и рассудительный, на первый взгляд не отличался эпатажным поведением. Но он мог внезапно куда-то исчезнуть, поменять место жительства, стать альпинистом, находить неожиданные помещения под мастерскую, например в старой части города, и, как дикарь, жить

подолгу на природе в палатке. Долгое время его мастерская была в витебской Рагуше, в старой, еще не отремонтированной ее части. Потом он совсем уехал из Витебска к себе на родину, в Верхнедвинск, подальше от сумасшедших тусовок и беспокойных коллег. Друг моего детства.

В общем, нашу жизнь никак нельзя было назвать скучной. К тому же компанию украшал персональный юморист Александр Слепов.

Для интересной жизни у нас было все, даже свой магазин. Из-за нехватки помещения новые предприниматели занимали лестничные площадки первого этажа, если это был проходной двор. Вот такой магазин появился на площадке мастерской Ивана Казака и Николая Дундина.

Как-то в мастерской Ивана, в которой проходили тусовки с не меньшей интенсивностью, чем в других обителях, родилась мысль предложить магазину выдавать спиртное и продукты в кредит с записью в тетрадку. Поначалу продавщица Наташа не решилась довериться художникам, но потом рискнула и открыла неограниченный кредит. Черный ход магазина выходил прямо на площадку, и мы, стукнув локтем в дверь, без денег получали продукты и выпивку.

Молва о такой форме расчета пошла по всему городу, и в наши мастерские потянулась творческая интеллигенция. По записке (только от меня или Ивана) любой мог получить без денег все, что было в ассортименте. Мы с Иваном широким царским жестом поили всю ближайшую округу. Доходило до того, что набранные товарищами, как дрова в охапку, бутылки падали и разбивались о пол. Тут же следовал удар локтем, и объем утраченного спиртного восстанавливался. Назавтра нам с Казаком нужно было рассчитывать. Только спустя некоторое время мы наконец догадались, почему в старину магазины использовали такую практику.

Витебский «Улей» в старом доме XIX в. просуществовал в режиме пульсирующей живой точки вплоть до переезда В. Чукина в новую мастерскую. Это был последний «квадратовец», покинувший мастерские близ УНОВИСа. Думаю, что судьба свела художников неспроста. Старые стены подолгу хранят информацию о прошлом, чтобы потомки прочувствовали ее, сохранили и продвинули в будущее.

«КВАДРАТ» И УЧОВИС



Искусство созвучно своему времени и, развиваясь по своим законам, тем не менее всегда соприкасается с социумом. Советское искусство – стопроцентный продукт социума, который использовал искусство как эффективный инструмент защиты своих политических и социальных идей. Поэтому искусство андеграунда, вытесненное в форму неофициального существования, такой же продукт социума, как и советское искусство.

Несмотря на то, что художники андеграунда стремились сохранить искусство в чистоте, т.е. в его собственной сути, тем не менее их произведения насквозь пропитаны социумом. Официальное и неформальное искусство – две стороны одной медали, две составляющие одного общественного сознания со всеми его коллизиями и противоречиями.

Если сравнить соотношение искусства и социума в нашей стране в первые 20 лет и последние 15 лет XX в., то мы обнаружим как схожесть, так и радикальные отличия. В начале века социальные отношения стали причиной 70-летней мутации художественных открытий в искусстве, а в конце века причиной переоценки этих же ценностей. В 20-х годах социум был лишь косвенной, сопутствующей причиной зарождения нового искусства и в большей степени благодаря своей революционной сущности, созвучной в этом смысле революционной сущности авангарда. Однако социум не был причиной возникновения русского авангарда. Русский авангард – следствие процесса развития самого искусства, логическое продолжение поисков новых форм в европейском искусстве. Можно спорить и философство-



УНОВИС. Июнь 1922 г. Витебск. Слева направо: стоят – И. Червинко, К. Малевич, Е. Рояк, А. Каган, Н. Суетин, Л. Юдин, Е. Магарил; сидят – М. Векслер, В. Ермолаева, И. Чашник, Л. Хидекель.

онировало на фоне социальных потрясений и кризиса, который способствовал свободному развитию эстетической мысли и творчества.

И еще. Революционные события в начале и конце века создавали ситуацию, в которой решать проблемные задачи в искусстве выгодно было только коллективно. Это и сформировало творческие объединения художников на двух полюсах исторического отрезка. В Витебске в начале века это был УНОВИС, в конце – «Квадрат».

УНОВИС, так же, как и «Квадрат», безотносительно к искусству – социально-политический и культурный феномен. На это указывают форма и структурная организация объединения, а также метод работы.

УНОВИС, по определению самих художников, – партия в искусстве. Объединение было структурировано как организация, и поэтому УНОВИС резко отличался от объединений московских и петроградских художников того времени. Основное отличие – это социальная направленность УНОВИСа, творческий коллектив которого не занимался утверждением художественных новаций, как столичные объединения.

вать, почему это произошло в отсталой России, но тот факт, что русские авангардисты открыли новую форму в искусстве, не зачитываясь Марксом, бесспорен.

В последующем движении истории социум тотально определял события в искусстве, породив две его ветви: официальную и «вторую» культуру. В этом основное различие соотношений между искусством и социумом в начале и конце века. Схожесть же состоит в том, что в обоих случаях искусство функциони-



«Квадрат». Октябрь 1988 г. Слева направо: стоят – Н. Дундин, В. Чукин, Ю. Руденко, Т. Руденко, В. Счастный, В. Шилко, сидят – А. Досужев, А. Малей, А. Слепов, В. Михайловский.

Художественные ценности к тому времени уже были утверждены и распределены, задача была в другом – утвердить эти ценности в социальной, культурной и утилитарной среде. Поэтому форма работы УНОВИСа – цеховая и агитационная: лекции, доклады, митинги, акции, т.е. ликбез для той части населения, которая пыталась осмыслить современное искусство.

Перевод супрематических идей в утилитарную среду, архитектуру и зарождающийся промышленный дизайн, т.е. чем и занимался УНОВИС, невозможен без социальной поддержки, так как архитектура, экстерьер и дизайн – производные не только от искусства, но и от социума, его культурная, эстетическая и интеллектуальная составляющая.

Сама идея внедрения художественных идей в общественное сознание уже есть факт социального феномена, поэтому отношения УНОВИСа и «Квадрата» с социумом схожи. Разница только в акцентах, которые расставила история, – УНОВИС утверждал новые, авангардные идеи в обществе, «Квадрат» занимался утверждением тех же ценностей, только ставших уже классическими. Объединение «Квадрат» заполнило паузу, и все возвратилось на круги своя: тот же ликбез, акции и просветительские выставки на фоне тоталитарного сознания и старого социума, того самого социума, который в детстве своем сначала сотрудничал с УНОВИСом, а, вступив в подростковый возраст, угробил его и всю его культуру.

У «Квадрата» и УНОВИСа одна социально-историческая линия, одна страна и один город, одна общая культура, поэтому эти два объединения в культурологическом аспекте представляют альфу и омегу единой культуры, противостоящей одной разрушительной силе – тоталитарной идеологии, подмявшей под себя искусство.

«Квадрат», как и УНОВИС, – партии в искусстве, структурированные как организации. Также как УНОВИС, «Квадрат» не был похож на неформальные объединения своего времени, в первую очередь из-за структурного построения. Так же, как УНОВИС, «Квадрат» проводил мероприятия в форме акций и организовывал творческий процесс в виде коллективного творчества. Так же, как УНОВИС, «Квадрат» имел свою эмблему: УНОВИС – черный квадрат с белым обрамлением, который они носили на рукаве, «Квадрат» – черный квадрат с золотым обрамлением в форме значка на груди.

Немаловажная деталь: структура объединения и форма деятельности «Квадрата», включая значок, не были сознательно заимствованы у УНОВИСа, об этом тогда нам просто не было известно.

Теперь рассмотрим соотношение «Квадрата» и УНОВИСА с точки зрения искусства.

Развитие современного искусства поставило в тупик многих исследователей: исчезла станковая картина, потеряла лидирующую роль живопись, в искусстве пошел процесс с приставкой «нео», стерлись стилевые отличия, наконец само изобразительное искусство перестало быть таковым, откинув изображение как самоценность.

Подобный ход развития изобразительного искусства предугадать было трудно. После авангарда изобразительные средства, такие как линия, пятно и цвет,

перестали быть главным художественным смыслом, а стали средством формирования третьего, невизуального компонента. Искусство через авангард, став чистым искусством, трансформировалось в акцию, перформанс, объектное искусство, инсталляцию и проект, заявив о себе как о самостоятельной реальности. Авангард стал порогом перехода к новому эстетическому сознанию – восприятию искусства как метафизической реальности, т.е. реальности, не связанной с природой и Вселенной, но такой же реальной, как и физическая.

На этой основе в XX в. возникли совершенно новые виды творчества, в которых художники, демонстрируя свои произведения, физически вовлекают зрителя. Это перформансы, акции и инсталляции.

Многовековое главенство в искусстве стилевых открытий закончилось. Обнаружилось, что пластическое новаторство, как главное выражение мироощущений, больше не может быть определяющей силой его развития. Современное искусство стало плюралистическим и многообразным.

Искусство 10–20-х годов было новаторским: камни разбрасывались, поэтому создается впечатление, что художники конца XX в. их собирают. Однако кто знает, может, кажущаяся кризисная пауза со временем окажется незаметно сжимающейся пружиной, в которой скрыта динамика не менее новаторского процесса, чем в 20-е годы.

Современное искусство конца XX в. совершенно не похоже на искусство европейского модернизма и русского авангарда.

Акция и перформанс, возникшие в 60-е годы, в 80-е достигли своего рассвета. Именно тогда этот вид творческой деятельности стал основным видом творчества «Квадрата». Он всемерно поддерживал индивидуальность, личные эстетические позиции и в форме коллективного действия создавал произведения, которые были созвучны художественным процессам, происходящим в мировом искусстве, а это был уже не ликбез.

«Квадрат», не являясь первооткрывателем акции и перформанса, тем не менее так же, как УНОВИС, утверждал новое искусство, созвучное его времени. Произведения «Квадрата» представляли собой две формы творчества: индивидуальное (живопись, графика, скульптура) и коллективное (акции, перформансы, арт-проекты).

Произведения коллективного творчества – главный вклад «Квадрата» в современное искусство. Именно по этим произведениям можно судить и серьезно обсуждать принадлежность объединения к процессам, происходящим в искусстве, его вклад в художественную копилку страны. Коллективные произведения «Квадрата» выдержаны в духе эстетического стиля эпохи и проверены временем. В течение последующих 20 лет они получали высокие оценки известных европейских мастеров и знатоков искусства, публиковались на страницах зарубежных изданий. Индивидуальное же творчество, хотя и имело общий направляющий стержень, было персонализировано, а само объединение служило условием и лабораторией для индивидуального эксперимента.

Советские художники пребывали в неведении о происходящем в современном искусстве, находясь за пределами информационного поля. Они в своей массе попросту не знали, что это такое. Более или менее правдивой информацией

владели не более сотни художников на весь Советский Союз. Информированные художники добывали знания по крохам, пытаясь представить картину общих процессов в современном искусстве. В большей степени представления о современном искусстве были извращенными и субъективными.

Советские художники, накрепко привязанные к станковой картине, не подозревали о том, что живопись давно уже не определяет художественные ценности, а попросту является одним из видов творчества. Советские художники жили в некой придуманной ими виртуальной реальности. Если живописец рисовал абстрактное произведение, то он немедленно превращался в авангардиста, представителя современного искусства, не понимая того, что он проповедует классическое искусство, давно ставшее музейным достоянием. Ищущие художники в индивидуальном творчестве были в большей степени заняты собой, а не проблемами современного искусства. Им предстояло пройти очищение, отказаться от созданных ими и социумом стереотипов и обыкновенного ликбеза, войти в русло течения современных тенденций в искусстве, т.е. стать современными художниками.

Таким был фон, на котором развивалось индивидуальное творчество «квадратовцев». Каждый решал свои проблемы индивидуально с непосредственной или опосредованной связью с наследием «Витебской школы» и постмодернистского искусства.

Наблюдается интересная параллель – современное искусство как тогда, так и сейчас в целом определено двумя потоками развития: традиционным (живопись, графика, скульптура) и современным (инсталляция, объект, проект). Определяющий приоритет за современным искусством, но традиция, тем не менее, не сошла с исторической арт-сцены, она также участвует в создании рисунка культуры современной цивилизации.

«Квадрат» как социально-культурный феномен вобрал в себя оба потока искусства и тем самым представлял собой объективный срез художественных тенденций в современном искусстве своего времени.

«Квадрат» продолжил реализацию идеи УНОВИСа «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях!» и придал утопическому лозунгу УНОВИСа действенный смысл своим участием в ниспровержении социальной утопии.

Документы

В конце 1992 г. московский искусствовед Александр Шумов по моей просьбе организовал встречу с учеником Малевича Константином Ивановичем Рождественским в его мастерской.

В мастерской почти не было работ, потому что в то время у него проходила большая персональная выставка в Германии. Повсюду на столе и полу лежали толстые папки документов. Мастер сказал, что улаживает свои дела, так как после его смерти уже никто не разберется. Состоялась теплая беседа, которую я записал на магнитофон. Кое-где запись оказалась некачественной из-за неис-

правности магнитофона. Убрал бракованные фразы, я представляю интервью с учеником Малевича.

Александр Малей: Константин Иванович, я хочу...

Константин Рождественский: Ваше имя как?

А.М.: Меня зовут Александр Малей.

К.Р.: Александр Малей...

А.М.: Да. Меня интересует педагогический метод Казимира Малевича. Вы могли бы поделиться некоторыми его исканиями в этой области? Например, Казимир Малевич ставил рецептурный натюрморт. Что собой представляли эти натюрморты? Ученику ставили натюрморт, скажем, натюрморт кубистический, натюрморт футуристический, натюрморт супрематический, сезаннистический, ну, Сезанна выражающий... Что они из себя представляли? Вы меня поняли?

К.Р.: Понял, понял. Что тут скажешь? Футуристических он не ставил.

А.М.: Не ставил?

К.Р.: Нет. И супрематических он не ставил. Он ставил импрессионистический, Сезанна и кубизм. А эти элементы, футуризма и супрематизма, он вкрапливал как элементы, которые потом разовьются в самостоятельную систему. Например, какую-то вдруг цветную плоскость поставит, и смотрит, как ученик пластически решит натюрморт, в какую систему он пойдет.

А.М.: Вы расскажите поподробнее, что из себя представлял натюрморт, допустим, Сезанна, в который вкраплен...ну, допустим, супрематизм?

К.Р.: Ну, так он не делал.

А.М.: А как? Расскажите, из чего состоял натюрморт?

К.Р.: Просто есть логика развития. Как было в истории: импрессионисты, потом вошел один элемент, новый в импрессионизм, и появился Сезанн. Сезанн шел, шел... в Сезанне появился сдвиг, форма изобразительная вдруг ломается по пластическим принципам: это уже новый момент – кубистический. Он тогда начинал это объяснять. И таким образом он не мог, понимаете, в сезанновскую живопись поставить супрематический.

А.М.: Совершенно верно...

К.Р.: ...Разве только для того, чтобы показать, что это несовместимые разные принципы и разное, так сказать, содержание в цветной плоскости сезанновской и супрематической. Только для контраста мог поставить. Но чтобы писать такую вещь, он никогда не рекомендовал и не писал. У меня... (этот натюрморт Третьяковка взяла)... поставил на окно скульптуру гипсового Аполлона и сбоку поставил электрическую лампочку так, что оттуда шел дневной свет, а отсюда цвет теплый... от электрической лампочки. Вот пишете. Так что он старался, наоборот, сохранить в чистоте каждую систему. Основная его мысль в том, что современный художник должен знать всю предшествующую культуру, живописную, и тогда он может двигаться самостоятельно. Если он не будет знать, особенно то, что произошло в XX веке, если он не будет в этом разбираться и понимать, то он будет топтаться на одном месте, подражая то одному, то другому, то третьему, то четвертому, то еще кому-то, но никуда не двинется.

Во-первых, нужно знать эти современные вещи, их проработать не просто теоретически, а практически, и, во-вторых, только после этого может быть разговор

о каком-то современном ощущении этого художника, о современном искусстве, которое он будет делать. Не понятно то, что я говорю?

А.М.: Очень понятно, т.е. Малевич старался при помощи этих натюрмортов выявить, к чему ученик более способен, к какому современному направлению он тяготеет? Нет?

К.Р.: Это отчасти. Его задача была из всей этой массы выявить индивидуальность ученика. Это сейчас немножко другое состояние в искусстве, а до 20-х годов во всей этой разнообразной массе импрессионистов, экспрессионистов, футуристов, кубистов, во всей этой массе есть программная логика, определенная система. Он называл пять систем – импрессионизм, Сезанн, кубизм, футуризм и супрематизм. Современный художник должен пройти это, и он всегда говорил, что если мы не успеем пройти это, то, когда я умру, вы будете кусать себе локти, что меня, мол, нет. И вот эти пять систем – основа его педагогической школы воспитания художника, чтобы он понимал, что происходит.

А.М.: Я читал публикацию Е. Ковтуна, где идет речь о том, как он разбирает натюрморты, например Ваш?

К.Р.: Где Вы читали?

А.М.: В журнале «Декоративное искусство», о прибавочном элементе. Он там пишет, что у Малевича были рецептурные натюрморты, где, допустим, в кубистический натюрморт он вводил элемент футуризма и заставлял ученика создавать единый образ. Или он пойдет в футуристическую сторону, или в кубистическую. Вы не можете припомнить, что из себя представляли эти натюрморты, более конкретно?

К.Р.: Не ставил он никаких рецептурных натюрмортов. Это сейчас приписали. Он вводил элемент, который должен был изменить систему, например, в сезанновскую систему вводил кубистический элемент. Исторически, так сказать, классически, Сезанн сам перешел в кубистическую стадию, и он вот это подсказывал.

А.М.: Ну какой элемент?..

К.Р.: Какой элемент...

А.М.: Ну, например, стоит сезанновский натюрморт, фрукты, там, драпировка, какой он предмет вводил в такой натюрморт?

К.Р.: Это не предмет, это не предмет...

Запись неразборчива.

А.М.: Мы остановились на том, что Малевич попросил Вас составить натюрморт...



К.И. Рождественский на открытии памятного знака
К. Малевичу в Немчиновке. 1988 г.
Фото В. Сахатова.

К.Р.: Ну, я так поставил: помню абажур с лампой, здесь вазу, там тарелку, там тряпку положил, он пришел и все переделал. И когда он переделывал, переставлял все иначе, уже в этот момент начинаешь понимать, что он не просто переставляет, а переставляет по какому-то принципу. Я вижу только половину тарелки, а не всю, рядом вот это лампа, ее перпендикулярно рассекает предмет, т.е. нет противопоставления форм, как у меня – там абажур, там тарелка, а есть пластическое соотношение форм и предметов. Возникает какое-то ощущение, которое нужно выразить, и совсем это не красота – один натюрморт, второй и третий. Важно, как он объяснял и заставлял видеть, чем определялся этот натюрморт, – как, например, в Сезанне и кубизме.

А.М.: Витебск часто вспоминался в Гинхуке?

К.Р.: Ну, Витебск... Это было продолжение витебской атмосферы, такое ощущение, что Витебск приехал сюда, и я приехал и попал в Витебск. Все вопросы, все разговоры, все воспоминания были вокруг Витебска, все Витебск, Витебск и Витебск...

А.М.: Как Вы считаете, какую роль Витебск сыграл в развитии авангардного искусства?

К.Р.: В развитии авангарда... Не знаю, не думал на эту тему. У нас такой перелом произошел, как Вы знаете, в 30-е годы, Жданов и прочие появились у нас, когда это все уничтожали, и в Русском музее все было спрятано и мусором насыпано, чтобы никто не видел. Какое тут влияние? На Западе это определило современные формы супрематического языка, это то, что сделано в УНОВИСе. Это не похоже на Малевича, это не то, что он делал, но все чувствовали, что это то, что он делал. Он первый геометрическую форму сделал содержательной. Он создал пространство, которое было новое, это та проблема, которую решало современное искусство.

А.М.: Можно сказать, что если бы не было витебского периода, такого искусства не было бы, которое мы видим сейчас?

К.Р.: Наверное...

После вопроса, чем я занимаюсь, как художник, я попытался объяснить и нарисовал набросок объекта «Обратной информации», который после беседы забрал А. Шумов.

А. Шумов: Вообще в наброске это очень эффектно смотрится, как он набросал. Интересно, деловито.

К.Р.: А какая здесь философия кроется? Какое миропонимание?

А.М.: Миропонимание... единство человека и Вселенной, т.е. мы субстанция Космоса, и поэтому наши поступки, наша деятельность, наше Бытие непрерывно связано с процессами Космоса. Вот мы сидим втроем, разговариваем и как будто еще есть трое таких людей, которые сейчас одновременно с нами разговаривают. Т.е. человек, его душа, его поступки, его действия влияют не только на людей, на отношения между людьми, но и влияют на космические вещи, которые обратно к нам возвращаются. Вот такая философия.

К.Р.: Т.е. все взаимосвязано. Даже поведение мухи может определить какие-то катастрофические события.

А.М.: Совершенно верно. Именно это своим искусством я хочу сказать.

А.М.: Скажите, искусство пришло к беспредметности. А куда оно пойдет дальше?

К.Р.: Пикассо – это конец искусства или начало новой эры? Бердяев сказал, что это конец. А дело в том, что это конец и начало. Конец изобразительного мира и начало нового, беспредметного пластического мира. Когда красота уже не в самом предмете, а в пропорции. Помню, Малевич объяснял, какая-то была экскурсия для партийцев низкого ранга, как кубисты изображали предмет с разных сторон. Например, он приводил пример с буфетом, когда художники расчленили буфет, а потом собрали эти элементы уже по своему вкусу, не так, как хотелось болельщикам или самому буфетчику, а по пластическим основам. И это было уже новое искусство. Куда же пойдет современное искусство, я не могу сказать.

А.М.: Что Вы пожелаете Витебску, витебчанам, художникам?

К.Р.: Расцвета, возрождения и продолжения тех традиций, которые были заложены в 20-е годы. В общем, это период, когда Витебск был центром культуры, мировой культуры. Это не надо забывать, поэтому на вас лежит большая ответственность.

СЕМЬ СТОРОН «КВАДРАТА»



Индивидуальное творчество «квадратовцев» с 1987 по 1994 гг. – это путь сомнения, эксперимента и находок в полете свободного творчества на фоне социальных преобразований и реформации художественных ценностей. Семь участников объединения, кроме лаборатории «Квадрата», имели, в свою очередь, индивидуальную лабораторию, в которой формировался художник уже другого времени.

Каждый из нас прожил две жизни: жизнь советского художника и жизнь художника в другом измерении. Спустя 20 лет «квадратовцы» очень изменились по сравнению с доперестроечным периодом. Их бесконтрольное творчество со стороны социума незаметно для самих художников стало формироваться заново.

Такая метаморфоза происходила, однако, не со всеми советскими художниками. Одни остались теми, кем были, не потеряв при этом своих художественных достижений, другие остались навсегда советскими и представляют до сих пор искусство Советского Союза. Но те, которые ступили на путь переоценки творческого кредо, в русле ощущения будущего, стали другими. В них произошла активация творческих возможностей собственного таланта, что не замедлило сказаться на их произведениях.

Через 20 лет в некоторых художниках «Квадрата» с большим трудом можно будет обнаружить ту небольшую эстетическую составляющую, которая в

свое время послужила объединяющим началом. В этой главе я не ставлю целью определить эту составляющую, потому что она вряд ли лежит в плоскости сходства пластической формы. Пытаясь дать свое понимание творчества товарищей, я хочу подойти к этому деликатному вопросу с точки зрения соотношения их творчества с современным искусством. Причем не с теми перестроечными процессами, проходившими в русле освобождения от тоталитарного ига в искусстве, а с процессами, которые перекликаются либо с классическим авангардом, либо с более поздними тенденциями в современном искусстве.

Искусство последних 30 лет XX в. – весьма противоречивое явление, которое характеризуется в общем как плюрализм и синтез в смысле стилевых и пластических образований. В этом лабиринте художественных наслоений нелегко разобраться, но одна особенность прослеживается зримо – это упор на предыдущие открытия в формировании индивидуального современного мышления – каждой новой современной пластической инновации соответствует классический образец пройденного.

Если смотреть с этой точки зрения на наше творчество в период 80–90-х годов XX в., то мы все приблизительно находились в русле современных тенденций и поисков того времени в области станкового искусства. Причем каждый из нас, кто осознанно, а кто в большей степени по интуиции, имел собственный эстетический прототип, на котором формировалась творческая индивидуальность.

Этот процесс проходил сложно и в некоторых случаях болезненно, так как приходилось снимать с себя шагреновую кожу советского сознания. Связь с европейским искусством и русским авангардом была не хрестоматийна и не хронопна. Она шла с запозданием – приходилось наверстывать упущенное.

Каждый проходил свой путь.

Николай Дундин

Фигуративная живопись Н. Дундина, которой он остался верен и в будущем, менялась через новый взгляд на пространственное построение картины. Художник вышел на восприятие плоскости холста как изначального пространства, используя при этом классический прием членения формы кубистами и членения пространства М. Шагалом. Синтезируя эти открытия классического авангарда, Николай сумел создать собственное пространственное видение, умело используя фигуративную реалистическую форму для создания новой художественной формы и пространства.

Наиболее интересно это проявилось в произведениях тех лет: «Джокер», «Дева и Овен», в работах, посвященных цирку, и «Витебская история». В этих произведениях прослеживается сопричастность художника с фигуративной живописью 10–20 гг. XX в. не только через аналогию структурного построения картины, но и через колорит и пластику самой живописи.

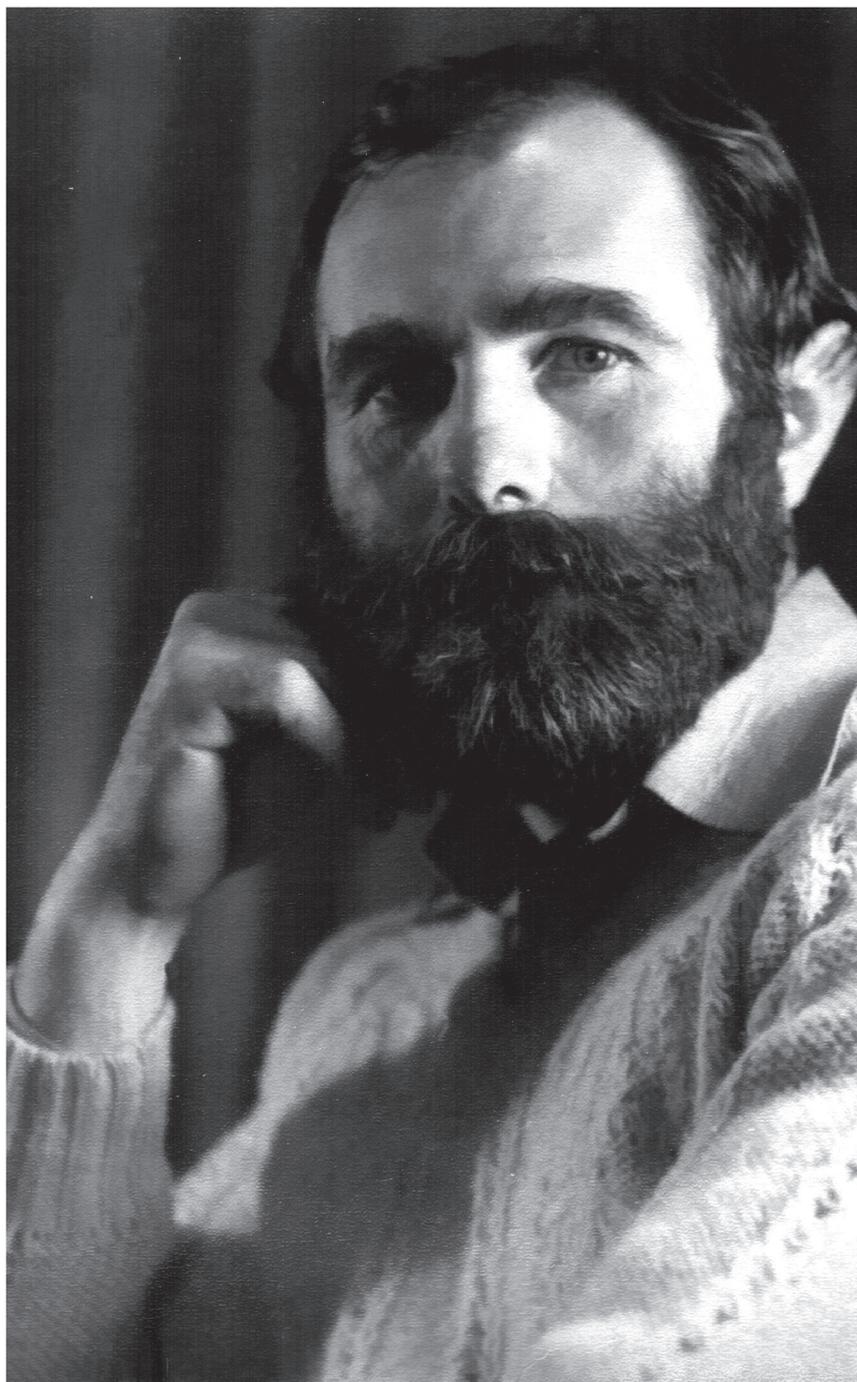
Живописные произведения Дундина не есть самоценность живописи. Живопись у него – одна из эстетических особенностей произведения наряду с формой и пространством. Он не пишет картины при помощи живописи и в то же время не возводит ее в ранг «самости». Живопись Дундина паритетна со структурой картины. Это свойственно фигуративной живописи в классическом авангарде. Например, Петрова-Водкина, где, кроме живописи, решаются пространственные открытия, или живопись Аристарха Лентулова, где также живопись выступает наравне с пространством и формой, или живопись Павла Филонова, в которой форма и пространственная организация картины не менее важны, чем сама живопись. Фигуративисты авангарда не спешили расставаться с реалистической формой, представляя ее не как изображение природных объектов, но как художественную форму.

Николай всецело воспринял это наследие триединства – живописи, формы и пространства. Сформированное в годы «квадратной» жизни художественное мышление стало основой для дальнейшего развития его творчества.

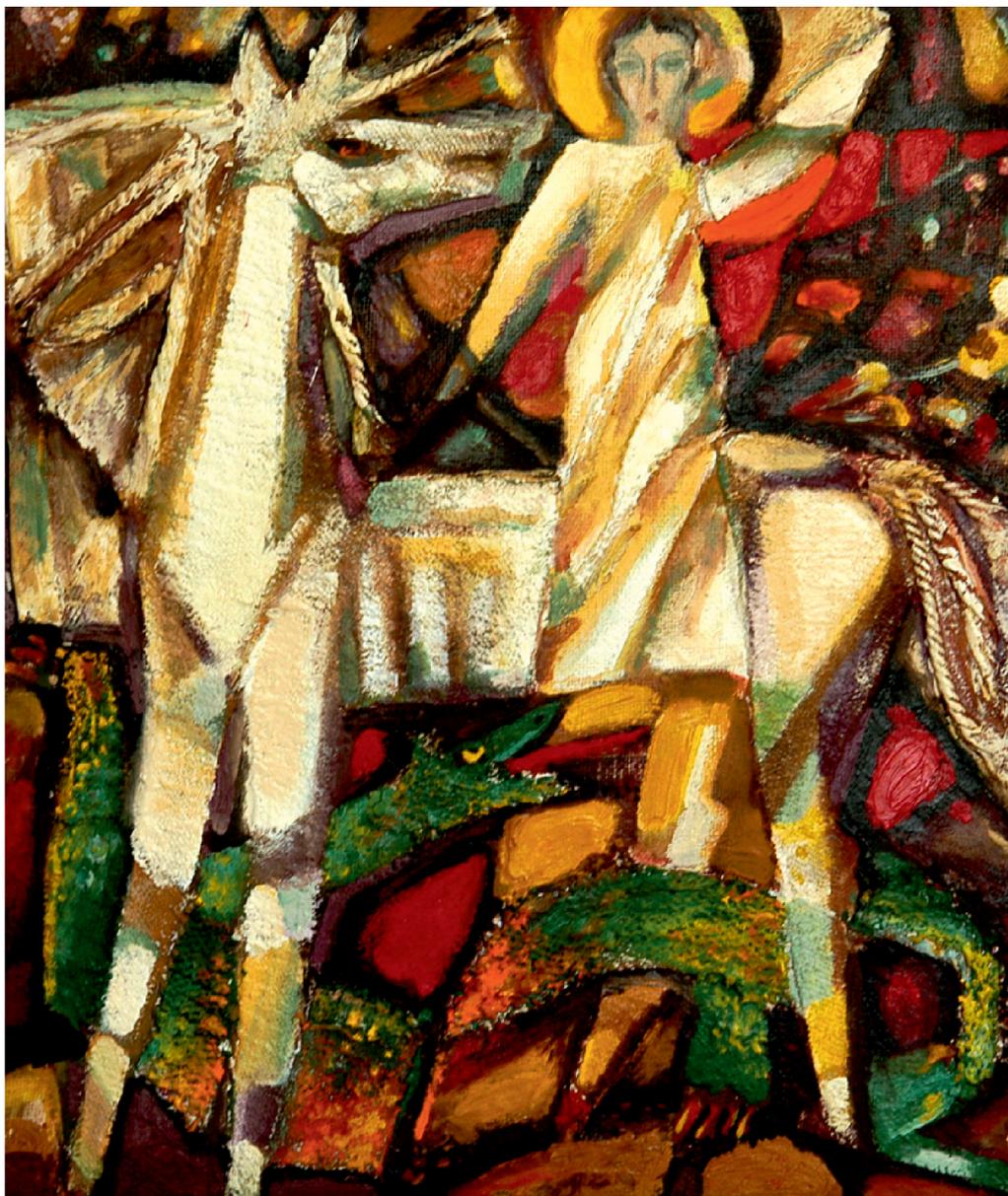
Н. Дундин – самобытный и самодостаточный художник. Он ни на кого не похож и среди витебских фигуративных живописцев стоит особняком. В его искусстве встречаются одновременно несколько культурных и энергийных слоев, которые порой противоречат друг другу, но этим и интересны зрителю. Христианское может сочетаться с восточным, строгие формы с нарочитыми, тонкая живопись с яркими красками, порочное с целомудренным.

Мир художника полон противоречий и скрытого трагизма, несмотря на то, что сама живопись в целом яркая, праздничная и жизнеутверждающая. И сам художник тоже любит жизнь.

Николай Дундин был самым активным членом «Квадрата» в организационном отношении, и без его помощи многое бы попросту не состоялось.



Н. Дундин.
Фото В.К. Зейлерта. 1987 г.



Н. Дундин. Из триптиха «Три всадника». «Белый конь».
Холст, масло. 1991 г.



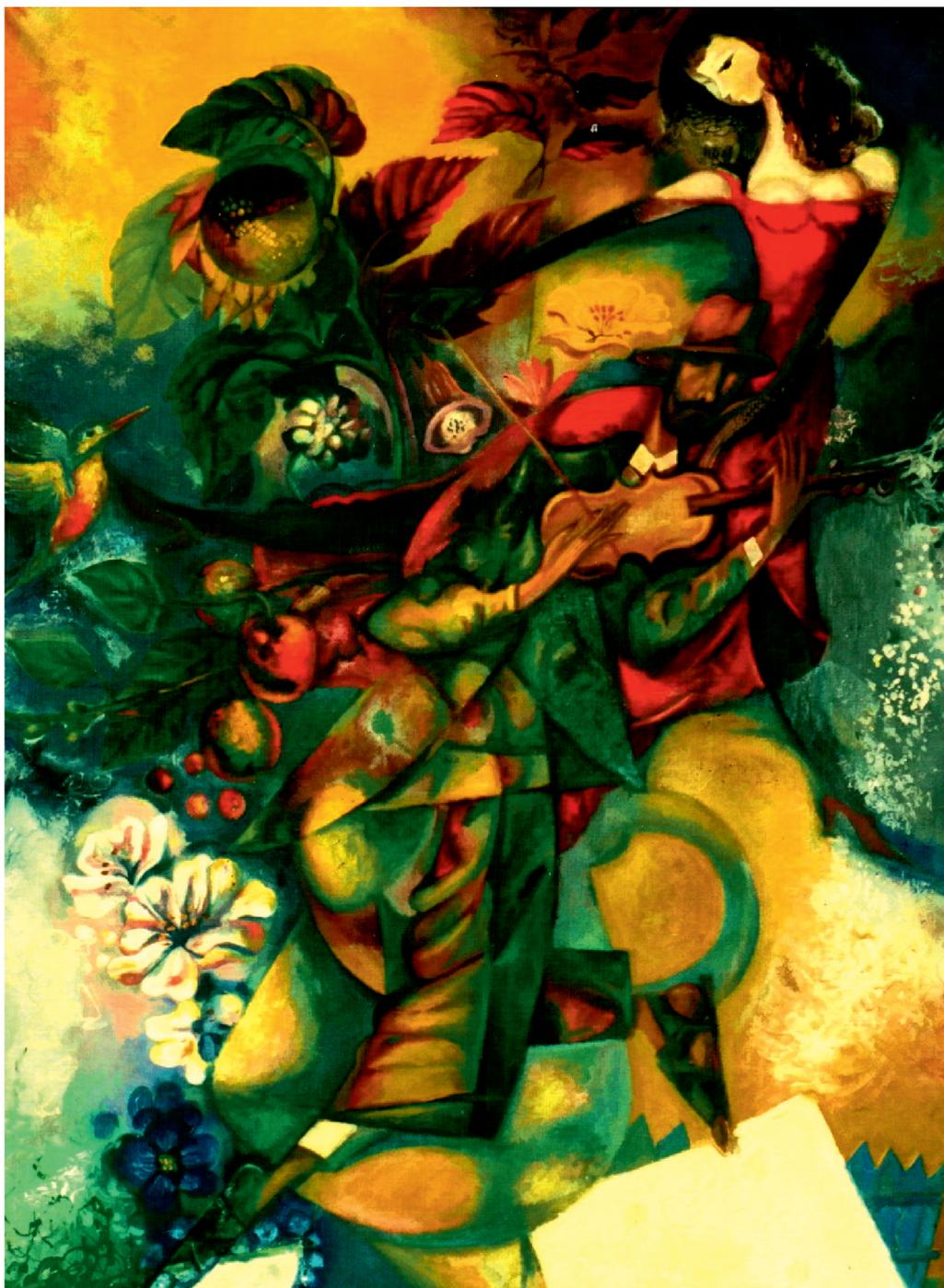
Н. Дундин. «Сократ».
Холст, масло. 1992 г.



Н. Дундин. «Кто есть кто?»
Холст, масло. 1992 г.



Н. Дундин. Из серии «Четыре дамы» (карты). «Час пик».
Холст, масло. 1994 г.



Н. Дундин. «Витебская история».
Холст, масло. 1996 г.

Александр Досужев (1944–2014)

Соотношение поверхности, линии и пятна заинтересовали Досужева еще в жестковских подвалах. Художник пробовал поначалу вводить в пейзаж деструктивные элементы, например летящую над городом ткань, как формы самостоятельного происхождения вне предметного формообразования пейзажа. Или, например, в «Натюрморте с венским стулом», где уже обозначились сочетания предметного восприятия с плоскостным эстетическим мышлением. Уже в тот период проявилась тяга художника к мышлению художественной идеей. В тот период его поиск вылился в итоговое произведение «Дорога к зиме», которое было обозначено самим автором как знаковое произведение.

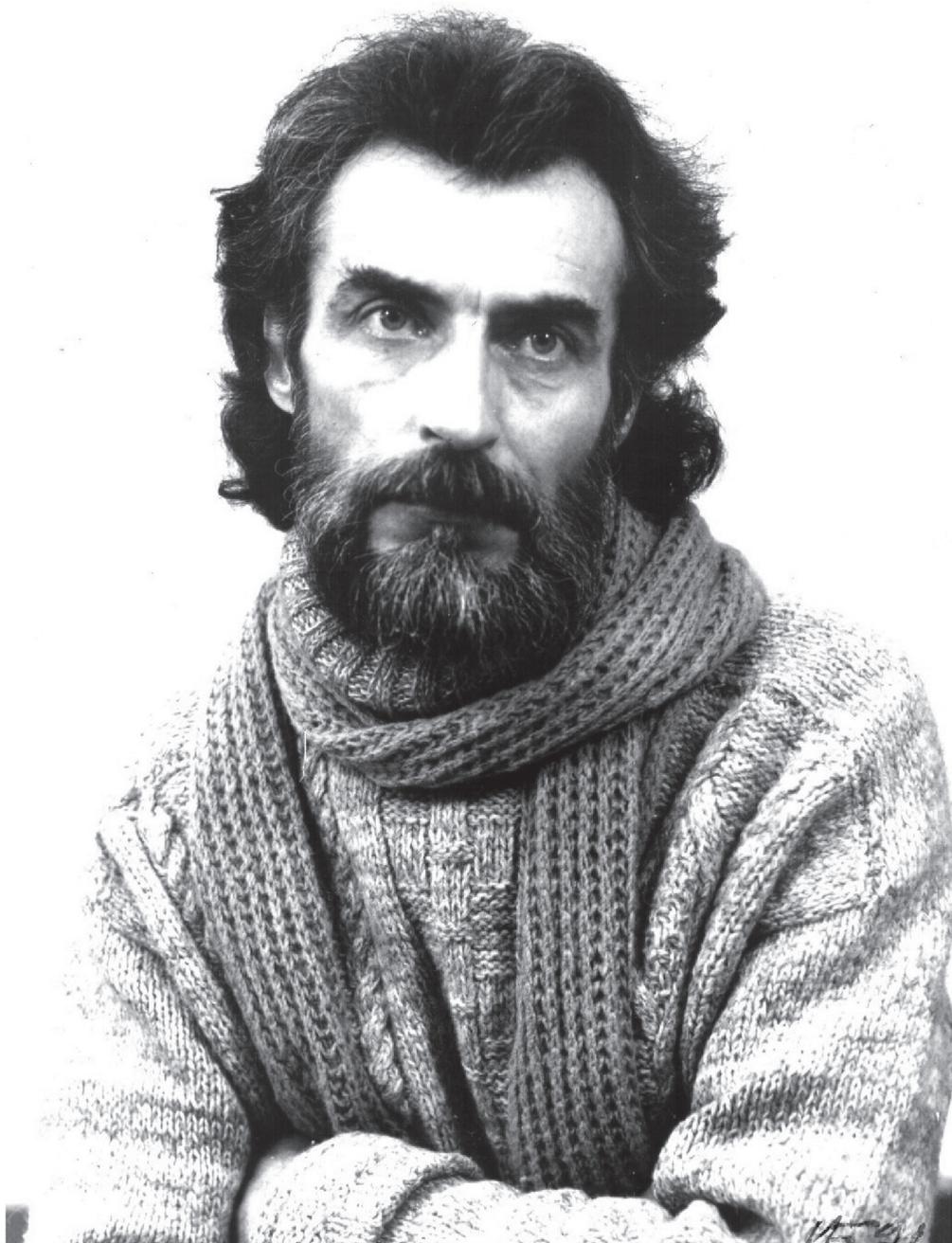
ПЛИП (поверхность, линия, пятно) – так назвал автор свою концептуальную идею – получил должное развитие уже в «Квадрате». У художника изменилось видение мира, он стал воспринимать его через обобщение, находя в пейзаже только сочетание поверхностей, трансформируя его в линии и плоскости.

Поверхность, линия и пятно становятся основными средствами изображения. Досужев постепенно увлекается ими и создает произведения, где художественная идея ПЛИПа является главным содержанием. В результате художник развивается от переосмысления виденного посредством художественной формы к созданию собственного мира собственной формы. Параллельно с плоскостными решениями на холсте у Досужева появляются объемно-пространственные ПЛИПы. Такие произведения тяготели к объекту.

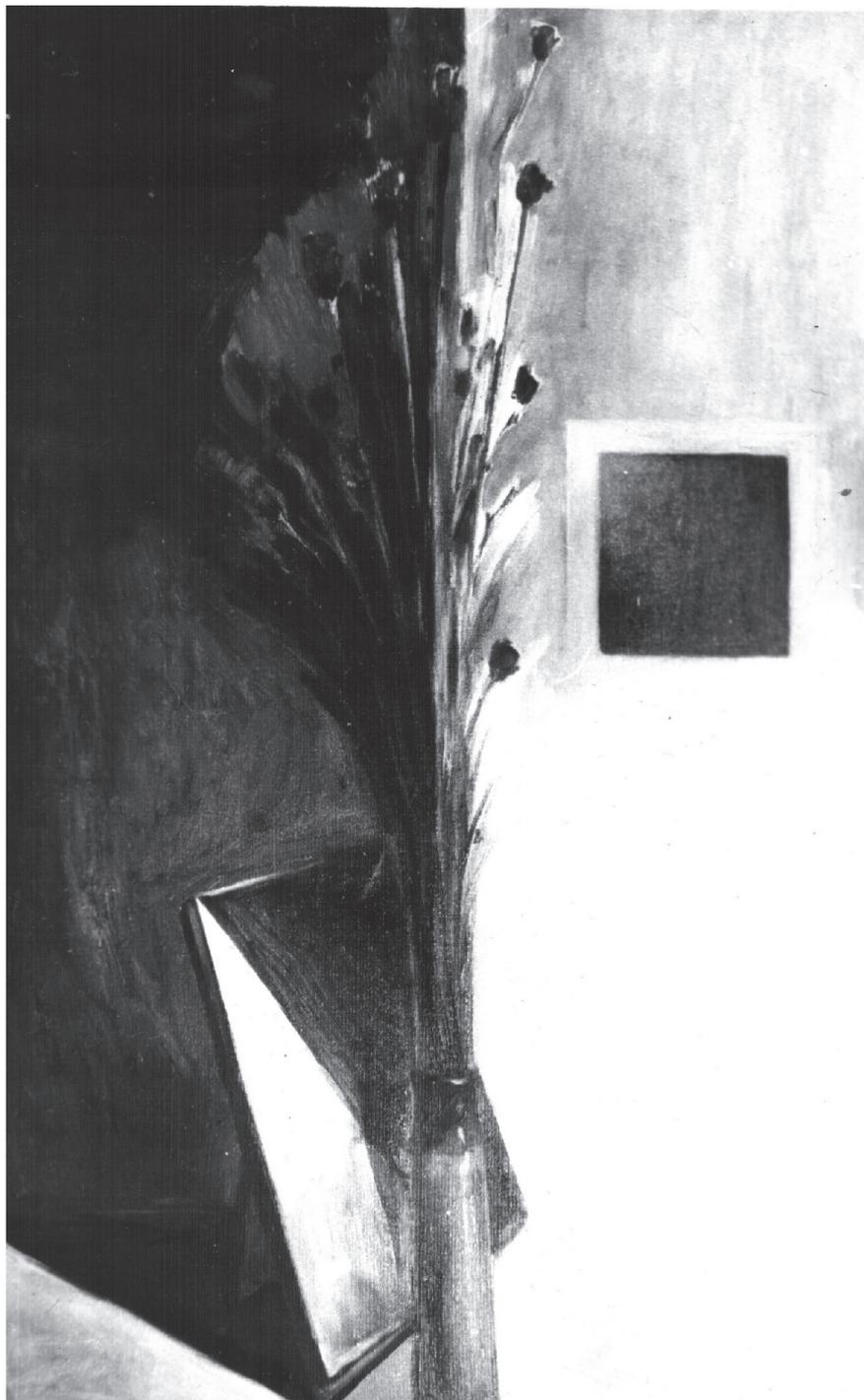
Творчество Досужева синтезирует ташизм, мышление пятном 50-х годов и концептуализм 70-х, где художественная идея была главным эстетическим содержанием, а также соотносится через объемно-пространственные ПЛИПы с проунами Лисицкого – формообразование пространства с помощью объема и плоскости.

Во всех этих случаях нет прямой аналогии, однако налицо эстетическая сопричастность. Тяга к концептуальному мышлению проявилась у Александра во всех перформансах и акциях, которые сделал «Квадрат». В создание этих произведений Досужев всегда выполнял одну из лидирующих ролей.

ПЛИПы для Досужева того времени – это постепенное движение художника к чистому искусству, в котором само искусство является главным объектом изображения.



А. Досу́ев.
Фото И. Барсукова. 1991 г.



А. Досуев. На день рождения «Квадрата».
Холст, масло. 1988 г.



А. Досуев. Витебск 20-х гг.
Холст, масло. 1988 г.



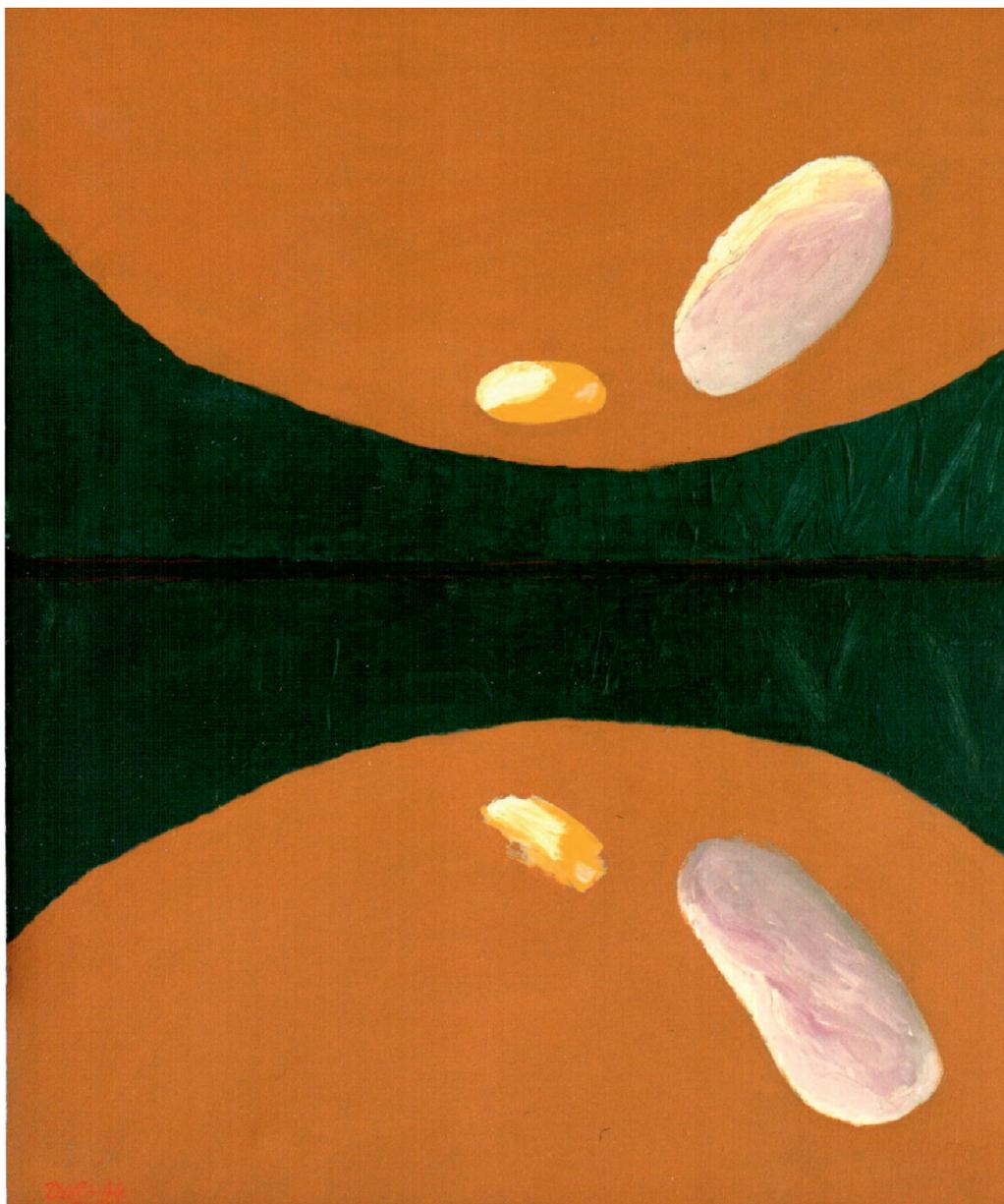
А. Досу́жев. Ба́бье лето в городе.
Холст, масло. 1988 г.



А. Досуев. Черная быль.
Холст, масло. 1989 г.



А. Досу́жев. ПЛИП – объект-1 (Время).
Картон, масло, дерево. 1994 г.



А. Досу́жев. ПЛИП.
Холст, масло. 1994 г.



А. Досуев. Посвящение М. (К 120-летию К. Малевича).
Холст, масло. 1998 г.

Валерий Счастный

В творчестве В. Счастливого оригинально сочетаются две на первый взгляд противоположные стороны – народное и духовное искусство – с конструктивизмом русского авангарда. В «доквадратный» период в его творчестве это происходило по отдельности. Почвенные пристрастия реализовались через традиционный реализм, пусть и со своим пластическим лицом, а конструктивистские начала реализовывались в абстрактном формотворчестве.

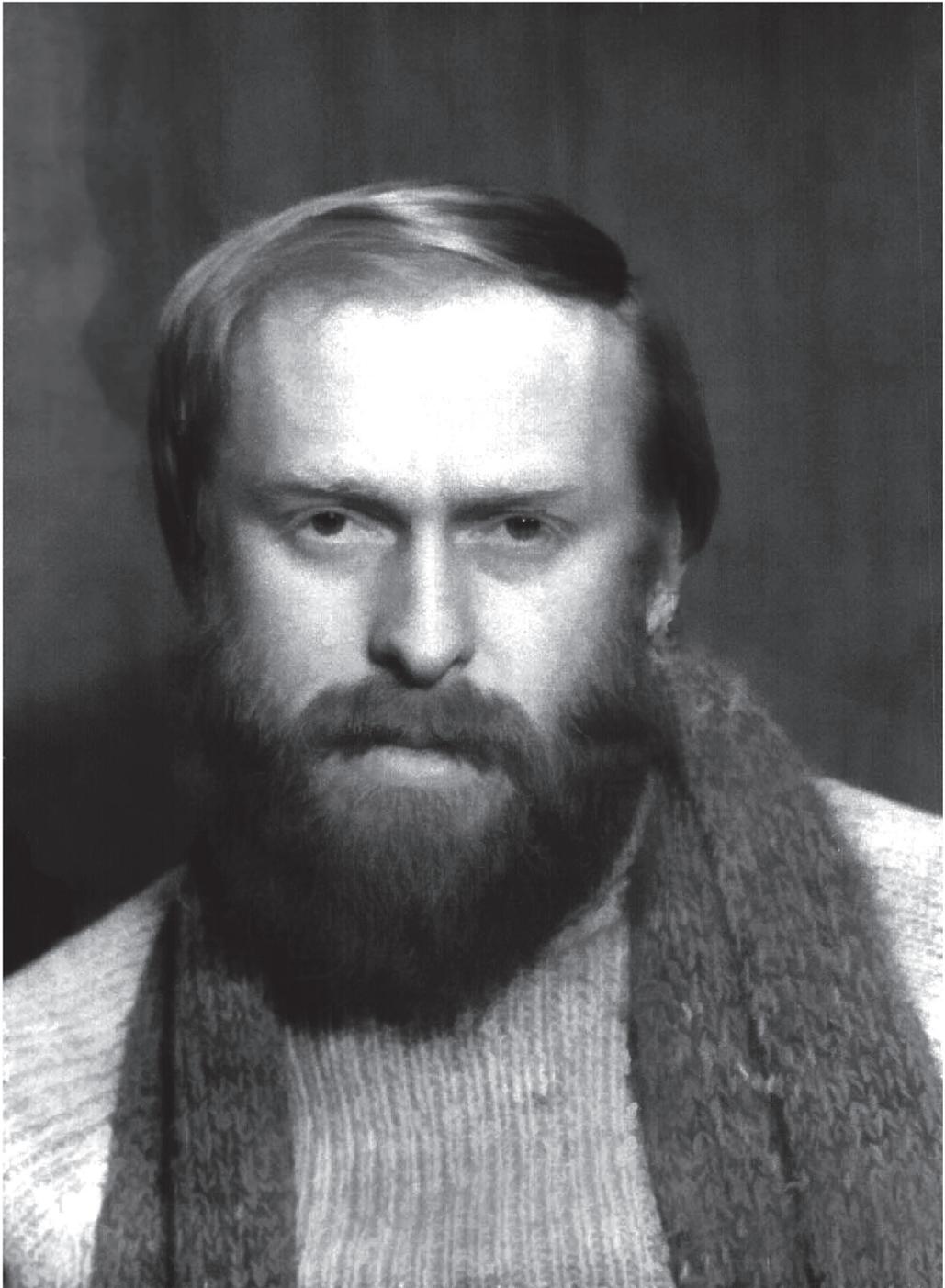
Первое произведение, в котором, с моей точки зрения, художник нашел наконец эстетическое примирение со своим мировоззрением, было произведение, посвященное народному празднику Ивана Купалы, представленное в 1988 г. на выставке, посвященной 110-летию со дня рождения К. Малевича. Здесь художник вышел на эстетику знака, справедливо обнаружив связь народной символики с космическим началом происхождения знака вообще.

Любой знак имеет конструктивную структуру, и художник умело объединил его художественную конструкцию с духовной сущностью происхождения. За время пребывания в «Квадрате» Валерий в своем творчестве сумел создать уникальный метафизический синтез знака, конструкции и духа, которые я определил бы как «знаковый конструктивизм». С моей точки зрения, это достаточно оригинальный пример современного переосмысления исторического наследия. Его конструктивизм ни на что не похож, как с точки зрения конструктивистских тенденций Татлина и Родченко (в классическом определении их творчества), так и с точки зрения современного конкретно-конструктивного искусства.

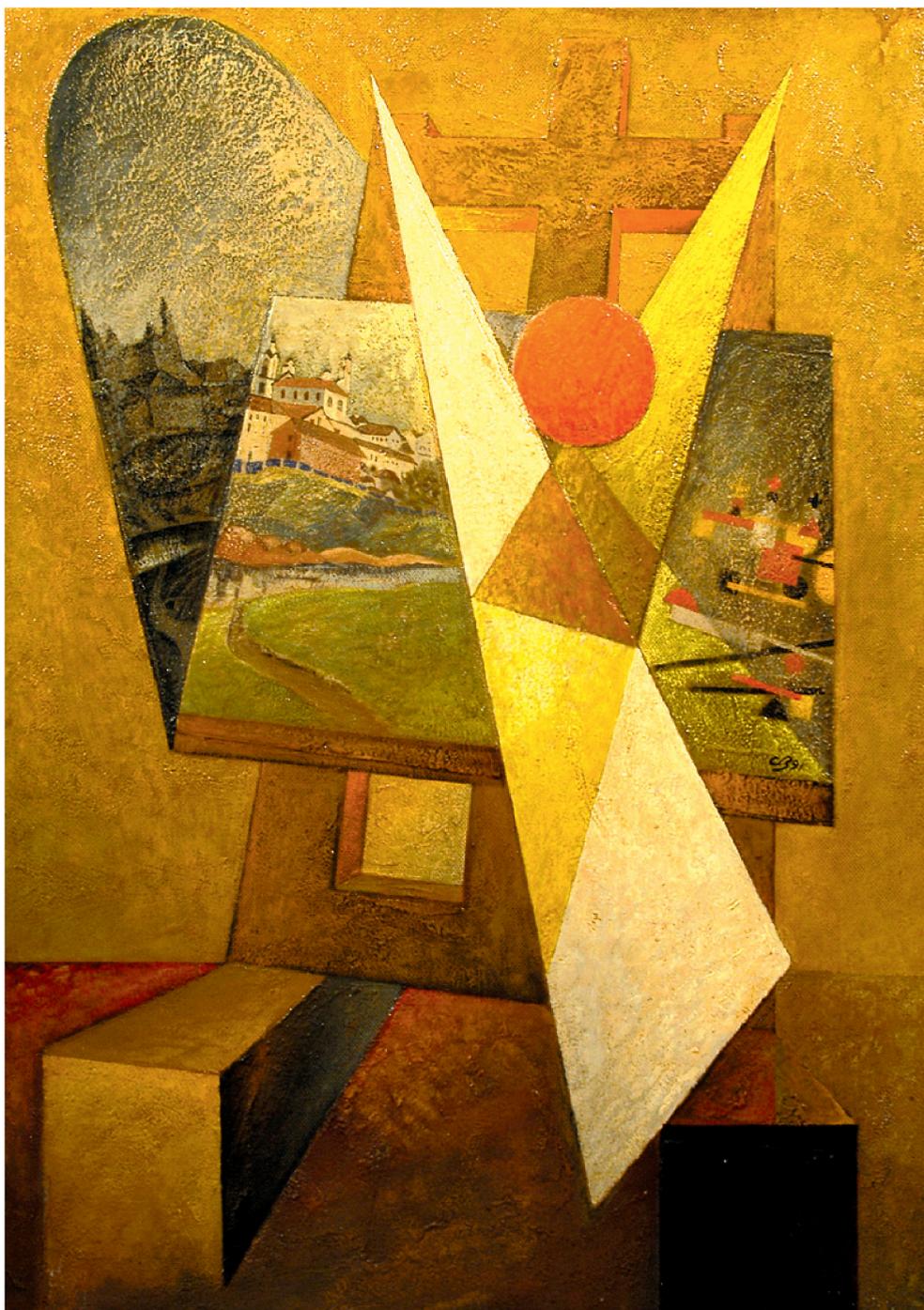
Безусловно, знаковый конструктивизм Счастливого тяготеет больше к конкретно конструктивному, так как в нем присутствует конкретное (знак), но метафизическая и духовная основа знакови́дения делает его произведения более таинственными и одухотворенными, а следовательно, другими.

Художник сам структурирует знаки, создавая свой мир, мир тайны, надежды и трансцендентного знания.

Метафизическая эстетика УНОВИСа, творчество самобытного белорусского художника Язепа Дроздовича, символика народного творчества, космическая пиктограмма исторических знаков – это то, что формировало художника в «квадратный» период.



В. Счастный. 1988 г.
Фото И. Барсукова.



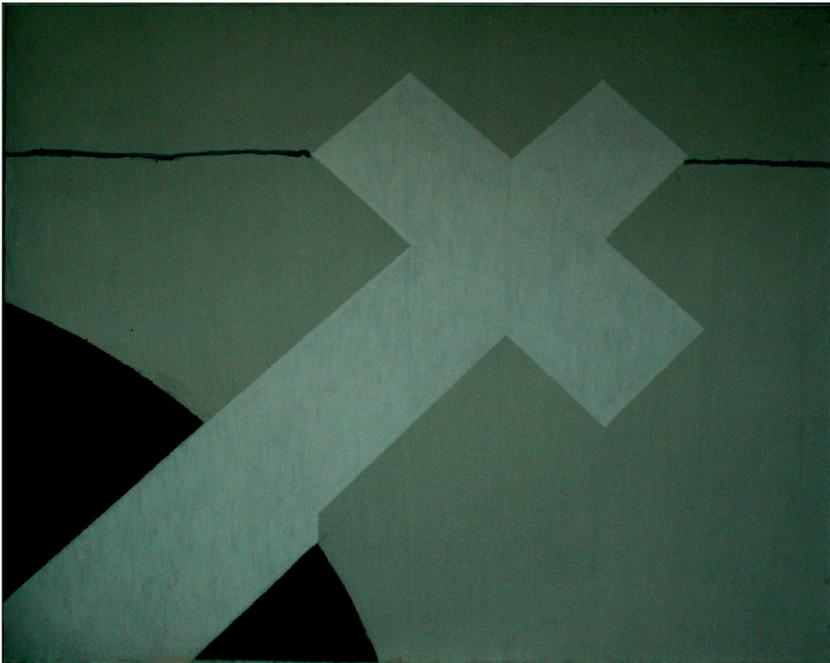
В. Счастный. «Витебск 20-х».
ДВП, левкас, темпера. 1991 г.



В. Счастный. «Композиция».
Холст, масло. 1992 г.



В. Счастный. «Знак II».
Холст, темпера. 1994 г.



В. Счастный. «Знак III».
Холст, темпера. 1994 г.



В. Счастный. «Фрагмент гороскопа Я. Дроздовича».
Холст, масло. 1998 г.

Александр Слепов

Александр представлял в «Квадрате» объемную пластику – скульптуру из дерева. Его первая работа «Женский торс», созданная в 1976 г., была первым модернистским произведением в среде молодых и опытных витебских скульпторов и будущих членов «Квадрата». «Женский торс» был также первым произведением современной скульптуры в Витебске, выполненным на европейском уровне. Без специального скульптурного образования и знания модернизма автор представил образец вкуса и пластической грамоты, присущей европейскому авангарду.

Произведение выполнено в стиле кубизма. Не имея представления об особенностях этого направления, художник интуитивно создал безупречную по кубистическому стилю скульптуру. Свой стиль Александр называл тогда «обратный рельеф», но едва ли молодой человек видел хотя бы одну репродукцию И. Цадкина и знал, что в «Витебской школе» кубизм был основой изучения современного искусства.

Скульптура сразу попала в выставочный зал Союза художников и стала событием в художественной жизни города. С этой работы Слепов формируется как скульптор. После кубистической пластики художник экспериментирует с обобщенной струящейся формой, отдаленно напоминающей формотворчество Матвеева, но, безусловно, со своей пластической индивидуальностью. К шедевру этого периода относится работа «Вечный кумир», застрявшая по сей день в краеведческом музее г. Зелена Гура (Польша).

В «Квадрате» Александр возвращается к своему «обратному рельефу» и в этом стиле делает произведение, которое можно также отнести к безусловной удаче, – «Женский торс с шаром».

Кроме врожденного чувства дерева, Александр Слепов обладает еще одним качеством – тонким ощущением обаяния женщины. Все лучшее, что художник выполнил в скульптуре и рисунках, – этот образ женщины. Немногие из современных белорусских художников чувствуют женское начало так, как Слепов. Его, к сожалению, немногочисленные скульптурные женские образы, кроме прекрасной пластики, несут ощущение энергии женской теплоты и материнской ласки, которые художник мог проникновенно донести до зрителя.

Параллельно со скульптурой художник ищет новые средства стиливой выразительности цветной графики, в технике «уголь с пастелью». Этот период творчества приходится уже на конец творческой деятельности «Квадрата». В графических листах у Александра снова прослеживается кубистическая эстетика в соединении с декоративным мышлением. Такое развитие кубизм (орфический кубизм) получил, например, во Франции в 20-е годы, а его ярким представителем является Фернан Леже. Леже отличался от других кубистов работой с цветом с использованием освещения и динамики.

Но и в графических листах Александр остается верен теме женского образа...



Александр Слепов.
Фото И. Барсукова.



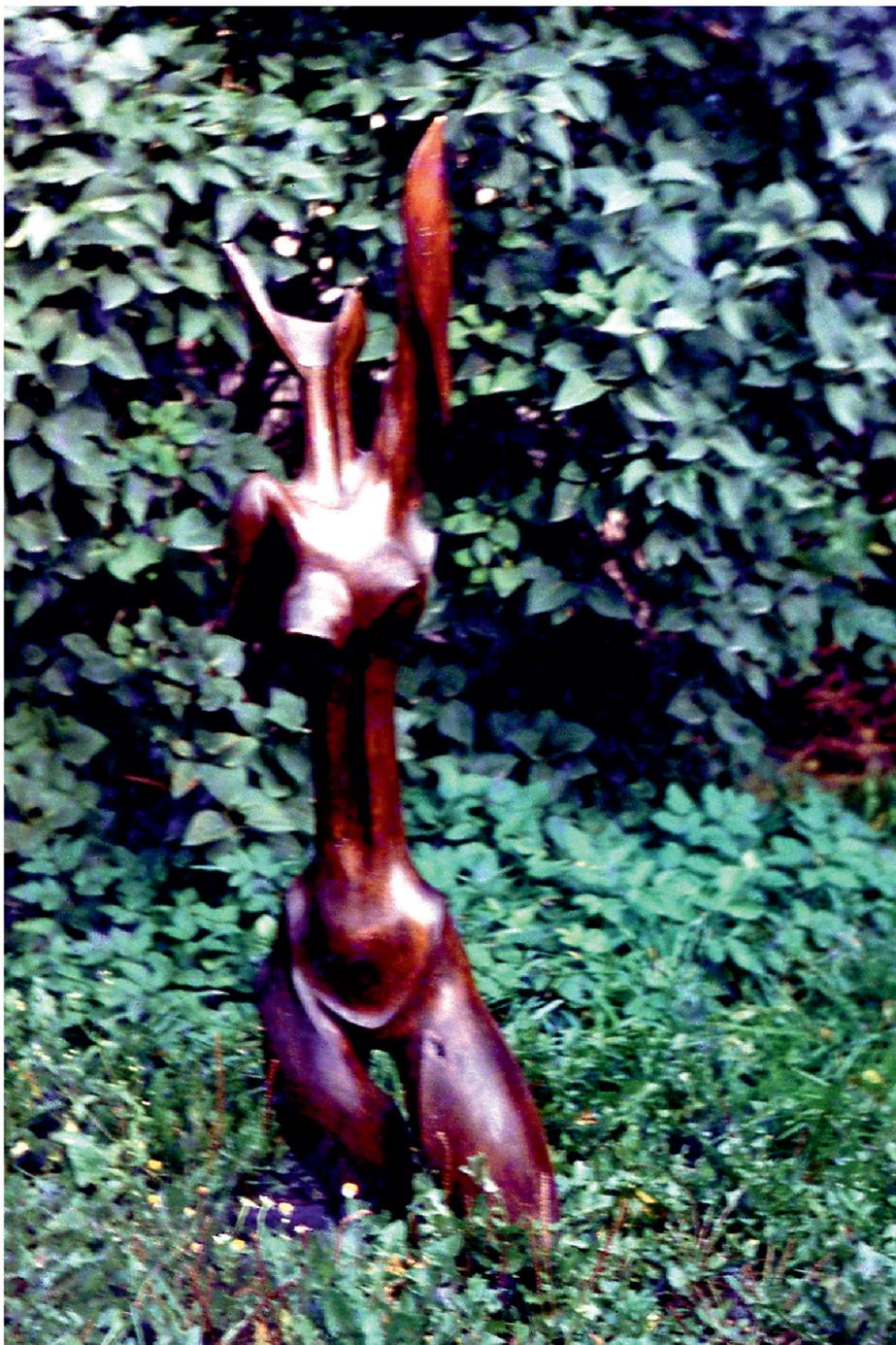
А. Слепов. «Вечный кумир».
Дерево. 1979 г.



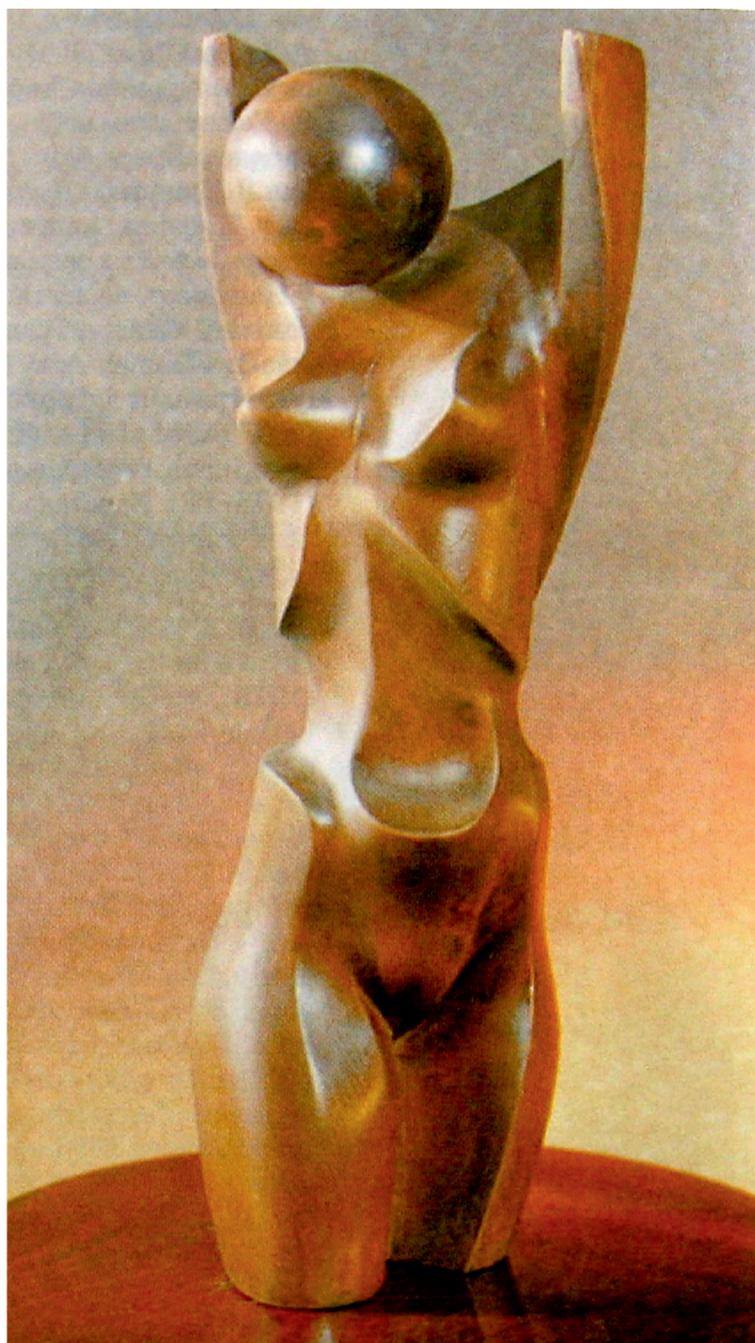
А. Слепов. «Утро».
Дерево. 1980 г.



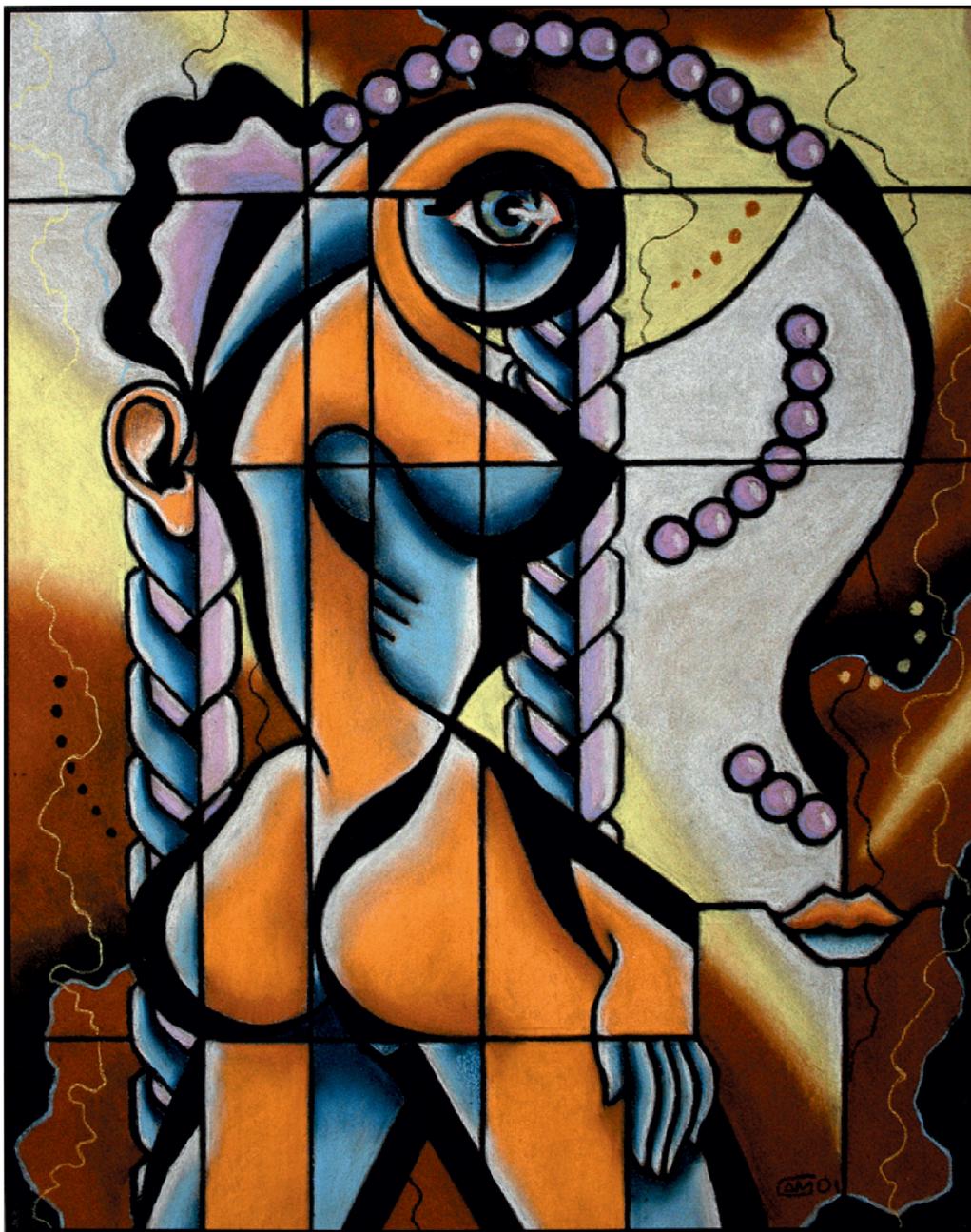
А. Слепов. «Материнство».
Дерево. 1982 г.



А. Слепов. «Речной цветок кубышка».
Дерево. 1987 г.



А. Слепов. Торс с шаром.
Дерево. 1994 г.



А. Слепов.
Б., пастель, уголь. 2001 г.

Валерий Чукин

У каждого художника есть точка отсчета, с которой формируется впоследствии устоявшийся период его творчества. У Валерия, на мой взгляд, – это россонский пленэр.

В колхозе имени Героя гражданской войны Азина, близ районного центра Россоны, в 1985 г. трое художников – В. Веремьев, А. Малей и В. Чукин устроили себе на месяц пленэр. Именно после пленэра, обрабатывая накопленный материал в мастерской, художник вышел на «свой уровень», который впоследствии развивался и обогащался новыми нюансами и художественными открытиями.

Художник нашел себя в материале гуашь (письмо по сырому), проявив новаторство и придав материалу, который использовали в то время в основном как декоративно-оформительский, художественную самоценность.

В «Квадрате» В. Чукин обратился и к живописи на холсте. Этот период продлился довольно долго, открыв новую грань в творчестве художника. Живописные произведения на выставке «Эксперимент», посвященной 110-летию со дня рождения К. Малевича, были смелыми и оригинальными. В них чувствовался вызов самой живописи, ее классическому толкованию как королевы искусства. Свободно стекающая по холсту краска, свободные взаимоотношения цветовых пятен и оттенков создавали впечатление хулиганской легкомысленности и стремления художника разрушить привычные вкусовые привязанности, не принося при этом новых. Подобная позиция сродни движению «Новых диких» в Европе и Америке 1950-х – начала 60-х гг., в творчестве таких художников, как William Hayter и Franz Kline, A.R. Penck.

Эти мастера не ставили задачу живописных открытий, а использовали живопись как предмет самовыражения, создавая свои произведения иногда в манере «антиживописи», намеренно искажая привычные стереотипы живописных отношений.

В творчестве В. Чукина прослеживаются постмодернистские тенденции середины XX в. Валерий пишет запоминающиеся произведения – «Обнаженная», «Влюбленные», «В лодке», «Разговор с сыном», «Ночь».

В 1992–1993 гг. художник возвращается к гуаши и создает серию работ «Параллельные миры», которая завершается одноименной персональной выставкой в 1994 г.

В этих работах В. Чукин обострил главную особенность своего творчества, что, собственно, и отличает его от других художников, – это ощущение, возведенное в ранг художественного содержания и формы. Его гуаши не блистают фейерверком красочных оттенков или символикой цвета, они пластически скромны и скупы стилизованными особенностями, но организованы зачастую непонятно каким образом так, что у зрителя возникает ощущение Содержания, спрятанного за простотой художественных приемов.

В «Параллельных мирах» художник создал ощущение метафизической реальности, с которой зритель может соприкоснуться посредством собственных чувств, уловив тонкий импульс художника.

Мироощущение через творчество, а творчество через мироощущение – таков лейтмотив всех его художественных поисков.



Валерий Чукин.
Фото И. Барсукова. 1988 г.



В. Чукин. «Обнаженная».
Холст, масло. 1988 г.



В. Чукин. «Портрет жены».
Б., уголь. 1989 г.



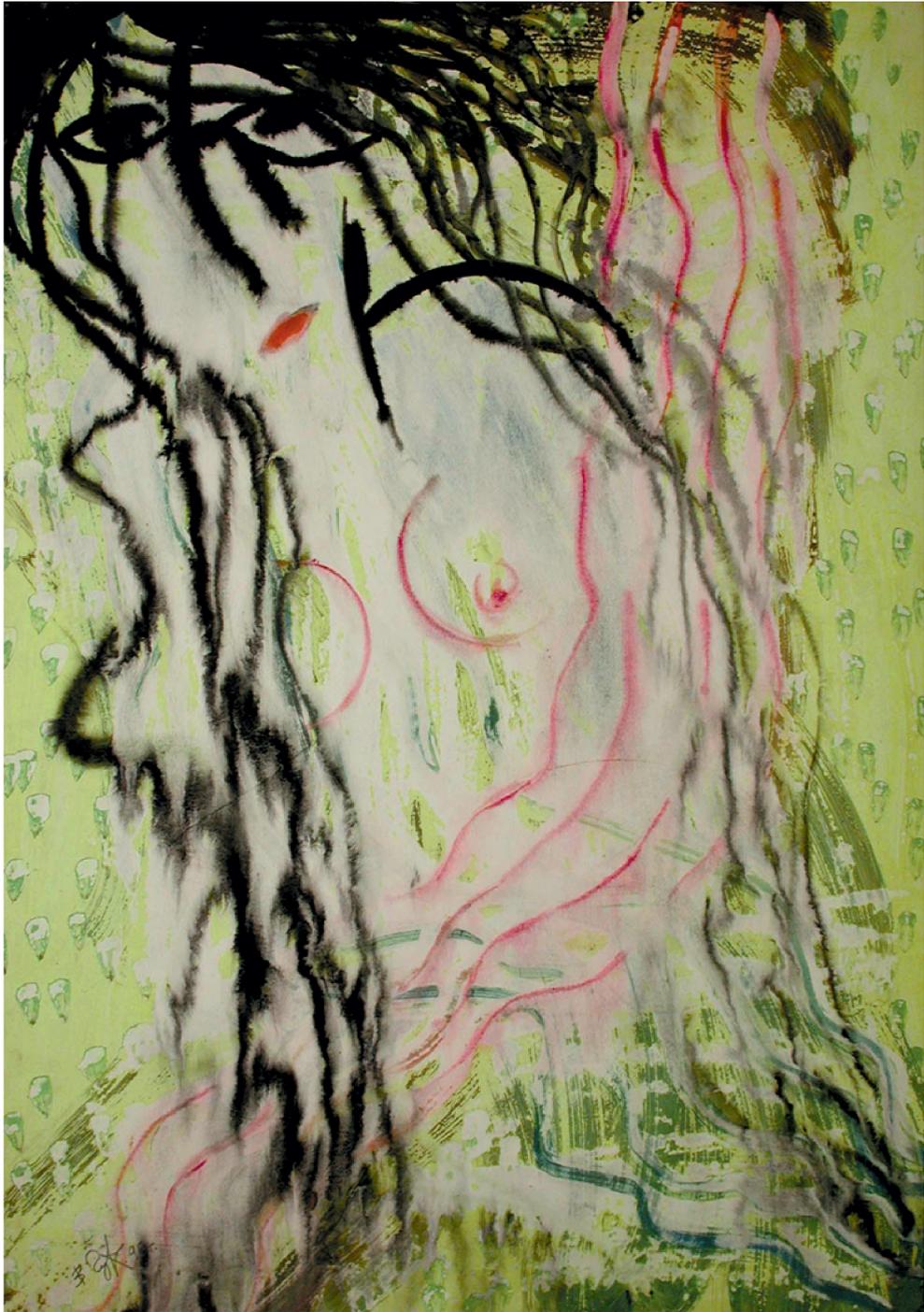
В. Чукин. «Композиция».
Холст, масло, бронзовая краска. 1990 г.



В. Чукин. «Затмение». Б., смеш. техника. 1991 г.



В. Чукин. «Золотые рыбки». Б., гуашь. 1991 г.



В. Чукин. «Муза».
Б., гуашь. 1991 г.



В. Чукин. «Люся, ты не права».
Б., гуашь, уголь. 2005 г.



В. Чукин. «Доброе утро, Чукин».
Б., гуашь, сангина. 2005 г.

Виктор Шилко

После поездки в Гурзуф, где руководителем группы в Доме творчества был Михаил Рудаков, известный московский живописец, шестидесятник, мастер цвета и колорита, добрый и духовно богатый человек, Виктор как художник радикально изменился. И пусть В. Шилко не учился у него как преподавателя учебного заведения, М. Рудаков для Виктора стал настоящим учителем.

После Гурзуфа Виктор очень быстро отказался от фигуративной живописи и пришел к беспредметному творчеству. Если А. Соловьев из старших художников едва ли не первый и единственный на всю страну остался верен абстрактной живописи, продолжив традиции русского авангарда, то Виктор Шилко стал первым представителем молодого поколения, кто принял эту эстафету.

В. Шилко – прирожденный живописец, т.е. человек, который родился живописцем, и поэтому ему дано понимать и чувствовать живопись глубже и проникновеннее, чем другим художникам, у которых это просто материал – одно из средств выражения. В период пребывания в «Квадрате» В. Шилко поначалу был единственным представителем беспредметной живописи и, я думаю, одним из немногих во всем неформальном движении художников Беларуси. Остальные художники, чьи имена сейчас представляют абстрактную живопись, обратились к ней несколько позже.

К началу 1990-х гг. беспредметная живопись В. Шилко приобрела стилевую стабильность, которая выражалась в сочетании чистой живописной плоскости с эмоциональным всплеском оттеночных наслоений, вторгавшихся в плоскостную структурную закуску. Стилиевые «разногласия» объединялись образным, нагруженным художественным содержанием колоритом. В результате возникала мыслящая ткань живописного материала, которая и представляла содержание произведения. Наиболее отчетливо это проявилось в таких произведениях, как «Композиция» (1990), «Поцелуй Иуды» (1992), «Встреча» (1992), «Диалог» (1992), «Версия» (1994) и др.

В отличие от импровизированного экспрессионизма В. Кандинского абстрактная живопись В. Шилко более конкретна. Каждое произведение, как правило, имеет не только определенное название, но и строгую организацию с помощью точного эмоционального содержания. Причем произведения этого периода обращены не к природным явлениям, а к ощущениям состояния души человека – «Полет над синим озером», «Праздник», «Игра» и т.д.

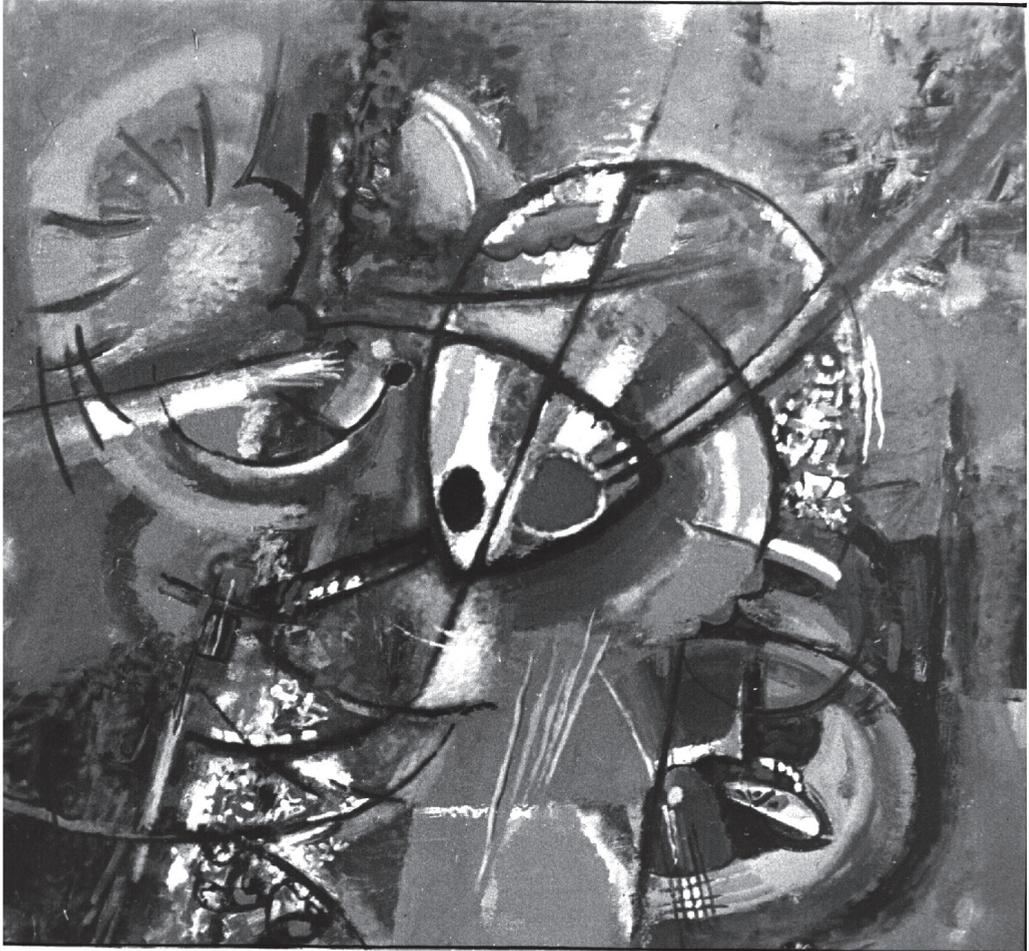
Опираясь на наследие классического авангарда, который, в свою очередь, отражал природу и метафизические представления о ней, В. Шилко создает свою метафизику «живого живописного материала», соотнося его с чувственным представлением о мире.



Виктор Шилко. 1988 г.
Фото И. Барсукова



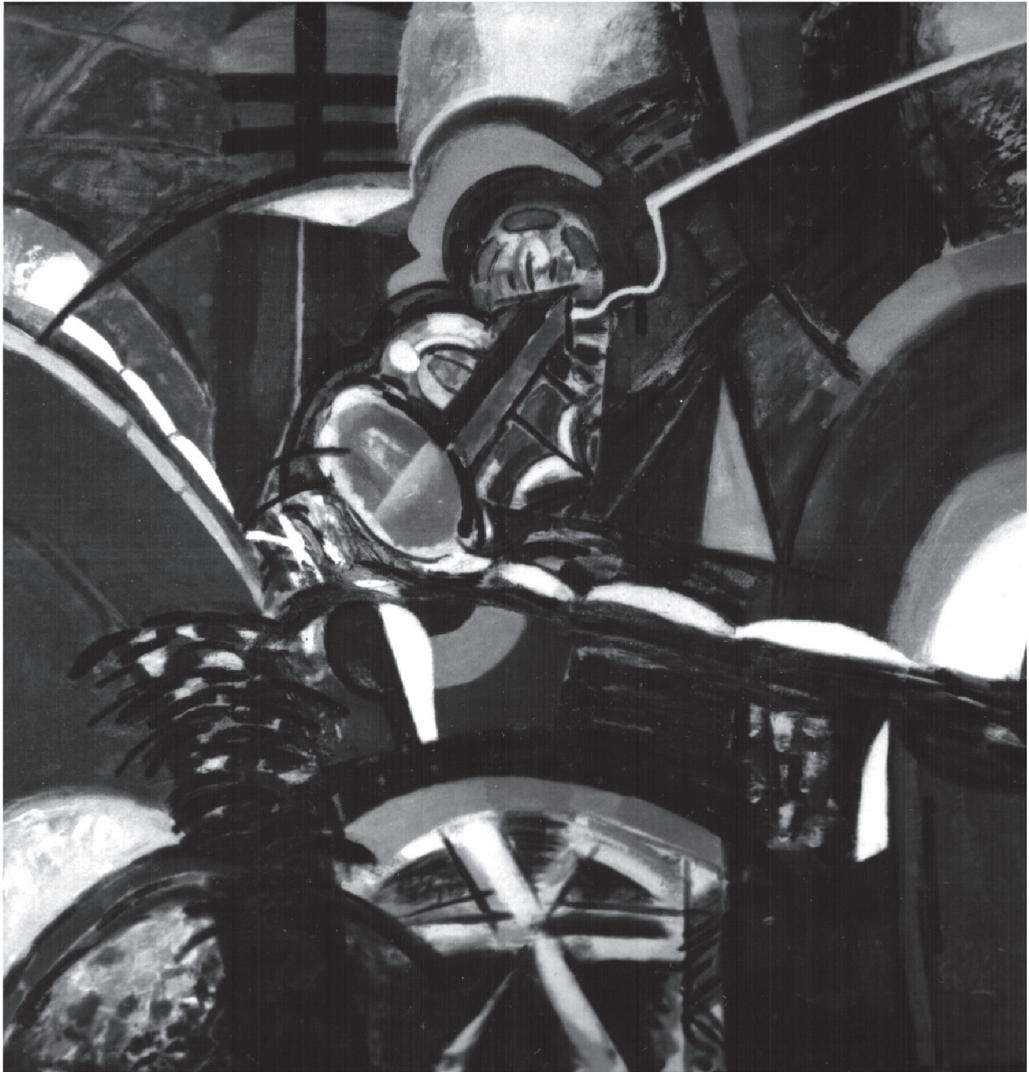
В. Шилко. «Композиция».
1990 г.



В. Шилко. «Композиция».
Холст, масло. 1988–1990 гг.



В. Шилко. «Композиция».
1990 г.



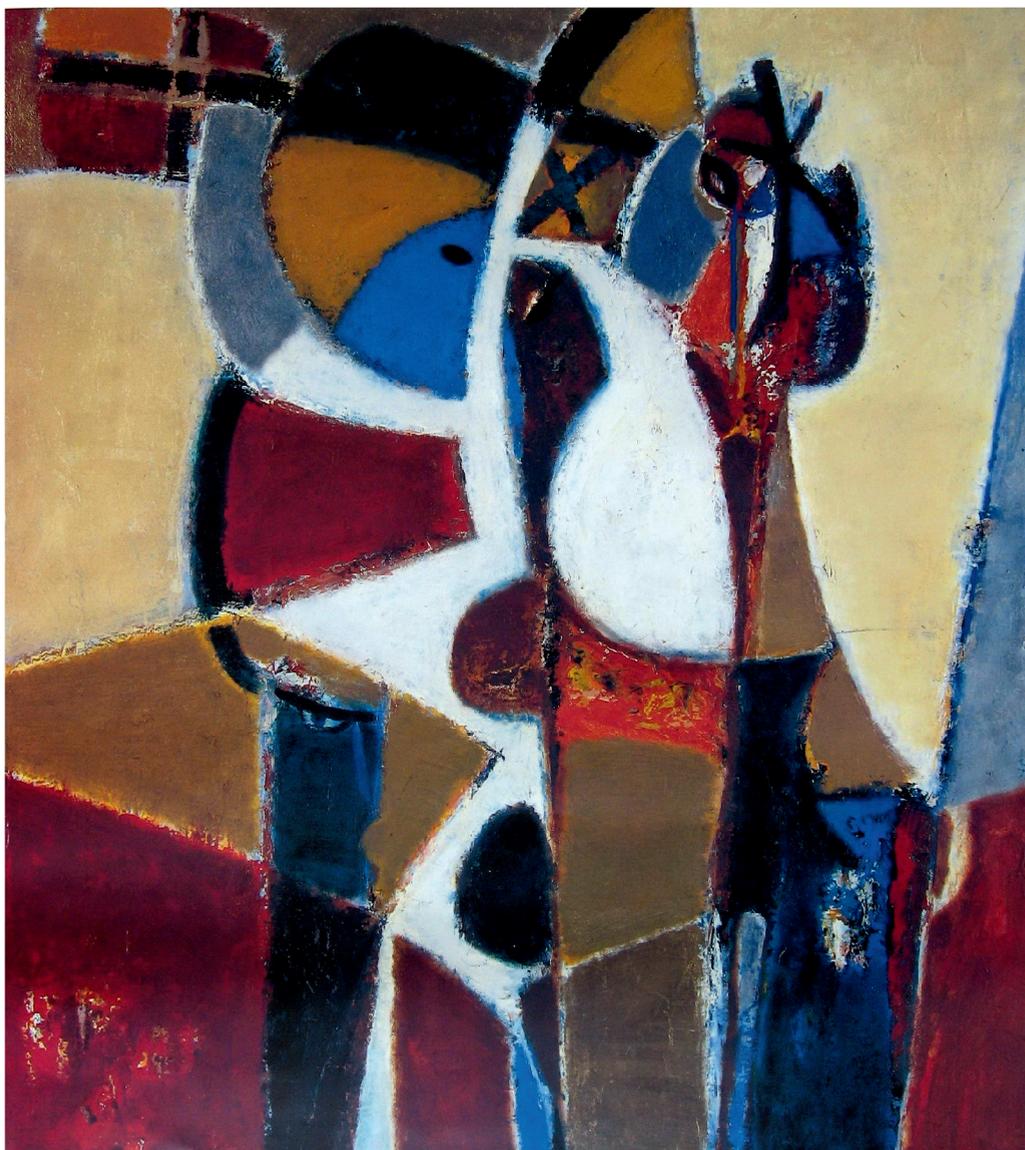
В. Шилко. «Композиция».
Холст, масло. 1990–1992 гг.



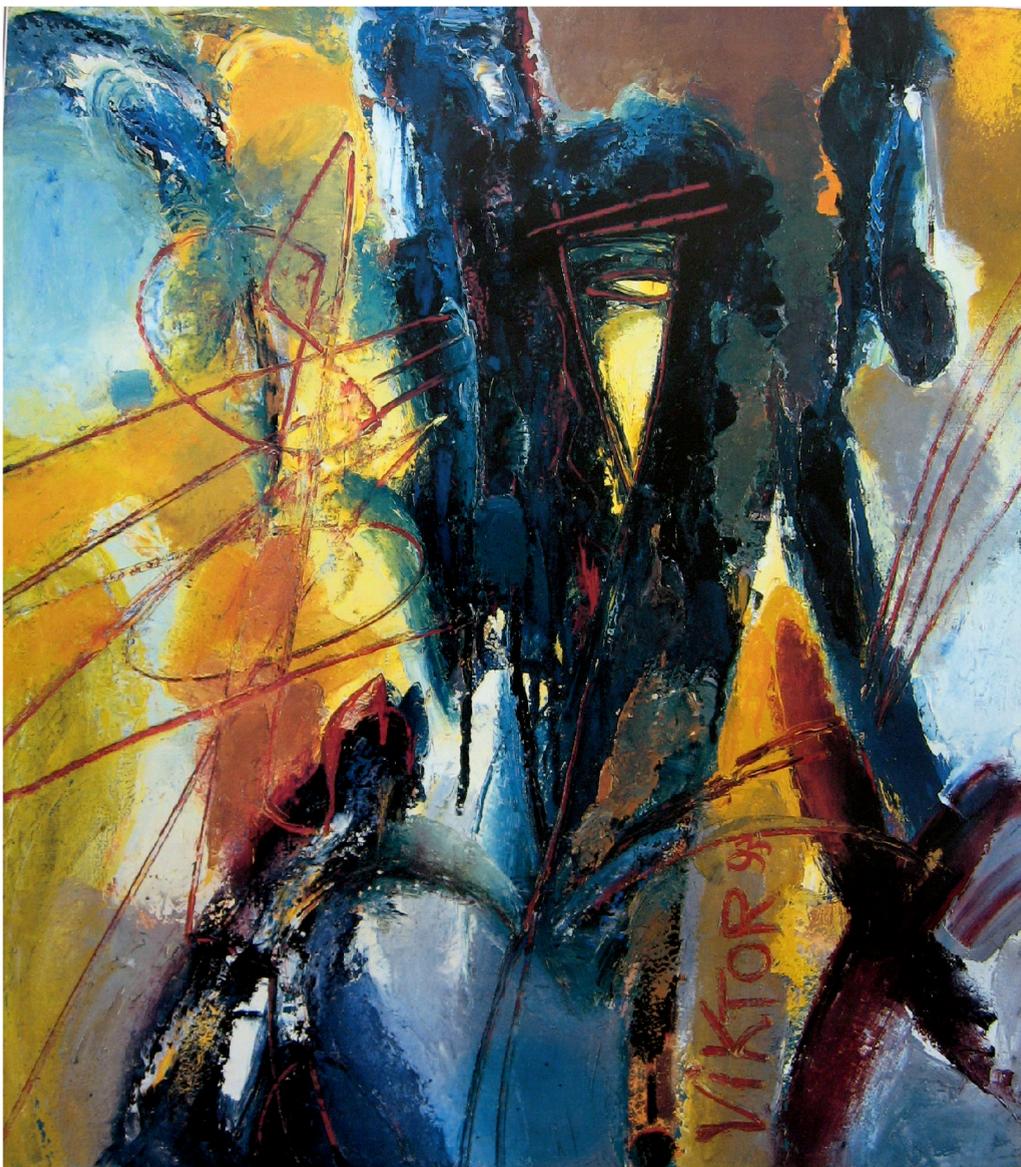
В. Шилко. «Поцелуй Иуды».
Холст, масло. 1992 г.



В. Шилко. «Диалог».
Холст, масло. 1992 г.



В. Шилко. «Встреча».
Холст, масло. 1992 г.



В. Шилко. «Импровизация».
Холст, масло. 1993 г.

Обратная информация

Обратная информация как арт-проект возник и оформился в художественно-теоретическую систему в «Квадрате». Первые произведения были представлены на выставке, посвященной 110-летию со дня рождения К. Малевича, в 1988 году – «Упавшая лошадь», «Сидящий», «Женщина». В них уже концептуально обозначилось другое отношение к пространству.

До этого шел бессознательный процесс мышления двойным пространством, который проявился в серии из 9 портретов «Коллеги»¹, где совмещалось плоскостное мышление с объемом. Портреты стилистически переключаются с поздними портретами К. Малевича, которые мастер подписывал нарисованным в углу черным квадратом. В этих портретах также присутствует синтез плоскости и объема.

Из моей портретной серии выделяется автопортрет, который внешне напоминает автопортрет К. Малевича. Оба портрета написаны как обобщенный образ художника, в стиле старых мастеров. В моем портрете, так же и как К. Малевич в автопортрете, я представлен в костюме художника с нарочито выставленной вперед кистью руки. Когда я писал портрет, где-то на завершающей фазе вдруг ощутил страх, грозивший перейти в ужас. Я подумал, что это, очевидно, пророческий портрет моей гибели – красная рубашка, черный опоясавший шею бант... под правой рукой – плоскость, напоминающая надгробие, на которой я крупными буквами написал фамилию и год создания портрета как год рождения на могильной плите, однако прошло уже более четверти века, а я, слава Богу, жив.

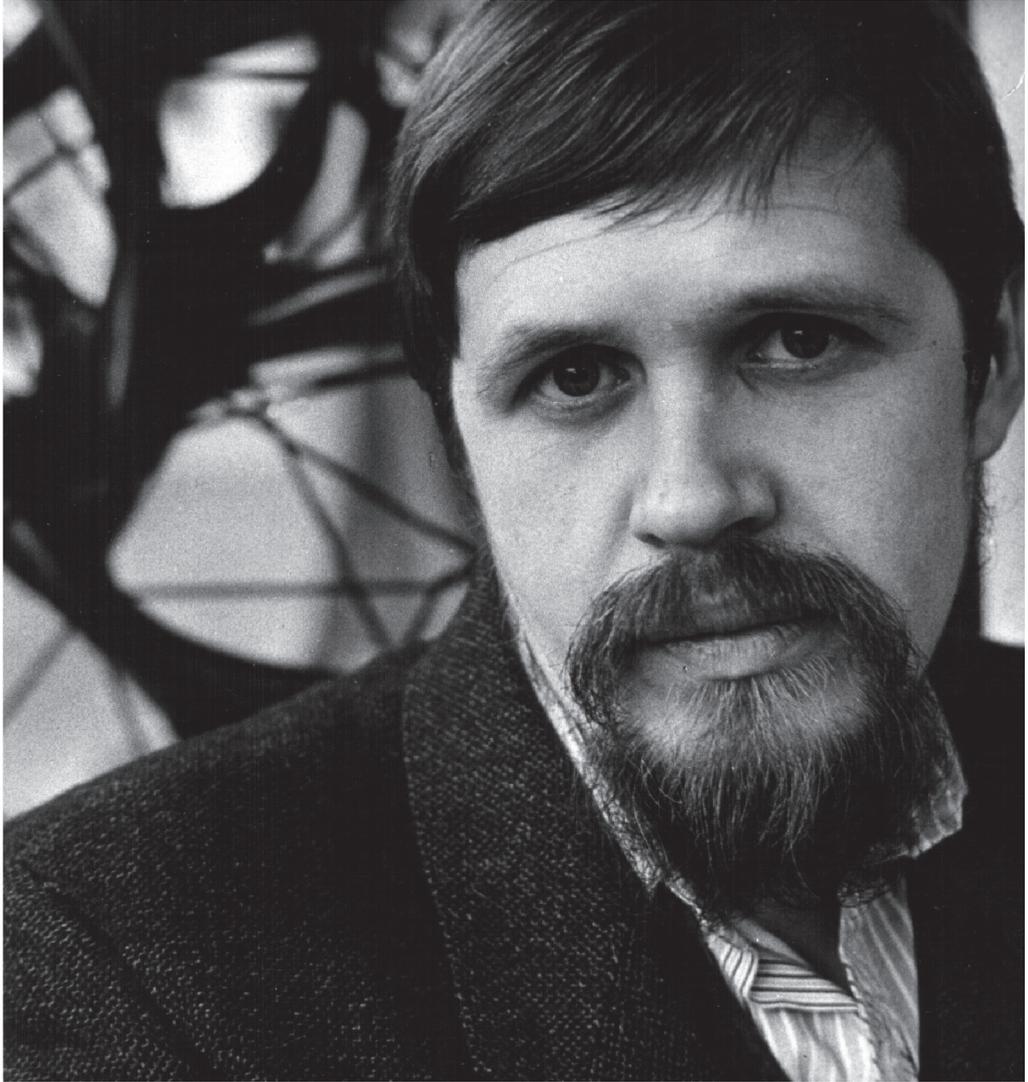
Первый концептуальный объект двойного пространства, в котором в инсталляционной форме сочеталась картина с объемом, был сделан к концу 1989 г. Произведение называлось «Реквием» и посвящалось узникам, замученным в ГУЛАГе. После Нового года я вписал в картину крест и поставил дату создания: «1990 год».

Объект долгое время стоял на столе, и я пытался понять его тайну, чувствуя, что это непростое произведение. Но он молчал. Неожиданно, когда я делал эскизы витража под заказ, ворвалась мысль – черный квадрат, а рядом черный шар, затем крест и черный шар, круг и черный шар. Застучало в висках, и я понял, что в эту минуту произошло важное событие в моей жизни.

С 1990 г. началась активная разработка проекта в теории, накрепко привязанная к супрематизму К. Малевича. Первая презентация проекта прошла в Москве, в Центральном доме художников, на выставке «Квадрата» в 1991 г. Затем, к концу 1991 г., «Обратная информация» была показана на выставке «Квадрата» в Испании. В 1997 г. журнал «Мастацтва» опубликовал теоретическое обоснование проекта с иллюстрациями моих работ.

ОИ фундаментально обоснована в трех статьях: «Формула Бытия», «Обратная информация» и «Эстетическая модель Вселенной». Все они опубликованы в сборнике «Малевич. Классический авангард. Витебск» с 1997 по 1998 гг.

¹ Портреты Н. Дундина, С. Жолудя, М. Михайловского, В. Чукина, В.частливого, А. Досуева, В. Веремьева, А. Слепова и автопортрет.



Александр Малей. 1988 г.
Фото И. Барсукова.

В Витебске ОИ, как проект, была показана в 1995 г. на выставке «Информация-95» в художественном музее. В 1998 г. на Международной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения К. Малевича, я выступил с докладом «Обратная информация», в котором представил научной общественности теоретическую часть проекта. Сохранилась видеозапись этого доклада.

Супрематизм К. Малевича открыл Трансцендентную реальность, которая с его точки зрения является основой для всего формообразования в искусстве. Это принципиально отличает его от художников русского авангарда, считавших основой создания художественной формы Природу и Вселенную. У Малевича супрематизм есть духовная энергия, Первопространство – среда обитания Бога.

Как художник Малевич выразил это наиболее точно и лаконично, написав чистые холсты белилами под названием «Супрематическое зеркало», которые, к сожалению, не сохранились. Как теоретик искусства – в одноименном трактате, где все человеческие различия: Природа, Душа, Искусство и Бог – сведены в Нуль. 0 – это код мироздания и художественной формы, осмыслить 0 – значит осмыслить Бытие.

Супрематическая энергия присутствует во всех произведениях, начиная от наскального рисунка. К. Малевич вычленил ее в определенное понятие и форму, как это делали, например, предыдущие и последующие художники с пространством, цветом, живописью, структурой и т.д.



Упавшая лошадь.
Холст, масло. 1988 г.

«Супрематическое зеркало» чистого холста – следующий шаг в освоении понятия пространства. К. Малевич представил пространство, которое нельзя видеть, – его можно только ощущать или мыслить. Не оперируя терминами «виртуальность и трансцендентность», Малевич, тем не менее, является первооткрывателем трансцендентной эстетической реальности и виртуального пространства, которое наиболее сильно повлияло на развитие искусства XX в.

Но вместе с тем супрематизм, выйдя за рамки трехмерного мышления, оказался неспособным рождать визуальную форму, так как форма может развиваться (невизуальная или визуальная) только на основе трехмерного ее восприятия. Например, чистый холст К. Малевича все равно лежит в трехмерном восприятии человека, мы можем только медитивно отказаться от трехмерности на некоторое время, растворившись в белизне пространства, но выйти из заданной трехмерности мы не в состоянии. Отсюда спор между конструктивистами и супрематистами. Татлин выдергивал стул из-под Малевича, объясняя ему, что конструкция не может парить в безвоздушном пространстве, Малевич же стремился «раствориться в безвесии».

«Обратная информация» – принципиально иное представление о пространстве. ОИ – это двойное пространство на основе трехмерного и трансцендентного сознания человека, кубоквадрат – эстетическое его выражение.

Кубоквадратное пространство строится в сознании человека как виртуальное действие, расщепляя пространство и форму на два эстетических события (куб и квадрат), скрепленное в единую структуру сознанием. Куб в кубоквадрате – выражение трехмерного сознания, супрематический квадрат – трансцендентного. Таким образом, отождествляя супрематизм и Первопространство не с Нулем и Богом, как это делал Малевич, а с духовной энергией человека и его трехмерным сознанием, я получаю конкретную пространственную структуру. Художественная форма в ОИ – это 0, пауза, время и энергия между двумя расколотыми пространствами.

В чем выражается концептуально другое отношение ОИ к пространству?

Мы видим иллюзию пространства и изображаем эту иллюзию, используя визуальные средства, например законы перспективы. Для искусства, которое увязывает пространственное построение с метафизикой, как представление о далеких мирах, так же нет другого выхода, как постоянно моделировать иллюзию пространства. На самом деле пространство изобразить нельзя, мы можем представить отсутствие предметов в пространстве, но не в состоянии представить отсутствие самого пространства.

Как можно визуально изобразить то, что нам не дано представить? Пространство как реальность возможно только в отождествлении с сознанием. Белая чистая супрематическая стена мертва вне контакта ее с механизмом сознания. Пространство становится реальностью внутри самого человека, когда он его МЫСЛИТ или трансцендентно ОЩУЩАЕТ, подобно восточной нирване или христианскому духовному экстазу.

Пространство ОИ – объемно-временное пространство, в котором человек не созерцает его, а сам является этим пространством. Зритель видит расщепленную эстетическую форму, которая находится одновременно в разных визуальных пространствах и в то же время в одной точке пространства его сознания как единое



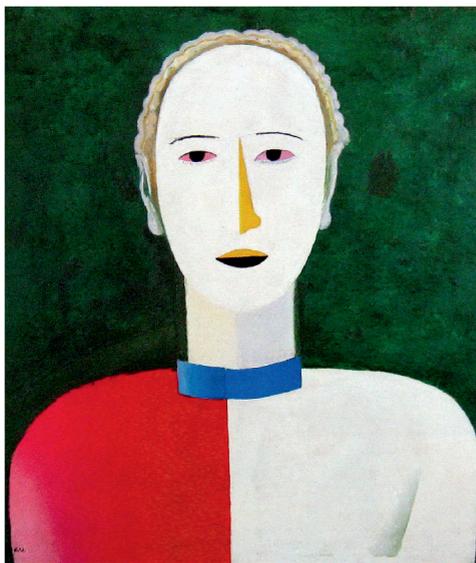
К. Малевич.
Автопортрет (художник). 1933 г.



К. Малевич.
Девушка с гребнем в волосах. 1928–1932 гг.



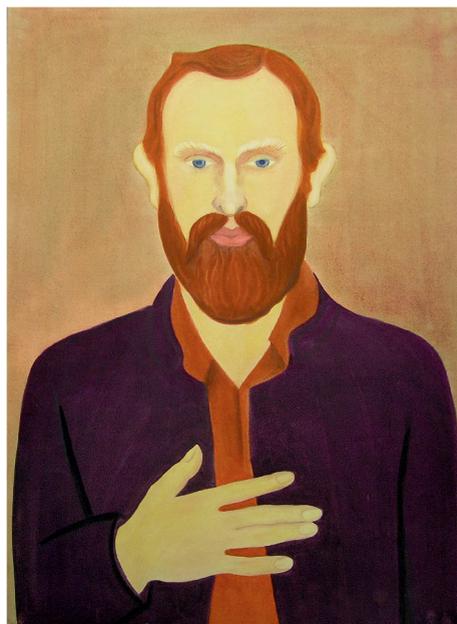
К. Малевич.
Девушка с красным древком. 1928–1932 гг.



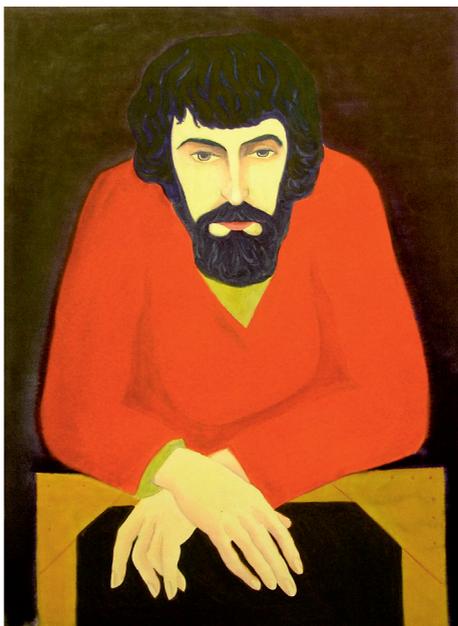
К. Малевич.
Женский портрет. 1928–1932 гг.



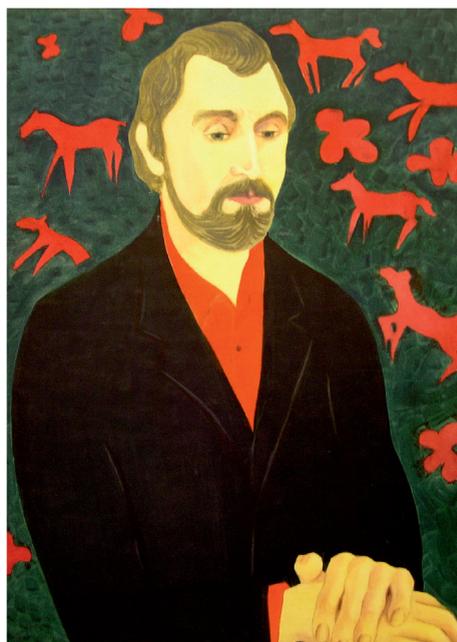
А. Малей. Автопортрет.
Бумага, акварель. 1982 г.



А. Малей. В. Счастный.
Бумага, акварель. 1982 г.



А. Малей. А. Досужев.
Бумага, акварель. 1982 г.



А. Малей. В. Веремьев.
Бумага, акварель. 1982 г.

произведение. Таким образом, зритель видит одновременно разные временные ситуации без путешествия во времени. Он находится в виртуальной реальности своего сознания, образуя с произведением одно целое.

В этом случае пространство есть то, что есть, а не представление о нем. Такое эстетическое пространство становится физической составляющей человека. Так же он воспринимает и окружающий мир.

Концептуальная разница пространства ОИ от пространственного видения К. Малевича состоит в освобождении пространства от мышления о нем или от медитативного его ощущения. В пространстве ОИ зритель находится в созданной художником виртуальной реальности.

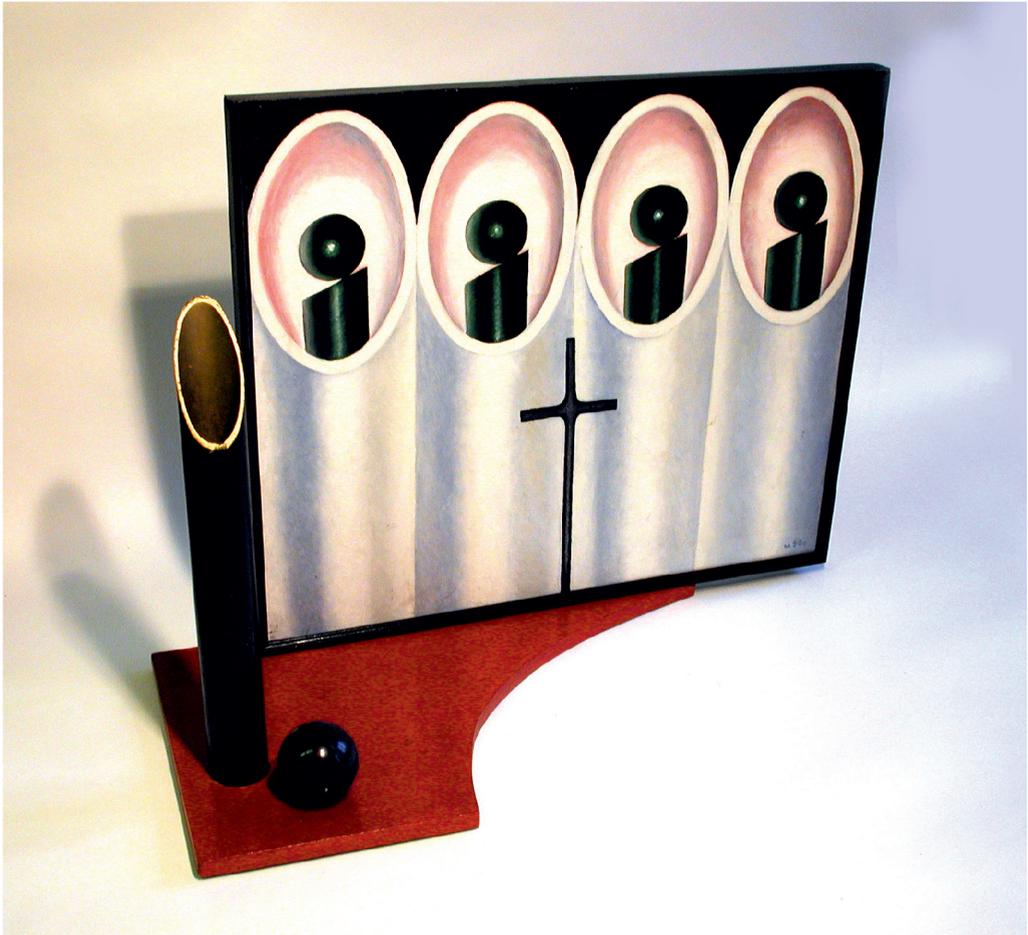
Виртуальное пространство во второй половине XX в. стало основным формообразующим элементом современного искусства, в котором строятся инсталляции, объекты, перформансы и проекты. Какие отличия виртуального пространства ОИ от современного виртуального пространства?

Современное виртуальное эстетическое пространство зритель созерцает. Он видит перформанс, объект или видеоинсталляцию как традиционную живописную картину. Виртуальность здесь лишь в том, что это другая реальность, в которой все несерьезно, и в том, что произведение построено в этой реальности и выставлено для созерцания.

Виртуальное пространство ОИ нельзя созерцать со стороны – это сродни прочитанным строчкам литературного романа. В книгу нельзя войти или в нее посмотреть, в ней можно только раствориться посредством своего сознания, как герои фильма «Матрица» растворялись сознанием в пространстве компьютера.

Но там Матрицу создали плохие машины, в нашем случае Матрица сам человек – образ и подобие Бога. Мы ничего не наблюдаем со стороны, мы пребываем в себе, а через это – в мире.

ОИ на основе супрематизма «линии развития искусства как по-запредельного начала» (К. Малевич) развивает супрематическую идею о том, что художественная форма не имеет отношения к форме природы. Сознание-Абсолют формирует форму природы, а не наоборот. Из этого следует, что формообразование в искусстве происходит не по аналогии с природой, а как раз наоборот, т.е. в «Обратной информации».



А. Малей. «Реквием».
Холст, масло (картина), металл, пластмасса, ДСП, краска. 1989–1990 гг.



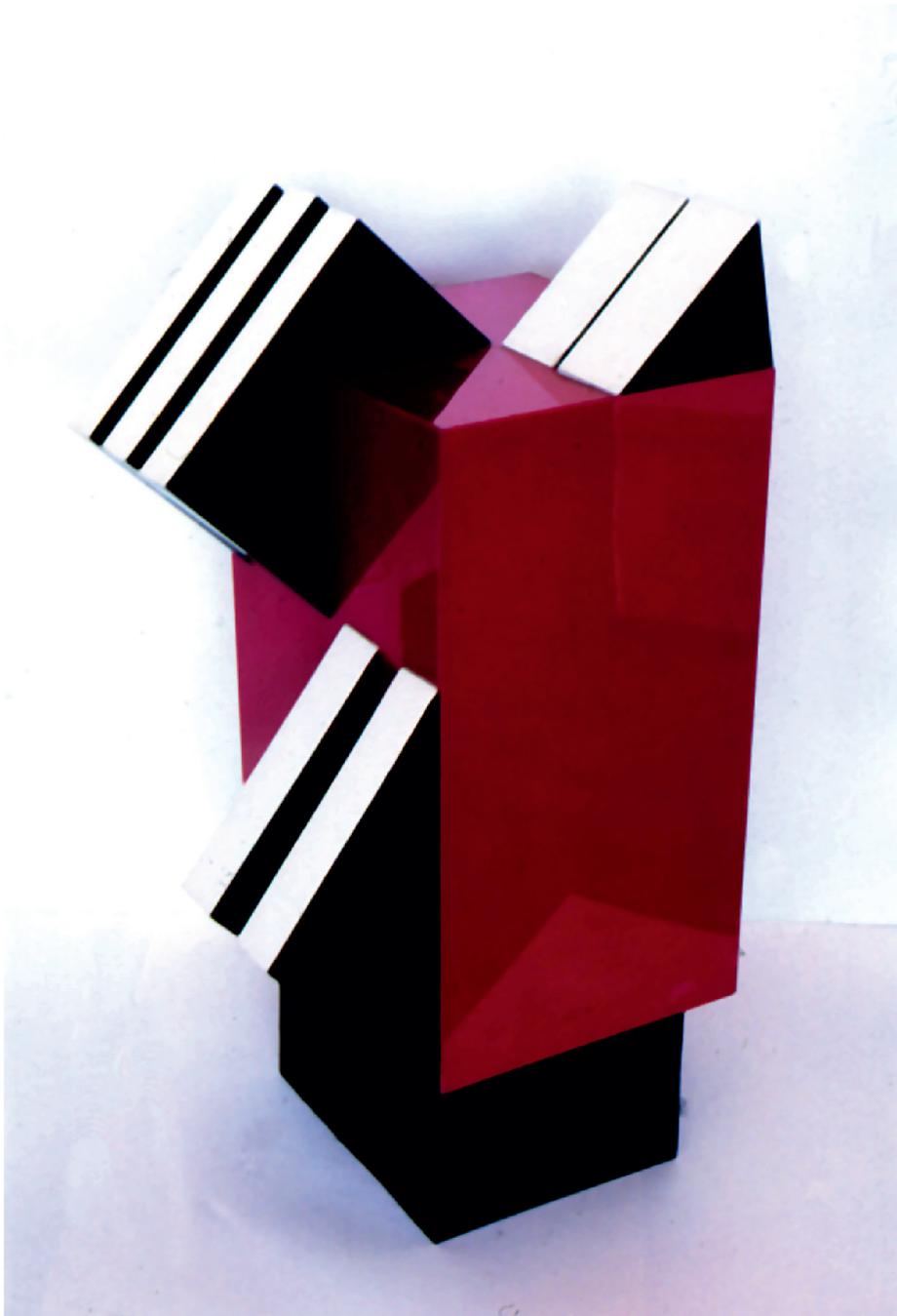
А. Малей. Пространственный объект.
Холст, масло (картина), пластмасса, ДСП, фанера, краска. 1990 г.



А. Малей. «Кубоквадрат».
Многослойная фанера, краска. 1991 г.



А. Малей. «Супрематизм с тремя шарами».
Холст, масло (картина), пластмасса, ДВП, краска. 1991–1992 гг.



А. Малей. «Малиновый объект».
Многослойная фанера, пластмасса, краска, дерево. 1993 г.



А. Малей. «Зеленый объект».
Многослойная фанера, дерево, краска. 1993 г.

ДНЕВНИК ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «КВАДРАТ»



Запись секретаря Т. Руденко.

Протокол № 1 Заседания группы Витебских художников от 16 марта 1987 г.

На основании статьи № 51 Конституции СССР, которая гласит:

В соответствии с целями коммунистического строительства граждане СССР имеют право объединяться в общественные организации, способствующие развитию политической активности и самостоятельности, удовлетворению их многообразных интересов. Общественным организациям гарантируются условия для успешного выполнения своих уставных задач.

А также руководствуясь решениями XXVII съезда КПСС, январского пленума ЦК КПСС и откликаясь на обращение ЦК КПСС к советскому народу, мы, группа художников:

1. Дундин Николай Николаевич;
2. Малей Александр Васильевич (член СХ СССР);
3. Руденко Юрий Васильевич;
4. Руденко Татьяна Алексеевна;

5. Соловьев Александр Александрович (заслуженный деятель искусств, член СХ СССР, член КПСС);
6. Счастный Валерий Игнатьевич;
7. Чукин Валерий Викторович;
8. Михайловский Виктор Федорович;
9. Досужев Александр Игнатьевич (*правильно – Игоревич. – А.М.*);
10. Слепов Александр Михайлович (член СХ СССР);
11. Шилко Виктор Александрович (член СХ СССР)

создаем объединение, целью которого является борьба (против) с рутинной, косностью, застоем, карьеризмом, практицизмом, догматизмом и проституцией в изобразительном искусстве.

Союз художников СССР на данном этапе представляет собой организацию, которая служит формой существования для художников. Признавая необходимость такой формы, мы осознаем тот факт, что Союз художников СССР лишен движущей силы развития. Как следствие этого, застой в развитии изобразительного искусства. Мы считаем, что вывести из застоя может только превращение Союза художников из закостенелой инертной организации в живой организм.

Объединение художников по мировоззренческим взглядам и есть путь к обновлению Союза художников. Рядом с Союзом и в Союзе художников должны функционировать различные направления в искусстве, в форме объединений художников. Непременным условием для этих объединений должно быть способствование коммунистическому строительству в нашем обществе, а на данном этапе – борьба за перестройку, путем создания честных, правдивых произведений о нашей действительности, постановок социальных проблем, путем формирования здорового эстетического вкуса, а также прогрессивного мировоззрения трудящихся.

Оставляя право за каждым художником выражаться в собственной, присущей ему манере, мы объединяемся на основе гражданского отношения к действительности и чистоты личности художника. Мы не можем мириться с тем, что в нашем искусстве зачастую белое выдается за черное, спекулируя на теме, которая, как правило, заранее задана, художники фабрикуют свои произведения, подгоняя их под негласно установленный штамп, за денежное вознаграждение или преследуя цель угодить выставочному с тем, чтобы потом вступить в Союз художников. Выставки превратились в доски почета, где демонстрируются большей своей частью бездушно написанные портреты передовиков и ветеранов труда, передовых бригад, знатных людей, муссируется тема войны, труда и другие заданные темы.

Возникло так называемое официальное искусство. Творчество художников разделилось на две половины: «для души» и «для выставки». Не отрицая вышеперечисленные темы, как объекты для творчества художника, мы считаем, что подобные явления в искусстве, когда происходит разделение на официальное и неофициальное искусство, не только не способствует развитию и строительству нашего общества, а откровенно «льет воду» на мельницу буржуазии.

Официальное искусство порочит наш строй и облик советского человека, представляя его в образах зачастую как бездушную, бездуховную, закомплексованную личность. Подобное явление есть не что иное, как формализм в искусстве,

облеченное в спекулятивную форму, призванную нравиться выставочному и ответственному за идеологическую работу. Такое состояние в Союзе художников и в искусстве в целом породило и воспитало своеобразный тип художника с индивидуальным мировоззрением, который думает только о своем благополучии. К сожалению, этот тип представляет собой типичное явление и приспособленчество – главная его черта. У искусства и художника более высокие цели, чем тащиться в хвосте общественного развития и потакать низкопробному вкусу, занимаясь неискренностью и угодничеством.

Цель и задачи объединения – противопоставить сложившейся ситуации другое отношение художника к жизни и искусству. Объединение своей творческой и общественной деятельностью показывает свое отношение к жизни и искусству на деле.

Объединение имеет свое название, избирает председателя, ответственного секретаря и секретаря.

Объединение признает устав СХ СССР и не является оппозицией Союзу.

Объединение имеет свой устав, основанный на уставе СХ СССР, со своими дополнениями, соответствующими интересам объединения.

Объединение имеет свою программу творческой и общественной деятельности. Членами объединения могут быть члены СХ СССР, признающие устав объединения, а также не члены СХ СССР, признающие устав, обладающие высоким профессиональным уровнем, который определяется самим объединением на общем собрании.

Объединение рекомендует своих членов для вступления в СХ СССР. По усмотрению собрания объединение для вновь вступающих может определить кандидатский стаж.

Средства объединения.

Средства объединения образуются из вступительных и ежемесячных взносов, процентного отчисления от продажи картин через художественный салон, лавку художника, с выставок-продаж и т.д. Процент отчислений определяется общим собранием.

Дундин Н.Н. *подпись*

Малей А.В. *подпись*

Руденко Ю.В. *подпись*

Руденко Т.А. *подпись*

Соловьев А.А. *подпись*

Счастный В.И. *подпись*

Чукин В.В. *подпись*

Михайловский В.Ф. *подпись*

Досужев А.И. *подпись*

Слепов А.М. *подпись*

Шилко В.А. *подпись*

Решением собрания членов объединения объединение названо:

«Квадрат»

Председателем избирается
Малей А.В.
Ответственным секретарем
Дундин Н.Н.
Секретарем
Руденко Т.А.

16 марта 1987 г.

Секретарь *подпись*
(Руденко Т.А.)

Протокол № 2
От 31 марта 1987 г.

Постановили:
Вывести из состава объединения «Квадрат» Соловьева А.А. по его личной просьбе.

31 марта 1987 г.
Секретарь *подпись*
Руденко Т.

27 мая 1987 г.

Заместитель председателя правления Витебской организации Союза художников Гумен Ф.Ф. предложил выставиться нашей группе, потому что в плане выставочной деятельности организации Союза образовалась «форточка».

Мы согласились и развернули подготовку к выставке.

К этому времени управление культуры было знакомо с нашим объединением и поддержало нашу инициативу. В частности, печаталась афиша, принималась позиция объединения.

5 июня 1987 г. по городу были развешаны афиши в учебных и культурных центрах с точным указанием числа и времени открытия.

Открытие было назначено на 12 июня в 16.00.

8 июня утром мы обнаружили, что афиша в ВХПМ снята председателем правления СХ.

Нам было сказано, что Правление Союза художников не желает знать и не знает, что такое «Квадрат». В частности, председателем был задан вопрос: «Кто вас признал?»

Часть правления явно не хотела, чтобы «Квадрат» существовал под эгидой Союза.

9 июня

Поскольку общественность города была осведомлена о времени открытия выставки, а в правлении был поставлен вопрос о запрещении открытия выставки, «Квадрат» на общем собрании принимает решение: в назначенный день и час вернисажа организовать его на улице, в случае принятия правлением отрицательного решения.

Об этом решении был поставлен в известность председатель правления Ильинов А.В.

9 июня

Состоялось расширенное заседание правления с присутствием трех представителей обкома партии.

На заседании правления пригласили лишь Малю А.В., отказавшись вести диалог со всем объединением. После длительной дискуссии, в которой партийные органы соблюдали позицию нейтралитета, проголосовав 3 на 2, выставка «Квадрата» была официально разрешена.

Существенную помощь в решении этого вопроса оказал Гумен Ф.Ф.

Председатель правления в последний момент, по его словам, «пошел на компромисс» и проголосовал «за».

«За» голосовали:	Гумен Ф.Ф. Кузьмичев Б.Н. Ильинов А.В.
«Против» –	Кисилев Г.П. Ральцевич В.И.

12 июня

12 июня в 16.00 в выставочном зале Витебска состоялось официальное утверждение нашей группы.

На открытии выставки присутствовали:

начальник управления культуры
облисполкома Клесова В.И.,
зам. начальника управления
Пашинский Н.П.,
зам. начальника председателя
Фонда культуры республики,
Член правления Витебской
организации СХ Гумен Ф.Ф.,

который и открыл выставку.

Среди присутствующих на открытии выставки были Михневич Л.В. (инструктор управления Витебского облисполкома, искусствовед), которая со дня образования группы до открытия выставки оказывала «Квадрату» существенную помощь и содействие.

Также присутствовали:

Соловьев А.А.,
Некрасов А.В.,
Тихоненко В.Е.,

искусствовед музея БССР Войцеховская В.В., корреспонденты республиканского и областного телевидения и радио, а также представители творческой интеллигенции, культурных и учебных заведений.

27 июня

Состоялось обсуждение выставки «Квадрата».

Присутствовали:

1. Крепак Б.А. – председатель секции критики и искусствоведения.
2. Ильинов А.В. – председатель правления обл. объединения СХ.
3. Ральцевич В.И. и Михневич Л.В.

Из посетителей присутствовало 50 человек из общественности города.

5 июля 1987 г. выставка закрылась.

30 июля 1987 г.

По областному телевидению вышла в эфир передача о выставке «Квадрата». Вела передачу искусствовед Базан Л. В передаче принимали участие следующие художники: Малей А., Чукин В., Руденко Ю.

31 июля

Члены группы «Квадрат» Малей А. и Досужев А. принимали участие в записи сюжета для тележурнала «Двина». В эфир передача вышла 12 августа с трансляцией на Минск (республику)

12–16 августа

По приглашению директора ГДК Басса Р.М. и городского общества цветоводов при ГДК «Квадрат» принимает участие в выставке-продаже цветов и произведений художников объединения.

29 августа 1987 г.

В областном выставочном зале состоялось открытие выставки памяти художника Веремьева И.И. Помимо работ художника были представлены авторы: Малей А.

Дундин Н.

Чукин В.

Счастный В.

Слепов А.

На открытии присутствовали родные и близкие покойного художника, творческая интеллигенция города, зав. отделом пропаганды и агитации горисполкома Чупахина Л.М., зав. отделом культуры Кибисов В., главный художник театра Соловьев А.А.. Из членов правления СХ области присутствовал лишь Гүмен Ф.Ф.

Выставка была запланирована до создания объединения, однако воспринималась не иначе как очередная выставка «Квадрата».

Протокол заседания «Квадрата»
от 23 сентября 1987 г.

Присутствовали:

1. Малей А.
2. Дундин Н.
3. Досужев А.
4. Слепов А.
5. Михайловский В.
6. Руденко Т.
7. Руденко Ю.
8. Чукин В.
9. Шилко В.

По поводу поездки в Каунас для выяснения обстоятельств устройства выставки «Квадрата».

Выставочный зал находится в центре города рядом с Домом архитектора, в котором организован клуб любителей искусства. В зале экспонируются выставки авангардных художников. Художникам платится 50% от общего сбора. Выставки экспонируются по 2 недели. Клуб имеет свой счет в банке.

Я предлагаю, изучив опыт Каунаса на основе закона об индивидуальной трудовой деятельности, открыть свой выставочный зал. Берем ссуду, делаем интерьер, буфет, видеоманитофон и организовываем выставки свои и других художников страны. Приглашать творческие коллективы и творческую интеллигенцию устраивать конкурсы авторской песни и др. мероприятия. Т.е. впервые в Беларуси художникам будем платить за выставки, за искусство. Это все не ради наживы, а ради искусства, ради свободы нашего творчества.

Постановили:

1. Организовать кооперативный выставочный зал «Квадрата» –
принято единогласно.

I. По поводу организации выставки «Квадрата» в Каунасе. Устройство и интерьер выставочного зала. Имеются подставки для скульптур. Для экспонирования работ имеются модули. Нужно отобрать работы, купить ткань для организации экспозиции.

Первому секретарю городского комитета КПБ г. Витебска т. Образову А.И.

Творческое объединение «Квадрат», созданное по личной инициативе художников, обращается к Вам с предложением, или, выражаясь современным языком, с инициативой.

Несколько слов о самом объединении. Объединение образовалось 16 марта 1987 года и насчитывает 10 человек. Художники разной специальности: живописцы, графики, скульптор, мастера гобелена. Это – Малей А., Дундин Н., Руденко Ю. и Т., Михайловский В., Чукин В., Шилко В., Счастный В., Досужев А., Слепов А. В объединении три члена Союза художников, бывшие члены объединения моло-

дых художников, для которых истек срок пребывания в объединении по возрасту, художники, известные давно любителям изобразительного искусства области. Возраст членов объединения «Квадрат» от 34 до 41 года. Все члены объединения закончили художественно-графический факультет Витебского педагогического института почти в одно время, много лет тесно общаются между собой, имеют общие взгляды на проблемы в изобразительном искусстве, что и послужило толчком для создания творческого коллектива. Со дня образования объединения проведены четыре выставки. Первая выставка в июне 1987 года, она официально открыла объединение, затем выставка, посвященная памяти Веремьева И.И., совместная экспериментальная выставка клуба цветоводов и художников в ГДК и выставка в г. Каунасе в дни культуры г. Витебска, приуроченные к 70-летию Октября.

В чем суть инициативы. Мы хотим на базе нашего объединения образовать кооперативный выставочный зал, а точнее – Дом художника.

Из объединения создается кооператив (при этом сохраняется объединение как творческий коллектив), берется денежная ссуда, в выделенном здании или помещении производится ремонт и отделка интерьеров и за реальную плату в выставочном зале проводятся выставки изобразительного искусства. До 50% от сбора получают денежное вознаграждение художник или художники, которые выставляются, остальная часть идет на уплату кооперативом арендной платы, налога и т.д. Вечером или ближе к вечеру это – клуб. Художники, а также актеры, писатели и другие представители творческой интеллигенции проводят время в общении друг с другом. Кооператив организует концерты музыкантов, капустники актеров, приглашает поэтов – показать свое искусство. Материальный стимул (50% художнику) позволит организовывать интересные выставки из других городов.

Организовывая кооператив, объединение полностью сохраняет свое творческое начало и принимает активное участие в выставочной деятельности кооперативного зала. Также объединение будет стремиться проводить такие выставки и приглашать таких художников, в которых присутствуют эксперимент, творческий поиск, отклик на современность.

Нетрудно представить, что при такой постановке дела, когда половина дохода отдается художнику – участнику выставки, а остальная сумма используется для погашения кредита, налога и арендной платы, материальная выгода для членов кооператива более чем скромна.

Мы преследуем совершенно иные цели, которые соответствуют прежде всего позиции творческого объединения, позиции художников, заинтересованных в активизации творческой и культурной жизни города, а также развитию и пропаганде изобразительного искусства. Ведь в кооперативе не любители искусства, не менеджеры от искусства, а художники-профессионалы, которые представляют собой творческий коллектив с определенной мировоззренческой позицией и принципами, и этот коллектив получает материальную базу, созданную своими руками, которая позволит более широко и полно реализовать свои творческие потенции. А это уже совершенно новое в организации и демократизации творческого процесса.

При реализации задуманного культурная жизнь города получит Дом художника, которого пока нет, еще один выставочный зал, культурную точку, непохожую на остальные, которая обещает при умелом использовании стать одной из интереснейших. А это, несомненно, оживит культурную и художественную жизнь города.

Далее. Оплачивая художнику за выставку, мы будем способствовать решению одной из важнейших проблем. Реализацию станковых работ художников, оплату творчества в настоящий момент почти целиком осуществляет государство. Население играет в этом случае незначительную роль, а это не совсем нормальное явление. Сейчас эту проблему пытаются решить. Разрешена продажа картин с выставки населению, проводятся выставки-продажи на улицах. Но население, как показывает практика, пока не готово приобретать произведение за его действительную стоимость. Поэтому помощь государству в решении этой проблемы пока очень мала. На наш взгляд, оплата художнику за выставку за счет посетителей может послужить серьезным вкладом в решение проблемы, особенно если подобная инициатива получит поддержку в других городах республики.

Для осуществления вышеизложенного достаточно выделить помещение или здание, пригодное для этой цели. Помещение или здание по своим размерам должно быть таким, чтобы арендная плата не была слишком высока, иначе сбор от продажи билетов может оказаться убыточным. Здание не должно быть разрушенным, так как мы можем взять кредит только на ремонт и отделку интерьеров, закупку мебели и инвентаря. В этом смысле нам подходит дом по улице Ленина, 6а (бывшая нотариальная контора). В проходе между домами в комплексе с этим домом планируется строительство выставки. На втором и третьем этажах предполагается поместить выставочный зал Союза художников (из сведения проектировщиков). Может получиться своеобразный комплекс. Это здание 2–3 года назад было отдано обществу «Знание», но общество не может сделать ремонт из-за отсутствия подрядчика. Может быть, целесообразно выделить обществу более подходящее в этом смысле здание, так как осуществить ремонт его, создав кооператив, будет проще.

Есть еще один вариант. Будущий выставочный зал ГДК (возле музучилища) предоставить в распоряжение нашему творческому объединению. ГДК понесет расходы по арендной плате, мы, образовав кооператив, ведем работу по проведению выставок и другую организационную работу, отчисляя часть дохода на счет ГДК.

От имени и по поручению товарищей
Председатель творческого объединения
«Квадрат», член СХ СССР

Александр Малей

5 октября 1987 г.

Наше объединение «Квадрат» принимало участие в проведении дней культуры г. Витебска в городе-побратиме Каунасе. Наша выставка располагалась в Доме архитектора. В составе делегации были: Малей А., Руденко Т., Руденко Ю.

Мы ездили на двух машинах. В первый день мы осуществили монтаж экспозиции. Вечером состоялась творческая встреча с каунасскими архитекторами, в частности с председателем «Клуба любителей искусства» Наглисом. По желанию этого художника, он был принят в почетные члены «Квадрата» большинством голосов. На следующий день мы помогали монтировать выставку общую от ВХМ. Вечером состоялось торжественное открытие этих выставок, выставки фотографий витебских фотографов.

Наша выставка очень понравилась. Мы получили много положительных отзывов. В результате этой поездки мы завязали тесные связи с каунасскими художниками.

12 ноября

По витебскому телевидению транслировалась передача о проведении дней культуры Витебска в Каунасе. Передачу вела искусствовед Л. Базан. Принимал участие Дундин Н.

27 ноября 1987 г.

Состоялось собрание членов СХ областной организации. Присутствовали 34 члена СХ и представители правления СХ БССР Стальмашонок В.И., Жарин Г.Л., Добровольский А.Д., представитель горкома партии Клесова Г.И.

В своем докладе о работе за отчетный период председатель правления Ильинов А.В. не словом не обмолвился о существовании «Квадрата» и его деятельности, о чем после выступления получил вопрос от Стальмашонка В.И.

Отвечая на него, Ильинов ушел от характеристики своей позиции и отношения к объединению, отделившись только констатацией факта его существования. Стальмашонок В.И. в своем последнем выступлении охарактеризовал положение с творческими объединениями в республике и дал этому явлению положительную оценку. В частности, он доложил о существовании в Минске 4 неформальных объединений и сказал, что правление стремится не ущемлять, а всячески способствовать их творческой активности. В поддержку «Квадрата» выступил также В. Вольнов, осветив свои впечатления по поводу выставки «Квадрата» в Каунасе, признав ее лучшей по сравнению с областной организацией союза художников.

28 ноября 1987 г.

Стальмашонок и Добровольский посетили мастерские некоторых членов объединения и ознакомились с работой художников. «Квадрат» получил приглашение участвовать в выставке творческих объединений, которая была намечена на 21–27 декабря во Дворце искусств в Минске.

1 декабря

Стало известно, что выставка переносится на 9–13 декабря. «Квадрат» принимает решение участвовать в ней.

Выступление лидера «Галіны».
Выступал Плесанов («Форма»)
Критик Сурский О.А.
Искусствоведы Пугачева, Ганская.
Вопросы о национальности.
Отношение к Шагалу...

Духовный мир человека,
духовность – основная наша позиция.

Национальное не делается искусственным путем.

Обсуждение по работам. Хочется общаться с этими людьми, которые изображены на работах. Отметим из «Немиги» работы Шилко В., работы Михайловского, работы Руденко, понятны Чукин В., Малей А.

Можно отметить, что «Квадрат», его работы понятны членам других объединений. Внимание со стороны других художников. Минск ждал, чтобы нас увидеть. И в той среде, где мы общались, к нам отношение очень хорошее. Отмечалось, что у нас есть потенция, и все сказали, что мы состоялись.

Заседание «Квадрата»
от 14 декабря 1987 г.

Обсуждение выставки неформальных творческих объединений в городе Минске

Малей А. Обсуждение продолжалось с 14 до 18 часов (Минск)
Дундин Н.
Слепов А.

На фоне объединений минских художников «Квадрат» выглядит цельнее, видна позиция художников. Отношение к нашей группе со стороны правления СХ и других художников очень позитивное, что с точки зрения профессионализма мы выглядим очень убедительно. И четко видна позиция объединения.

Обсуждение началось с объединения «Галіна» (ветвь).

Задавались вопросы. Их направление – «критический реализм».

Критическое отношение к миру.

Присутствуют художники разного уровня.

Потом было обсуждение «Квадрата». Выступал Малей А. Он очень четко объяснил позицию «Квадрата».

5 января 1988 г.

Присутствовали: Малей А.
 Слепов А.
 Досужев А.
 Чукин В.
 Михайловский В.
 Руденко Ю.
 Руденко Т.
 Дундин Н.

Малей А.: Предлагается провести выставку, посвященную Малевичу, которому исполнилось бы в этом году 110 лет. Само наше название «Квадрат» обязывает нас организовать такую выставку.

Дать задание Дундину Н. подобрать материал об этом времени в Витебске. Мы должны быть подкованы в этих вопросах лучше всех.

Нужна афиша, каталог и т.д.

Приглашаем представителей Фонда культуры, минских художников и др.

Если правление Фонда культуры (областное) примет решение, можно провести эту выставку в городе Минске, в Доме художника.

В основе выставки – поиск и эксперимент.

Выяснить насчет выставки в Ленинграде.

29 января 1988 г.

Присутствовали:

Малей А.

Слепов А.

Досужев А.

Чукин В.

Руденко Ю.

Руденко Т.

Дундин Н.

Малей А. О выставке «Немиги».

Выставка очень цельная, без давления со стороны. Выступал московский искусствовед Кантер, представитель рижского музея изобразительного искусства, искусствовед Пугачева. Очень профессиональный уровень, выставка красива, но не хватает социальной остроты – «живопись во фраках».

О выставке в Ленинграде.

В Ленинграде есть художники, которые хотят выставиться в Витебске. Поэтому реально в качестве обмена выставками организовать выставку у нас, а нашу – в Ленинграде.

Сбор материалов об УНОВИСе, о Малевиче, о витебских художниках. Ответственный – Досужев А.

Дундин Н.: К концу месяца организовать конференцию и представить эскизы афиши, каталога.

Чукин – на русском языке.

Досужев – на польском языке.

Михайловский – на немецком языке.

Счастный В. – общая идея плаката.

Дундину к концу месяца – эскиз буклета и афиши выставки, посвященной К. Малевичу.

22–23 февраля устроить обход мастерских, с целью объявления готовности к выставке.

10 марта 1988 г.

В Витебске минское телевидение снимало передачу «Молодежный телевизионный центр». В разделе «Вернисаж» пригласили участвовать наше объединение «Квадрат».

Съемки проходили в мастерских художников, в виде живой дискуссии и задачах и планах на будущее объединения и сопровождалась показом работ.

16 марта 1988 г.

«Квадрату» – 1 год.

Состоялось торжественное заседание по поводу этого события. Мы подвели итоги по поводу нашей деятельности за год. Посмотрели кинокадры, слайды. Устроили просмотр новых работ, которые показали качественный рост каждого художника.

18–20 марта 1988 г.

Состоялась встреча объединения с представителями группы «Форма», с А. Плесановым и А. Ждановым, которые приехали к нам из Минска для более близкого знакомства с нами и нашими работами. Они рассказали о выставке «Формы», которая проводилась в Минске в конце 1987 г., о трудностях, с которыми она была сопряжена. Показали видеофильм о своей деятельности, фотографии и документы.

30 марта и 3 апреля 1988 г.

Республиканское телевидение транслировало передачу «Молодежный телевизионный центр», которая была посвящена городу Витебску с участием нашего объединения.

4 апреля 1988 г.

Присутствовали:

Малей А., Чукин В., Слепов А.,
Досужев А., Дундин Н., Шилко В.,
Руденко Ю., Руденко Т.,
Счастный В., Михайловский В.

Малей А. Путь «УНОВИСа»

1. О позиции «УНОВИСа».

О схожести позиций «Квадрата» и «УНОВИСа». Общие цели и задачи.

2. О подготовке к выставке Малевича.

Выполнение фотоплакатов, фотоматериалов.

3. О создании музея современного искусства в г. Витебске.

4. О распределении обязанностей среди членов «Квадрата».

Назрел момент популяризации объединения в прессе. Нужна статья о «Квадрате» для «Крыницы» и др.

Возглавить работу по прессе постановили А. Малей.

5. В первый понедельник месяца проводить собрания «Квадрата».

6. О поездке в Ленинград по поводу выставки и знакомства с женой К. Малевича, интервью, запись ее речи, обращения к витебчанам.

Р.С. Поездка и встреча с Натальей Малевич состоялась в апреле 1988 г. Запись беседы утеряна. Остался небольшой отрывок на видео с выставки, посвященной 110-летию К. Малевича (комментарий А. Малей).

7. Наметить в мае просмотр работ по мастерским 27 (мая) в 2 часа.

21 апреля

Состоялась поездка в Ленинград по поводу организации и участия «Квадрата» в выставке в г. Ленинграде. Ездили: Малей А., Дундин Н., Чукин В.

Малей А.: По поводу поездки в Ленинград. В Ленинграде существует общество «Вернисаж» на кооперативных началах, с целью помощи неформальным объединениям.

Выставка «Новых художников». Стремятся к доступности своего искусства, отрицание законов живописи, композиции.

Образовалась в 1982 г.

Выставка в Манеже из коллекции Лобановых-Ростоцких. Русское театральное искусство.

Договорились насчет участия «Квадрата» в выставке «Экспериментальная выставка товарищества ленинградских художников».

Познакомились и записали интервью с женой Малевича.

Записали интервью с учениками М. Шагала (*ученик Гершов. По его словам, «последний»*). Гершов жил и работал в Ленинграде. Запись утеряна – комментарий А. Малей).

4 мая 1988 г.

Ю. Руденко был в командировке в Ленинграде, сопровождал работы «Квадрата». Работы отбирались выставкомом. Были отобраны 10 работ 7 авторов: Малей А., Дундин Н., Руденко Т., Руденко Ю., Досужев А., Шилко В., Слепов А.

13 мая 1988 г.

Присутствовали: Малей А., Дундин Н., Руденко Ю., Руденко Т., Шилко В., Чукин В., Михайловский В.

Малей А.: Получено письмо-приглашение на семинар от отдела Нарвского горисполкома СНД ЭССР объединению «Квадрат».

Письмо прилагается.

Нужно решить, принимаем ли мы участие в этом фестивале и кто поедет.

1. Михайловский В.
2. Шилко В.
3. Дундин Н.
4. Счастный В. ?
5. Слепов А. ?

20 мая 1988 г.

Состоялась поездка представителей «Квадрата» в Нарву. Там проходил все-союзный семинар художников и искусствоведов, входящих в различные неформальные творческие объединения. Наряду с традиционными участниками семинара – членами Нарвского товарищества художников и Ленинградского товарищества экспериментального изобразительного искусства, на нем присутствовали художники из Москвы, Минска, Еревана, Тбилиси, Свердловска, Фрунзе, Кохтла-Ярве, Витебска.

Основная идея семинара – консолидация мастеров, исповедующих нетрадиционные формы художественного мышления, восходящие к наследию европейского и американского авангарда 1910–1950-х годов. В ходе заседаний каждая группа выступила со своей теоретической платформой, продемонстрировала слайды и видеofilмы. Велись дискуссии о социальной роли «неформалов». Одним из организационных центров может стать открывающаяся в Нарве галерея современного искусства. В планах организаторов галереи не только показ произведений, но и сбор материалов о современных направлениях советского авангарда, создание фототеки, библиотеки, организация семинаров, обмен выставками.

На территории замка, где проходил семинар, были открыты выставки, работал видеоклуб. Зрители имели возможность непосредственного контакта с художниками.

4 ноября 1988 г.

Состоялось открытие очередной выставки «Квадрата», посвященной 110-летию со дня рождения К. Малевича.

Экспозиция объединила в себе множество различных творческих принципов. В результате свободного и заинтересованного отбора работ получилась выставка с атмосферой внутреннего единства.

Одной из особенностей выставки является эксперимент, который содержится в работах каждого художника. Экспозиция содержит оригинально представленный материал об УНОВИСе, К. Малевиче и т.д. При этом зрительские впечатления усиливают и дополняют друг друга, рядом с именами великих стоят имена молодых художников «Квадрата».

В тот же день, в 18.00, состоялось открытие выставки минских художников неформального объединения «Плюралис». Выставка открылась театрализованным представлением – перформансом «Воскрешение святого Казимира». Присутствовали художники, представители культурной общественности города, искусствоведы: Добровольский А. (Минск), Сурский О. (Минск), Гаранская Т. (Минск), Ковальский С. (Ленинград).

27 ноября 1988 г.

Состоялось закрытие и обсуждение выставки «Эксперимент», посвященной 110-летию со дня рождения К. Малевича. На обсуждении присутствовали искусствоведы: Гаранская Т., Добровольский А., Базан Л.

Присутствующие были ознакомлены с материалами, собранными нами о К. Малевиче, УНОВИСе, о Витебской художественной школе. Была прослушана запись, сделанная в Ленинграде на квартире жены К. Малевича. Обсуждение было очень бурным и плодотворным, высказывались различные группы зрителей, художники, студенты, школьники, преподаватели и т.д. В целом выставка была оценена очень положительно.

30 января 1989 г.

Присутствовали: Малей А.
Дундин Н.
Руденко Т.
Руденко Ю.
Шилко В.
Слепов А.
Счастный В.
Досужев А.
Чукин В.

По поводу выставки в Минске.

Откроется после 10 февраля.

Пересмотреть:

- 1) организационное построение,
- 2) нужен ли нам лидер,
- 3) программа,
- 4) о выставках.

Характер объединения.

За два года мы утвердили статус объединения во всесоюзном масштабе.

Конкретизировать позицию и уставные принципы.

1) Самостоятельный взгляд на искусство.

2) Неприемлемость позиции и мероприятий, которые не отвечают нашим принципам.

3) Участие в выставках, не противоречащих позиции.

4) Признание деления искусства на неформальное и официальное.

Принципы:

1. Эксперимент, основанный на эстетических принципах, есть высшее в искусстве.

2. Эксперимент есть собственно искусство, а не одна из его составных частей.

3. Использование и развитие теоретического наследия отечественного и зарубежного искусства 10–20-х годов в творчестве.

Быть ли Малеем председателем? Малей снимает с себя полномочия председателя. (Если хоть один человек против, значит эта должность упраздняется.) Но лидера не упразднишь!

Против В. Чукин (комментарий А. Малей).

Февраль 1989 г.

В Минском дворце искусств открылась выставка неформальных объединений художников «Квадрата», минской ассоциации «Плюралис», «Коми-кон», Ленинградского товарищества экспериментального изобразительного искусства. Выставка посвящена 110-летию со дня рождения К. Малевича.

18 июня 1989 г.

В г. Витебске в художественной галерее открылась выставка «Квадрата». «Природа и культура». На выставке были впервые представлены экологические акции «Квадрата». Акции снимал Барсуков. Художественная галерея – ныне музей Марка Шагала (комментарий А. Малей).

Запись и комментарии секретаря В. Чукина

16 марта 1990 г.
3-летняя годовщина
Тв. об. «Квадрат»

1. Итог и перспектива.

А.М.: Критические замечания о творческой цельности некоторых членов объединения. Что объединяет всех нас в смысле искусства? Вопрос ко всем.

Н. Дундин: Товарищество и отношение к искусству – достаточность для объединения.

А. Досужев: Поддержка каждого и, может быть, что-то посоветовать.

А. Малей: Что объединение может проповедовать и развивать в самом искусстве?

А. Малей: Альтернатива – 20-е годы. Витебск.

В. Чукин: Против привязывания 20-х годов к творческому объединению.

В. Счастный: Выработать программу с акцентами коллективных действий (акций).

А. Досужев. Поддерживает А. Малей. Задача каждого, как стать художником. Концепция тв. об. «Квадрат».

Следование и развитие общих и основополагающих эстетических и художественных принципов искусства 10–20-х годов в Витебске.

В. Чукин. Товарищество, общение, выставки. Художественная концепция: Космос, внутренний мир человека.

Не прошло. Остался при своем мнении.

I. Вопрос о расширении «Квадрата».

В принципе вопрос решен положительно. Критерии: профессионализм, художественная концепция, нравственность в гражданском смысле слова.

В. Шилко опоздал.

А. Слепов на свадьбе.

II. Акция УНОВИС к 70-летию.

1. Плакат, реклама.

2. Выставки-однодневки.

3. Пригласить художников (Одесса, Смоленск и т.д.)

Акция, посвященная 70-летию УНОВИСа, была проведена летом совместно с представителями Минска и Польши (комментарий А. Малая).

16 января 1991 г.

Открылась выставка Марка Шагала.

В начале ноября 1990 г. директором картинной галереи Л. Базан было сделано предложение «Квадрату», вернее, просьба, а точнее, крик души. Помочь сделать экспозицию выставки. Из патриотических соображений согласились. Два месяца жили этим действительно событием. Планы были грандиозными, а главное – осуществимыми. Была разработана блестящая концепция выставки, была проведена Акция, посвященная памяти Мастера и его учителя, зафиксированная в серии фотографий.

Однако чем больше поступало материалов и работ Шагала, тем менее был нужен «Квадрат» не выставке, а лично Л. Базан, и не только. Мы отказались от участия своими работами в выставке, что естественно. Но полетела вся концепция выставки, что жаль. Наше участие ограничилось 3 инсталляциями. Одна – уникальная – опрокинутый комод из Лиозно в зале Пэна. Комод Н. Дундина, идея положить на пол В. Шилко. Перебинтованный стул – А. Досужев.

Конфликт с Л. Базан, но не с Шагалом.

16–19 января 1991 г.

Шагаловские чтения в Витебске. На «Квадрат» вышли москвичи. Московский центр культуры имени Малевича (в то время), который являлся спонсором выставки.

Это явилось началом сотрудничества, что вылилось в организацию выставки «Квадрата» в Москве в ЦДХ в июне 1991 г.

16 мая 1991 г.

Директор бывшего центра имени К. Малевича, а ныне просто Борис Островский прибыл в Витебск, 17-го вечером прибыла машина, а 18-го утром работы загружены и в 13.00 отправлены в Москву, куда и благополучно прибыли. Досужев и Чукин провели работу с Борисом, поужинали в ресторане за его деньги. Благополучно миновали рифы витебской милиции. Знаменитой стала фраза Бориса «Я – директор из Москвы» (к милиции). На это Чукин и Досужев отвечали родной милиции: «Ребята, все хорошо. Он с нами». Что, как ни странно, действовало. А может, все-таки, что Борис из Москвы.

12 июня в ЦДХ в 16.00 в Москве состоялось открытие выставки «Квадрата». Из Витебска на выставку приехали Г. Шутов и Л. Радевич.

Фуршет проходил в уютном кафе (комментарий А. Малая).

12 июня

Где-то около 12.00 открытие. Фирма «Бонфи». Директор. «Квадрат». Борис. Малая нет. Заснул.

Пудрение мозгов со стороны директора Бориса за каталог. Слепов активен неожиданно и некстати. Досужев ставит вопрос ребром. Чукин поддерживает. Все

слишком тактичны. Борис улыбается. Счастлив, что нет А. Малая. Бестолковый разговор. Расходимся. Опять на перекладных. Борис: «Для Москвы это не расстояние». Добираемся наконец до ЦДХ.

11 июня около 12.00 занимаемся экспозицией.

На 1-м этаже висит афиша «Квадрата». Не банальная. Приятно. Ходим не с благоговением перед авторитетами. А как свои. Мы здесь выставляемся.

Есть некоторые проблемы с экспозицией. Но в основном утряслось. Дело к вечеру. Идет дождь теплый. Идем на базу. Ужин. Возня. Добавляем в коммерческом. Борис с дамой. Ревнует. Пока ходим, Дос достает на месте благодаря личному обаянию водку у сибиряков (опять женщина).

12 июня (поздний вечер, ночь, утро 13 июня). Леопольд пьян, но по нему не видно. Отправляем его и Шутова с ним на вокзал. Билеты в кармане на Витебск. Дундин проводил. Слепов где-то с дамами уже на хате. Счастлив с Женькой где-то на пути в общагу, Дундин и Шилко у Сохатого. Малая не видно, Дос ищет пиджак. Все ищем. Ищем и на следующий день. Чукин пешком в общагу один. И все время ищем. Дело в том, что пиджак от костюма (тройки) – любимый костюм жены Доса. С горя Дос пил три дня. Очень переживал за жену. Как она будет без пиджака.

Короче, уехали из Москвы домой, кроме Шилко и Дундина. Они уезжали на Сенеж, где Шилко достал пиво, которое никто не мог достать.

У Слепова, по его словам, все хорошо в известном смысле. 14 июня обед и вечер. Приехали, опохмелились. Дос домой. Я в мастерские чего-то. А тут Шутов с пиджаком. Оказывается, в ресторане взял в сумке на автопилоте со стула, чтобы потом отдать, да и завез в Витебск. Позвонили Досу (жена еще не знала о пропаже). Вот было радости. Но пили уже только Дос с Шутовым. Где-то Борис с дамой (искусствоведом). Эта дама взяла наши с Дундиным слайды в Испанию и пропала.

23 июля

(Выставка продлена). Приехали в Москву без Малая. (Заболела нога. Seriously.) Л. Брук неожиданно заболел тоже. Дундин наведаль в больнице. Привез сыру.

Коммерческая часть несколько смазана. Две работы у Шилко купили корейцы (Музей современного искусства в Сеуле). У Счастливого «Российский торговый центр» одну работу – «Русская идея». Выставку размонтировали. Отвезли в Витебск на машине. Подарили «Бонфи» по работе (проявили широту). Борис пригласил к себе. Далеко. Купили водку, вино. Пришел Женька. Проводил нас на вокзал. Купили водку у грузчиков. Расстались тепло. Борис с нами поехал.

Июль – ноябрь 1991 г.

Где-то в конце июля 1991 г. приезжал Борис с дамой (проездом). Был разговор о каталоге, филиале «Бонфи», выставках в Питере и Днепропетровске. Были планы с ним.

Но пропал. На телефонные звонки не реагирует. Остались у него кассеты с «квадратными» записями, слайды работ. Пистон, попа.

Август, сентябрь – тишина.

Прибыла выставка из Варшавы, где мы были участниками.

В октябре привезли из Минска два каталога (обещали 7). Иванов – пистон. Дальнейшее сотрудничество исключено, вероятно.

Октябрь – ноябрь: прием в СХ некоторых членов «Квадрата».

У Шилко «стройка» в деревне. День рождения у Чукина, Дундина и Доса. Слепов живет где-то и чем-то. Счастливый заезжает в гости иногда.

Осень. Сняли фильм телевизионный «Серебряный шнур».

Подготовка к выставке в Испании. Малей сопровождает работы. Суета с таможней и т.д. Комбинат и город дали денег.

28 ноября погрузились в автобус, и поехал Малей в Шереметьево.

2 декабря 1991 г.

20 час. 30 мин.

Радио Беларуси. Информационное сообщение. Т.о. «Квадрат» с 30 по 10 декабря в Испании (Теруэль).

Пустячок, а приятно.

Утром поиграли с Досом в бильярд. Вечером зашел Д. Решили Германию (Кёльн) прокинуть, надо будет, приедут.

Хочется поработать творчески и без посредников.

Выпили по сотке. Стало хорошо.

P.S. Вспомнили Малей. Дай Бог, ему удачи и рюмочку андалузского...

Слепов выдает дочку замуж (слухи).

16 марта 1994 г. 7-я годовщина.

Предложение А. Малей.

I. Прекратить организационные отношения «Квадрата».

Присутствовали: Счастливый В.В.

Шилко В.А.

Дундин Н.Н.

Чукин В.В.

Малей А.В.

Досужев А.И.

Слепов А.М. (отсутствовал).

Голосовали:

За – 5

Против – 1 (Чукин).

16 марта 1994 г. «Квадрат» прекратил организационные отношения.

Секретарь протокола В. Чукин (подпись)

Последний протокол «Квадрата» (комментарий А. Малей)

МИНСК



Минское искусство – социум и идеология

К концу 1980-х искусство столицы Беларуси определялось тремя главными составляющими: советским официальным искусством, национальным официальным и неформальным искусством, искусством андеграунда.

Официальное искусство в минском варианте не похоже на искусство других крупных городов СССР. Отличается оно тем, что в минском искусстве причудливым образом переплелись две идеологии – советская и национальная, каждая из которых стремилась стать основой художественного мышления в изобразительном искусстве. Эти две противоборствующие и сопутствующие идеологии представляли единое целое, а именно – были деструктивным элементом в развитии самого искусства. То, что партийная идеология советского государства «девальвировала» эстетические ценности, уже общеизвестно, а вот как отразилась национальная идеология в этом контексте на искусстве, еще не исследовано.

С моей точки зрения, нет никакой разницы для искусства, какие идеологии и в какой форме используются в нем для провозглашения своих благородных идей. Любая идеология чужда самой природе искусства по той простой причине, что искусство развивается на своей собственной эстетической основе вопреки религиозным, социальным или политическим доктринам.

Национальная идеология в белорусском искусстве состояла из двух частей. Одна часть сливалась

с советской идеологией и представляла советскую культуру – это разрешенная национальная культура в русле национальной политики коммунистического государства (народное творчество в разных жанрах и материалах, живопись, скульптура и монументальное искусство с национальной тематикой), вторая часть – оппозиционная к официальной идеологии, неформальная в кулуарах и полужоформальная на выставках. Как у первых, так и у вторых идейный смысл был главным содержанием произведения. Главенство национальной идеи над эстетической делало такое искусство частью модели советской культуры. По сути, оно пропагандировало псевдонациональные ценности и было такой же сладкой патокой, как и коммунистическая идея.

Логика обоснования происхождения художественной формы у «каранёў» (так называли мы в обиходе таких художников) была предельно проста – художественная форма и формируется на основе народного творчества, а затем развивается в станковых произведениях архитектуры, скульптуры и т.д.

Такое мировоззрение сформировалось в условиях изоляции искусства от мировой культуры на фоне перманентной национальной проблемы для белорусов. Извечный голод в национальном самосознании порождал извращенные формы в его утолении. Тоска по национальной самоопределенности и национальной самодостаточности заставляла художников создавать произведения в ущерб истинному художественному содержанию – только бы звучала национальная идея. Белобрысый дед в лаптях и капелюше для таких художников стал родоначальником формы и содержания в искусстве. Произведения изобиловали натюрморты с белорусскими поясами вокруг хлеба с крынкой молока, людьми с косами, позже пейзажами с покосившимися крестьянскими домами уходящей деревни и т.д. и т.п.

Стоит ли говорить, что современная национальная культура не формируется на основе средневекового сознания исторических предков. А сельскохозяйственный уклад жизни деревенского фермера и даже нашего колхозного крестьянина ненамного отличается от городского рабочего, так как и те и другие трудятся на производстве, используя машины и компьютеры, с той разницей, что одно производство называется сельскохозяйственным, а другое – промышленным.

Современная национальная культура складывается из многих культурологических факторов, синтезированных в единое полифоническое звучание, причем, если рассматривать культуру с точки зрения проявления этнических, эстетических и духовных начал в обществе, то этническая ее сторона не будет определяющей, а лишь одной из главных составляющих в любой цивилизованной в культурном отношении стране. Объединяющим национальным фактором в этих странах служит фундаментальный культурный феномен – язык.

Язык – ключевой момент любой национальной культуры, причем язык как естественная и ненавязчивая потребность вне политических и социальных акцентов.

Искусство же в современной национальной культуре живет по законам искусства. Национальное, как культура в творчестве художников, определяется не фактом изображения национальных мотивов, например испанской корриды для Испании и праздника Купалы для Беларуси, а фактом способности художника

развивать свое творчество на основе знания профессии, предмета искусства и его развития в контексте мировой культуры.

Марк Шагал, например, еврейский, русский, белорусский и французский художник. Еврейский – потому, что во всем его творчестве присутствует еврейский национальный мотив; русский – потому, что его творчество неразрывно связано с русским авангардом; белорусский – потому, что Витебск – часть Беларуси и все, что происходит в этом городе, принадлежит ее культуре; французский – потому, что большую часть жизни Шагал прожил во Франции.

Во всех этих четырех геополитических аспектах Шагал эксклюзивно национален и как культурный феномен полифоничен. Тем не менее, в его искусстве главным открытием является не летающий еврей над городом, а открытие нового пространственного видения мира, в котором он нашел свою неповторимую форму. Его открытие лежит в русле развития современного искусства XX в. и одинаково ценно как для европейского модернизма, так и для русского авангарда.

Искусство в контексте национального ведет себя так же, как и наука. Национальная наука – это развитая инфраструктура институтов, учебных заведений и капиталовложений, без всяких идеологических заморочек. Такие же условия нужны и для развития искусства.

Наша национальность страдает комплексом неполноценности, который разъединяет нацию и вредит искусству. Исторических причин в отсутствии единого национального сознания много. Национальная культура, как бы она профессионально ни развивалась посредством литературы, искусства, истории и философии, никогда не станет полноценно национальной без фундаментального связующего – национального языка.

Язык у белорусского народа отобран, если не сказать – отрезан. И эта историческая правда, которую можно проследить на примере одного поколения, например моего.

До 11 лет я разговаривал на красивом белорусском языке, потому что букварь у меня был белорусский и все предметы изучались на белорусском языке. В 1962 г. я закончил Борковичскую 4-годичную начальную школу с белорусским языком обучения, а переехав в Дриссу (сейчас Верхнедвинск), поступил в среднюю школу № 1 с белорусским языком обучения. (Сравни, читатель, культуру того времени с сегодняшней – в районном городе были две средние школы, одна русская, а вторая – белорусская. Что мы имеем сейчас?)

Не успел я проучиться несколько месяцев, как белорусскую школу превратили в русскую. Позже был нанесен еще один удар по белорусскому языку – написав заявление, его можно было не изучать. Обрадовавшись возможности не ходить на урок, я и написал заявление. Учитель белорусского языка Анатолий Николаевич Радюкевич, исполнявший в то время обязанности завуча, смог найти для глупого мальчишки такие слова, что я до сих пор ощущаю стыд и помню тот листочек в клеточку, который я смял и выбросил в черную урну.

Вскоре изучение языка вернули, но белорусские школы остались только в деревнях, и то не всех. В результате я не знаю ни русского, ни белорусского. Однако, когда поступал на худграф в 1968 г., помогла «родная мова». На вступительных экзаменах по желанию можно было писать белорусский диктант вместо русского

сочинения. Я выбрал с Валерием Счастливым «беларускую дыктоўку», благодаря которой мы и сдали экзамены.

Преподаватель Емельянов Анатолий Серафимович, очевидно, обрадовавшись уважению к национальному языку со стороны абитуриентов, читал эту «дыктоўку» так, что только тупой не мог ее написать. Он повторял сложные словосочетания несколько раз, остановившись возле абитуриента, который допустил ошибку. А знаки препинания говорил открытым текстом: «напрыклад, “зімой заяц сядзеў пад бярозай, кропка з коскай”» и т.д. Дай Бог ему здоровья!

На некоторое время ситуация с белорусским языком стабилизировалась в начале 1960-х. Около 20% школ были с белорусским языком обучения. Радио и телевидение вещало на национальном языке, примерно четверть журналов и газет были белорусскими. Останки национального Парфенона рухнули в перестройку.

С моей точки зрения, первый удар по «родной мове» был нанесен со стороны БНФ. Язык был политизирован и превратился из чего-то естественного и природного в политический жупел, с помощью которого и на основании которого политические деятели решали свои проблемы. С внешней стороны политическое намерение вернуть белорусский язык в его природное лоно было благим, так как страна действительно нуждалась в национальном возрождении. Но известно и другое: куда может привести дорога, вымощенная благими намерениями...

Язык в народе может существовать только как естественная потребность, как рука, нога или ухо. Но стоит только один из членов человеческого тела сделать особенным, как человек сразу превращается в уродца, так как выделенный у него член становится гипертрофированным и человек уже не знает, куда его положить, приставить или воткнуть. Нечто подобное происходило в перестройку с белорусским языком.

Белорусские «народовольцы» из языка сделали флаг, символ и знаковое политическое отличие. Если ты разговариваешь на языке, а для большинства это причесанный советский язык, лишь отдаленно напоминающий подлинный, следовательно, ты принадлежишь к особой касте.

Язык не может быть разменной монетой в политическом противостоянии, он также не может выступать критерием определения социальных, этнических, религиозных или просто отношений между людьми. Его нельзя делать инструментом в решении любых политических или культурных проблем.

Это святое явление. Если мы будем относиться к языку именно так, произойдет чудо, и люди заговорят сами, без чьих-то указаний сверху или со стороны.

Следующий удар белорусский язык получил от победившей оппозиции. Язык низвергли как ненавистный символ политического оппонента. Думаю, что утверждение русского языка государственным наряду с белорусским – правильное решение, которое отвечает сложившейся реальности. Однако государственных языков в стране может быть и два, и три, и более. В зависимости от национальных геополитических реалий внутри страны. А вот национальным языком может быть только один.

В нашей стране есть государственные языки, но отсутствует национальный. Белорусский язык за перестроечные и постперестроечные периоды попал между

молотом и наковальней политических борений и разборок. В результате, в историческом контексте, он никогда еще не находился в более плачевном состоянии.

Постепенно в атаку на родную «мову» пошло телевидение. Язык практически убрали со всех каналов белорусского телевидения. Подумать только, канал, который называется Первым национальным, вещает на русском?! Далее, язык стирается огромной резинкой со страниц прессы, стыдливо появляясь отдельными статьями.

Самое интересное, что этот процесс нельзя назвать русификацией, так как никто не насаждает русский язык, а белорусский – никто насильственно при помощи указов не уничтожает. Он тает сам как первый, не вовремя выпавший снег. Тает незаметно и естественно, чем и страшен этот противоестественный процесс.

Нельзя вытравить Богом данное. Непременно будут рождаться люди, у которых будет уже изначально определено национальное самосознание. Если не решать эту проблему, то, загнанная внутрь, она будет тлеть и провоцировать деструктивные процессы в политике и культуре.

Национальное, как стиль, пластика и образ, проявилось в декоративно-прикладном искусстве. Для этого вида творческой деятельности национальный уклад жизни служит полнокровной основой для жизни, что с успехом и использовалось художниками.

Живопись, скульптура и монументальное искусство, развиваясь в изоляции от мирового искусства и собственного исторического наследия, приобрела пластические черты в рамках тоталитарной системы и националистических штампов. В Системе все произведения проходят через художественный совет или «внутреннего» цензора, и таким образом строилась художественная культура «искусственного» интеллекта. Образно говоря, с одной стороны, в минском искусстве были серпы и молотки, с другой – лапти и капелюши.

Третьей составляющей столичного искусства был андеграунд. Белорусский андеграунд не имел такой силы и размаха, как в России. И его вряд ли можно определить как явление «второй» белорусской культуры. Чистых художников нонконформизма, таких, скажем, как Алексей Жданов или Александр Исачев, было немного. Белорусский андеграунд в большей степени был полуконформистским и «кухонным» – одной рукой прихваченный к социальной стабильности, другой – создающий оппозиционные к кормящей его власти произведения. Однако в перестройку эта небольшая группа художников смогла сплотиться и заложить основы для формирования новой художественной культуры, возродив исторические ценности и присовокупив к ним достояние современной мировой культуры.

Ростки, заложенные «Витебской школой» 20-х гг., проявили себя в Беларуси с середины 1980-х и бурно стали произрастать только в перестройку. С 1987 г. минские художники стали объединяться в группы и объединения, рефлексируя на новом витке событий 1920-х гг. Витебска, Москвы и Петербурга.

В этом движении сразу отчетливо проступила позиция – 10–20-е гг. русского авангарда Витебска и современные тенденции Европы. Этим движением была заявлена культура совсем иного качества в противовес советской и «национальной» культурам. В этом художественном явлении активно проявилась оппози-

ция к социуму, но в лучших его образцах, например в творчестве групп «Форма», «Коми-кон», «Плюралис» и отдельных художников: Кашкуевича, Мартынчика, Акулова, Цеслера, Лаппо и др.; утверждались новые ценности формообразования в искусстве.

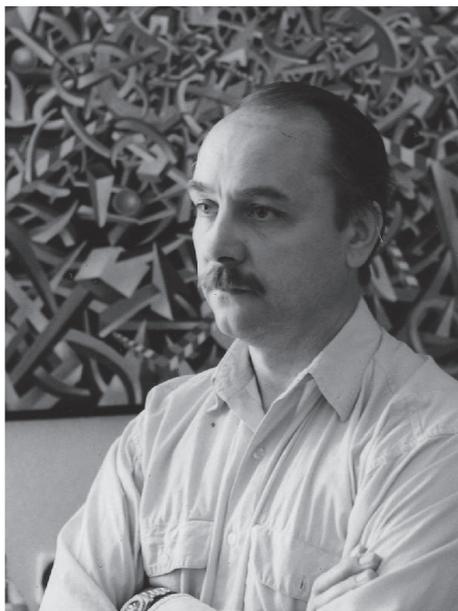
Последнее десятилетие в истории советского искусства остается за этим движением художников, которое завершило сложный семидесятилетний период стагнации в искусстве и открыло новые горизонты его развития.

Разумеется, предложенный раздел не может дать глубокого и всестороннего исследования этого периода. В большей степени он предназначен для общего рисунка перестроечного движения, а также более или менее точной информации из первых рук.

Этот период предстоит еще исследовать, но уже из сказанного понятна его непреходящая историческая ценность.

Как это было

В этой главе слово предоставлено непосредственным участникам минского неформального движения: художнику, режиссеру, музыканту и коллекционеру, неординарной и талантливой личности Андрею Плесанову, а также художнику и перформеру, одной из ярких представительниц белорусского современного искусства Людмиле Русовой.



Андрей Плесанов.

Спустя несколько лет после завершения перестроечного движения художников, в декабре 2000 г., я взял у них интервью специально для этой книги, которое и представляю вашему вниманию.

А. Малей:

– В 1985 году к власти приходит Горбачев и в стране начинаются перемены. Период с 1987 по 1991 гг. вплоть до распада Советского Союза носит название «перестройка», так КПСС охарактеризовала свои реформаторские действия. В этот период была очень бурная художественная жизнь в Белоруссии. Андрей, как это все начиналось вообще? Белорусский андеграунд: какие ты помнишь выставки, факты, имена?

А. Плесанов:

– В 1984 году, в сентябре, 6 художников решили организовать выставку неформального искусства, как называли раньше абстрактное искусство, в Доме литераторов. Выставка называлась «1+1+1+1+1+1». Это были Сергей Малишевский,

Людмила Русова, Игорь Кашкурович, девочка по фамилии Лис, Адам Глобус и, по-моему, Владислав Куфко из Бреста. Я получил приглашенный билет, который у меня сохранился. Вот точный его текст: «Андрей Плесанов, приглашаем Вас на выставку “Мир молодых”. С уважением, А. Малишевский. Откр. 12.2.85 в 17-00. Обсуждение 26.2.85 в 17-00. Дом литератора».

Выставка открывалась в 5 часов, но за 2 часа до открытия власти ее запретили, оцепили Дом литераторов нарядами милиции, никого из приглашенных в выставочный зал не пустили и выставку не открыли. Назавтра мы, несколько человек, попытались туда пройти и прошли только с помощью журналиста Евгения Ростикова, который предъявил журналистское удостоверение. Зашли в Дом литератора. Поднялись на третий этаж, где должна была быть



Ермилов и Белов (Перспектива).

выставка. Работы стояли как перед расстрелом, все лицом к стене, мы эти работы перевернули и посмотрели. Кстати, несколько работ из этой выставки попали потом в мою коллекцию. Ровно через неделю Союз художников любезно разрешил всем шестерым сделать в Союзе художников двухдневную закрытую выставку для членов Союза. Там эти работы повесили на стены, два дня туда ходили члены Союза художников, смотрели, и потом выставка была закрыта.

Эта выставка была первой «ласточкой».

А.М.:

– Хорошо. 1987 год, какие в этом году были события?

А.П.:

– По сути, в 1987 году официально открылась первая выставка неформальной живописи, которую я организовал из своей коллекции. Саму коллекцию я начал собирать с 1975 года, когда поступил в БГХТИ и начал знакомиться с художниками (сейчас это Академия искусств). Где-то с 1983 года я начал собирать конкретную тему своей коллекции – «Мастерская художника». Все работы были выполнены в одном размере – 60×45 см, и все они назывались «Мастерская художника».

Первую картину из этой серии написал Николай Селищук, ныне покойный, вторую – Валерий Мартынчик, который уехал в Лондон. Потом Сергей Малишевский, дальше Геннадий Хацкевич, ну, а остальным было уже стыдно не написать после таких «маститых» художников. К 1987 году таких работ набралось около шестидесяти, и мне пришла идея сделать выставку из них.

Я пошел в Союз художников и предложил сделать выставку «Мастерская художника» в Доме искусств, который находится на проспекте Скоринны (в действительности – на ул. Козлова. – *Ред.*). В СХ я сказал, что на этой выстав-



Илона Барадулина (Перспектива).

только сказал, что был в Союзе художников и они не против. Я, по сути, дела обманул тех и других, но в итоге выставка открылась 3 марта 1987 года.

Собралось в небольшом зале (25×15 м) человек 200, из них сто было за выставку, сто – против. Стояли друг против друга стенку на стенку, я записывал все это на два аудиомэгнитофона. В то время это была большая роскошь. Я попросил эти японские магнитофончики у друзей и записал все разговоры. У меня сохранилось все это на кассетах. Ругань была страшная. Возмущены были – почему там нет березок, почему там нет русских троек, где наш знаменитый снег и вообще, почему это не реализм, а абстракционизм?

А.М.:

– И вот все эти дискуссии у тебя есть на кассетах?

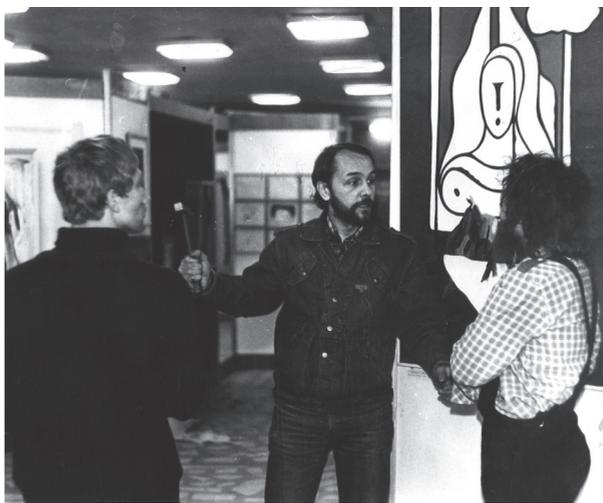
А.П.:

– Это все осталось. Слава Богу, я все сохранил.

Выставку назавтра посетил Войтович из отдела культуры ЦК партии, и выставку закрыл. Мы пришли к обеду в выставочный зал, где у нас было организовано дежурство. В тот день с утра дежурил Костя Горецкий. Он рассказал, как зашел Войтович со своей свитой, причем от домика литераторов до здания бывшего ЦК было метров 150, а они приехали на 9 машинах. Войдя в зал, Войтович быстро его обошел и сказал: «Так, по-

ке будут представлены народные художники, такие как Леонид Щемелев, тогда еще здравствовавший Альгерд Малишевский и заслуженные художники, такие как Ганкин, Альбицкий, Кубарев, Чертович. А я предварительно ходил в ЦК партии, разговаривал там по поводу организации и открытия этой выставки. Естественно, в СХ сказали: «Давайте делайте, раз они не против, то и мы не против».

После этого я пошел в ЦК. Точно так же высказал все это,



Белов, Плесанов, Лапша (Перспектива).

чему написано под каждой картиной, что это из коллекции Плесанова? Какие к черту коллекции, что это такое? Забрать все и отвезти в музей».

Ему возразили, что все это принадлежит одному коллекционеру и просто так забрать работы невозможно. Тогда последовал ответ Войтовича: «Все к чертовой матери закрыть».

И вот мы в два часа дня, расстроенные, обсуждаем это происшествие. Заходит какой-то паренек, лет двадцати. Обходит выставку, смотрит и говорит: «Ой, как красиво,

ой, как все замечательно. А что это вы такие грустные?» Мы ему: «А ты кто такой?». – «Я, – говорит, – рабочий по фамилии Савченко». Имя его уже не помню. Рассказываем ему о том, что произошло, он достает фирменную книжку, где записаны все телефоны министров и членов ЦК и начинает звонить Соколову, первому секретарю ЦК партии, на личный телефон и говорит: «Безобразия. Я рабочий Савченко. Пришел посмотреть замечательную выставку... Вы, что не знаете, что в стране идет перестройка? Мы будем жаловаться Горбачеву. Немедленно откройте выставку».

Потом он позвонил министру культуры, потом еще кому-то, но всем из этой замечательной книжицы. Это продолжалось до вечера. Потом он начал звонить по этой книжке им домой. Мы тоже не теряли времени даром и под впечатлением его звонков скинулись, и я пошел отправлять телеграмму Горбачеву в Москву и телеграмму Раисе Горбачевой, возглавлявшей Фонд культуры, с просьбой открыть выставку, а заодно и Соколову здесь, в Белоруссии.

Назавтра мне позвонили и сказали, что выставка открыта. Каждый день с утра до вечера там сидел наш человек и считал посетителей. Выставку в день посещало немыслимое количество зрителей – более 1000 человек.

А.М.:

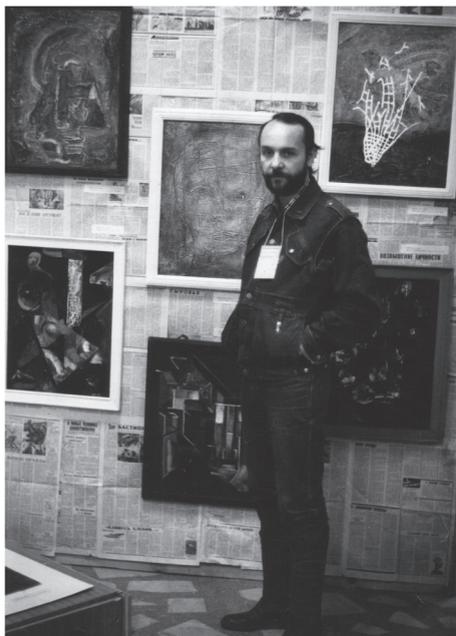
– Андрей, я попросил бы тебя вспомнить в большем объеме имена художников, который были на выставке.

А.П.:

– Из заслуженных и народных – это Леонид Щемелев, Альберт Малишевский, Евгений Ганкин, Вячеслав Кубарев, Юрий Альбицкий, Александр Чертович, а из менее знаменитых, но уже членов Союза художников, – Селищук, остальные были пока неизвестны, например Валерий Мартынчик – это была его первая выставка вообще, Григорий Иванов – это была также его первая выставка, Наталья Рачковская, Владимир Цеслер, Сергей Войченко, Сергей Малишевский, Геннадий Хацкевич, Ольга Сазыкина, Дмитрий Суринович, Андрей Смоляк, Сергей



Боря Васильев. Ужгород (Перспектива).



А. Плесанов у своей экспозиции (Перспектива).

Пчелинцев, Владик Куфко, Алексей Жданов, Люда Русова, Игорь Кашкурович и многие другие – всего тридцать два. А работ было 64. Я повесил свои две работы по теме «Мастерская художника», но не подписал их, потому что мне как бы было стыдно – из коллекции Плесанова, да еще и картины Плесанова. Но я был приятно удивлен, что в книге отзывов, которая у меня также сохранилась, многие писали, что понравились работы без подписи.

А.М.:

– Как события развивались дальше?

А.П.:

– В СХ решили на закрытии выставки сделать обсуждение. «Мастерская художника» на свое обсуждение собрала столько же народу, как и на открытие. Был сделан пригласительный билет, конкретно на обсуждение. Одни с пеной у рта доказывали, что это гениально, другие – что это плохо. Эти обсуждения у меня также есть на кассетах.

Лето прошло без выставок. А вот в сентябре 1987 года Алексей Жданов, Андрей Плесанов, Виталий Рожков, Артур Клинов и Тодор Копша сделали выставку на Коллекторной. Она так и называлась «Выставка на Коллекторной». Там были картины и инсталляции, это все происходило в актовом зале одного из проектных институтов. Там стояли стулья, и была сцена с большим занавесом, администрация разрешила снять занавес, стулья мы все отвинтили от пола и сложили большой горой в середине зала. Заложили эти стулья красным занавесом, в промежутках положили авоськи с продуктами, протезы рук и ног, шляпы, какие-то другие детали.

Получилась огромная инсталляция. Кроме того, Виталий Рожков привез на выставку около 200 взорванных баночек от дезодорантов. Когда пустую баночку от дезодоранта кладешь в костер, она разрывается, и приобретает интересную форму. Из железных ящиков из-под молока он сделал огромный шкаф и там разложил какие-то металлические предметы, книги и много всякого хла-



Выяснение у входа с СХ (Перспектива).



Пакет молока (Перспектива).

ком. Было впечатление, что с него содрали кожу, а его огромный член был в состоянии эрекции. Потом «это место» завесили тряпочкой. Все по очереди открывали, смотрели, быстро закрывали и смеялись.

Выставка была закрыта. Тогда мы позвонили в ЦК и сказали, что пойдем демонстрацией из пяти художников с картинами в ЦК по проезжей части улицы. Когда назавтра в половине десятого мы собрались возле института и пошли по Коллекторной в сторону ЦК, из института выбежал вахтер и закричал: «Ребята, куда вы идете? Все уже открыто».

Выставка снова открылась, просуществовала 2 недели. Сохранилась книга отзывов, она тоже очень интересная.

В это время в Минске проходил Международный симпозиум искусствоведов. Они подъехали на трех «Икарусах» и с удовольствием посетили экспозицию.

А.М.:

– Кто организовал симпозиум? Наверно, Союз художников, как всегда?

А.П.:

ма, которые предварительно собирал на свалках. Пустые взорванные баллончики расставил в проходах между колоннами. Получилось очень впечатляюще. Были выставлены коллажи и картины Алексея Жданова на одной стене.

На другой стене я повесил свои работы, на третьей – свою живопись и графику повесил Копша, а Артуру Клинову досталась сцена и он ее, на мой взгляд, «уработал» тоже мастерски. Словом получилось красиво и эпатажно.

Выставка также просуществовала два дня, потом ее закрыли. Два дня она не функционировала, приезжали из КГБ, из ЦК смотреть на это «безобразие». Дело в том, что на выставке была эпатажная работа Виталика Рожкова «Красный Вася». Первое, что видел зритель, когда заходил в зал, – эту огромную картину. Это была картина 200×120 см с обнаженным мужчи-



Ржеутский, Забавчик, Сазыкина, Петров, Плесанов, Русова, Клинов, Песин, Малишевский и др.



Экспозиция выставки. Варшава.

На выставке «Мастерская художника» многие художники перезнакомились между собой, и это вылилось в создание неформального объединения «Форма». Туда вошли художники, поэты и просто любители искусства. В конце года оргкомитет, в который входило несколько человек, в том числе и я, решили организовать выставку объединения «Форма» и назвали ее «Перспектива». Мы пошли в Фонд культуры, договорились так, что мы делаем выставку, а Фонд оплачивает помещение и получает весь сбор от выставки. Фонд культуры согласился.

Выставка должна была открыться 22 декабря 1987 г. Планировали участвовать около 40 минских и белорусских художников. Но власти подготовили нам, по-польски говоря, «неподзяванку». Они нанесли упреждающий удар и официально разрешили нам организовать выставку неформальных объединений в «Палацы мастацтваў», которая открылась с 9 по 14 декабря. В ней участвовали объединение «Квадрат» из Витебска, где руководителем был ты, объединение «Галіна» из Минска, руководитель Александр Таранович, и объединение «Форма». Учитывая то обстоятельство, что мы планировали открывать 22 декабря выставку «Перспектива», решили участвовать в этой выставке работами художников «Формы» из моей коллекции.

9 декабря в большом зале «Палаца мастацтваў» открылась эта выставка, где «Квадрат» представили около 30 ра-

– Организовал его Союз художников, и это был Международный симпозиум искусствоведов. Их много было из Москвы, Ленинграда, Армении и т.д. Я познакомился с Египтяном, директором Музея современного искусства, он потом приезжал ко мне домой, и мы подолгу беседовали. Практически все искусствоведы были довольны этой выставкой, и после нее официальная цензура на время как бы прекратила свое существование.



Экспозиция выставки. Варшава.



Л. Жданов, В. Петров.

бот, 40–50 работ представила «Галіна» и около 100 работ было представлено из моей коллекции художников из «Формы».

Выставка продлилась 4 дня без драк и дебатов, вроде все было нормально. Но через неделю я увидел по белорусскому телевидению такую картину: идет по выставке Александр Добровольский, который курировал молодежь в Союзе художников, с ним Александр Малей, руководитель объединения «Квадрат». Они беседу-

ют по поводу выставки, и Александр Добровольский говорит: «Учитывая то, что перестройка набирает силу и темпы, мы пошли навстречу молодежи и организовали эту прекрасную выставку, на которой были представлены три объединения. Это объединение «Квадрат» из Витебска, объединение «Галіна» из Минска и хр... хр.ххххх....., а вот скажите, пожалуйста, Александр, как Ваши коллеги, как Ваши работы?..» и начинает расспрашивать Малей.

Я был потрясен. Моя жена тоже увидела, что о «Форме» не было сказано ни слова. Ведь здесь шла речь не о Плесанове как о коллекционере, а о целом объединении, а мы просто слышали грубый такой звук «гр-гм-тр...». Отрезали по живому и даже не поленились убрать эти звуки. Моя жена написала возмущенное письмо председателю комитета по ТВ и радиовещанию – почему не сказали ни слова о «Форме»? Ответа она не получила.

А.М.:

– Припомни имена художников из «Формы» и «Галіны», которые были представлены во Дворце искусств?

А.П.:

– Из «Галіны» – Таранович, Ермилов, Белов, Владимир Акулов, а остальных я уже не помню. Из «Формы» опять те же, кого я перечислял, – это Мартынчик, Рачковская, Цеслер, Войченко, Малишевский, Хацкевич, Русова, Кашкуревич и др. – около 30 фамилий. Самое интересное, что на эти 4 дня с



Малишевский и Таранович.

нами хотел повесить свои работы Генрих Тиханович, которому было 52–53 года, известный человек, член Союза художников, у него была шикарная мастерская, и он хотел с нами вместе выставиться. Как ни странно, но больше всех воспротивился Бущик (из «БуКуб» – Бущик-Кузнецов), они тоже хотели выставиться с нами, но мы уперлись, мол, вы и так выставляетесь легально, и у вас проблем с выставками не было), был большой скандал, и ему (Цихановичу) СХ не разрешил.

Выставка «Перспектива» должна была открыться 22 декабря на проспекте Машерова (сейчас – Победителей) в доме, где магазин «Ромашка», в БелНИИНТИ (сейчас там казино «Миллениум»). И так, 22 декабря утром Фонд культуры нам выделил машины, три самосвала для перевозки картин. Один самосвал пригодился: мы погрузили бревна и ящики для инсталляции Игоря Кашкуревича, который жил в 20 километрах от Минска. В остальных самосвалах была вода, лед, и картины перевозить было нельзя. Работы везли самостоятельно. Самосвал приехал, выгрузили эти бревна, подходим к выставочному залу, а там написано, что выставка закрыта по указу директивных органов. Мы пошли к директору НИИНТИ, чтобы выяснить, что такое «директивные органы». Он сказал: «Ничего не знаю. Мне позвонили и сказали закрыть». Работы подвозят и подвозят. Художники собираются. В итоге я взял на себя инициативу, собрал часть художников и предложил идти с работами к горкому партии, устроить там пикет. Мы перенесли все работы в вестибюль этого института, взяли по одной работе, собралось художников около 25, но до горкома партии дошли только 13. Где-то у меня есть список этих людей. Алексей Жданов отсутствовал, он ехал в это время в электричке, и я его в списке указал, потому что сердцем он был с нами. Из 25 человек, которые пошли к горкому партии, по дороге многие отсеялись. Мы подошли к горкому, мороз был гра-

дусов 20. У каждого в руках было по одной картине, мы выстроились перед горкомом и стали ждать. Прошло минут 5. Жалюзи стали раздвигаться, нас обозревали со всех сторон.

Потом вышел человек в дубленке, наброшенной едва ли не на голое тело, по фамилии Иванов (как позже выяснилось, в отделе культуры было четыре Ивановых) и сказал: «Что вы здесь стоите? Давайте зайдём к нам, у нас теплее». Естественно, никто не согласился и только трое – я, Русова и Кашкуревич согласились зайти. Мы зашли вовнутрь, там было человек 50 милиционеров с дубинками и в касках, чуть ли не в бронежилетах, и начали выяснять, кто мы такие и чего хотим. Мы объяснили, в чем дело, и нам сказали: «Ладно, приходите завтра – мы разберемся. А сегодня расходитесь».



В. Акулов.

Мы ушли, но назавтра снова пришли, уже с большим количеством людей, потому что поняли, что никого не арестовали. Мы подошли к горкому, и трое из нас ушли на переговоры. Нас завели в маленький актовЫй зал, и человек 40 начали допрашивать, на каком основании, почему и как. Мы упирали на то, что выставка организована для того, чтобы собрать больше денег в Фонд культуры. В итоге выставку разрешили. Когда открыли эту выставку, она просуществовала всего 6 дней вместо 20.

На обсуждении было очень много людей (записано на кассете), и я считаю, что это была лучшая выставка за всю историю современного белорусского искусства. Там было больше сорока участников. Выставка была размещена на двух этажах в двух залах, каждый из которых был размером метров 150×50. Каждому художнику отвели отдельную площадь, и он оформлял ее как хотел. Получились как бы отдельные экспозиции, как отдельные «квартиры», и, на мой взгляд, это выглядело очень интересно.

Цеслер с Войченко сделали трехметровый бумажный пакет молока и замечательный мотоцикл с железным монстром за рулем, а возле мотоцикла поставили манекен в виде замечательной блондинки с сигаретой.

Выставку посещало более полутора тысяч человек в день. Продавались билеты, и мы были рады, что деньги собираются. Мы к ним никакого отношения не имели и были уверены, что Фонд культуры эти деньги получил. С билетами произошел курьез. В один из дней на выставку зашла группа ЧСХ во главе с Данцигом, примерно человек сорок. Естественно, им захотелось пройти без билетов, но мы дружными рядами перегородили вход и попытались объяснить нашим мэтрам, что, покупая билет, они помогают Фонду культуры. Обиженные ЧСХ развернулись и дружным строем вышли. Но большая часть их позже пришла на выставку, предварительно купив билет.

Вообще-то власти сделали все, чтобы «Перспективу» посмотрело меньшее количество желающих. Работа выставки была с 9.00 до 17.00, и каждый день несколько сотен человек, придя после работы около половины шестого, чуть ли не плакали, умоляя пустить их. Кстати, через полгода случайно выяснилось, что деньги в Фонд культуры не попали. Мы не стали расследовать это, потому что показалось бессмысленным.

В начале 1988 г. часть группы «Форма», 10 художников, в Кохтла-Ярве сделали выставку. Это Лена Короткая, Валера Мартынчик, Сергей Малишевский, Геннадий Хацкевич, Ольга Сазыкина, Александр Забавчик, Сергей Лапша, Алексей Жданов и кто-то еще. После Кохтла-Ярве выставились в Таллинне, в музее «Кадриорг».



Малишевский, Клинов, Ежи Коваль, Плесанов, Куфко (JESTESМу).



Ольга Сазыкина, Алексей Жданов, Аня Плесанова.

В 1988 году 12 участников группы «Форма» сделали выставку «Воскрешение Казимира Малевича» в Витебске, совместно с выставкой группы «Квадрат», посвященной Малевичу. Кроме того, в Варшаве прошла выставка 7 человек из группы «Форма». Это Сергей Малишевский, Андрей Плесанов, Оля Сазыкина, Геннадий Хацкевич, Григорий Иванов, Виктор Петров и Алексей Жданов.

В 1989 году во Дворце искусств мы организовали выставку, также посвященную Малевичу, в которой участвовали художники Ленинграда, «Квадрата» и «Формы». Она открылась 2 марта. Потом в Доме кино была организована выставка группы «Бло». Это было скорее действие, чем выставка. Руководитель группы Артур Климов развесил картины, объекты из ящиков, кирпичей и камней, собрал очень много зрителей. Все было подано как перформанс. Был погашен свет, потом, когда он зажегся, оказалось, что Артур Климов и его товарищи сидели и не спеша пили портвейн под песни Вертинского 20-х годов. Зрители спокойно и нормально наблюдали за этим, но потом поняли, что больше ничего не происходит, начали шуметь. Затем кто-то из художников, кто пил портвейн, встал и отключился. Выставку в итоге закрыли.

После этих событий часть художников группы «Форма» организовали выставку на Тверской в Москве, в которую вошли Хацкевич, Мартынчик, Игорь Кашкуевич, Людмила Русова, Владимир Лаппо, Григорий Иванов, Сергей Малишевский, Александр Забавчик и др.

А.М.:

– Припомни имена художников из Петербурга, которые выставлялись с «Квадратом» в Витебске и во Дворце искусств.

А.П.:

– На выставке «Воскрешение Казимира», которая проходила в Витебске, были художники из Ленинграда – Сергей Ковальский, его жена Света Ковальская и Женя Орлов, а в Минске были Сергей Ковальский, Женя Орлов, Андрей Буянов, Светлана Комарова, Светлана Ковальская и Дима Пиликин.

В сентябре 89-го года Александр Таранович на улице Торговой, 27 в заброшенном трехэтажном доме организовал выставку, которую назвал «Панорама». В ней участвовали группы «Галина», «Квадрат» из Витебска, группа из Полоцка «4-63» (Ладисов, Коновалов, Васильева и Васильев), «БЛО» из Минска, группы «Форма» и «Коми-кон» из Минска. Выставку открыли в пятницу, а в субботу после обеда закрыли.

Я на открытии не был, так как в это время выезжал из Варшавы, а приехал рано утром в субботу. Мне позвонил Алексей Жданов и сказал: «Быстрее вези и развешивай работы». Я приехал на выставку, она меня поразила. Начиная с первого этажа, коридоры и стены заброшенных комнат с оборванными обоями и выломанными дверями были завешены картинами и заставлены объектами. Я нашел для себя местечко в коридоре, взял также четыре работы своей дочери, которой тогда было 5 лет, достаточно большого размера (60×45) и развесил пять своих работ и четыре работы своей дочери.



Дом, в котором располагалась экспозиция «Панорамы».

Одна из работ моих называлась «Пролетарии всех стран, совокупляйтесь!», и фон этой работы был записан одним ругательным словом, но достаточно незаметно. Название было написано на большом картонном листе: «Пролетарии всех стран, совокупляйтесь и пользуйтесь презервативами!» Внизу была сноски для тех, кто не знает, что такое презерватив. Я взял презерватив, разукрасил его и огромным гвоздем прибил его к стене.

В обед после 14.00 пришла какая-то комиссия, увидела это и другие работы под стать моим, и выставка была закрыта. В понедельник утром мы решили эту выставку заснять на видео, в это время приехало белорусское телевидение тоже отснять эту выставку, не зная, что она закрыта. Перед входом в дом стоял большой грузовик без колес, на капоте которого мелом я написал «Товарищи!», а на кузове – «Выставка закрыта какими-то дядями». «Товарищи» было написано мелко, «закрыто» – чуть крупнее, а «дядями» – огромными буквами. Потом я «д» зачеркнул, добавил сверху букву «Б» и получилось, что «выставка закрыта какими-то Блядьми».

Артур Климов сидел внутри этого грузовичка,пил портвейн, журналист из ТВ попросил меня дать интервью. Я говорю: «Направьте камеры на грузовик», и начал объяснять, что молодые художники из Белоруссии открыли выставку, первый экспонат – вот этот бесколесный автомобиль, который символизирует перестройку. Если этот автомобиль сдвинется с места, то и перестройка сдвинется с места, и все у нас будет хорошо.

И каково же было наше удивление, когда именно этот фрагмент интервью показали по БТ (сейчас это Первый национальный канал)! Показали его в понедельник вечером, а во вторник утром приехали два подъемных крана, и автомобиль в течение 30 минут куда-то исчез.

Выставку открыли через неделю. Официальный же предлог закрытия был – отсутствие электричества и горячей воды в доме.



В. Лаппо.

После этого события художники группы «Форма» и «Плюралис» – Андрей Плесанов, Сергей Малишевский, Ольга Сазыкина, Геннадий Хацкевич, Игорь Кашкурович, Людмила Русова и Григорий Иванов – организовали выставку в галерее «Катажина на Перковской» в Варшаве. Это было в октябре. А в декабре 1989 года Александр Ивановым была организована экспозиция «Сокровища белорусского авангарда» в том же НИИНТИ. На этой выставке Александр Иванов и Геннадий Хацкевич заодно были экспертами по отбору работ. Участвовало более 40 художников со всей Белоруссии – из Гродно, Бреста, Гомеля, Витебска...

На этой выставке произошел такой инцидент. Художник Акулов, уже достаточно известный, стоял и «плакал в углу». Он приехал из Слуцка, привез картины на выставку, но его не отобрали. Я подошел и спросил: «Володя, в чем дело?» – «А меня

не вывесили». На втором этаже было место. Я взял его картины и развесил, когда публика уже входила в зал. Закончилось это тем, что Александр Иванов, увидев, как реагирует публика на картины Акулова, снял ему квартиру и три года платил стипендию, после этого Акулов прижился в Минске.

В марте 1990 года в Ленинграде группой «БЛО» и группой «Плюралис» была организована выставка памяти Бруно Шульца, которая называлась «Крест». Это был зал Ленинградского университета, в выставке участвовало более 10 художников из Минска: Артур Клинов, Виталий Рожков, Андрей Плесанов, Игорь Кашкурович, Людмила Русова, Алексей Жданов, Валерий Песин, Владимир Акулов, Григорий Иванов. Эта же выставка в апреле – мае (добавились также Ольга Сазыкина и Анатолий Ржеутский) под названием «Крест-2» была открыта в Москве, на Петровских линиях.

В марте группы «Галіна» и «Форма» организовали выставку в варшавской галерее «Катажина на Перковской», 7.

В июле 1990 года была большая выставка группы «Форма» с французскими художниками в Москве, в Союзе художников, и потом эта же выставка приехала в Минск и экспонировалась в «Палацы мастацтваў».

Но группы «Форма» к этому моменту уже не существовало, потому что на очередном собрании группы «Форма» власти сказали: «Чтобы ваше неформальное объединение существовало официально, вы должны выбрать руководителя». Так как руководителей как таковых не было, были просто лидеры, такие как Андрей Плесанов, Валерий Мартынчик, Игорь Кашкурович, начались дебаты, кого сделать руководителем.

Я предлагал сделать руководителем человека, который еще в 1987 году, когда на объединение были гонения, хотел быть с нами. Это Генрих Тиханович, известный художник, член Союза художников, у которого было все: и мастерская, и имя. Я хотел, чтобы он стал номинальным руководителем объединения «Форма», а мы, Мартынчик, я и Кашкуревич, и все остальные продолжали бы заниматься творческими вопросами. Но часть группы уперлась и предложила избрать молодого коммуниста. Избрали Дмитрия Ермилова. Те, кто за него голосовал, из «Формы» тут же ушли.

А.М.:

– У меня возник вопрос. Как это люди с андеграунда, проповедавшие совсем другую культуру, и вдруг среди них коммунист? Что это, игрушечный коммунист?

А.П.:

– Я все понял. Нет, коммунистами тогда становились и рабочие, и интеллигенты, потому что коммунист мог пройти на какую-то руководящую работу, а не член партии не мог попасть. Почему выбрали коммуниста? Потому что в ЦК сказали, что если вы выберете коммуниста и официально зарегистрируетесь, у вас не будет никаких проблем и вы будете в объединении, которым тогда руководил Валерий Шаплыко, на то время достаточно молодой мужик. Он много раз приезжал для беседы ко мне домой на черной «Волге» с водителем и неоднократно приглашал к себе в офис, пока велись переговоры. Это было какое-то космическое объединение. И у него были наполеоновские планы построить «Диснейленд» на берегу Комсомольского озера, потому что его объединение имело большие деньги.

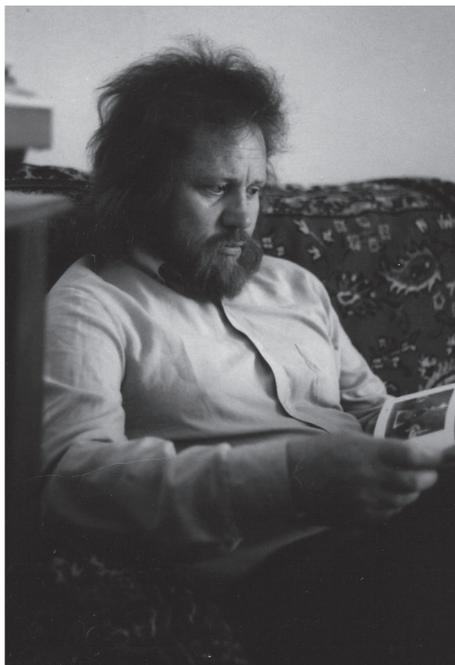
А.М.:

– У кого были большие деньги?

А.П.:

– У объединения, название которого я забыл (кажется, «Агат»), это объединение, которое работало на военную промышленность. Оно брало под свое крыло «Форму» при условии, что у него будет официальный руководитель и оно будет зарегистрировано. И те люди, которые голосовали за коммуниста Ермилова, ушли под крыло этого объединения, по-прежнему называясь «Формой». Это были Валерий Мартынчик, Сергей Лапша (Мартынчик сейчас в Лондоне, Лапша – в Израиле), Владимир Лаппо (он в Лондоне), Сергей Малишевский, Виктор Петров, Ермилов, Александр Забавчик и еще несколько человек.

Это военно-промышленное объединение выпустило им буклеты, организо-



Сергей Лапша.



А. Забавчик.

вало выставку в зале Союза художников в Москве, потом выставку во Франции, в Минске с художниками Франции. Они ездили во Францию, в какой-то город, где прошла выставка объединения «Форма», в котором уже из 60 или 70 человек к тому времени (в объединение «Форма» тогда входила и творческая интеллигенция) осталось только человек пятнадцать. Во Франции почти все художники переругались: у кого-то на выставке начали покупать картины, а у кого-то нет.

Сергей Лапша, лидер продаж, даже не захотел из-за этой ругани ехать вместе со всеми в поезде и купил себе билет, который стоил раз в десять дороже, на самолет.

В сентябре или октябре 1990 года прошла еще одна выставка 15 художников из Минска, но это уже не было объединением, это были просто художники. Выставку организовал я в городе Дармштадте, в «Большой галерее» театра оперы и балета.

Картины туда перевозились легально и нелегально. На выставку в Варшаву художники писали картину, а потом сверху натягивали еще картину, так как официально можно было вывести только пять картин. Приехав в Варшаву, снимали холсты и натягивали на новые подрамники. Таким образом, около 60 картин было вывезено из Советского Союза. На выставке в Дармштадте участвовали Плесанов, Малишевский, Клинов, Родин, Жданов, Сазыкина, Иванов, Ржеутский, Петров, Малишевская, Богуш, Чернобрисов, Куфко, Акулов.

Выставка прошла с большим успехом. Художники получили за каждую свою работу 500 рублей – это были тогда достаточно большие деньги. Работы были написаны все в одном размере. Юрий Кравцов, который проводил выставку в то время, был первой виолончелью в этом театре, бывший гражданин Советского Союза из Киева. Он все эти работы купил. В Германии он один из крупнейших коллекционеров славянской живописи, у него много работ художников из России, Украины, а теперь и Беларуси.

В 1991-м в музее «Захэнта» в Варшаве открылась выставка «JESTESMY». На нее были приглашены 168 художников, представлявших более чем шестьдесят стран. Из СССР было семеро, в том числе из Беларуси – А. Плесанов, С. Малишевский, А. Клинов, В. Куфко и А. Ржеутский, с огромным шикарным каталогом. Выставка открылась 1 сентября, а 3 сентября в государственной галерее «TEST» открылась моя персональная выставка.

После поездки в 1991 г. группы «Формы», уже официальной, во Францию и проведения ими там выставки, в марте – апреле 1991 г. была организована выставка минских и французских художников в БелНИИНТИ, в Минске, и, по



Игорь Кашкуревич.

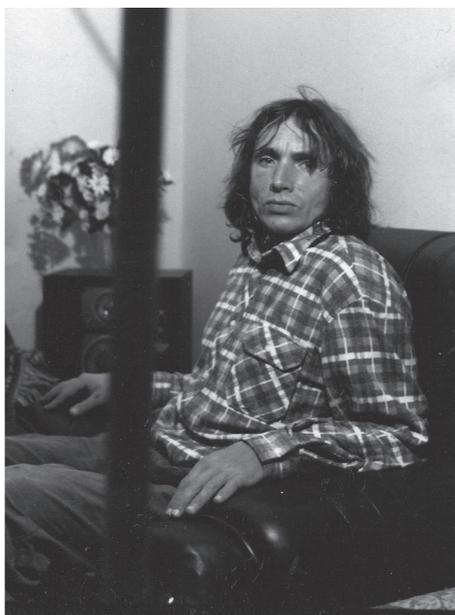
сути дела, на этом закончилась история белорусского авангарда в перестроечный период. Но в 1991 г. была организована выставка «Панорама белорусского искусства» (Беларт) польской галереей «Норблин», которая была открыта на большом металлургическом заводе. Там были станки, часть оборудования, кирпичные некрашенные стены. Там и прошла очень большая выставка с каталогом, который назывался «Беларт».

Самое прикольное – выставку сначала пытались организовать Фонд культуры и польский Центр современного искусства в замке Уяздовского в Варшаве. Переговоры шли, все было хорошо, но нашим Фондом культуры было поставлено условие: выставка откроется, если на ней не будут участвовать художники Андрей Плесанов, Алексей Жданов, Артур Клинов и Виталий Рожков.

Поляки возразили. Они сказали, что знают этих художников по выставкам в Польше. К этому времени в Польше уже был снят фильм «Белорусский авангард», в котором шесть художников (включая перечисленных выше) из Минска рассказывали о своем творчестве, показывали картины, и фильм был снят достаточно интересным польским режиссером. Этот фильм прошел несколько раз по каналам польского телевидения. Поэтому поляки стали упрямыться и говорить, что эти художники должны участвовать в выставке.

В итоге Фонд культуры пошел на компромисс – выставку разрешили, если не будет участвовать Плесанов. Узнав об этом, я пришел на последнее заседание Фонда культуры по этому вопросу, где выяснилось, что я не могу участвовать на этой выставке, потому что на вернисажах выпиваю. На что я ответил, что выпиваю на вернисажах и буду выпивать, как все интеллигентные люди, например, на Западе.

Вышел и подумал, что Фонды культуры приходят и уходят, а Плесанов оста-



Геннадий Хацкевич.

ся. Я позвонил своему приятелю Александру Иванову и сказал: «Саша, ты не хочешь организовать выставку в Варшаве, а заодно и сделать каталог?» Александр Иванов был первым белорусским бизнесменом, организовавшим собственную галерею «Александр Парк». Саша сказал: «Хочу» и оформил выездные документы всем участникам выставки. Вывез их, разместил в гостинице и курировал, потому что многие любили выпить, могли разбить унитаз, раковину умывальника и посидеть на крыше дома, свесив ноги в Краковском предместье....



А. Ржеутский.

Выставка прошла с хорошей прессой. После нее остался великолепный каталог, который был выпущен польским Центром современного искусства и галереей «Александр Парк».

Руководителем с польской стороны был Марек Гвоздецкий, который отбирал работы и был одним из инициаторов этой выставки.

А.М.:

– Революционные годы перестройки, как и в начале 20-х годов, породили движения художников, которые решали социальные и художественные вопросы коллективно. Это было по всему Советскому Союзу. Скажи, какая хронология возникновения объединений в Минске?

А.П.:

– Конкретных объединений на начало 1986 года, если я только не заблуждаюсь, не было в Минске, кроме группы «Галіна», были квартирные выставки, были выставки в мастерских, например, Артур Клинов года за два до этого провел квартирную вы-

ставку. Причем приготовился к ней очень интересно: он разослал всем письма с пригласительным билетом, в котором время было указано с точностью до минуты. Вот текст: «Эзотерическое действие. Просьба быть 5 марта именно в 11.40. Место: ул. Червякова, 18-63. Отправление: автобус 18 от пл. Победы, 4 до ул. В. Хоружей. В дверь не звоните». Что это значило? Например, человек получал приглашение и должен был прийти, скажем, в 11.53, на осмотр ему выделялось 15 минут, и он должен был уйти, а через 2 минуты должен прийти следующий и т.д. Артур Клинов выкрасил квартиру в черный цвет: стены, пол и потолок, убрал практически всю мебель и расставил картины и объекты. Это было достаточно интересно, и, естественно, никто не уходил. А новые все приходили. В итоге это закончилось хорошей большой тусовкой и удовольствием от полученного результата.

Игорь Кашкурович имел в старом доме на чердаке интересную мастерскую, в которой было представлено много интересных объектов.

Владимир Лаппо, живя в Борисове, тоже делал объекты и инсталляции. Виталий Рожков превратил свою комнату в «хрущевке» в сплошной объект, про-

никнуть в него можно было только на четвереньках, а внутри проползать или иногда проходить между немислимых комбинаций ящиков, каких-то картин, объектов и огромных шин от БелАЗа. Это были три человека, которые целенаправленно делали такое искусство, которое тогда никто не понимал и с трудом понимает сейчас.

А.М.:

– А когда ты начал собирать авангард?

А.П.:

– Я начал целенаправленно собирать живопись где-то с 1975 года, когда поступил в театрално-художественный институт на режиссерский факультет, и перезнакомился со всеми художниками, которые в это время параллельно учились со мной. Это были Малишевский, Хацкевич, Цеслер, Войченко, Суринович, Лапша, Маслий и многие другие, их картины стали попадать ко мне в коллекцию.

Где-то с 1984 года я задумал собирать серию «Мастерская художника» с целью потом организовать выставку, которая и состоялась, как я уже говорил, в 1987 году.

Практически на моей выставке ее участники, а их было 32, перезнакомились. Потом многие из этого коллектива организовали объединение «Форма».

А.М.:

– Получается, что твоя выставка выступила детонатором в организационном процессе объединений?

А.П.:

– Да. Кроме того, это была первая официальная выставка нетрадиционного искусства в Беларуси.

А.М.:

– Когда организовалась «Форма»? Имена по ходу нашей беседы уже известны, а время ее рождения?

А.П.:

– Время ее рождения – март 1987 года, официально, когда объединение назвало себя «Формой», – начало лета 1987 года. Об объединении заговорили после большой выставки в декабре 1987 года.

Игорь Кашкуевич, который входил в «Форму», организовал объединение «Плюралис», в него вошли Люда Русова (жена Кашкуевича) и еще кто-то.

А.М.:

– А Леша Жданов?

А.П.:

– Жданов, как и я, участвовал в выставке «Плюралиса», и «Плюралис» с нами участвовал, т.е. это было номинальное название.



В. Чернобрисов и А. Плесанов.

Потом группа «Коми-кон»: Костя Горецкий с двумя девочками организовал объединение.

1987 год был годом возникновения объединений. Артур Клинов организовал объединение «БЛО», по названию стеклоочистителя, который почему-то нюхали несознательные дети. Мы, говоря об этом объединении, добавляли к тому названию букву «Е». В «БЛО» входили Клинов, Валерий Песин и еще несколько человек. Я с Алексеем Ждановым участвовали в их выставках. Были и другие художники.

А.М.:

– Какие еще были группы?

А.П.:

– Я помню только эти: «Галіна», «Коми-кон», «Плюралис» и «Форма».

А.М.:

– На твой взгляд, какое из этих объединений было более солидное и серьезное, больше просуществовавшее в этот период, потому что объединение, как известно, достаточно хрупкое образование?

А.П.:

– Ответить на этот вопрос сложно. Объединение «Плюралис», например, придумал Игорь Кашкуревич, и оно существовало, пока он был здесь и не уехал в Германию. Сам его создал – сам и был его участником. «БЛО» тоже было создано Артуром Клиновым не в противовес и не в пику кому-то. Оно также тихо и спокойно развалилось. «Форма» развалилась, когда там выбрали официального председателя. Сейчас в Минске, если и есть какие-нибудь объединения, то я о них ничего не знаю.

А.М.:

– Я хотел бы, чтобы ты вспомнил пропущенные тобой моменты из жизни художников.

А.П.:

– Нельзя вспомнить все. На память приходит эпизод, когда месяца через два после закрытия выставки «Мастерская художника» меня вызвали в ЦК партии, в отдел культуры, и задали вопрос: «Вы посылали телеграмму М. Горбачеву?»

– Да, посылал.

– А зачем?

– Потому что выставка была закрыта.

– Но она же была потом открыта. Так зачем же вы посылали?

– Потому что выставка была закрыта.

– Но ведь она же была открыта.

– Да, была открыта.

– Так зачем же вы послали телеграмму?

И так продолжалось минут 40. Наконец зашел Войтович (бывший директор киностудии «Беларусьфильм»), тогдашний секретарь по культуре (а допрашивал меня Высева, его заместитель), с идиотской улыбкой. Я сказал, что все вопросы вот к этому уроду, и Войтович с такой же идиотской улыбкой вышел. Высева сказал: «Тогда можете идти».

Эти гонения были со стороны властей, и шлейф их тянется по сегодняшний день, так как нами руководят бывшие коммунисты.

А.М.:

– Андрей, а с художниками у тебя были разногласия?

А.П.:

– Ты знаешь, принципиальных никогда не было, но по мелочам... У меня нет специального образования и как бы для тех, кто его имеет, я всегда дилетант. Хотя я попал во Всемирный каталог живописи 2002 года в Гааге, в Голландии, среди лучших 1000 художников со всего мира. Причем, если в каталоге на каждой странице по 4–5 работ, то меня тиснули одного на всю страницу. Мелочь, а приятно.

И потому в официальных выставках я никогда не принимал участия не потому, что не хотел, а потому что или меня не приглашают, или мои картины не вывешивают. Простой пример. В 1993 году, когда Советский Союз уже не существовал, меня официально пригласили в «Палац мастацтва» на Всемирный форум белорусов. Я принес туда свои работы. Когда художественный совет утверждал картины для экспозиции, оказалось, что мои картины не вошли, как не представляющие художественной ценности, а одна из них вошла в каталог в 2002 году.

А.М.:

– Это расхожая точка зрения того времени, и, конечно, хорошие художники страдают от этого. Я хочу такой вопрос задать. Как ты считаешь, в чем значимость перестроечного движения художников?

А.П.:

– С момента выставки «Мастерская художника» прошел 21 год. Я заметил, что в то время интерес зрителей был просто огромен. Сейчас обидно до слез, что в музеях и выставочных залах в день, кроме тех, кого приводят на экскурсию, посетителей бывает 10–15 человек. Это страшно. Люди теряют всякое желание посещать залы живописи, графики, скульптуры и наслаждаться произведениями искусства. А тогда мне было приятно, и я горжусь, что на наши выставки люди ходили просто толпами. Выставка в БелНИИНТИ «Перспектива» была открыта с 9.00 до 17.00. А люди работали до 18.00, и они откровенно плакали у входа, что не могут попасть на выставку. Если ее по времени показать больше, то в день посещало бы не полторы тысячи человек, а все три тысячи.

А.М.:

– Ты правильно заметил, что желание быть свободным тогда несоизмеримо с сегодняшним днем. Это интересная сторона, но я хотел бы вернуть тебя к моему вопросу. Пусть ты и не искусствовед, какова твоя оценка того времени?

А.П.:

– Вопрос, который ты задал настолько сложный и глобальный, что на него нельзя ответить в двух словах. По



Плесановы – Андрей, Аня и Галина на выставке «Сокровищница белорусского авангарда».

крайней мере эти годы горбачевской перестройки исторические: рухнула берлинская стена (причем на моих глазах, я как раз был в Берлине) и произошло объединение Германии, я видел эту стену до того и видел, как ее разламывали. Кроме того, мы выезжали в Польшу, Германию, Голландию жить там и работать, наши работы стали покупать. Появился элементарный смысл жизни – ты кому-то нужен. До этого работы складировались на чердаках, а теперь они стали востребованы. Этот процесс двинулся вперед, произошел качественный переход одного в другое, т.е. русский авангард 20–30-х годов в полной мере проявился в конце 80-х.

Я не беру себя и своих друзей, которые сразу писали авангардные работы, но официальные художники, члены Союза художников, которые всю жизнь писали реалистические натюрморты, стали абстракционистами и кубистами.

Конец XX века и горбачевская перестройка послужили толчком к развитию и популяризации авангарда, но как только Советский Союз распался, потерялся всякий интерес, условно говоря, к русскому, потому что под Советским Союзом подразумевалось все: и Грузия, и Украина, и, разумеется, Белоруссия.

Когда мы распались, Беларусь оказалась маленькой, никому не нужной и Богом забытой страной. Творческий процесс в ней затих, а в авангардном плане и интерес прошел. Россия как была большой страной, так и осталась. Москва как была столицей, так и осталась, а Белоруссия затихла, и мы многое потеряли. После того, когда у многих белорусских художников был такой резкий хороший и качественный рывок, теперь он заметно снизился.

Вопросы к Людмиле Русовой.

А.М.:

– Людмила, ты один из ярких представителей неформального перестроечного движения художников. Я хочу тебе задать следующий вопрос. Скажи, с чего начиналась история белорусского перформанса?

Л.Р.:

– Я думаю, что это 78–79-й год, когда Игорю Кашкуревичу стукнуло в голову совершить якобы свадебное путешествие на байдарке из Сожа в Днепр. Был у нас такой друг семейства – И. Дашкевич. Он купил резиновую байдарку, и мы поплыли. Это был тотальный хепшининг, который занял больше месяца. Мы тогда еще сами плохо понимали, что сделали. Но потом выяснилось, что это было в контексте московского концептуализма. Потом это легко перешло в объекты у Кашкуревича и у меня в какие-то структуралистические заморочки, а потом конкретно в сам перформанс.

А.М.:

– Точнее. Где проходил первый перформанс, его авторы и участники, событие, к которому это было подвязано?

Л.Р.:

– Я не думаю, что это был перформанс. Но думаю, что это можно определить как хепшининг с элементами перформанса. Это Игорь Дашкевич, Игорь Кашкуревич и Людмила Русова.

А.М.:

– Понятно. Теперь перформанс в его собственном понятии.

Л.Р.:

– Он возник в 1988 году и показан в городе Витебске на выставке, посвященной Казимиру Малевичу, в кинотеатре «Спартак».

А.М.:

– Спасибо, что вспомнила. Мне, как витебчанину и участнику проекта, это приятно. До Витебска, кроме хеппининга-перформанса, было что-нибудь?

Л.Р.:

– Были какие-то личные наработки, но они не акцентировались. Почему я говорю о 78–79-м годах? Потому что у Кашкуревича есть альбом фотографий: мы это задокументировали и осмыслили, что мы сделали. А следующий период – это были уже наработки пиара, но незначительные. Все-таки как яркое проявление этот перформанс был первым.

А.М.:

– После 88-го года что было?

Л.Р.:

– Этот перформанс повторялся потом в Минске, Москве. Он естественно трансформировался, проект был сложным и в зависимости от места появлялись новые фигуры, в частности в Москве появилась фигура Гарика Виноградова. Это известный в Москве перформер-мен и концептуалист.

В следующие годы было много перформансов и в деревне, и в Минске.

У Кашкуревича и Русовой был дом в деревне (прим. А. Малей).

Ты вот вспомнил «Панораму». Я не помню название перформанса, там участвовали мои трехметровые знаки и действие Кашкуревича. Я помню, что мы везли землю из деревни, и был у нас гость из Стокгольма поэт Эрке Лабалайне. У него также был перформанс. Перформанс происходил в заброшенном домике, который до сих пор стоит, все это было задействовано в концепции, я бы сказала, в развале.

А.М.:

– Я задам тебе вопрос, который задавал Андрею. Твое отношение к этому периоду?

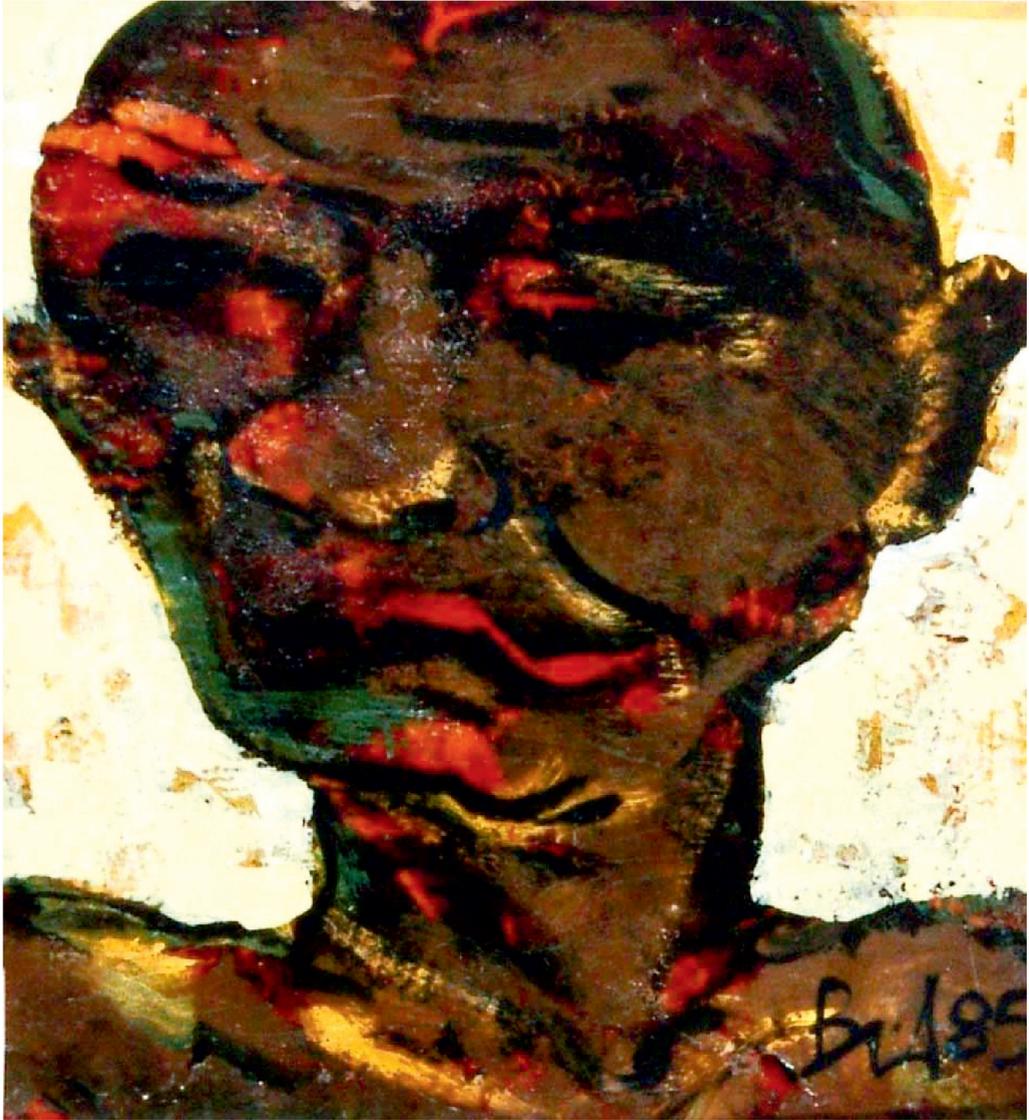
Л.Р.:

– Я думаю, что все то, что тогда называлось неформальным, было в черном списке. В те годы власти очень сильно волновались по этому поводу и выдвинули рубрику – «неформальное движение».

Что касается перформанса и вообще акционизма, то в лице таких, как Игорь Кашкуревич, это имело достаточное проявление – рефлексию в лице Жданова и меня. Просто был протест на ту действительность. Что касается будущего, развития, то, безусловно, это посеяло какие-то зерна, потому что сейчас я уже вижу новое поколение молодежи, которая тогда что-то увидела и поняла, а сейчас на свой лад и манер пытается использовать. Поэтому я думаю, что, безусловно, в этой провинции все так не проявлено, достаточно нивелировано, но то, что это имело место и что оно будет иметь в будущем, я не сомневаюсь.



А. Жданов. «Мутант Семенов».
Холст, масло.



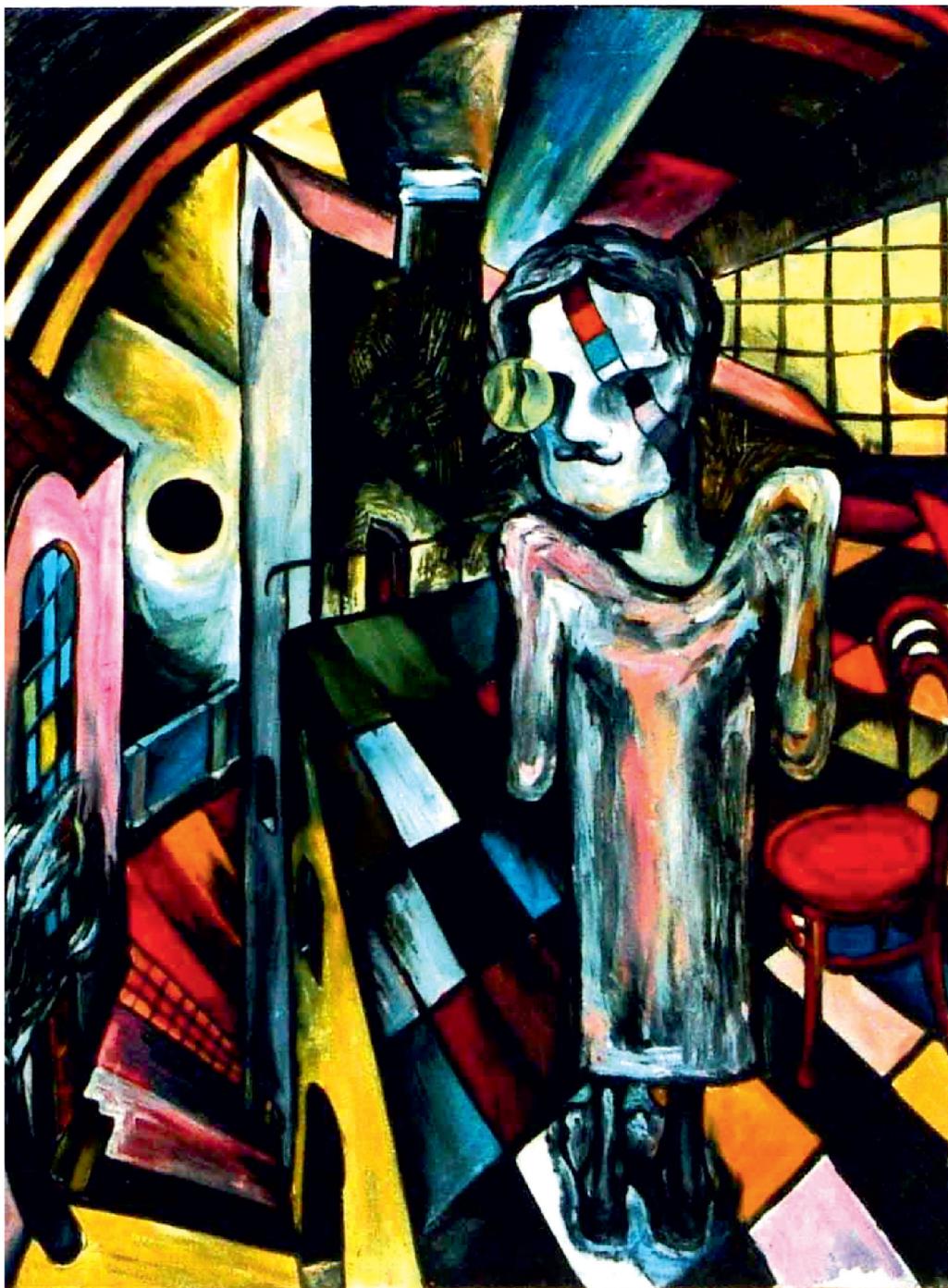
В. Акулов. «Портрет Войтовича».
Холст, масло.



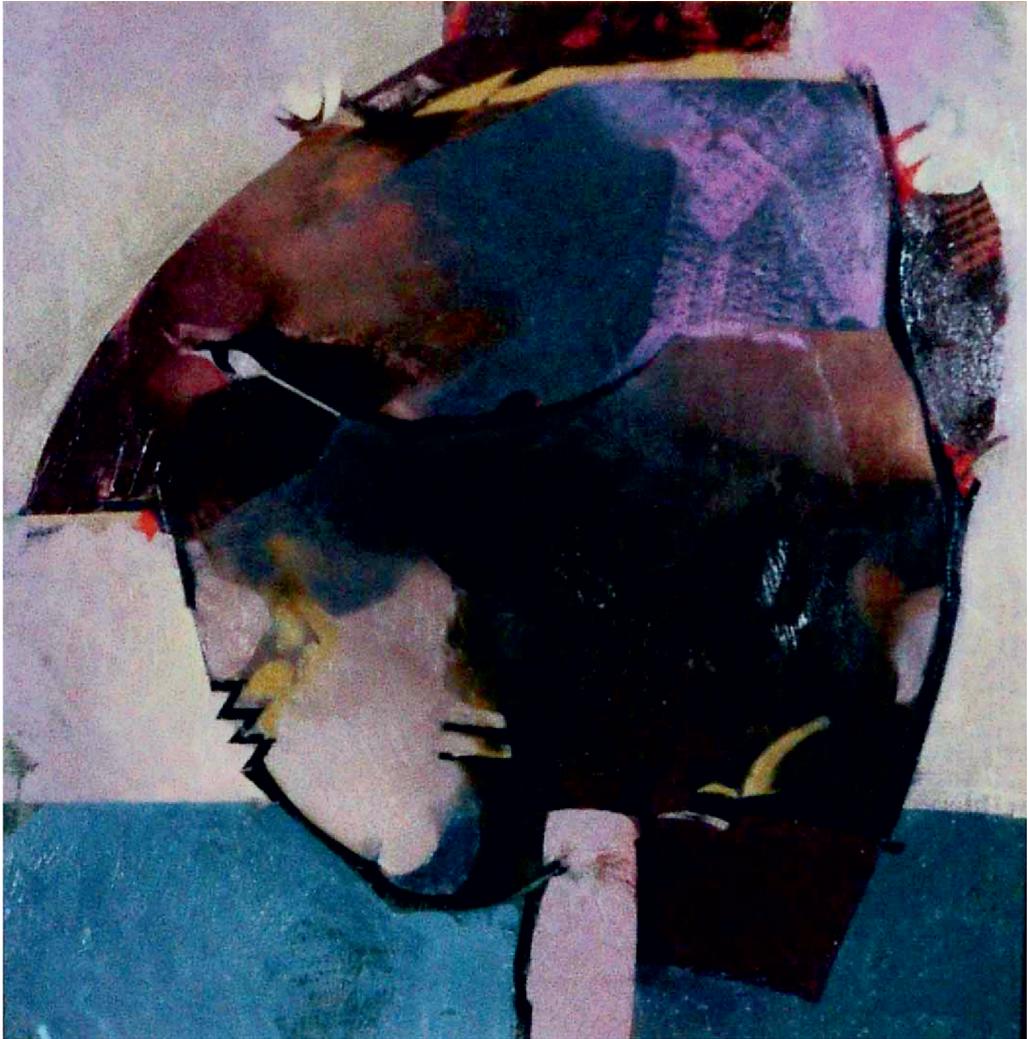
А. Белов. «Запах свежего кофе».
Холст, масло.



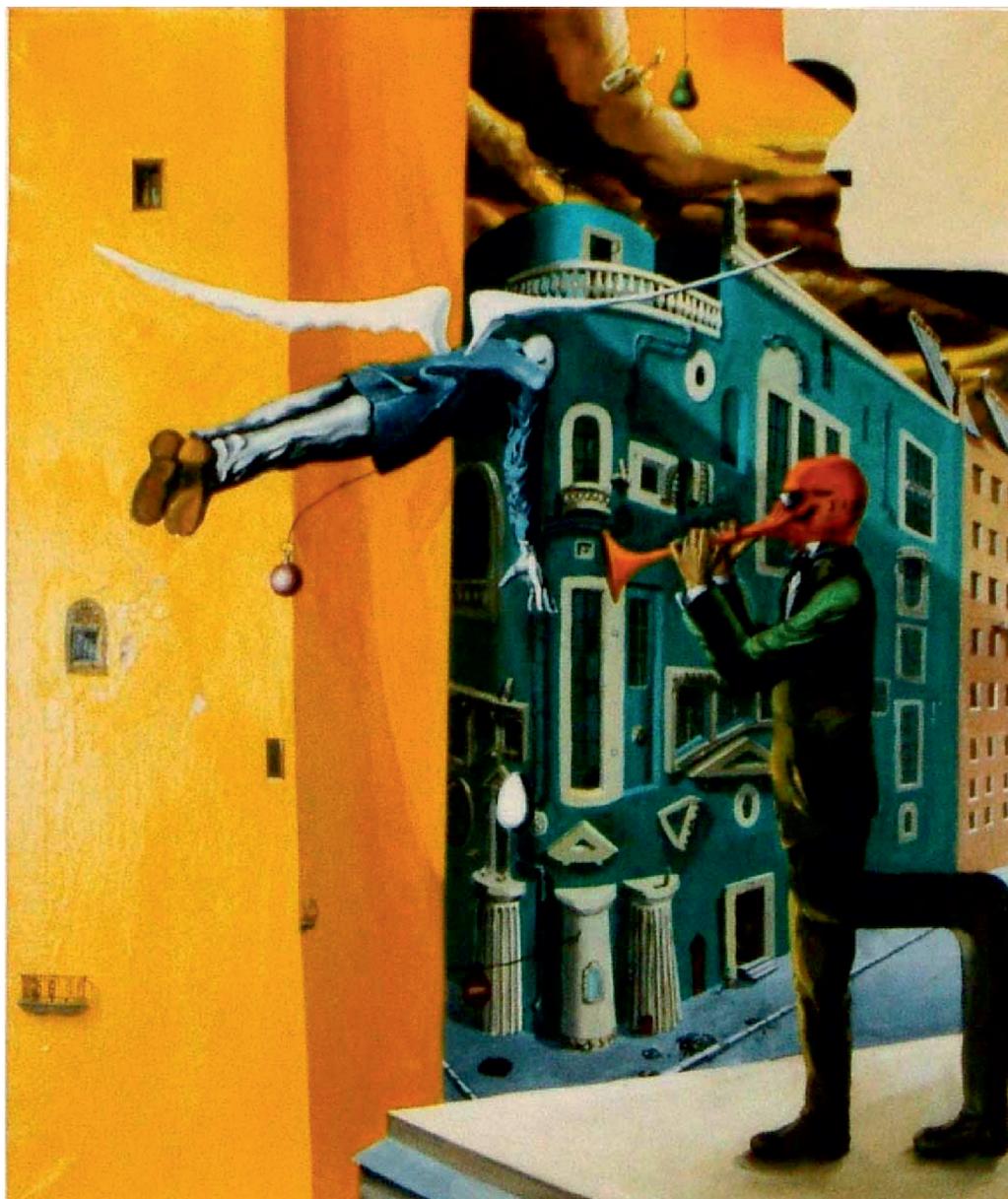
А. Глобус. «Портрет Богушевича».
Холст, масло.



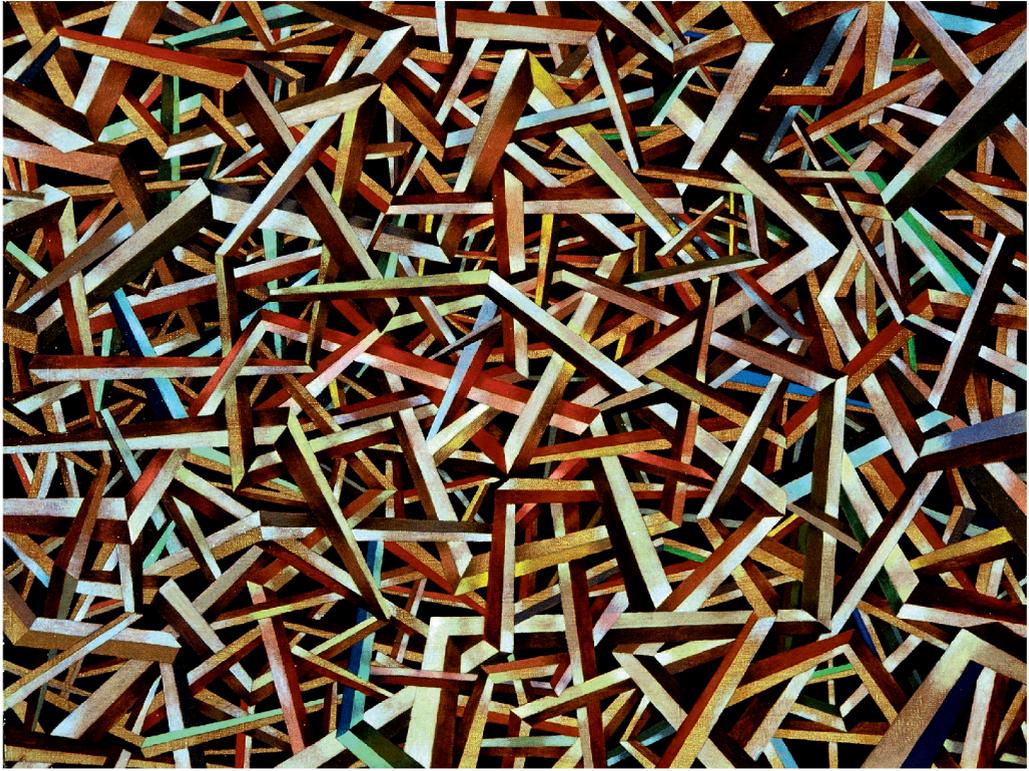
А. Клинов. «Портрет А. Молчанова».
Холст, масло.



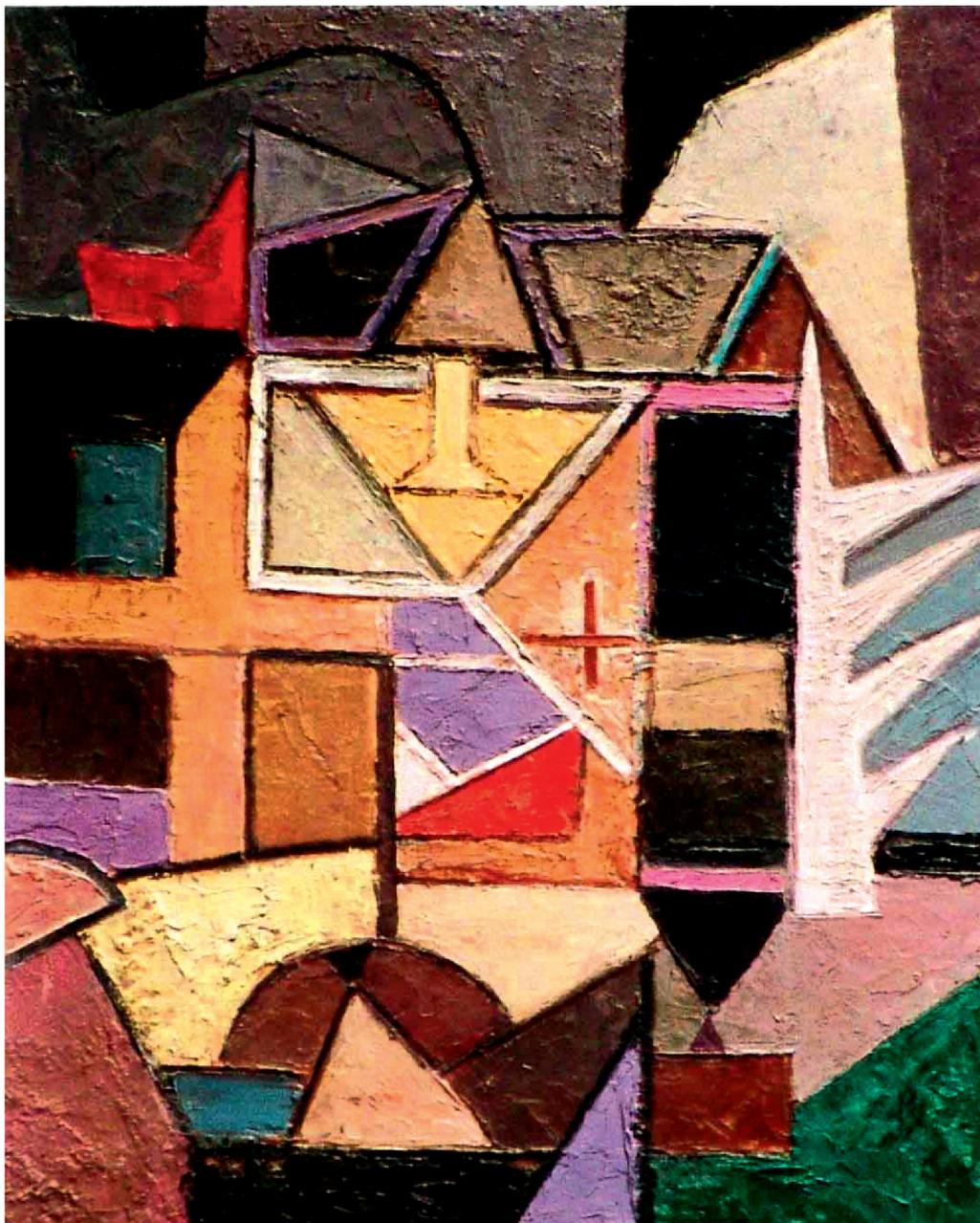
В. Лаппо. «Голова».
Холст, масло.



А. Молчанов. «Хотим есть».
Холст, масло.



А. Плесанов. «Композиция».
Холст, масло.



А. Мартынич. «Композиция».
Холст, масло.



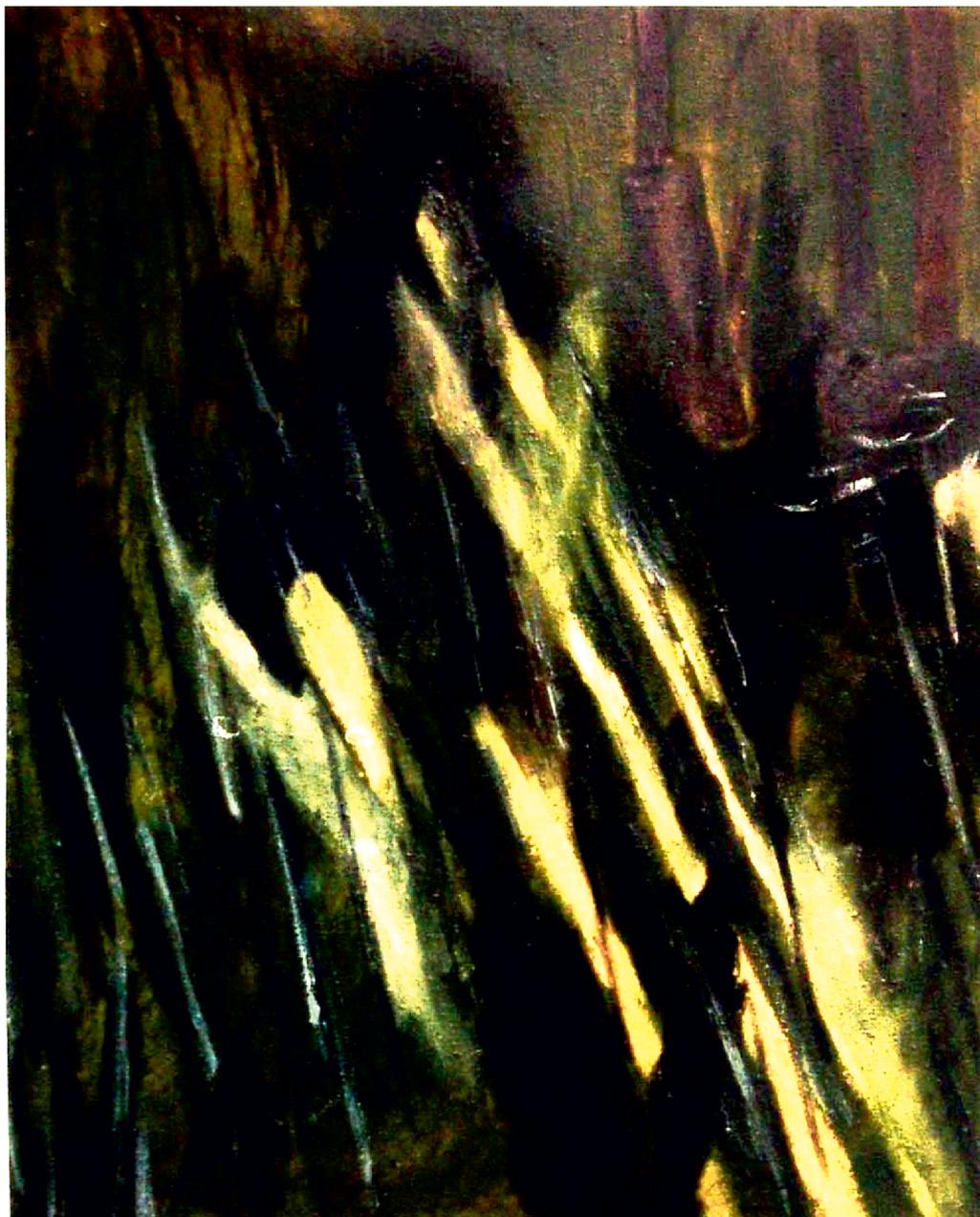
А. Ржеутский. «Семья».
Холст, масло.



А. Степаненко. «Инфанта-2».
Холст, масло.



В. Петров. «Автопортрет».
Холст, масло.



В. Песин. «Лес».
Холст, масло.



В. Чернобрисов. «Аллегро».
Холст, масло.



Д. Ермилов. «Лена».
Холст, масло.



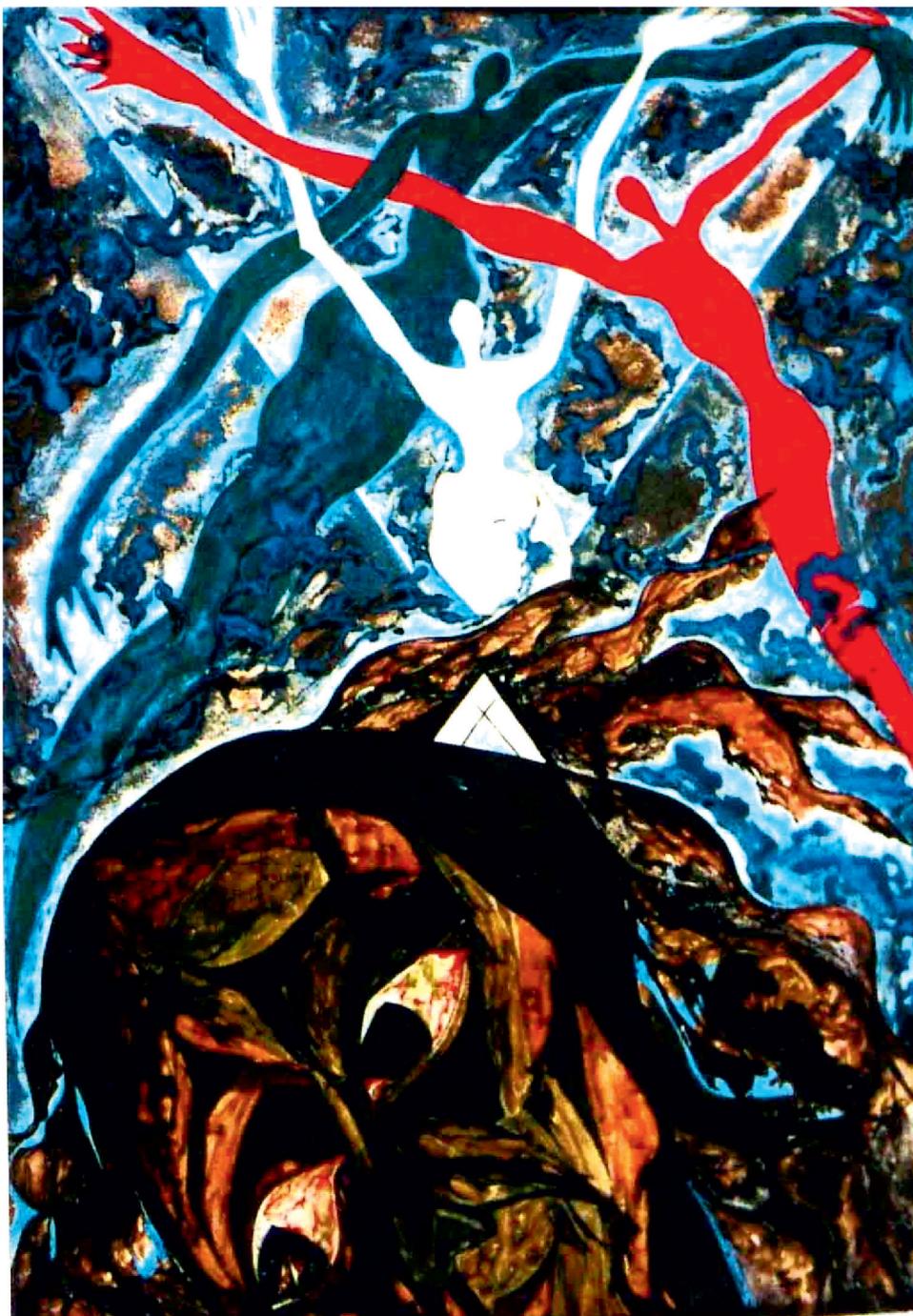
И. Кашкурович. «Поверхность 143».
Холст, масло.



А. Клинов. «Комиссар».
Холст, масло.



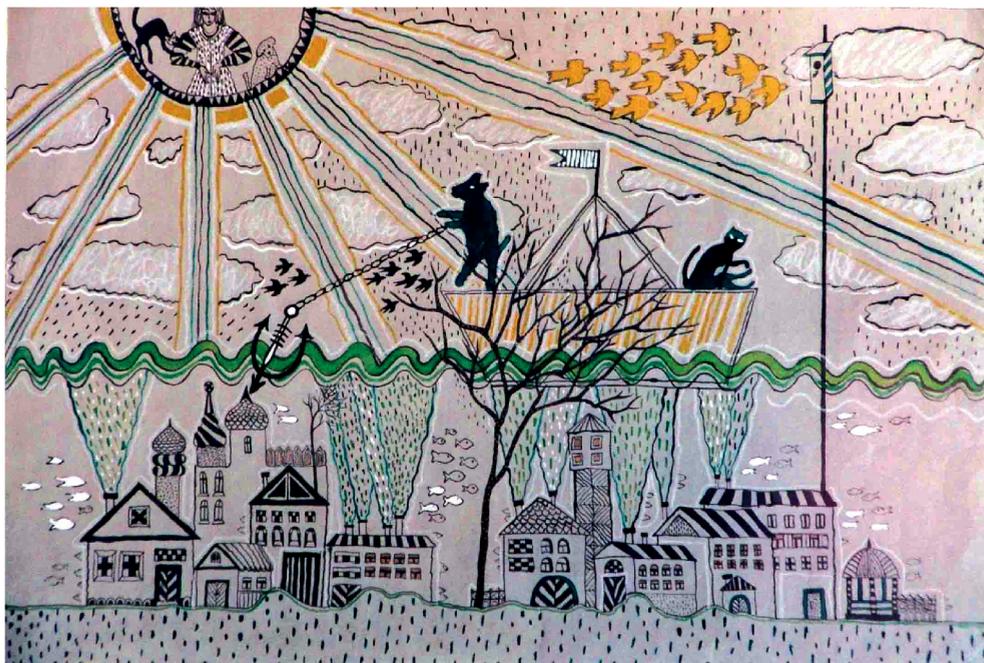
Л. Короткая. «Вечер».
Холст, масло.



Л. Русова. «Композиция».
Холст, масло.



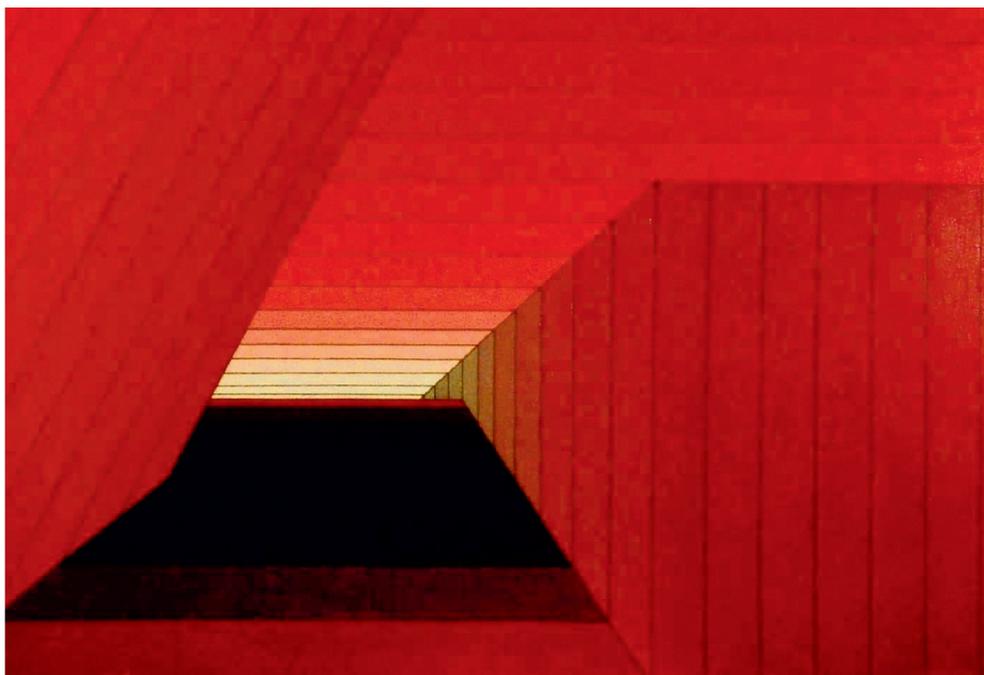
С. Малишевский. «Друзья». Холст, масло.



О. Сазыкина. «Город». Бумага, смешанная техника.



Г. Тиханович. «Композиция».
Холст, масло.



С. Лапша. «Метро 2». Холст, масло.



В. Куфко. «То, что приносит море».

Репродукции работ из коллекции А. Плесанова, датированные 1987–1990 гг.

Документы

Автор Людмила Русова.

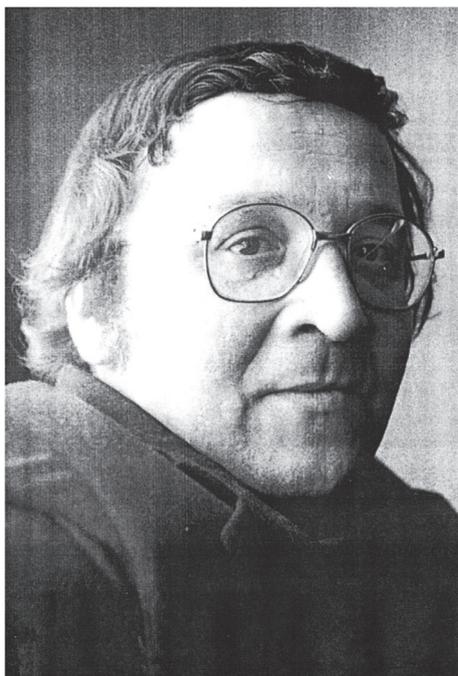
Алексей Жданов
1948–1993

Родился 1 сентября 1948 г. в городе Хабаровске.

С 1966-го по 1969-й учился на историческом факультете Белорусского государственного университета по специальности «Философия».

Представитель минского андеграунда. ФИЛОСОФ. ПОЭТ. ХУДОЖНИК.

Ушел из жизни 17 ноября 1993 г.



«...и снится, снится сон,
стыдясь мирских сует,
о счастье, и о том,
что счастья в жизни нет...»

Алексей ЖДАНОВ

В этих строках, в их особом протяженном интонировании предстает человек, переживший глубочайший духовный конфликт, отрекшийся от стереотипного понимания смысла счастья, осознавший счастье для себя, как желаемую возможность неизбывной невозможности, в которой сложный выбор выпал в пользу столь презираемых ремесел, как поэзия и живопись...

«...есть вечные слова: **«На свете счастья нет...»**»

...постоянно провоцируя судьбу, он предпочел жизненность во всех ее проявлениях – глубину страсти, разгул эмоций, поиск и разочарования, не претендуя на праведность и вечность, он выбрал между небом и настоящим – последнее...

Ницше говорит: «...важна вовсе не вечная жизнь, но вечная жизненность».

Если применителен подобный дискурс, то



допустим и следующий,
состоящий в том, что искусство предстает
или как часть счастья, или как безумная
роскошь
в приобретении общего банального ком-
плекта жизни,
где смысл – материальная реальность
комфорта,
а искусство лишь средство...

**«...наши дни – полосатая будка с кое-
какой мебелишкой казенной...»**

...или искусство предстает
как полное счастье-несчастье, как непре-
одолимая нищета
в метафизическом рассмотрении жизни,
когда важен сознательный отказ в приоб-
ретении
столь всем привычного комплекта,
и тогда смысл – только искусство,
и человек тогда – непреодолимо неутешно бесконечно одинок...,



**«...выхода нет. Приговор: пребывать в настоящем...
Летом... зимою... всегда... и по месту прописки
и ни к потомкам, ни к предкам, в могилах безжизненно спящим,
ни к современникам спящим, ни к самым далеким, ни к близким...»**

...В этом контексте поэт и художник Алексей Жданов
позволил себе в поисках счастья безумную роскошь
жить только для искусства, ни разу не предав его главный принцип –
состояние непреодолимой нищеты,
и поэтому совершенно очевидно, что ни его поэзия, ни его картины
никогда не станут слащавым украшением дешевых салонов...,

**«...солнце встает... Настоящее все различимей, все непонятней... все злее...
и выхода нету»**

...местечковый поэт по наитию, Жданов,
если учесть, что Минск на карте современной культуры – местечко,
делая вызов самому себе перед невыносимой скукой совдеповского бытия,
неустанно инсценирует серую повседневность совка
со следственным ей синдромом в результате,
он отыграл хорошо сколоченный и бескомпромиссно крутой сценарий жизни
бунтаря-одиночки,

избрав себе кумиром Варлама Шаламова,
«просто из чувства протеста» он устроил паломничество
«на краешек земли в долину Колымы», где в поисках своей инспирации
не устает разоблачать прошлое, а комплекс неисправимой вины, гнетущей его
душу, не позволяет молчать...

«...здесь по причине вечной мерзлоты, все прочее – непрочно и невечно...»

«...отверзается мерзлота с миллионами мертвых тел...»

...переходя из текста в текст, Жданов
все меньше и меньше муссирует проблемы судьбы и свободы воли,
он все меньше допускает лирических отступлений,
для него не существует оторванной абстрактной реальности, напротив,
для него экзистенциально значимы только переживания и мысли,
связанные с повседневной конкретикой жизни,
в которой его не устраивает лицемерное «коллективное бегство по кругу»,
подчиненное философии маразма уголовно-морального кодекса,
неспособный на симуляцию, Жданов фиксирует
«пространство, становящееся тюрьмой»...

«...каждый, пристально глядя, увидит казенный барак...»

«...и будущее – черный грузовик, гремящий заползающий во двор...»

...ярко выраженный индивидуалист, Жданов
не выносит никакой принудилочки,
он отрицает и отторгает ущербное пространство, где
«черные полощутся флаги, с белой, как дни, бахромою»...

«...мы свободны, как ветер, – но нас породила среда, мы рабы и холопы. Мы живы – и нас уже нет...»

...поэт Жданов обнаруживает, что в бесконечных обстоятельствах жизни, –
от человека вообще ничего не зависит,
расклад тотальности экзистенции все больше привносит ощущение безысхода,
желание утопить собственную память, прикрываясь маргинальностью,
не спасает,
метафора неотступно преследует...

*«...ждали, глаза проглядели.
Кровь на руках просыхала, сыть выступала на теле...»*

«...выведут людей, как на «шмон» в лагере выводят ээка...»
...собственная причастность,

невероятная способность проникновения опережают все интонации,
и вновь преодолевая слово в поисках смысла,
чтобы еще раз прикоснуться к жизни, такой непорядочной и нечестной,
как никогда нуждаясь быть понятным
в своей brutальной аскезе существования, Жданов
все больше ощущает бессилие речи в распадающемся пространстве совдепии,
саморефлексия достигает исповедальной формы...

«...я убил человека с дурацкой фамилией Страх...»



*«...уродливы, дурны – неотделимы,
хоть и даны в различных идиомах,
от непутевых критиков режима,
без срока содержавшихся в дурдомах...»*

...так печальная экзистенция страждущего
правды жизни поэта
переходит в мужественное молчание,
и совершенно логично, все возможные для
него артикуляции перетекают
в плоскость картины,
вначале в коллажи, фиксируясь, как доку-
мент квазибытия,

затем в рельефы объектов и, наконец, в длинный ряд «Мутантов» –
немых свидетелей зоны – места застывшего смысла,



Жданов-художник, невероятным образом догадался и открыл,
заглянув в глубь вещей в поисках смысла,
как важен не только смысл, но как становится важным – место смысла...



*«...круглый, как стереотип, как мировая душа, –
по небу косо летит, агонизируя, шар...»*

...и здесь ему чрезвычайно важны задние планы, позже это зазвучит
отдельной темой – ждановской,
фоны со всевозможными аксессуарами, выражающими пространство вырождения,
в нелепых нагромождениях форм, в закамуфлированных пятнах,
не то фабрик, не то крематориев силуэтах, бередящих глаз,
где пролетарски-индустриальное пространство чернухи решило
соперничать с пространством жестокой фатальной некрофилии,
в этих вывернутых наизнанку комбинаториках inferнального котлована,
как бы тайком от собственной памяти, неизбежно узнаешь
местный колорит...

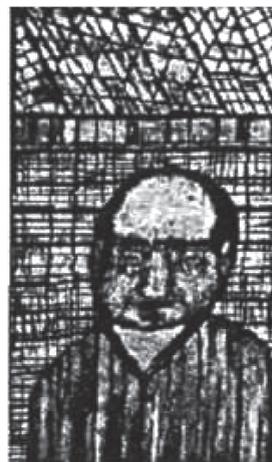
«...обрели магистрали, где в основании кости...»

«...город, как общее место, непререкаем и страшен...»

«...яркие прожектора тьму прорезают и рвут...»

*«...глыбами атомных станций черные дыры заве-
сим...»*

...так художник, прорываясь сквозь плоскость псевдопод-
линности жизни в плоскость изображения, трансформи-
руя сознание, будучи сам представителем и свидетелем
страшного процесса распада черно-серого пространства
зоны, фиксирует переход распада в его латентное состоя-
ние, экстраполируя в застывших немых полых портретах
своих персонажей...



«...вокруг необъятный дремучий мир – насколько хватает глаз. Сквозные крапинки звездных дыр – глаза неизвестных рас. Все это смотрит, и все молчит. И ужас уже пророс. Растет тяжелый древесный стыд. И так не хватает слез...»

...в визуальном ряду «Мутанты» – новый ракурс ждановской экзистенции, целый мир образов являет собой обнаженную суть тотальности наличного бытия с его неустроенностью, лишенной элементарного эстетства, это неповторимое примитивистское откровение, как правило, прямо выраженный негатив или, с минимально щемяще бедной палитрой, дозирующей спонтанность абсурда, превалирующей монотонностью, исключая хоть какие возможности имитации, мощно работают фактуры, подчеркивающие брутальность эстетики, изображения как бы распластаны на плоскости, мутанты всегда развернуты в фас, пластика до нелепости гиперпроста, лица-маски с черными несоразмерно большими провалами глазниц доведены до исчерпывающего знака, означающее совершенно адекватно означаемому, когда мгновение нагружено до предела, где время, события, люди – апокалиптически единое целое...

«...наступает такая пора, когда светом становится тьма...»

...деструкция пространства усиливается сдержанно-экспрессионистскими элементами письма, пониманием происхождения глубинных деформаций формы.

«...руки тянутся и клянут. И пустые глаза глядят. Продолжается Страшный Суд по ту сторону дней и дат...»

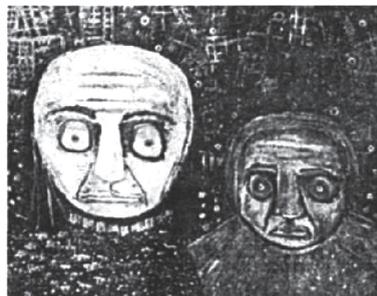
...неотступная попытка осмыслить мир собственной поэзии, выраженная в «Мутантах» авторефлексия предельна, изображение как никогда адекватно поэзии, это неизвестный ждановский прикол о мутанте Семенове или столь любимом самим Ждановым мутанте Юрии Планере. Это выстраданная, пережитая, ни на секунду не потерявшая здравого смысла хронология сюжета, где созданный образ – следствие личной драмы души, здесь произошли все мыслимые и немыслимые истории, но страшный сюжет безвременья продолжается благодаря оставшимся последним персонажам, которые должны наводить страх на рабские души...



«...что-то метнулось... наверное, тень моя, невозвращенка...»

«...бродят по двору тени лишенки, отдельно от тел...»

...этот нескончаемый, настойчиво повторяющийся сюжет эсхатологического предсказания, сам в себе адаптируясь, растягивающийся в длинный ряд прямо транслируемой жуткой экзистенции, в которой время кончилось, и лишь тени, призраки, двойники, тройники, зомби, – возникшие как изображения, хотят стать реальностью, и, реинкарнируясь в реальности, они, возвратившиеся, мучительно ищут утраченный навсегда оригинал...



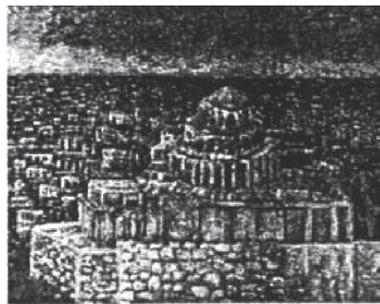
*«...и гость мой – сгусток тьмы, искусственный повтор.
Пустоты двух глазниц уставлены в упор.
Мой спутник кочевой, мой «черный человек», –
из толщи временной, где вьется черный снег,
где льется черный свет, где нет иных могил...»*

...отработав все возможные механизмы с собственной памятью, Жданов демонстрирует безумный психологический опыт, совершая отчаянную попытку совместить прошлое, настоящее, будущее, где особенно раскрывается проблематичность взаимоотношений автора с изображением, как сложно искать в нивелированном – идентифицированное, протестуя, найтись – самоидентифицируясь... Ни разу не позволив себе ни малейшей профанации, Жданов ни разу не спекульнул, чтобы записаться в заангажированный соц-арт...

*«...как будто гость ночной из данности иной
снабдил меня судьбой на весь мой срок земной,
на весь мой краткий век. Едва не опоздал.
«Нас ради человек» развенчан идеал...»*

...всякое мощное чувство пробуждает в нас идею пустоты, преодолев все разрывы и расчленения смыслов, индифферентный к суетному и временному, до конца уверенный в своем религиозном сознании, уставший ждановский дух находит спасение собственной измученной памяти, поместившись в плоскость пейзажей – пустынных, тихих, одиноких и прозрачных,

лишенных даже следов суеты, –
спрятанных – скрывших – поглотивших все
смыслы,
эти пейзажи – квинтэссенция всего пережитого,
и как последний скол памяти, как последний по-
сыл,
всегда кающегося и ищущего Бога и Истину,
последние интенции Жданова представляют но-
вое пространство,
где истина – не мысль, истина – жизнь...



«...и воет душа, как трубы при штурме Иерихона...»

...так небезупречный Жданов перекинул
феноменальный мост
из опустошенности «общего спального места»
в трансцендентную пустоту,
уничтожающую невыносимое присутствие...
из совковой невнятицы зоны в вечный город
Иерусалим,
где Слова произносились от имени Бога, –
там не нужно отвечать, только слушать,
Леша Жданов вернулся в Гефсимань,
о которой просил еще на пути к слову в поэзии,
Гефсимань, в которой он обрел эстетическую
сокровенность изображения...



**«...вышки чумных лагерей, тишь
Гефсиманской тайги.
Время, как старый еврей, не отпускает дол-
ги...»**

**«...спи, Византия моя! Думать забудь о Беде.
Не оскудеет скамья в нашем народном суде.»**

**Час сотворения сна. Спит Гефсимань-
глухомань...
Дальнего леса стена – необретенная
грань...»**



Людмила РУСОВА
Минск. 24 мая 1995 г.

Опубликовано с разрешения автора (А.М.)

ВИТЕБСКОЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО 1990-х гг.



Постперестроечное неофициальное искусство

После распада СССР неформальное движение художников быстро пошло на убыль и к середине 90-х гг. практически исчезло с арт-сцены страны. Искусство после батальных сражений с социумом стало приспособляться к новым условиям и выходило на путь очищения от тоталитарного наследия. Предметом творчества художников все чаще становилось само искусство без социальных и национальных идей. Художники пересматривали художественные позиции, и многие из них, будучи зрелыми мастерами, осваивали беспредметное творчество.

В этом смысле показателен пример объединения «Немига-17». Это объединение профессионалов, членов Союза художников, образовалось вокруг национальной идеи, но само искусство вывело их творчество на другую дорогу.

В республике стали создаваться галереи, в которых преимущественно выставлялся авангард, т.к. именно он уже определял новое сознание художников и зрителей. В Минске одно из центральных мест в новом галерейном движении занимала «Шестая линия», некоммерческая галерея «Брама» (Лариса

Финкельштейн). Все это придавало новому белорусскому искусству цивилизованные формы развития.

Однако политические лидеры по отношению к искусству и культуре оказались недалёковидными. Они не смогли предложить благоприятные социально-экономические условия для развития рынка искусств, и галерейное дело постепенно сошло на нет. Одни галереи закрывались, не выдерживая арендной платы, другие превращались в магазины-салоны образца советского периода.

После перестройки центр художественной жизни страны сдвинулся в Витебск. Обозначились новые имена лидеров, возглавлявших знаковые проекты. Это Александр Малей – международные пленэры, посвященные Казимиру Малевичу, Татьяна Котович – проект «Малевич. Классический авангард. Витебск», Давид Симанович – Шагаловские чтения и пленэры, Николай Паньков – Бахтинские чтения, Алесь Пушкин – галерея «У Пушкина», Василий Васильев – проект «In-formation», исследовательская деятельность искусствоведа Александра Лисова, Валентина Кириллова – активный участник организации двух пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность», директор Витебского областного отделения Фонд Сороса.

Культура и искусство постперестройки отличалось от движения художников в перестройку. Отличие было в том, что, во-первых, были сломлены все идеологические препоны, во-вторых, стабилизировалось сотрудничество неформалов с официальными властями, которое выливалось в реализацию совместных проектов, в-третьих, неформальное искусство постепенно приобретало статус официального.

В этот период в Витебске были осуществлены значительные проекты, изменившие культуру города. Министерство культуры финансировало два международных проекта – пленэры, посвященные Марку Шагалу с последующим изданием двух каталогов. Имя Марка Шагала было полностью реабилитировано и возвращено народу.

В 1994 г. я получил грант от Фонда Сороса на проведение международного пленэра, посвященного Казимиру Малевичу (рецензия Ларисы Финкельштейн), при содействии Валентины Кирилловой – одного из учредителей Фонда Сороса в Беларуси.

Организовать масштабное мероприятие с участием авторитетных учреждений, таких, например, как Русский музей и Третьяковская галерея, частному лицу, имеющему лишь авторитет неформала, было чрезвычайно сложной задачей. Русский музей на наше приглашение откликнулся не сразу. Приглашенные художники и искусствоведы из Москвы также вначале вели себя деликатно и настороженно. Все опасались скомпрометировать свое доброе имя. Решающую роль сыграл магический авторитет Витебска и понимание того, что необходимо что-то делать для реабилитации имени нашего города. Русский музей, когда мы во второй раз обратились к его руководству, объяснив, что делаем это бескорыстно и с любовью, к нам делегировал искусствовед Ольгу Шихирову. Третьяковскую галерею представляла искусствовед Татьяна Михиенко. Московский Фонд Малевича представлял Виталий Патюков, Национальный художественный музей (г. Минск) – Николай Пограновский.

Всех гостей и участников нужно было разместить в гостинице. Арендовать профилакторий для проведения пленэра, арендовать мастерские в городе для об-

работки материала художникам перед выставкой, обеспечить закупку продуктов и нанять поваров для обеспечения питания участников пленэра, найти выставочную площадь для выставки, организовать пресс-конференцию и освещение в печати и т.д. и т.п. Весь этот организационный труд был чрезвычайно ответственным, чтобы полезное и нужное мероприятие не обернулось своей противоположностью.



Николай Пашинский открывает I Международный пленэр
в краеведческом музее. Витебск. 1994 г.
Фото М. Шмерлинга.

К организационным трудностям следует отнести также отсутствие транспорта, который нужно было нанять и оплатить. Единственным транспортным средством, которое было постоянно в распоряжении организаторов и участников пленэра, был мой «Москвич». Надо сказать, что к пленэру не остались безучастными областное и городское управления культуры, а также Союз художников в лице комбината «Мастацтва» – помогли транспортом. Но эта помощь

была только, как и сейчас говорят, в виде «крыши», т.е. без выделения хотя бы одной денежной единицы.

Для меня проведение этого и последующего пленэров стало еще одной творческой жизнью после завершения деятельности «Квадрата».

Наконец после напряженной организационной работы в 1994 г. в профилактории Липки близ Витебска, на берегу красивого озера Лосвидо открылся первый международный пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность». Пленэр проходил с 20 августа по 15 сентября, спустя два месяца после первого международного пленэра, посвященного Марку Шагалу. Один пленэр проводило Министерство культуры, второй – неформалы.

Несмотря на то, что «Квадрат» закончил свой творческий путь в марте 1994 г., на пленэре он присутствовал в полном составе, так как проведение такого пленэра было давней мечтой объединения.

Первый пленэр, посвященный Малевичу, было решено провести с витебскими и российскими художниками. Исторически сложилось так, что культура и искусство 20-х годов в Витебске принадлежат как Беларуси, так и России.

Участниками первого международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность» были: Николай Дундин, Александр Досужев, Александр Малей, Александр Слепов, Валерий Счастный, Валерий Чукин, Виктор Шилко, Алексей Айги и Лев Степанов (Москва), Александр Бобров, Петр Кириллин, Иван Казак, Галина Васильева, Василий Васильев и Александр Соловьев.

Организационный комитет, как на первом, так и на втором пленэре, состоял из 3 человек: Александр Малей – председатель, Татьяна Котович – искусствовед

и пресс-секретарь, Валентина Кириллова – член комитета.

Резонанс от пленэра был впечатляющим. Несмотря на меньший количественный состав и отсутствие международного представительства, пленэр по организации проведения и качеству работ не уступал Шагаловскому и был более цельным.

Пленэр завершился изданием каталога и широко освещался в газетах, на радио и по телевидению. Журнал «Мастацтва» отдал ему значительную часть номера, констатируя факт возвращения Витебску имени Казимира Малевича и объединения УНОВИС.

Иногда можно услышать, что К. Малевич, в отличие от Шагала, приезжий человек, и поэтому его имя не так значимо для города, Эти люди забывают о втором имени, родившемся в Витебске, – об УНОВИСе. «Утвердители нового искусства» так же, как Марк Шагал, входят в созвездие имен, сформировавших культуру XX в.

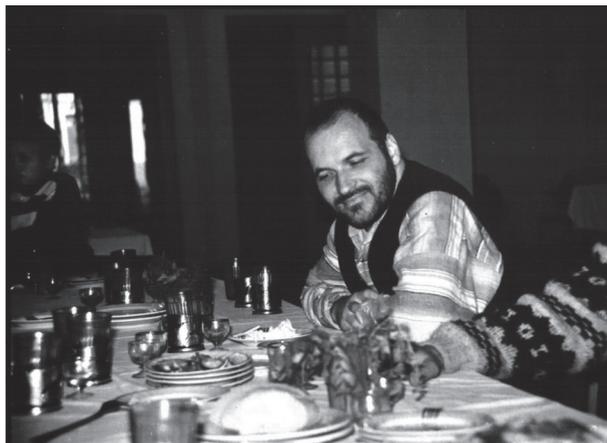
Через два года в Фонде Сороса я получаю грант на проведение второго международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность». На второй пленэр денег выделили в два раза меньше, чем на первый, и то с большим трудом. Начали сказываться бюрократические препоны и межрегиональное соперничество. Из-за недостаточного

объема финансирования трудности с организацией мероприятия увеличились. Нужно было найти оригинальное решение места проведения пленэра по принципу «дешево и сердито». И тем не менее, представительство участников и приглашенных было не менее авторитетным, чем на первом пленэре.

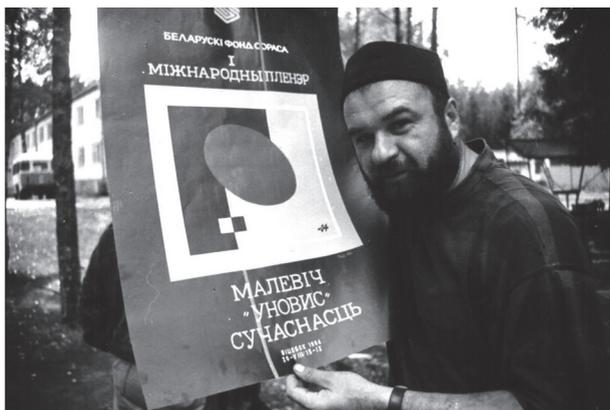
Местом проведения пленэра была выбрана деревня Бочейково в 30 километрах от Витебска на территории памятника садово-парковой культуры «Парк графа Цехановецкого».



Участники I Международного пленэра.
А.Бобров, П. Кириллин и А. Соловьев. 1994 г.
Фото М. Шмерлинга.



Лев Степанов (Москва). I Международный пленэр. Витебск. 1994 г.
Фото М. Шмерлинга.



Петр Кириллин (Витебск). 1994 г.
 Фото М. Шмерлинга.

мантас Олшаускас – Литва, Валентина Поворова – Санкт-Петербург.

Итоговые пленэрные выставки проходили в зале Союза художников и Арт-центре музея Марка Шагала. Этот пленэр, с моей точки зрения, был более целен и концептуален, чем предыдущий, по отношению к понятию «современное искусство». На нем практически не было живописных работ, и кроме перформанса, были представлены еще инсталляции, объекты и произведения ленд-арта.

Как на первом, так и на втором пленэре не было работ, которые были связаны с социумом или рефлексией на него. Это были произведения чистого искусства, которые в своем спектре отражали современные художественные тенденции, происходящие в Европе.

С двух пленэров, по одной работе от каждого участника, была собрана и сохранена мною коллекция, которую впоследствии я подарил городу при создании Центра современного искусства.



Участники II Международного пленэра, дер. Бочейково. 1996 г.
 Фото М. Шмерлинга.

Летом 1996 г. на втором пленэре современного искусства приняли участие художники из Витебска, Украины, Польши, Литвы, Минска и Санкт-Петербурга. Их имена: Александр Досужев, Василий Васильев, Галина Васильева, Андрей Веренич, Петр Кириллин, Александр Малей, Николай Прусаков – из Витебска, Игорь Елисеев – Украина, Нина Дунин, Анастазы Б. Висневски – Польша, Людмила Русова и Виктор Петров – Минск, Мартинос Янкус и Ри-

Витебское отделение Фонда Сороса образовалось во время проведения первого пленэра. К Фонду Сороса отношение разное, в нашей стране Фонд оказался «персоной нон-грата». Я не берусь судить или анализировать деятельность этого Фонда в Беларуси или, того хуже, в мире; возможно, он заслуживает справедливой критики и не все в нем так благоправно и бескорыстно, как подавалось и подается его инициаторами и апологетами. Но скажу с

убеждением, что деятельность Витебского отделения Фонда для культуры и образования трудно переоценить.

В то время найти деньги у государства на какой-то проект было просто несбыточной мечтой. Благодаря Фонду осуществлены многие интересные проекты, особенно в области культуры. Валентина Кириллова, возглавлявшая Фонд, сделала проекты по культуре приоритетными в получении грантов и благодаря этому многое удалось осуществить, в том числе и проведение этих двух пленэров.

На какое-то время Фонд был практически единственным источником финансирования творческих проектов. Неформальная инициатива получила финансовую поддержку, причем под «неформальной инициативой» я понимаю не только оппозиционное движение. К тому времени было уже не с кем вступать в оппозицию. Я имею в виду широкий спектр общественной творческой инициативы, проявившейся в ученых, врачах, музыкантах и т.д., то есть в людях, которые представляли официальные организации, учреждения или вузы.

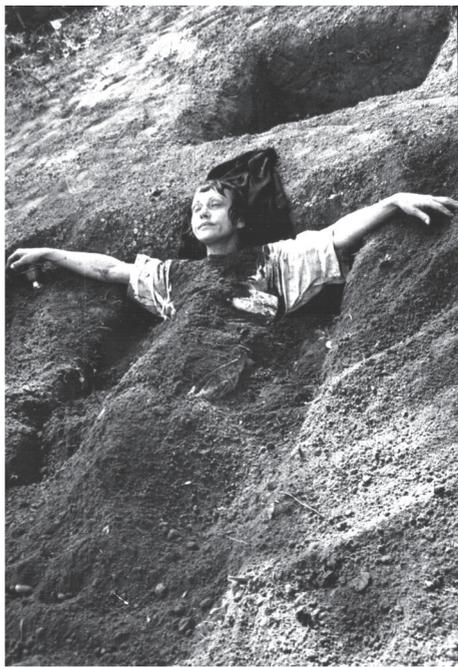
Под крышей первого международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность» зародился еще один знаковый проект – это проект Татьяны Котович «Малевич. Классический авангард. Витебск». Проект представлял собой научное осмысление художественных процессов, происходивших в тот период, посредством сбора статей авторитетных ученых, искусствоведов, теоретиков искусства с последующим изданием сборника с одноименным названием. Благодаря бескорыстной деятельности известного театроведа и культуролога ученые получили возможность для серьезного искусствоведческого анализа этого периода. В сборниках опубликованы научные статьи разнообразного подхода к изучению того, что происходило в 90-е годы в нашей стране и на постсоветском пространстве. Искусство получило важную составляющую – интеллектуальное



Перформанс В. Петрова (Минск). 1996 г.
Фото М. Шмерлинга.



Н. Прусаков. Парк забвения. 1996 г.
Фото М. Шмерлинга.



Л. Русова (Минск). Перформанс. 1996 г.
Фото М. Шмерлинга.

осмысление художественных и культурных событий.

География ученых, которые приняли участие в проекте, достаточно широка. В сборниках опубликовали свои статьи ученые из США Ш. Дуглас, Дж. Э. Боулд, из Франции – Ж.К. Маркаде, из Польши – Нина Дунин. Публиковались искусствоведы из Русского музея и Третьяковской галереи, такие известные имена, как академик Д. Сарабьянов и доктор искусствоведения А. Шатских, доктор искусствоведения Д. Горбачев из Украины и многие другие.

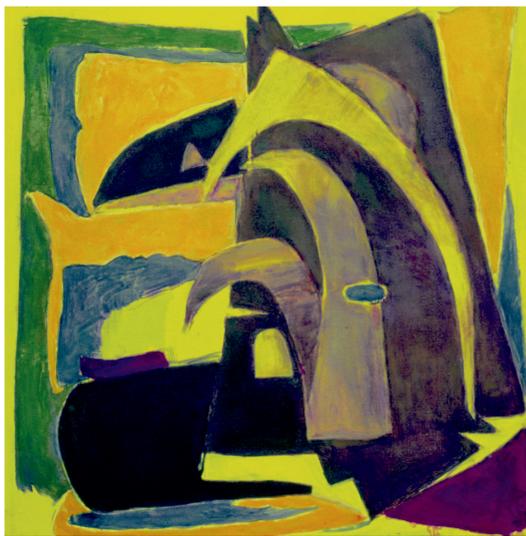
Возможность опубликовать свои работы получили также витебские теоретики, искусствоведы и исследователи. В сборнике публиковали свои статьи В. Бабич, В. Каравкин, А. Лисов. Почти все мои статьи по теории искусства опубликованы в этом сборнике.

За статьи, а тем более за сбор статей и публикацию сборника никто не получал

гонорары. Автору проекта приходилось «пристраивать» свой сборник то к одному, то к другому издателю, выискивать гранты на его издание и все время терпеливо и настойчиво стучаться в закрытые двери.

Сборник таким образом издается и по сей день. Только первые два были изданы городом. Самый первый сборник являлся частью проекта «Малевич. УНОВИС. Современность», и на него были заложены деньги. Когда из Беларуси Фонд Сороса был выдворен, за уже отпечатанный в витебской типографии сборник мне, как грантополучателю, нечем было заплатить. Пришлось идти на прием к председателю облисполкома В.П. Андрейченко и убедить его выделить деньги на сборник.

Второй сборник был частью проекта научной конференции, посвященной 120-летию К. Малевича, которую проводил и финансировал



В. Поварова (Санкт-Петербург). «Композиция».
Холст, масло.

отдел культуры Витебского горисполкома. За последующие годы этот сборник так и не приобрел статуса официального издания.

В тот период также издавался научный журнал Николая Панькова «Диалог. Карнавал. Хронотоп», посвященный жизни и творчеству Михаила Бахтина, его филологическим и философским исследованиям. Как известно, Бахтин жил и работал в Витебске в то время, когда здесь творили М. Шагал и К. Малевич.

Философия культуры бахтинского наследия имеет мировое значение, а сам М. Бахтин – одна из звезд «витебского ренессанса». По гранту Фонда Сороса Николай Паньков проводит в Витебске Международные Бахтинские чтения, на которые приезжают видные филологи и философы со всего мира.

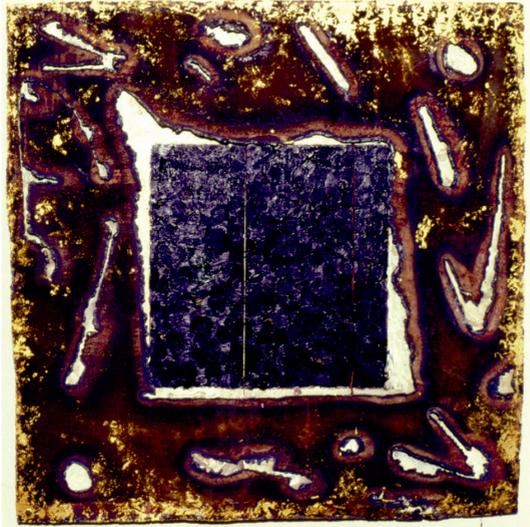
Не осталось забытым еще одно звездное имя Витебска 1920-х – И.И. Соллертинский. В это время начинает работать фестиваль имени И.И. Соллертинского (организатор Владимир Правилев).

После проведения двух международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность» эстафету арт-проектов принимает Василий Васильев и до конца XX в. его международный проект «IN-formation» становится главной экспериментальной площадкой современного искусства Витебска и Беларуси.

Василий Васильев проделал сложный путь становления художника. Закончив художественно-графический факультет Витебского пединститута, он обращается к живописи. Однако вскоре принимает решение получить академическое образование и поступает в Академию искусств г. Минска в мастерскую монументалиста и живописца Ващенко.

После Академии Васильев уходит от живописи, но и не приходит в монументальное искусство. Вскоре он становится, как художник, одним из лидеров новой волны современного искусства в Беларуси. Он одним из первых создавал произведения, которые на высоком уровне были созвучны современному европейскому искусству. Его эстетические привязанности отходили к искусству И. Бойза, группы «Zego», и он разделял их позиции в искусстве.

Новая волна современного витебского авангарда, отдавая дань классическому авангарду, не привязывала к нему свою художественную концепцию. В «In-formation» не должны были экспонироваться живопись или графика, эстетическая идея была построена на «углубленных поисках в формообразовании». Проект «In-formation» подразумевал и оппозицию к андеграунду с его привязанностью к социуму и «пластиче-



Р. Олшаускас (Вильнюс). «Святой Казимир-2».
Доска, металл, масло.



В. Васильев.
Фото М. Шмерлинга.

ская и цветовая организация пространства, проект Василия Васильева в 1994 г. «Project-Z», проведенный автором в разных залах по всему городу, и в том же году акции «In-formation» (кураторы Н. Прусаков и В. Васильев) с художниками Николаем Прусаковым, Галиной Васильевой, Андреем Вереничем (Витебск), Людмилой Русовой, Игорем Кашкуревичем (Минск) – стали организационной и идеологической подготовкой к международному проекту «In-formation». В 1995 г., получив грант от Фонда Сороса, Андрей Веренич приглашает в проект художников из Беларуси, Польши, России, Швейцарии, Норвегии, США и Франции. Проект был осуществлен на 4 выставочных площадках: в Витебском художественном музее, Витебском областном краеведческом музее, в выставочном зале ДХШ № 1 г. Витебска и Арт-центре музея Марка Шагала. Кроме авторов 1994 г., в нем участвовали Александр Малей (Витебск), Леон Тарасевич (Белосток, Польша), Алексей Великжанин (Минск), Олег Ладисов (Полоцк). С 1994 по 2000 гг. выставки-проекты проводились ежегодно с изданием буклета и каталога.

С 1996-го по 1998-й при содействии отдела культуры Витебского горисполкома специально для проекта «In-formation» Василием Васильевым была организована галерея современного искусства «Соляные склады». Это старые склады для соли конца XVIII в., сохранившиеся до нашего времени. В этих складах, которые раньше назывались «белые казармы», по непроверенным данным, проводило свои акции объединение УНОВИС.

Одна из серьезных удач этого проекта и его бессменного куратора В. Васильева – выставка 1998 г., в которой приняли участие художники из Польши, Москвы, Швейцарии и Беларуси и которая проходила на 4 площадках: «Соляные склады», художественный музей, Арт-центр музея М. Шагала, детская художественная школа № 1. Куратором от Польши была Элама Домановска, от Москвы – Лев Степанов.

ской интерпретацией живописи». Проект также «проскакивал» постмодернизм, обращаясь к идеям постсовременного искусства (contemporary – art) в форме инсталляций, объектов и проектов.

Таким образом, «In-formation», «ориентируясь на максимальный спектр выразительных средств и широкий информационный поток, авторский индивидуализм и работы искусства для искусства», представлял рефлексию о современном европейском искусстве.

Выставка в 1993 г. Галины Васильевой – графиче-



В. Васильев. «Чаша на камне».
Металл, камень. 2000 г.

2000 год оказался последним годом проекта «In-formation». Экспозиция «In-formation-7. Витебск-2000» размещалась в выставочном зале Союза художников. В ней принимали участие Георгий Первов (Москва), Галина Васильева (Витебск), Олег Прокорин (Минск), Олег Ладисов (Полоцк), Василий Васильев (Витебск), Сергей Жданович (Минск), Геннадий Фалей (Витебск), Артем Рыбчинский (Минск), Александр Малей (Витебск), Александр Досужев (Витебск), Виктор Николаев (Витебск), Марина Свечникова (Витебск), Леонид Тарабуко (Витебск), Алексей Иванов (Минск), Елена Ковылина (Москва), Лариса Михневич (искусствовед, Витебск).

Лариса Михневич как искусствовед была участником не только последнего проекта. Она была вообще искусствоведом «витебского неоавангарда» (термин Л. Михневич). Она была тесно связана с художниками и неоднократно освещала их выставки и проекты в печати, писала вступительные статьи к каталогам.

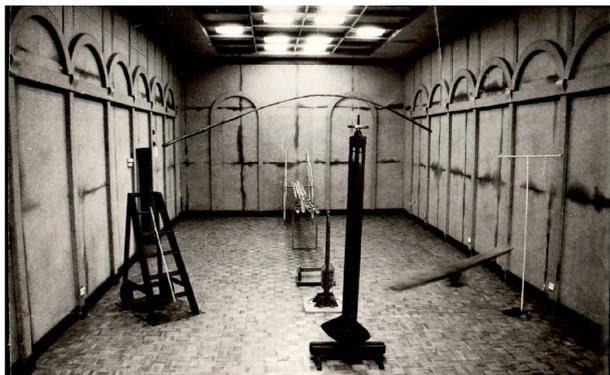
На выставке Елена Ковылина из Москвы показывала перформанс «Сделай сам», неожиданным участником которого оказался я. В ее перформансе был элемент провокации. Она стояла в красном платье на красном стуле с картинкой в руках и с удавкой на шее в виде черного шарфа. На картинке был нарисован ботинок, выбивающий стул. Проверяя ненадежность обвитого вокруг шеи шарфа, я выдернул стул из-под ее ног. Получилось очень эффектно и эмоционально. По свидетельству Ковылиной, она представляла этот перформанс в нескольких городах России и за рубежом. Стул выбили только в Витебске. Так в каталоге «In-formation-7» рядом с перформансом Елены появилась моя тень.

Надо ли говорить о том, какого труда стоили ежегодные международные проекты его куратору В. Васильеву без финансовой поддержки со стороны нашей культуры и к тому времени совершенно нищего Союза художников? Для этого нужно обладать мужеством и способностью бескорыстно служить искусству, верой в то, что ты делаешь важное и полезное дело.

Семилетняя деятельность проекта, связанная только с проблемами самого искусства, его форматворчеством и пространственным видением мира, уже не закладывала никакие основы под здание



В. Васильев. «Кокосовая чаша».
Металл, скорлупа ореха. 2000 г.



«In-formation-97». Экспозиция В. Васильева.
Художественная школа № 1.

возникло во вновь образовавшемся чистом пространстве, которое развивалось по своим законам и совершенно естественным образом. Искусство, получив возможность свободного действия, спокойно обрело свое лицо и стало развиваться так, как растёт дерево без инородных прививок чужих плодов к его веткам.

К этому времени мыслящие зрители и искусствоведы уже адаптировались к современному искусству и не искали в нем зачатки нетрадиционного и неформального мышления. По творчеству участников проекта можно было анализировать современное искусство и проследить острые проблемы в его движении. Для этого совершенно не нужно было ехать на Запад.

В 1990-х гг. изменилось официальное отношение к неформальному движению со стороны официальных руководителей. В то же время это была несколько странная и неоднозначная ситуация. С одной стороны, все двери в кабинеты были открыты и никто не чинил препятствий, но с другой стороны – отсутствовала хоть какая-нибудь финансовая поддержка.

И тем не менее, я вспоминаю добрым словом Виктора Кибисова, начальника отдела культуры города, который, как мог, сотрудничал с нами и с которым можно было побеседовать и договориться, мэра города В.П. Пелагейко, к которому можно было зайти рано утром в кабинет и «выклянчить» деньги на макет каталога второго малевичского пленэра, что я и сделал в свое время. Его заместителя Ларису Оленскую, которая была на открытии почти всех выста-

будущего искусства – проект был просто искусством.

Надо отдать должное В. Васильеву за строгое соблюдение им концепции «искусства для искусства». Это позволило создать феномен культуры, который ценен сам по себе как артефакт.

Проект «In-formation» продемонстрировал самоценность искусства как универсальной эстетической реальности, свободной от социальной логики развития. Это искусство воз-



«In-formation-96». Перформанс Л. Русовой (Минск) «Постскриптум. Мумифицированное письмо».

вок современного искусства и моих детей из 25-й школы. Директоров художественного и краеведческого музеев, выставочных залов и галерей, которые всегда предоставляли нам свою площадь для организации выставок.

В начале 90-х в Орше организовалось объединение художников «Аршыца». В него вошли: Геннадий Фалей, Александр Фалей, Анатолий Журавлев, Борис Иванов и др. И хотя за исключением Г. Фалея это были не витебские художники, я считаю, что их творчество принадлежит также витебской культуре, так как все их лучшие выставки проходили в Витебске и сами художники «Аршыцы» дружили и общались с витебскими художниками. Василий Васильев, например, сам родом из Орши и не раз выставлялся с объединением. Также сотрудничал с ними и Виктор Шилко.

К концу 1990-х подросла молодежь, уже на другом культурном материале. С молодежью активно работал художник Александр Павловский. В 1999 г. в Ратуше прошла первая выставка его молодежного проекта. Выставка называлась «В-99». Первая выставка была организована под крылом нового центра современного искусства. С Александром Павловским выставились талантливые молодые художники В. Крупская, Д. Мшар, М. Осипов, Т. Яковлева, С. Баранковская, Т. Берегейко, Андрей и Татьяна Пискуны. Основная мысль этой и последующих проектов «В-99» было следование традициям современного витебского искусства, так как все ее участники учились в Витебске.

В 2001 г. Александр Павловский на основе предыдущих двух выставок открывает молодежный проект «PANTON». С 2001 по 2006 гг., к тому времени, когда я пишу эти строки, прошло 18 выставок в Витебске и за рубежом. Такие как «LIVE-Витебск», «Nitra», ГЛЕЙНА (совместно с художниками из Даугавпилса). Пять выставок прошло в программе «Славянского базара». Заявили о себе такие молодые художники, как Дмитрий Мшар (участник международного пленэра в Польше), Максим Осипов (участник международного пленэра, посвященного М. Ротко), Наталья Демшова (участник Второго пленэра М. Ротко).

90-е годы – сложные и драматические, годы распада бывшей сверхдержавы, которые сопровождались разрывом экономических отношений между бывшими республиками, разделом собственности, разгулом криминала и диким накоплением капитала. В условиях разрыва прежних межгосударственных отношений и формирования новой культуры несли невосполнимые потери. После бурных пяти лет как в официальном, так и в неформальном искусстве наступила затянувшаяся пауза, иногда стерильная по факту выставочной деятельности с обеих сторон.



«In-formation-2000». Перформанс Е. Ковылиной (Москва) «Сделай сам».



«In-formation-97». Л. Степанов (Москва).
«Искусство должно быть опасным».
Галерея «Соляные склады». Витебск.

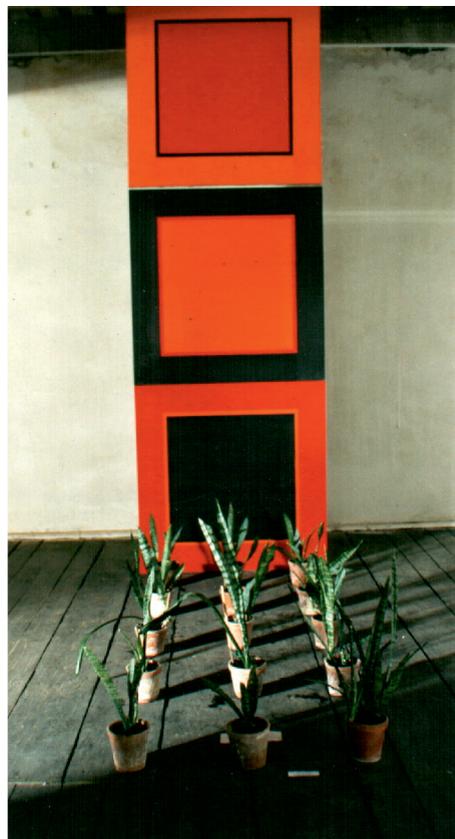
Я с грустью вспоминаю свои поездки в Москву, когда невозможно было посмотреть ни одной интересной выставки. Москва до прихода Лужкова к власти к тому же была очень грязным городом, в котором, как в гражданскую войну, едва ли не каждый день убивали коммерсантов, банкиров, журналистов и политиков.

Делили собственность огромной сверхдержавы, причем сверху донизу: от только что сформировавшихся молодых олигархов до ракетиров, громивших частные киоски индивидуальных предпринимателей.

В такое время всегда не до искусства. Культура и художественная жизнь Москвы активно делилась на тусовки и

Неформалы, получив авторитет и известность в перестройку, стали устраивать свою личную жизнь. Одни уехали за границу, другие сотрудничали с вновь образовавшимися галереями, третьи творили в «свободном полете».

Движение как поток коллективного сознания и действий, объединявших художников, которое давало им ощущение принадлежности к важному историческому процессу на смене времен в Москве, Питере и Минске, завершило свой путь. Реализовывались лишь индивидуальные проекты, проходили отдельные групповые и персональные выставки. Изменившаяся социальная среда продиктовала свои условия.



«In-formation-98». Инсталляция Г. Васильевой.
«Добрый день, господин Гоген».
Галерея «Соляные склады». Витебск.

кланы. Неформальные художники рванули в зарубежные галереи и к частным коллекционерам, способным приобрести их работы.

Культуру и искусство оставили без средств к существованию, на выживание. Известные актеры мели улицы, работали сторожами, а выставочные залы опустели вместе с кинотеатрами.

Но все возвращается «на круги своя». И в Витебске повторилась социально-культурная ситуация 1920-х гг. Витебск в 90-е опять оказался спокойным и провинциальным городом на фоне столичных борений и политических баталий. Здесь нечего было делить и поэтому некого было убивать.

В Витебске, как и 70 лет назад, вновь повторился культурологический феномен, и он снова стал благоприятным для развития искусства. Витебск на тот момент имел историческое наследие, финансовую поддержку в виде грантов Фонда Сороса и, что особенно важно, заряженность художников и организаторов на вторую волну бескорыстной работы. С начала 1990-х гг., по крайней мере на несколько лет, художественная жизнь в других городах, кроме Санкт-Петербурга, где открылся арт-центр неконформистского искусства «Пушкинская-10», приостановила свою активность.

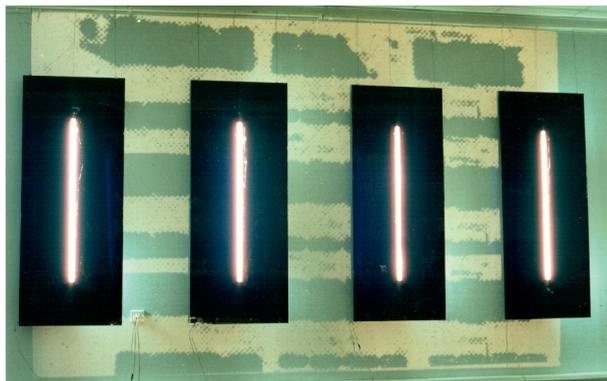
В Витебск охотно приезжали художники из России и зарубежных стран, искусствоведы из Фонда Малевича, русского музея и Третьяковской галереи. Это был второй «витебский супрематический Ренессанс» (термин Е. Ковтуна).

Феномен культуры не заключается в разрозненных акциях и выставках, происходящих в стране и за рубежом. Художники, выставившиеся за рубежом в то время, несли не культуру, а лишь информацию о ней. Культура, не объединенная процессом, представляет собой либо кризис, либо эмбрион будущей культуры.

Культура – это всегда совокупность художественных и эстетических событий, которые, формируясь в процесс, отбирают и выявляют самые ценные и характерные художественные ценности, образуя таким образом эстетический и этический рисунок времени. Деструктивные процессы разрушают целостный организм, и тогда мы уже рассуждаем о его распаде или кризисе.

Что касается ценности и качества современного искусства в Витебске по сравнению с 1920-ми годами, то здесь следует провести временные параллели, соотносящие искусство исторического авангарда и неоавангарда Витебска с процессами в Европе.

То, что происходило в Витебске в 1920-е и в русском авангарде вообще, соотносится с Европой как один процесс возникновения модернизма – новой художественной культуры XX в. В Европе были свои открытия, например кубизм,



«In-formation-2000». А. Рыбчинский (Минск). «Взаимодействие». Выставочный зал СХ. Витебск.

в России – свои, например беспредметное творчество. Но, тем не менее, это был единый культурологический процесс.

К концу XX в. искусство изменилось до неузнаваемости. Вот как оценивает состояние современного искусства известный московский искусствовед Виталий Патюков в статье о II Международном пленэре «Малевич. УНОВИС. Современность», опубликованной в первом сборнике «Малевич. Классический авангард. Витебск»:

«Прежние культуры развивались эволюционно, линейно. <...> Современная культура не обладает линейностью. <...> Сознание, определяющее современное искусство, – это компьютерное сознание, и человечество пришло к компьютеру не с точки зрения самой технологии, а с точки зрения сознания. На дисплее компьютеров мы видим одновременность процессов, мы видим синхронность процессов, если раньше европейское сознание рассматривало историю как причинно-следственную связь, где каждое предыдущее состояние определяет последующее, то сейчас мы видим синхронность, подобное тому, которое описывается в китайской «Книге перемен». <...> Если сравнить книгу и компьютер, то мы видим, что книга имеет определенную последовательность, мы листаем страницы книги, а в компьютере нет этого перелистывания, в нем существует блок памяти. Эта память и есть состояние нынешней культуры. <...> Все существует одновременно. <...> Нет никакого ведущего направления в искусстве, все как бы в расслоенном пространстве, но в этом расслоенном пространстве между определенными смыслами мы должны обнаружить диалог. Современное искусство не занимается проблемой интеллектуального диалога между разными пространствами. <...> Искусство вошло в наше измерение. <...> Это целиком идеальное пространство. В этом виртуальном пространстве и происходит весь процесс современного искусства».

Плюралистическое расслоение искусства без главенства стилей и кумиров создало качественно другую ситуацию соотношения его с мировым искусством. Здесь важен сам факт соответствия процессу, а не эксклюзивное открытие художников.

Поэтому с этой точки зрения искусство авангарда 1990-х в Витебске находилось в прямом соответствии с западной культурой, образуя с ней единый процесс, т.е. точно такой же, как и «Витебская школа» в 20-е гг. начала века.

К концу 1990-х при Витебском горисполкоме открывается Центр современного искусства, единственный в Беларуси. Его директором становится Валентина Кириллова. Казалось, что теперь база для развития культуры заложена основательно, вот-вот начнутся изменения и, наконец, будет образована инфраструктура, способная создавать условия для творчества. Однако в XXI в. современное искусство вновь не получило должной государственной поддержки. Центр современного искусства не имел для своей деятельности никакого финансирования и поэтому существовал почти номинально. Те удачные проекты, которые были осуществлены Центром, во многом обязаны инициативе В. Кирилловой, сотрудникам Центра и художникам.

Безнравственный остаточный принцип по отношению к культуре накрепко осел в сознании бывших советских чиновников, которые с тех пор, в общем-то, никуда и не уходили...

ПОСТСКРИПТУМ



В настоящее время мы имеем дело с феноменом культуры, состоящим главным образом из исторического мифа, направленного на реанимацию утраченных ценностей. В совокупности это дает в общем-то мифический продукт, не адекватный реальному факту, называемому «культура». Попросту говоря, налицо, во всяком случае в этой ее части, отсутствие культуры.

Культуру не могут представлять только отважные одиночки или группы талантливых и образованных людей. Это филантропы, пассионарии и альтруисты, с которых все начинается, но наличие которых еще не есть культура. Феномен культуры состоит из симбиоза индивидуального таланта, уровня коллективного интеллекта и качественно развитой инфраструктуры. Весь этот синтез должен представлять собой живой перманентный процесс, в котором происходят анализ, сопоставление и отбор. Если процесс останавливается или искривляется социальными потрясениями, в культуре происходят мутации: одиночки же становятся изгоями, неформалами и диссидентами.

Конечно, проще всего обвинять недалеких чиновников, бездарных администраторов и всесильных царей. Пришли бы, например, к власти талантливые и образованные руководители, вроде Медичи, и наступил бы «золотой век» для искусства. Но откуда им взяться?

Интеллект руководителя формируется на основе коллективного, в данном случае, культурного интел-

лекта – это та среда, из которой он выходит наверх. Нами управляют не гуманоиды, а наши же товарищи по пещерной общине.

В конце произведения А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» прослеживается разочарование автора по поводу того, что в хрущевскую «оттепель» выпущенные на свободу «униженные и оскорбленные» не стали силой, способной изменить общество. Все сошло «на тормозах». Не стали такой силой в перестройку и «брежневские» диссиденты. Почему?

Потому что Система не была создана иноземными завоевателями, она плоть от плоти, дитя самого народа, ядро которой созрело в его же недрах. «Архипелаг ГУЛАГ» – это не отдельный континент в Системе. Вся Система есть ГУЛАГ. Все несли этот крест – и тот, кто сидел за колючей проволокой, и тот, кто находился за ее пределами, и тот, кто сажал и всем этим руководил.

Убивали так же одинаково: того, кто сидел в лагере, и того, кто сидел в царских апартаментах. Поэтому отсидевшие, когда их выпускали на волю, просто расширяли свое жизненное пространство.

Инакомыслие же и диссидентство были локальными брожениями в хорошо отлаженной Системе. Система только внешне была поделена на обкомгорком, рядовых коммунистов и беспартийных. На самом деле это один организм с разной иерархией. Беспартийный ничем не отличался от человека с партбилетом, разве что некоторыми привилегиями, например движением по карьерной лестнице. У одного в кармане лежал партбилет, у другого – мандат «одобрям».

Попытка построения коммунизма, да еще в отдельно взятой и экономически отсталой стране, в которой только недавно было отменено крепостное право, – это великая Утопия. В осуществление утопического замысла были вовлечены народы и народности, которые, кроме идеи достижения светлого будущего, были объединены еще одной идеей – атеистической. О какой духовности можно говорить в этом случае?

Ведь искусство и культура всегда функционально замкнуты на духовном мире человека. А как извлечь божественную искру из атеистического сознания? Как может быть духовной идеология, которая утверждает, что путь к красоте и гармонии человеческого бытия лежит через уничтожение одного класса другим?

Систему создали не большевики во главе с Лениным и Сталиным, мы ее создали сами, потому что без благодатной почвы у вождей ничего бы не получилось. Поэтому до сих пор не произошло духовного возрождения нации.

Коммунистическую партию как политическую организацию осудить можно, и я думаю, что это рано или поздно произойдет. Но как быть с рядовыми коммунистами и беспартийными? Что и как судить?!

Причина того, что с нами произошло, находится внутри нас – агрессивный атеизм, коллективное безбожие, утопическое сознание и двойная мораль, страх и раболепие – вот тот питательный «бульон», из которого вырабатывалась энергия для Системы.

Для духовного перерождения общество должно переступить порог – и перейти в иное качество. Этот порог – ПОКАЯНИЕ, ПРОЩЕНИЕ и ПАМЯТЬ.

Приблизиться к нему в одночасье нельзя. Сублимация может наступить лишь в результате терпеливого труда политиков, историков, деятелей культуры, духовенства и простых людей.

Феномен «Витебской школы» как явление авангарда мировой культуры и искусства так и не стал частью культуры Витебска и страны. Кое-что сделано. Но нынешнее состояние этого феномена – жемчужины культуры в Беларуси – пока, к сожалению, лишь духовный призрак, питающий воображение исследователей и художников, но не имеющий достаточного реального и профессионального воплощения в обществе.

С 1950-х гг. в Витебске живут и работают новые художники, создавшие свое искусство. Что делать с новым искусством, когда еще не отдана дань прежнему? Куда девать ставшее уже историческим их наследие?

Очевидно, следует понять, что талант, достающийся художнику от Бога, должен быть обязательно отдан людям. Духовные откровения сакрального мира через художников поступают к вам, зрители, напрямую. Это через художников вы узнаете историческую правду, данную в ощущениях. Поэтому нельзя их произведения складировать у родственников под кроватью.

В 50-х у кого-то возникла благородная идея – посадить в колхозах сады. Посадили, но создать инфраструктуру, чтобы яблоко дошло до прилавка, забыли. Так и стоят эти заброшенные сады по всей Беларуси. И каждую осень яблони приносят плоды, которые скармливают свиньям.

Художники сродни этим яблоням – плодоносящие, но невостребованные.

В этих садах каждое дерево имеет свой неповторимый по вкусу плод: один – кислый, другой – сладкий... Яблони растут сами по себе.

Но весной они вспыхивают ослепительно белым восторгом цветения, и краски сливаются в прекрасную симфонию. Потом цветы опадают, и яблони мокнут под дождем в молчаливом одиночестве.

Так бывает всегда. До следующей весны.

26 декабря 2006 г.

Научно-популярное издание

Малей Александр Васильевич

Витебский «Квадрат»:
Художественное исследование нонконформистского
движения художников
в Витебске и Минске (1987–2000 гг.)

Директор издательства *Э. В. Куфтерин*

Корректор *В. Н. Россинский*

Оригинал-макет *Т. В. Дугановой*

На обложке использованы картина «Друзья» *С. Малишевского*
и фото автора *О. Кузиной*

Подписано в печать 15.08.2015 г.

Формат 70x100^{1/16}. Бумага офсетная. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 26,97. Уч.-изд. л. 31,05. Тираж 200 экз. Зак. №

Издательский центр УП «Экономпресс».

Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя и распространителя печатных изданий № 1/268 от 03.04.2014.

Ул. Харьковская 15-3, 220073, г. Минск

Тел./факс (017) 210-24-36.

E-mail: econompress@mail.ru;

www.literature.by