

Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

17.07.2016

Tania Arcimović

Игорь Тишин:
мультимедийный проект
«Тихое партизанское движение»,
1997

ZBOR #16

Таня Артимович подготовила эссе о мультимедийном проекте Игоря Тишина «Тихое партизанское движение» 1997 года, а также проанализировала, как изменялось видение партизанского движения в белорусском искусстве. Статья публикуется на белорусском языке.



© Ігар Цішын, фрагмент праекта «Лёгкі партызанскі рух», 1997

Анкета произведения:

Аўтар: Ігар Цішын.

Назва твора: «Лёгкі партызанскі рух».

Дата стварэння: май 1997.

Памеры і структура твора: інсталляцыя site-specific (жывапіс, фатаграфія, аб'ект), змешаная тэхніка. Палатно *Phallic Frau* (117×144). Фотасесія «Лёгкае партызанскі рух» (11 шт.: 39,5×60 кожная).

Месца знаходжання твора сёння: праект цалкам існуе толькі як дакументацыя, фотасесія – уласнасць мастака.

Выстава, на якой дэманстраваўся дадзены твор: кастрычнік 1997, галерэя «Сёмы чарвяк» (Мінск, Чарвякова 36).

Ключавыя артыкула, дзе згадваецца твор:

Artur Klinau: *Partisanen: Kultur_Macht_Belarus*. Berlin 2014;

Тацяна Кандраценка: Археалогія калектыўнае памяці. – Ігар Цішын. Калекцыя Партызана. Мн. 2013;

Артур Клінаў: Беларусское арт-подполье или Страна без галерей // Рапорт о состоянии независимой белорусской культуры. Люблин 2012;

Сергей Шабохин: Регенерация в партизанских условиях. ХЖ, №83. Масква 2011;

Natalia Ganahl: *Le Chapeau Rouge in the partisan woods or a story from the lives of Soutine and Bacon – Igor Tishin* (catalog). Barbarian Art – Fine Art Gallery. 2008;

Юрась Барысевіч: Ігар Цішын: гульня ў сапраўднасць – pARTisan #1'2002. Мінск;

Werner Van Den Welt: *Beyond The Barricades // Igor Tishin* (catalogue). BL: 2002;

Olga Kopyonkina: *Albarussia: Logic of the Nomos // New Art of Belarus* (catalog). Warsaw 2000;

Вернер ван ден Вэльт: Уводзіны // *Modern art in Belarus* (каталог на чатырох мовах), S: 2000;

Вольга Каваленка: Ігар Цішын // *Modern art in Belarus* (каталог на чатырох мовах), S: 2000;

Ульяна Карагодская: Вступительный текст // каталог «Некоторое количество непроанализированного материала». Мн: 2000.

МАЗАХІЗМ І ГУЛЬНЯ ПА-НАД ПРАВІЛАМІ.

Праект «Лёгкі партызанскі рух» Ігара Цішына (1997)

Праект Ігара Цішына «Лёгкі партызанскі рух» лічыцца праграмным для гісторыі сучаснага мастацтва Беларусі. І не толькі таму, што на доўгія гады пасля прыхода да ўлады ў 1994 годзе Аляксандра Лукашэнкі ён стаў сімвалам беларускай незалежнай (альбо партызанскай) культуры. У гэтым праекце была здзейснена адна з першых спробаў пераасэнсавання сканструяваную савецкай ідэалогіяй фігуру героя і змагара — беларускага партызана — і выявіць патэнцыял яе шматлікіх сэнсаў, ад палітычна-гістарычных да метафізічных.



© Irap

Цішын, фрагмент праекта «Лёгкі партызанскі рух», 1997

Інтэрпрэтацыя праекта, як і разуменне прычынаў зварота самага мастака да партызанскай тэмы, немагчымая без апісання (наколькі гэта атрымаецца ў межах гэтага эсэ) гістарычнага кантэкста, звязанага з утварэннем і ўмацаваннем міфа пра рэспубліку-партызанку, які, з аднаго боку, пасля Другой сусветнай вайны стане шмат у чым вырашальным для гістарычнай памяці краіны і вакол якога як савецкая, так і постсавецкая беларускія ўлады будуць канструяваць сваю ідэалогію. З іншага боку, менавіта савецкая партызанка ў 1990-я стане нагодай для стварэння іншай міфалагемы — партызанкі як анталогічнай сутнасці беларуса (В. Акудовіч), — што ў пэўным сэнсе вызначыць вектар і стратэгію ў неафіцыйнай гуманітарнай і артыстычнай сферах краіны на шмат гадоў наперад.

ПАРТЫЗАНСКАЯ РЭСПУБЛІКА

Асоба партызана на тэрыторыі Беларусі вядомая яшчэ з XIX стагоддзя. Так, *Беларуская энцыклапедыя 2001 года* дае кароткія звесткі пра партызанскі рух у вайну 1812 года (баявыя дзеянні ўзброенных мясцовых сялян, апалчэнцаў і атрадаў расейскай арміі ў тыле напалеонаўскіх войскаў), у часы германскай і польскай інтэрвенцыі 1918—1920 гадоў (за кантроль над партызанскімі атрадамі змагаліся камуністы, левыя эсэры і Беларуская партыя сацыялістаў-рэвалюцыянераў), у перыяд пасля Рыжскай дамовы 1921 года, калі Заходняя Беларусь апынулася пад уладай Польшчы (адна з формаў нацыянальна-вызваленчага руху на анэксаваных беларускіх землях), і, нарэшце, у часы Вялікай Айчыннай вайны 1941—1945 гадоў (узброеная барацьба народа супраць фашыстаў на часова акупаванай тэрыторыі) [1]. Неаднаразова ўзнікала фігура партызана і ў даваенным савецкім мастацтве: прыкладам таму карціна «Партызаны» М. Эндэ і аднайменнае палатно В. Волкава, напісаныя да 10-годдзя савецкай улады і прысвечаныя гераізму савецкага народа, «які самааддана змагаўся супраць замежнай інтэрвенцыі» [2].

Але маштабная гераізацыя беларускага партызана пачалася менавіта падчас Другой сусветнай вайны і ўзмацнілася ў пасляваенны перыяд, калі Беларусь і атрымала званне партызанскай рэспублікі. Менавіта партызанская барацьба стала кароннай тэмай для савецкай гісторыяграфіі і, паводле нямецкага даследчыка Райнэра Лінднэра, стала падмуркам для канструявання трэцяга і апошняга міфа падсавецкай гісторыі, які можна параўнаць «толькі з фармаваннем культу асоб Леніна і Сталіна» [3]. Гераіка-патрыятычная партызанка, якая дапамагла шмат у чым падмяняць паняцці, дазволіла даволі хутка вырашыць так званае «нацыянальнае пытанне» Беларусі. Так, паводле афіцыйнай версіі, напад Германіі трэба было разумець не толькі як атаку на Савецкі Саюз, але як «замах на гістарычныя права беларускага народа мець сваю ўласную дзяржаўнасць».

І партызанская вайна, у якой «*выявіліся ўсе разам узятая „выдатныя якасці беларускага народа, яго адвага і гераізм“*», такім чынам, была часткай «*нацыянальна вызвольнага руху*» [3]. Абгрунтаванню такой канцэпцыі служыў афіцыйны масавы характар партызанскай барацьбы і яе аднароднасць, а савецкая армія («*перадусім вялікі расійскі народ*» [4]) выступала тут у якасці вызваленчай сілы, якая і дазволіла беларускаму народу адбыцца. Але ўжо з сярэдзіны 1940-х патрэба ў апеляцыі да «нацыянальнай» рыторыкі адпадае нібы сама сабой: у гэты час ўжо фарміруецца вобраз новага чалавека — савецкага.



© Міхаіл Савіцкі, «Партызанская Мадонна Мінская», 1978

З развалам Савецкага Саюза паступова пачынае ажываць іншая памяць пра Вялікую Айчынную вайну. Першыя адкрытыя публікацыі, якія прапанавалі пэўнага кшталту рэвізіі партызанскіх старонак гісторыі Беларусі, пачалі з'яўляцца напачатку 1990-х (адно са знакавых выданняў — «*Беларусь пад нямецкай акупацыяй*» Юрася Туронка, Вільня, 1993). У сваіх даследаваннях, абаліраючыся на недаступныя ў савецкія часы архіўныя дакументы і ўспаміны сведкаў, незалежныя гісторыкі ў першую чаргу ставілі пад сумнеў колькасць савецкіх партызанаў, паказвалі неаднарадасць партызанскага руху як падчас Другой сусветнай вайны, так і пасля (напрыклад, існаванне да канца 1950-х шматлікіх антысавецкіх партызанскіх груп — «*Чорны кот*», «*Армія Краёва*», «*За Беларусь*» і інш. [5]), руйнавалі стэрыатып абсалютнае падтрымкі партызанаў з боку мірнага насельніцтва (асабліва ў заходняй Беларусі, дзе ў асобных раёнах савецкая ўлада ўспрымалася як акупацыйная), акцэнтавалі ўвагу на іх неадназначным маральным абліччы.

Але нягледзячы на колькасць дакументаў і вусных сведчанняў такія пытанні і прапановы і да гэтай пары мінімальна трапляюць ў публічную прастору і тым больш не з'яўляюцца часткай афіцыйнай гісторыі Беларусі (адзін з апошніх прыкладаў — кніга «*Советские партизаны: мифы и реальность*» М. Н. Пінчука, якую нельга знайсці ў дзяржаўных кнігарнях). Тым жа незалежным гісторыкі, якія нягледзячы на неспрыяльныя ўмовы стараюцца працаваць з гэтай «небяспечнай» тэмай і далей, з боку афіцыйнай ідэалагічнай крытыкі і гістарыяграфіі клеймуюцца як фальсіфікатары. «*Как ни прискорбно, но и сегодня делаются попытки переписать историю Великой Отечественной войны в угоду пересмотру всемирной истории, итогов войны и мира, дискредитировать Великую Победу советского народа, усилить напряженность как во внутригосударственных, так и в международных отношениях, выстроить новые разделительные линии*», — піша А. Каваленя ў «*Беларускай думцы*» за 2015 год [6], і падобныя пасажы можна знайсці амаль у кожным афіцыйным артыкуле (выступе) пра Вялікую Айчынную вайну, асабліва цяпер, калі версія гісторыі выйшла з-пад кантролю ўладаў.

Зразумела, у савецкія часы гэты кантроль быў мацнейшым, зараз у поўнай ступені гэтае ўжо немагчыма, можна толькі абмяжоўваць публічнасць ці дыскрэдытаваць. Але пра тое, што прапаганда спрацавала і што да гэтай пары складана вызначыць яе межы, гаворыць той факт, што пэўныя стэрэатыпы з тых часоў працягваюць перадрukoўвацца ў новых выданнях, у тым ліку ідэалагічна не ангажаваных.

Параўнаць, напрыклад, як у розных кнігах розных гадоў, прысвечаных пасляваеннаму мастацтву БССР, тлумачыцца масавы зварот беларускіх мастакоў да ваеннай і партызанскай тэматыкі.

«Шырокі размах партызанскага руху ў Беларусі, яго глыбокія народныя каранні, бяспрыкладны гераізм партызан і партызанак, — усё гэта не магло не прыцягнуць увагі беларускіх мастакоў да партызанскай тэмы» (М. Кацар. Выяўленчае мастацтва савецкай Беларусі // Мастацтва савецкай Беларусі. Мн: 1955).

«Для жывапісу Беларусі 50-х гадоў характэрна далейшая распрацоўка ваеннай тэмы. Жывапісцы яшчэ знаходзяцца пад уплывам нядаўніх бітваў з ворагам, таму і на творах гэтага перыяду — адбітак канкрэтнасці, дакументальнасці» (М. І. Ганчароў. Прадмова // Беларускія мастакі пра Вялікую Айчынную вайну. Мн: 1985).

«У першыя пасляваенныя гады мастакі знаходзіліся пад яркім уражаннем гераічных падзей Вялікай Айчыннай вайны і партызанскага руху. Творы, выкананыя на гэту тэму, з’яўляліся найбольш значнымі па глыбіні зместу і завершанасці формы» (Жывапіс. Мастацтва пасляваеннага перыяду 1945 — да 60-х гг. // Гісторыя беларускага мастацтва ў 6 тамах. Т.5. Мн: 1992).

«Ваенная тэма на доўгія часы стала адной з галоўных у беларускім мастацтве. І гэта зусім натуральна, калі ўзгадаць, якія страты панесла Беларусь» (С. Харэўскі. Гісторыя мастацтва і дойлідства Беларусі. Вільня, 2007).

«У Беларусі склалася асаблівае стаўленне да адлюстравання вайны. Інакш быць проста не магло ў рэспубліцы, якая першай прыняла ўдар ворага [А Польшча? — Заўв. Т. А.] і чатыры гады знаходзілася ў акупацыі, вяла напружаную партызанскую вайну... Ваенная тэма для беларускага мастацтва другой паловы XX ст. стала найвышэйшай меркай майстэрства творчай асобы... » (Н. Усава. Мастакі перыяду Вялікай Айчыннай вайны // Дзесяць стагоддзяў беларускага мастацтва. Мн: 2014).

Праўда, на старонках афіцыйных выданняў можна сустрэць і іншае тлумачэнне. Так, Рычард Смольскі ў межах Няфёдаўскіх чытанняў 2005 года, прысвечаных тэме Вялікай Айчыннай вайны ў беларускім мастацтве, піша: «Будзем памятаць яшчэ адну важную прычыну такой павышанай увагі да тэмы Вялікай Айчыннай вайны, прычыну, якую раней стараліся не заўважаць у мастацтвазнаўчых працах. Гэта ідэалагічнае, прапагандысцкае значэнне ваеннай праблематыкі, праз якую ўслаўляўся савецкі лад жыцця, яго перавагі над іншымі „ізмамі“ ва ўмовах непрымірамай „халоднай“ вайны» [7]. Але з агульнага артыкула гэты пасаж хутчэй выключэнне, бо побач, як і раней, гаворка ідзе пра шчыры подзвіг творцаў-патрыётаў, клеймуюцца беларускія дзеячы-калабаранты (напрыклад, Наталля Арсеннева і Францішак Аляхновіч) і г. д.

Тым не меш гэта той рэдкі выпадак, калі адной з прычынаў называецца прапаганда. Калі вярнуцца да спіса антысавецкіх арганізацый, прадстаўленых у артыкуле «Антысавецкія рухі ў Беларусі (1944—1956)» [5] (якія таксама былі неаднародныя па сваіх мэтах і формах супраціву, часам нават злачынных, але зараз гаворка не пра гэтае), можна заўважыць, што пік іхняй актыўнасці прыйшоўся менавіта на пасляваенны час. Гэтаму паспрыяў нацыянальны рух на далучаных тэрыторыях Заходняй Беларусі, узмацненне недаверу мірнага насельніцтва да савецкай улады (асабліва ў вёсках), маральнае аблічча некаторых савецкіх вайскоўцаў і партызанаў у дачыненні да людзей, а таксама досвед «капіталістычнага» ладу тых, хто рознымі шляхамі пабываў за мяжой. Такім чынам, патрэбны былі актыўныя дзеянні па ўзмацненню веры ў камуністычную ідэалогію, на што былі кінутыя ўсе высілкі ідэалагічнай машыны. Канешне, калі гаварыць пра мастакоў, з іх боку былі і шчырыя жэсты (ня ставіцца пад сумнеў, напрыклад, творчасць такіх аўтараў, як архітэктар Леанід Левін, пісьменнікі Васіль Быкаў, Алесь Адамовіч і інш.): шмат хто быў на фронце, у партызанскіх атрадах ці нават трапіў у канцэнтрацыйныя лагеры, то бок меў жывы ўспамін і працаваў з уласнай траўмай. Тым больш, як заўважае Райнэр Лінднэр, «пасля гадоў псіхалагічнай і сацыяльнай дэстабілізацыі ды шматкірункавага тэрору з выбухам вайны [грамадства] мела інтэгральны вобраз ворага, постсавецкая літаратура [мастацтва ўвогуле. — Заўвага Т. А.] таксама атрымала з ваеннага досведу вялікі патэнцыял у змястоўным і фармальным плане» [3] (асабліва пасля дзесяцігоддзя панавання тэорыі «безканфліктнасці», якая канчаткова была асуджаная пасля развенчвання культа Сталіна). Але тое, што прэзентацыя гэтай тэмы ў БССР была ўзятая пад пільны кантроль і «клопат» савецкіх ўладаў, гаворыць пра канкрэтную дзяржаўную стварэнне пэўнай правільнай версіі гісторыі.



Партизаны атрада № 7 бригады ім. Пархоменка на артылерыйскім цягачы А-20 «Камсамолец».

Палеская вобласць, 1943

Крыніца: news.tut.by

Пачалася яна яшчэ падчас вайны: адначасова з арганізацыяй першых партызанскіх атрадаў савецкія ўлады сталі канструяваць гераічную выяву партызана. Напэўна, гэта было павінна, служыць заклікам да насельніцтва, каб тое далучалася да атрадаў і супрацоўнічала з партызанскімі групамі. Але, калі паглядзець з іншага боку, відавочна, што гучная савецкая партызанка цалкам перакрывала існаванне іншых — антысавецкіх — партызанаў, такім чынам, па сутнасці, падмяняючы панятак «нацыянальнага». Для гэтага выдаваліся адмысловыя газеты, плакаты, дзейнічала партызанская самадзейнасць, на месцах (у вёсках і атрадах) працавалі ідэолагі, а разам з імі і мастакі (хто маляваў карыкатуры для газет, а хтосьці пісаў патрыятычныя палотны: напрыклад, «Па слядах фашысцкіх варвараў» В. Бялыніцкага-Бірулі, «Партызан Пятро Кашэ» Я. Красоўскага, «Фашысцкая грабармія ў Беларусі» М. Бялыніцкага ды інш.). Адрэз прэпаганды і агітацыі ЦК КП(б)Б нават выдаваў адмысловы «Блакнот агітатара-партызана» (1943—44 гг.), дзе публікавалі даклады Сталіна пра тое «сапраўднае», што адбываецца на фронтах і ў тыле, лісты (напрыклад, М. Хрушчова тав. Сталіну), а напрыканцы дадавалі адмысловы партызанскі рахунак, дзе пералічвалася колькасць знішчаных акупантаў, паліцаяў, здраднікаў, падарваных эшалонаў і г. д. (Дарэчы, у сваім праекце Ігар Цішын выкарыстоўвае падобны партызанскі нататнік.) Трэба адзначыць, што «партызаны і партызанкі» у зваротах кіраўніцтва заўсёды выдзяляліся ў асобны клас. Такім чынам, напэўна, падкрэсліваўся іх значны статус. Да таго ж 16 ліпеня 1944 года ў Мінску адбыўся грандыёзны партызанскі парад, і гэта фактычна замацоўвала іх вонкавае прывілейнае становішча (59 партызанаў нават атрымалі званне Герояў Савецкага Саюза).

Яшчэ да заканчэння вайны ўладамі была распрацаваная афіцыйная версія гісторыі, якая пачала актыўна ўводзіцца на ўсіх ўзроўнях штодзённасці жыхароў Саюзу. «11 ліпеня 1944 г. у Душцы вярнулася Чырвоная Армія, і ў той самы дзень адбыўся мітынг насельніцтва, на якім савецкі афіцэр раскажаў нам аб нашых цяжкіх падчас нямецкай акупацыі, — піша гісторык Юрась Туронак. — „Звесткі“ афіцэра, які лепш за нас саміх ведаў нашае становішча, пачаткова выклікалі здзіўленне і кпіны, аднак неўзабаве іх сталі паўтараць фронтавыя газеткі, якія распаўсюджваліся салдатамі... Але трактоўка акупацыі была не да сьмеху. Загадзя былі падрыхтаваныя прапагандысцкія тэзы, якія неўзабаве сталі абавязковымі для даследчыкаў акупацыі. Іх нязгодныя выказванні маглі трактавацца як прапаганда фашызму, высоўвацца зь імі было рызыкаўна». І далей: «Бадай найбольш жорсткія прынцыпы асьвятлення пытанняў акупацыі былі ўстаноўлены ў Беларусі. Спатрэбілася нават прынятая ў лютым 1945 г. спецыяльная рэзалюцыя ЦК КП(б)Б аб перавыхаванні грамадства ў духу савецкага патрыятызму і нянавісьці да нямецкіх акупантаў, якіх у той час ужо не было на беларускай зямлі. Згодна з такімі патрабаваннямі, беларускія савецкія

гісторыкі, публіцысты, пісьменьнікі і мастакі судзейнічалі стварэньню і пашырэньню мітаў аб гераічнай барацьбе народу зь нямецкімі захопнікамі, шальмавалі беларускіх палітычных дзеячаў, якія імкнуліся выкарыстаць умовы акупацыі для ўмацаваньня нацыянальных сілаў і іх падрыхтоўкі да змаганьня за дзяржаўную незалежнасьць краіны» [8].

Падобныя «спэцыяльныя рэзалюцыі» аб фарміраванні ідэйнага зместу і формы беларускага мастацтва будуць з’яўляцца і далей. Так, у 1946—48 гг. ЦК ВКП(б) прыме спецыяльныя пастановы па пытаньнях мастацтва, у якіх акрэсліць асноўныя прынцыпы: «идейность, партийность, народность». Падчас XX з’езду КПСС (1956) зноў прагучыць, што «у искусства нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа» (чытай: «интересов Партии»). І, нарэшце, на I Усесаюзным з’ездзе савецкіх мастакоў і II Усесаюзным з’ездзе кампазітараў (1957) ЦК Партыі запатрабуе ад дзеячаў культуры «достойно отображать» гістарычныя здабыткі савецкага народа, «воплощать их во всем величии и правдивости, не допуская фальшивого приукрашивания, лакировки и не впадая вместе с тем в искажение действительности, при котором трудности и противоречия строительства новой жизни закрывают великие завоевания народа...» [9]. Зразумела, што за гэтымі быццам бы размытымі імператывамі стаяла патрабаванне абсалютнай адданасці партыі і выкананьня загадаў ідэалагічных аддзелаў.

Але акрамя прапагандысцкага матыву і пэўнага кшталту бяспекі, якую гарантавала праца на гэтым полі, яна — і пра гэта даследчыкі забываюцца яшчэ часцей — прыносіла прыбытак. Так, у 1946 годзе з’яўляецца «Постановление Совета Министров БССР и ЦК КП(б)Б о благоустройстве могил воинов Красной Армии и партизан...», якое абавязвае і загадвае — выканкамам, Упраўленьню па справах архітэктуры, Упраўленьню па справах паліграфіі, Камітэту па справах культурна-асветніцкіх устаноў, Дзяржаўнай камісіі па ахове гістарычных помнікаў і інш. — «установить мемориальные доски», «организовать лагеря-музеи», «представить... перечень памятников, подлежащих сооружению в 1946 году, сметную стоимость...», «объявить конкурс на проектирование памятников и обелисков», «соорудить памятник „Победа“ в Минске», «объявить конкурс» і г. д. [10]. Зразумела, на здзяйсненне плану манументальнай прапаганды, прапанаванай яшчэ Леніным, якая «ператварала мастацтва ў магутны сродак камуністычнага выхавання працоўных, у вострую зброю класавай барацьбы» [11], савецкая ўлада грошай не шкадавала. Першая дзяржзамова мастакам на тэму «Чалавек за працай» была зробленая яшчэ ў 1927 годзе і мела «вялікае значэнне ў справе набліжэння выяўленчага мастацтва да прамысловасці і сельскай гаспадаркі» [11].

У дадатак праца з партызанска-ваеннай тэматыкай была неабходнай умовай для кар’ернага росту: каб атрымаць прэмію, пасаду, наогул трапіць у саюз мастакоў. (Дарэчы, першым мастаком — лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі СССР (па БССР, 1973) стаў Міхаіл Савіцкі за карціны «Партызанская мадонна», «Віцебскія вароты» і інш.) Удзел у выставах, прысвечаных Вялікай Айчыннай вайне, у савецкія часы асацыяваўся с прэстыжам (для некаторых творцаў ён застаецца такім і да гэтай пары), быў своеасаблівай галачкай для кар’еры.

У 1960-я гады адбываецца новы этап прэзентацыі падзей Другой сусветнай вайны. Расійскі гісторык Ірына Шчарбакова так тлумачыць пэўныя «змены» у асвятленні гэтай тэмы (спробы гаварыць пра Халакост, негераічнасць, зварот да лёсу маленькіх людзей): «Фактически невысказанные до сих пор переживания тех, кто находился в самой гуще войны, стали канализироваться в форме художественно переработанного автобиографического опыта... в 60-е они не просто пишут художественные тексты, снимают фильмы о войне и т. д., они создают свидетельства... То, что они описывают, получает в критике характерное нелитературное название — „окопная правда“. В 60-е годы за эту правду о войне идут настоящие идеологические бои» [12]. Але сітуацыя пэўнай адлігі змяняецца ў 1970—80-я, калі ўзмацняецца ідэалагічны ціск і зноў акцэнт робіцца на «подвиге народа», які мае «жить в веках». Цалкам фарміруецца ваенна-патрыятычная іканаграфія, якая паспяхова рэалізуецца ўжо ў творах мастакоў новага пакалення — М. Савіцкага, У. Стэльмашонка, М. Данцыга, В. Грамыкі ды інш.).

Тут падаецца цікавым факт «супраціву» афіцыйнай рыторыке, які мастакі час ад часу быццам бы здзяйснялі, адстойваючы сваю творчую свабоду. Напрыклад, вядомая гісторыя з цыклам «Лічбы на сэрцы» Міхаіла Савіцкага (1976), дзе на адной з карцін — бульдозер згортвае ў зямлю трупы толькі што пакараных, а побач фашысцкі карнік і капа з зоркай Давіда. Савіцкі, быццам бы па просьбе П. Машэрава, тады прыбраў гэтую зорку, але і зараз гэтую гісторыю раскажваюць як прыклад мастацкага «супраціву» тых часоў. Але, шкада, забываюцца на той факт, што Міхаіл Савіцкі быў адным з найбольш ушанаваных мастакоў (калі казаць пра прэміі, майстэрні і г. д.). Гэты прыклад паказвае, што ідэалогія дапускала пэўную крытыку, можна сказаць, яна была нават патрэбная ёй для стварэння пераканаўчага вобразу ўлады «народа».



Тым не менш, нягледзячы на пэўныя змены, гераічная рыторыка працягвала дамінаваць у мастацкай сферы, нават скандалы адбываліся збольшага ў гэтым полі. І менавіта ў такой напластаванай гадамі партызанскай прапагандзе (розных вектараў), з адначасовымі павевамі ўжо іншых ідэяў і версій (калі казаць пра 1980-я), творча выходзіўся Ігар Цішын. І так супала, што ягонае жаданне пратэсту супраць ужо мёртвай і абрыдлай савецкай партызанкі здзяйснялася паралельна з працэсамі рэвізіі гэтага міфа ў інтэлектуальных колах краіны, якія з распадам «саўка» хутка зноў апынуліся па той бок ідэалогіі.

ПАРТЫЗАНКА НАВЫВАРАТ

Зварот да міфалагемы партызана ў незалежных гуманітарных колах Беларусі не быў выпадковым, але стаўся натуральным вынікам савецкай прапаганды. Наўрадці было магчыма зруйнаваць гэты міф, штучнасць якога пачынаюць актыўна абмяркоўваць незалежныя гісторыкі напрыканцы 1980-х. Рэспубліка-партызанка моцна ўвайшла ў свядомасць беларусаў (у тым ліку дзякуючы мастацкай прапагандзе — літаратуры, кіно, песням). Такое актыўнае трыманне за «партызанскую» памяць беларускі гісторык *Аляксей Братачкін*, напрыклад, звязвае з адчуваннем адчужэння ад гісторыі, з якім беларусы сутыкнуліся падчас перабудовы, і адной з формаў пераадолення гэтага пачуцця стала «канструкцыя памяці пра Другую сусветную вайну — падскрэслівваючы любымі спосабамі ролю Беларусі й беларусаў у тых падзеях, яе ролю ў вызваленні Эўропы» [13]. Таму ці не адзінае выйсце для незалежных гуманітарных і мастацкіх колаў было — працаваць з гэтым міфам, апрапрыяваць яго, надзяляць іншымі сэнсамі.

Сваю ролю, як адзначалася напачатку, адыграла і новая ўлада, якая ўзяла курс на рэканструкцыю савецкай спадчыны (наколькі гэта было магчыма ў новым часе), у тым ліку і «рэканструкцыю» сітуацыі дзвюх культур — афіцыйнай і неафіцыйнай, калі нязгодныя з праўладным курсам страцілі доступ да публічнасці і фактычна апынуліся ў андэграўндзе. Такім чынам, фігура партызана стала не толькі полем інтэлектуальнай гульні, але і пэўным вонкава сканструяваным, вымушаным сімвалам незалежнай культуры.



«У праекце Ігара Цішына, мастака, чья фотасерыя сярэдзіны 1990-х гадоў „Лёгкі партызанскі рух“ стала праграмнай для „pARTisan“, ёсць праца, на якой намалёваны партызан з аўтаматам у руцэ, які ляжыць на круглым сталё ў нейкай маленькай закінутай у невядомасці беларускай хатцы. На фатаграфіі можна ўбачыць, адчуць стан спыненага раптам часу, а круглы стол, як магічнае кола, апошні прытулак для героя, вакол якога — варажыя пустэча. На твары партызана здзіўленне і пытанне: „Як жа так атрымалася...“ і „Як быць далей?“. Адказу глядач яшчэ не бачыць. Але мы ўжо ведаем, праз хвіліну ён устане, перарве працяглую паўзу і пераступіць за магічнае кола, выйдзе вонкі, каб зноў прывесці ў рух зачараваны кімсьці час. Праўда, у рэчаіснасці выйшла інакш. У канцы 1990-х Цішын, як і многія іншыя мастакі-„іншадумцы“, эміграваў за мяжу», — напіша ў 2013 годзе Артур Клінаў у кнізе, прысвечанай гісторыі альманаха *pARTisan* [14]. Менавіта на старонках гэтага выдання партызан, акрамя таго што здзейсніўся як *artist-аўтар* (адна з формаў ягонай апрапрыяцыі), стаў, бы тая мантра, асэнсоўвацца і прамאўляцца не толькі нанова, але і навыварат.

Калі звярнуцца да агульнапрынятага тлумачэння са спасылкаю на міжнароднае права, то партызан — гэта «асоба, якая з’яўляецца ўдзельніцай партызанскага руху і змагаецца ў складзе партызанскіх фарміраванняў на тэрыторыі, што занята праціўнікамі або кантралюецца рэакцыйным рэжымам; абавязаная на падтрымку мясцовага насельніцтва, з якога пераважна папаўняюцца партызанскія групы, партызанамі таксама становяцца і ваеннаслужачыя, што засталіся ў тыле ворага або спецыяльна пасланы для вядзення баявых дзеянняў» (Беларуская энцыклапедыя, Мн: 1996—2004). Да таго ж нас цікавіць тлумачэнне паняцця «партызанскай вайны» — як узброенай барацьбы народа за вызваленне (незалежнасць) краіны, якая можа прымаць формы нацыянальна-вызваленчай альбо грамадзянскай вайны [1].

У 2002 годзе мастак і пісьменнік Артур Клінаў у сваім праграмным тэксце «Партызан і антыпартызан» прапануе іншую візію партызанкі: «У больш шырокім пляне партызана можна вызначыць як чалавека па-за сістэмай, прычым гэтая пазасістэмнасць не пасіўная — яна набывае форму актыўнага супраціву, а часам і ўзброенага паўстання... Задачай партызана не з’яўляецца зруйнаванне сістэмы. Зруйнаванне сістэмы — гэта ягоная далёкая мэта, але пры набліжэнні да яе партызан таксама губляе дэфініцыю партызана й сам структуруецца ў адзінку альтэрнатыўнае сістэмы, калі ягоная чыннасць становіцца рэгулярным рухам. Асноўная задача партызана — фізічна захаваць свой культурны код, па магчымасці пашырыць тэрыторыю сваёй прысутнасці, максімальна дэструктураваць сістэму, наблізіць момант узаемнага скасавання» [15]. Такім чынам, клінаўскі партызан ужо не імкнецца да перамогі як такой, яна яму не патрэбная, галоўнае — захаваць сябе і пашырыць тэрыторыю сваёй прысутнасці.



Да шчыльнай пераапрацоўкі партызанскага міфа звяртаецца і філосаф *Валянцін Акудовіч*, чьё вызначэнне партызанкі і стане пэўным фундаментам для стварэння міфалагемы новага партызана. «Таму адно мімаходзь заўважым, што для беларусаў панятак „партызан“ ужо даўно набрыняў пэўным сакральным значэннем, якое не змагла спрафанаваць нават савецкая партызанка... „Партызан“ ці не найлепей люструе нейкую анталагічную сутнасць беларуса, як у яго прыватным жыцці, так і ў яго пражыванні гісторыі. Партызан — гэта той, хто ўвесь час хаваецца (хованкі — бадай адзіная нацыянальная гульня беларусаў), партызан — гэта той, хто заўсёды кажа пра сябе — „мяне няма“, партызан — гэта той, хто выяўляецца толькі ў момант дыверсіі, а потым зноў знікае ў адсутнасць самога сябе... Хвала савецкім ідэалагам, што яны адчулі „анталагічную“ сутнасць беларусаў і ў патрэбны для сябе момант скарысталіся ёю на ўсю ейную моц. Шкада толькі (і ганебна), што яны скарысталіся ёю гэтак вычварна, кінуўшы ў ненажэрную пашчу молаха сваёй партызанскай вайны сотні тысячаў беларусаў» [16]. Акудовіч, падаецца, канчаткова «выварочвае» партызана, які хаваецца (вымушана ці не) для таго, каб адбыцца.

Гульня менавіта ў такім сэнсавым полі, акрамя іроніі над савецкай прапагандысцкай рыторыкай, уласцівая і «*Лёгкаму партызанскаму руху*» *Ігара Цішына*. Але перш чым нарэшце звярнуцца да апісання і інтэрпрэтацыі праекта, адзначу яшчэ некалькі важных момантаў, звязаных ужо з сучасным кантэкстам.

МАЗАХІЗМ ЯК СТАН ГРАМАДСТВА

Пачатак 1990-х для мастацкага кола Беларусі збольшага стаўся перыядам расчараванняў і ўнутраных выпрабаванняў. З аднаго боку, дэкларатыўна быццам бы былі аб'яўленыя свабоды. Мастак *Руслан Вашкевіч* успамінае, з якой надзеяй быў успрыняты прыход у *Нацыянальны мастацкі музей Беларусі* мастацтвазнаўцы *Вольгі Каваленкі*, дзякуючы якой было здзейснена некалькі маштабных выставаў сучасных мастакоў. Але хутка, з прыходам новага дырэктара, *Уладзіміра Пракапцова*, гэты перыяд скончыўся і музей фактычна закрыў свае дзверы для іншага мастацтва [17]. З іншага боку, мастацкія структуры ў Беларусі пасля перабудовы заставаліся гэтак жа манапалізаванымі і іерархічнымі і працягвалі рэпрэсіі супраць іншадумцаў. Так, знакавай і шмат у чым рэвалюцыйнай стала выстава «*Урокі нядобрага мастацтва*» у 1992 годзе ў *Палацы мастацтваў*. Асноўны яе пасыл быў — прэзентаваць і сцвердзіць іншае, неакадэмічнае мастацтва, патрабаваць рэформаў

мастацкай адукацыі ў краіне. У ёй прынялі ўдзел 26 мастакоў: выкладчыкі і тыя, хто вучыўся і ў розныя часы быў выключаны з Беларускай акадэміі мастацтваў за тое, што не адпавядалі патрабаванням акадэмічнай праграмы. Адбыўся скандал, і Ігар Цішын, арганізатар гэтай выставы і ўдзельнік, быў звольнены з Мінскай мастацкай вучэльні, дзе ў тыя часы выкладаў.

Акрамя разгубленнасці ад таго, што не адбываліся змены ў мастацкай палітыцы, якіх, зразумела, чакалі з распадам «саўка», Ігар Цішын адзначае, што мастакоў розных колаў і стратэгіі сітуацыя паставіла перад выбарам [18]. Шмат у каго з авангардных мастакоў надзеі трапіць у афіцыйную мастацкую плынь не збыліся: хтосьці пачаў займацца камерцыйнай салоннай творчасцю, але былі і тыя, хто працягваў адстойваць сваю творчую індывідуальнасць, хаця рабіць гэта аказалася скаладаней, чым у «саўковыя» 1980-я. Вольга Капёнкін апісвае стратэгію гэтага кола мастакоў, якія зноў апынуліся нонканфармістамі, як «уцёкі ўнутр сябе»: «У 80-я андэграўнд меў сваю рэальную прастору — выставачную, рабочую, камунікатыўную і г. д. Незалежныя творчыя саюзы (у Мінску гэта групы, якія ўжо распаліся: „Плюраліз“, „Форма“, „Бло“ і інш.) фарміравалі сваё ўласнае мастацкае асяроддзе, якое ніякім чынам не перасякалася з афіцыйным жыццём. Сёння альтэрнатыўная прастора размяшчаецца ўнутры самага мастака... Сучасную мастацкую сітуацыю (і Мінск тут не выключэнне) можна было б назваць часам цішыні, усеагульнай медытацыі» [19].

Не адбылося змен, можна сказаць, і ў сэнсавым полі. Працягвала заставацца актуальнай і бяспечнай гераічная партызанская тэматыка. Зразумела, з прыходам новай дзяржаўнасці хутка пачынаецца чыстка акадэмічных матэрыялаў і падручнікаў ад спасылак на марксізм-ленінізм, але гэтак жа хутка і аўтарытарна на іх месца прыходзіць іншая рыторыка — нацыянальная. Так, напрыклад, на 50-гадовы юбілей БДАІ у апытанцы былых студэнтаў, якія збольшага сталі выкладаць у акадэміі, амаль усе як адзін — У. Басалыга, В. Грамыка, В. Шаранговіч, В. Шматаў ды інш. — крытыкуюць засілле марксісцка-ленінскіх тэорый у савецкі перыяд і зараз сваёй асноўнай тэмай бачаць нацыянальную ідэю. Праўда, што маецца на ўвазе пад нацыянальным, амаль ніхто дакладна не фармулюе. «Назіраюцца і моманты спекуляцыі, калі тая ці іншая выстава праходзіць пад знакам Адраджэння, хоць нацыянальнага на ёй няма або заўважаецца з цяжкасцю... Нацыянальнае — гэта глыбокае паняцце, яно выходзіць з характару народа, яго жыццёвага ладу...» — тлумачыць В. Шаранговіч (у той час рэктар акадэміі) [20]. (Дарэчы, менавіта пры рэктарстве В. Шаранговіча, у 1991—1993 гады, адбылася татальная зачыстка — былі звольненыя выкладчыкі і выгнаныя студэнты — ад «чужога», альбо «жыдоўскага», мастацтва, як называлі абстрактнае мастацтва «нацыянальна-арыентаваныя» выкладчыкі [21]. Іронія лёсу, альбо тонкі стратэгічны ход: у 1998 годзе менавіта В. Шаранговіч узначаліць Музей сучаснага мастацтва ў Мінску.)



© Ігар Цішын, фрагмент праекта «Лёгкі партызанскі рух», 1997

Так, гэтае «народнае» нацыянальнае становіцца, як і савецкая партызанка ў свой час, тым бяспечным полем, якое акрамя спробы абазначыць сваю культурную аўтаномнасць, перабароць пэўны каланіяльны комплекс, прыносяць прыбытак (дастаткова паглядзець, як і кім аформленыя дзяржабудовы апошніх гадоў — *Нацыянальная бібліятэка, Палац Незалежнасці* ды інш.) і дапамагае ў кар’ерным росце.

Па-іншаму складвалася сітуацыя ў «чужым» мастацкім асяроддзі, да якога належаў і *Ігар Цішын*. Там таксама мыслілі пра нацыянальнае, працуючы са сваімі культурнымі траўмамі. Але спачатку трэба было разабрацца з тымі напластаваннямі натуральных і штучных гістарычных «кодаў», разблытаць якія, нават зараз, падаецца немагчымым. Шведскі гісторык мастацтва *Вернэр фан дэн Бэлт* трапна заўважае, што, аналізуючы сучаснае мастацтва Беларусі, увагу «*перш за ўсё трэба звярнуць на спецыфіку часу і месца*», разумеючы, якую ролю для гісторыі і ідэнтычнасці беларусаў адыгралі шматлікія пэрыяды акупацыі (геаграфічнай, палітычнай, культурнай) [22]. Магчыма, таму ў 1990-я неафіцыйнае мастацтва і сыходзіць «*унутр сябе*»: патрэбны быў час для таго, каб сфармуляваць пытанні, вынайсці болевая кропкі ўласнага «я», зразумець сваё месца ў сучасным глабальным топасе.

І ў гэтым плане «*Лёгка партызанскі рух*» *Ігара Цішына* стаўся сапраўдным выбухам для прасторы. З аднаго боку, ён выкрываў падмены паняццяў, як у ідэалогіі новай дзяржаўнасці, так і ў канкрэтных мастацкіх структурах, што, па словах мастака, было першапачатковай мэтай для ўзнікнення праекта. «*Праект закранае некаторыя праблемы, звязаныя з наступствамі Другой сусветнай вайны. І якім бы абсурдным гэта ні здавалася б, але гэтыя наступствы праяўляюцца ў тым, што ідэі фашызму сёння знаходзяць сваіх прыхільнікаў сярод людзей, якія ў мінулым змагаліся з фашызмам. Я спрабаваў вырашыць гэтую праблему з пункту гледжання псіхааналізу. Аднак паколькі я мастак, а не псіхааналітык або гісторык, не варта ў гэтым праекце шукаць адказы на складаныя гістарычныя пытанні. У праекце можна знайсці адказы толькі на пытанні, зададзеныя моваю мастацтва. І найбольш складаныя пытанні кранаюць так званы „маральны мазахізм“ (З. Фрэйд). Мазахізм — гэта слова, якое найбольш дакладна характарызуе стан грамадства ў Беларусі сёння*» [22]. З іншага боку, узнікненне праекта супала з тымі працэсамі ў незалежным асяроддзі, якія мелі неўзабаве прывесці да поўнай апрапрыяцыі савецкай партызанкі беларускімі інтэлектуальнымі коламі, і канструяванне метафізічнага вобраза партызана як адной з ідэнтычнасцяў нацыі ў межах праекта, магчыма, сталася адным з падмуркаў гэтай тэндэнцыі.

ЛЁГКІ ПАРТЫЗАНСКИ РУХ

Партызанская тэма займала думкі *Ігара Цішына* з пачатку 1990-х: з’яўляліся эскізы, была напісаная карціна на гэтую тэму, зробленая знакамітая серыя пастаноўных фотаздымкаў. Але не хапала завершанасці, напрацоўкі не складваліся ў цэльны праект. Мастак адчуваў, што яму неабходны іншы медыум — жывапіс ці графіка, увогуле плоскасць, падаваліся занадта абмежаванымі. Настаў 1997 год, ускладнялася палітычная сітуацыя ў краіне: узмацніліся рэпрэсіі супраць апазіцыйных структур з боку афіцыйнай улады, у беспаветранай прасторы апынуліся і «чужыя» мастакі (у 1996 годзе адбылося закрыццё галерэі «*Шостая лінія*», трапіць на іншыя пляцоўкі было амаль што немагчыма). У дадатак у грамадстве і ў колах, што падтрымлівалі афіцыйную ўладу, узмацняліся фашысцкія погляды (так званы сучасны фашызм, да гэтай тэмы напрыканцы 1990-х звяртаўся таксама мастак *Бісмарк*). «*І гэта таксама стала імпульсам, — гаворыць Ігар Цішын, — нарэшце здзейсніць гэты праект, не з пункту гледжання савецка-фашысцкага патрыятызму, але насуперак гэтаму штосьці зрабіць*» [18].

Спачатку было разуменне неабходнасці адмысловай прасторы. *Ігар Цішын* пачаў шукаць памяшканне, прагледзеў усе даступныя ў горадзе месцы, але ўсё было не тое. У рэшце рэшт на вуліцы Чарвякова знайшоў напаўзаныдбаны прыватны драўляны дом, які максімальна пасаваў да ідэі праекта. У доме нелегальна жыла пара, якая, не ўнікаючы ў падрабязнасці, пагадзілася пусціць мастака, абы той час ад часу даваў на таннае віно. (Дарэчы, не было ў доме і электрычнасці: нелегальныя жыхары падпітваліся ў суседзяў.) Праект, падтрыманы *Фондам Сораса*, які ў той час яшчэ легальна дзейнічаў у Беларусі, планавалася ў трох частках. Пад ягонае здзяйсненне *Ігар Цішын* задзейнічаў амаль усю прастору дома: кухню і некалькі пакояў. Штосьці падрамантаваў, закалаціў дошкамі разбітыя вокны. Жыхары дома падчас праекта знаходзіліся тут, пераўтвараючыся ў пэўнага кшталту аб’екты прасторы (адзін з іх нават разліваў віно падчас вернісажу). Афіцыйнага агалошання адкрыцця не было, мастак запрашаў сяброў персанальна, хтосьці прыводзіў сваіх прыяцеляў і прыяцелек.

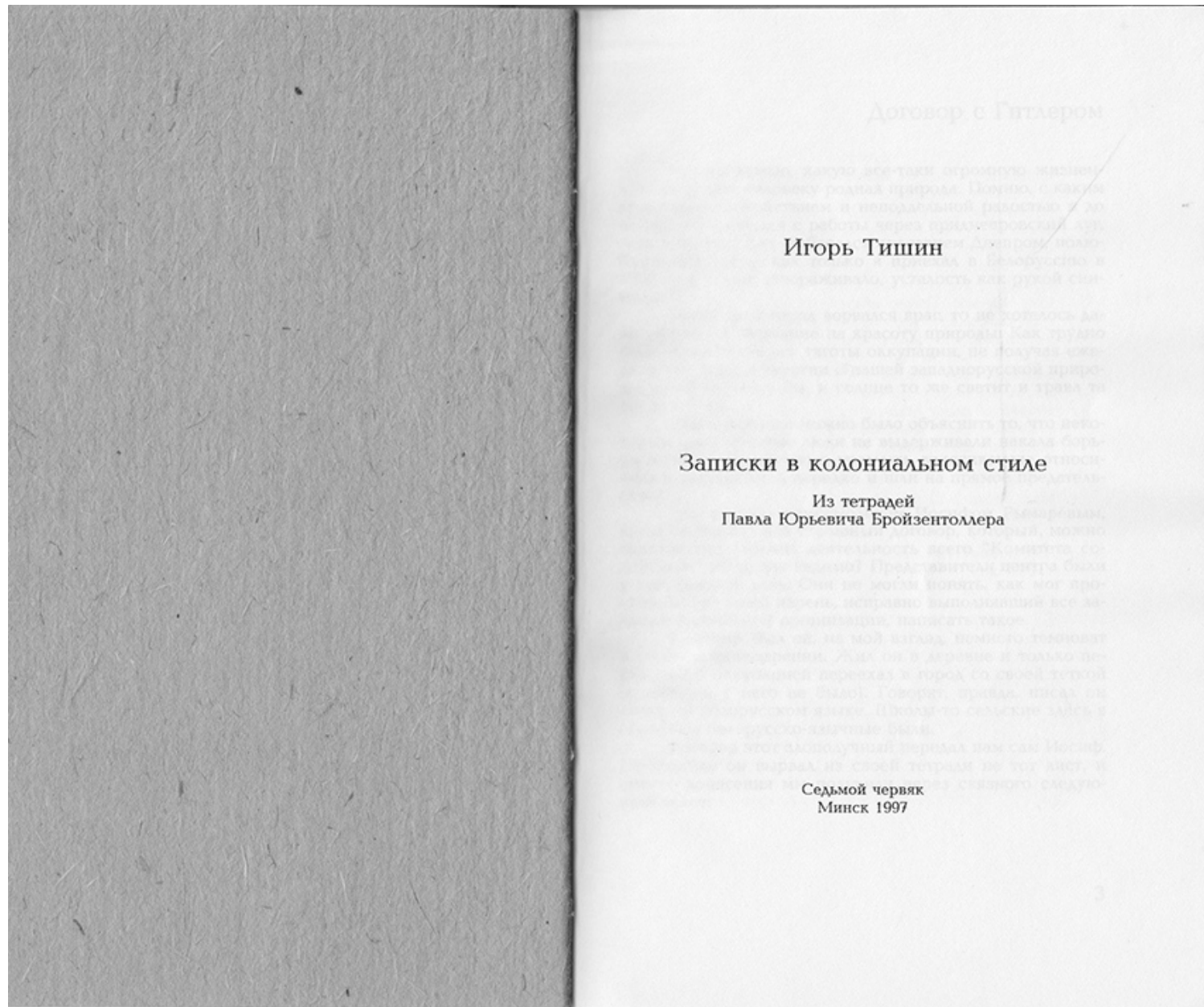


© Ігар Цішын, фрагмент праекта «Лёгкі партызанскі рух», 1997

У першую частку праекта ўвайшла серыя «*Фалічная фраў*», партрэт Гітлера ды іншыя дэталі. Была створаная серыя малюнкаў, якія мастак парваў, потым зноў сабраў і сфатаграфаваў ужо ў новых камбінацыях, у экспазіцыю трапілі менавіта гэтыя фотаздымкі. Інтэр'ер дома быў трохі зменены. На шпалерах Цішын падмалываў буйныя чырвоныя кветкі, якія адсылалі да кітча, характэрнага (пост)савецкім бамжам. Першая частка доўжылася тры дні, пасля чаго амаль адразу была здзейсненая другая частка. Была прадстаўленая знакамітая фотасерыя з партызанам і таксама розныя дэталі. Перад гэтым была праведзеная акцыя: мастак распілаваў на фрагменты карціну з аголенай фраў Заўх (адмыслова прыдуманая для праекта персанаж), напісаную на бруднай фанеры, і цэнтральную частку размясціў у раме. Менавіта гэтая выява арыгінальна ўвайшла ў экспазіцыю, на сценах была вывешаная фотадакументацыя акцыі. Чырвоныя кветкі на шпалерах мастак заклеіў выразанымі з розных выпадковых свежых газет фотаздымкамі: партрэтамі *Джона Ленана*, *Зянона Пазняка*, трактарыстаў ды інш. На гэтых жа сценах размяшчалася фотасерыя з партызанам. Доўжылася гэтая частка праекта таксама тры дні.

Пасля гэтага мастак узяў паўзу, каб падтрыхтаваць трэцюю частку. Планаваў яе здзейсніць на аснове фільма «*Гадзіннік спыніўся апоўначы*» (рэж. М. Фігуроўскі, *Беларусьфільм*, 1958), пачаў рабіць «эскізы» — фатаграфаваць кадры з фільма падчас яго паказу ў эфіры ТБ, потым раздрукоўваў, прыглядаўся. Але гэтая фінальная частка так і не была здзейсненая. Як адзначалася вышэй, праект быў падтрыманы *Фондам Сораса*, але грант разбіты на дзве паловы. Атрымаўшы першую, Ігар Цішын здзейсніў дзве часткі праекта. Але амаль адразу пасля гэтага як раз адбылося скандальнае закрыццё і выгнанне *Фонда* з Беларусі, фінансаванне было спыненае. Тыя ж матэрыялы, якія мастак ужо сабраў, былі выкарыстаныя ў яго пазнейшай жывапіснай серыі «*Гадзіннік спыніўся*».

© Ігар Цішын, кніжка «Записки в колониальном стиле. Из тетрадей Павла Юрьевича Бройзентоллера», 1997:



Да праекту ў якасці своеасаблівага каталога была падрыхтаваная адмысловая кніжка — «Записки в колониальном стиле. Из тетрадей Павла Юрьевича Бройзентоллера», напісаная ў парадыйнай форме мемуараў былых савецкіх падпольшчыкаў і партызанаў. Па сваёй рыторыцы яна нагадвае «Блакнот партызана-агітатара», можна убачыць таксама алюзію на савецкі «бэстсэлер» П. Калініна (з 1942 года ўзначальваў Беларускае штаб партызанскага руху) «Партизанская республика», адмыслова выдадзены ў Мінску ў 1964 для прапаганды савецкай партызанкі [24]. Гэтыя «Записки» былі нечым кшталту эксплікацыі да праекта, але яны не проста служылі вербальным дадаткам да экспазіцыі. Вобразы, прадстаўленыя ў візуальным шэрагу, узніклі і на старонках кніжкі, што надавала гісторыі яшчэ большы часавы аб'ём: гэты тэкст нібы не меў пачатку і канца, а героі былі вымушаныя бясконца блукаць у ягоных лабірынтах.

Прыклад «Блакнота партызана-агітатара»:

ЭК

Смерць нямецкім захопнікам!

Аддзел
прапаганды
і агітацыі
ЦК КП(б)Б

30К
18926

БЛАНКОТ АГІТАРА-ПАРТЫЗАНА

10

Дзяржаўнае
Выдавецтва БССР
1944

V ПАРТЫЗАНСКІ РАХУНАК

Ні ўдзень, ні ўночы не спыняюць барацьбы з нямецка-фашысцкімі акупантамі народныя месціўцы Беларусі. Расце грозны рахунак помсты. За два гады Айчынай вайны слаўныя беларускія партызаны:

Знішчылі 169.400 акупантаў, у тым ліку 13 генералаў, 3.085 афіцэраў, 165.557 салдат, 745 лётчыкаў.

Знішчылі 8.728 паліцэйскіх і здраднікаў.

Узялі ў палон 360 салдат і афіцэраў.

Пусцілі над адкос 1.737 воінскіх эшалонаў.

Узарвалі 1.408 чыгуначных і шасейных мастоў.

Знішчылі 302 танкі і бронемашыны, 5.788 грузавых і легкавых аўтамашын.

Знішчылі 185 гармат.

Знішчылі 215 самалётаў.

Узарвалі і спалілі 309 баз і складаў.

ПРАСТОРА

Адным з істотных складнікаў, якія вызначаюць праект *«Лёгкі партызанскі рух»*, з’яўляецца ягоны фармат — татальная *site-specific*-інсталяцыя (створаная на месцы, якое ўжо існуе, і прыстасаваная да яго). Форма інсталяцыі для беларускага сучаснага мастацтва не новая, да яе шырока пачалі звяртацца мастакі неафіцыйнай хвалі ўжо ў другой палове 1980-х. Фактычна ніводная іх выстава ў той ці іншай ступені не абыходзілася без яе выкарыстання — *«Фрагмент-падзея’87»* (Чырвоны касцёл, 1987), выставы групы *«Бло»* (Чырвоны касцёл, 1987) і *«На Калектарнай»* (Інстытут Грамадзянскага Праекту, 1987) і інш. У першую чаргу за гэтым бачыцца менавіта пратэст супраць плоскасці карціны, якая дамінавала ў афіцыйным дыскурсе. У 1990-я форма інсталяцыі становіцца ўжо неад’емнай часткаю сучаснага беларускага мастацтва. Дарэчы, шмат хто з мастакоў свядома пачынае адмаўляцца ад працы на плоскасці, адчуваючы яе абмежаванасць. Гэтае ж адчуванне, як адзначалася вышэй, стала прычынаю і таго, што Ігар Цішын да здзяйснення сваёй ідэі ішоў амаль дзесяцігоддзе. І вузлавой кропкай для праекта стаў менавіта дом па вуліцы Чарвякова, прастору якога мастак цалкам падпарадкаваў сваёй канцэпцыі.

© Ігар Цішын, фрагменты праекта *«Лёгкі партызанскі рух»* у прасторы, 1997:

≤ ≥ 1/5



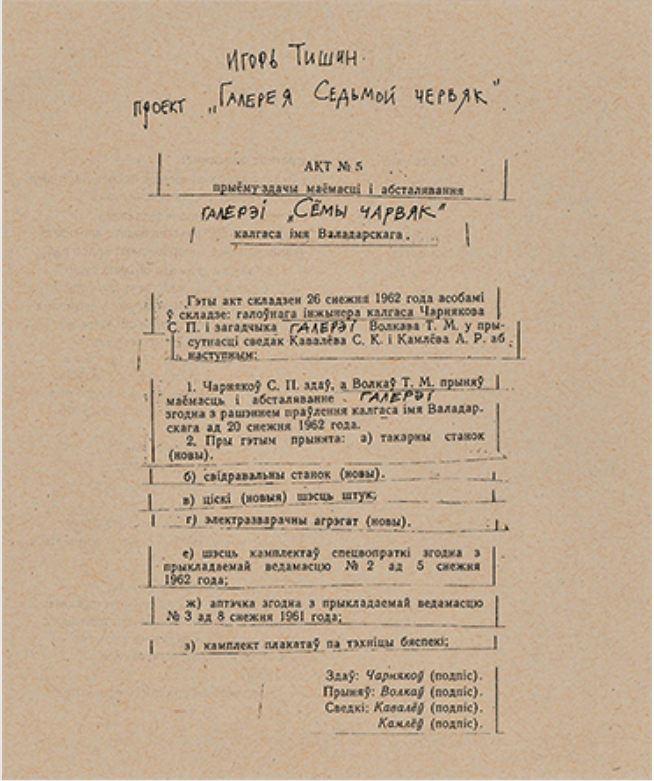
Асобную інтэрпрэтацыю набываюць часткі праекта паасобку, і на некаторых з іх ўвага будзе акцэнтаваная ніжэй. Але менавіта татальнае прасторавае вымярэнне — разгляданне праекта як аднаго працяглага ў часе і прасторы цэлага — адкрывае той звышсэнс, які *Вольга Капёнкiна* абазначыць як номас. Апісваючы палітыка-культурны топас Беларусі 1990-х, яна звяртаецца да праекта *Ігара Цішына*, у якім *«экспазіцыя з рэчаў, карцін і фатаграфій цалкам натуральна прарастала з самога асяроддзя»*: *«Формай быцця быў выбраны дом... Дом як номас, перасечаная прастора, выяўляў сутнасць мастацкага перажывання беларускай тэрыторыі, заснаванай на стратэгіі партызанскага руху. Цішын прапануе гэтую стратэгію у якасці адзінага спосаба „тэрытарыялізацыі і дэтэрытарыялізацыі“ (Дэлёз), што не дазваляе ворагу прачытаць і прысабечыць мясцовасць»* [25].

У гэтым плане *«Лёгкі партызанскі рух»* сапраўды існуе ў шчыльнай звязцы з месцам і часам, з якіх ён і паўстае, і ягоная

татальнасць выкрывае менавіта лакальныя асаблівасці. Нават само выкарыстанне тут інсталяцыі розніцца ад таго, як гэта працуе ў заходнім кантэксце. Так, *Барыс Гройс*, разважаючы пра сутнасць татальнай інсталяцыі, пра тое, як спрацоўваюць у ёй прыватнае (у дадзеным выпадку мастацкае) і публічнае вымярэнні, заўважае, што «інсталяцыя трансфармуе пустую, нейтральную грамадскую прастору ў індывідуальны мастацкі аб’ект і запрашае наведніка ўспрыняць гэтую тэрыторыю як унутраную таталізавальную прастору мастацкага твору» [26]. І далей ён акцэнтуюе ўвагу на дваістым характары інсталяцыі. З аднаго боку, яе прырода нібыта цалкам дэмакратычная (мастак выступае ад імя супольнасці, робіць свой твор адкрытым для наведвальніка, пазбаўляецца ад улады куратара ды інш.), з іншага боку, інсталяцыя выкрывае аўтарытарны характар мастацкага жэста як такога. «Заходзячы ў яе, наведнік пакідае публічную тэрыторыю дэмакратычнай легітымачыі й трапляе ў зону неабмежаванага аўтарскага кантролю. Наведнік у дадзеным выпадку аказваецца, так бы мовіць, на чужой тэрыторыі, у выгнанні. Ён ператвараецца ў бежанца, вымушанага падпарадкавацца чужым законам — тым, якія вызначыў для яго мастак. Тут мастак выступае заканадаўцам, сувэрэнам прасторы інсталяцыі — і, магчыма, перадусім менавіта тады, калі законы, вызначаныя мастаком для глядацкай супольнасці, зьяўляюцца дэмакратычнымі. Можна сцвярджаць, што інсталяцыя выкрывае першапачаткова ўласцівы кожнаму дэмакратычнаму рэжыму аўтарытарны, уладны характар» [26].

То бок *Гройс* тут таксама звяртаецца да звязкі «тэрытарыялізацыі і дэтэрытарыялізацыі», якая ў кантэксце заходніх дэмакратычных грамадстваў працуе інакш. Дэтэрытарыялізацыя адбываецца ў момант узнікнення інсталяцыі, калі мастак прысвойвае частку публічнай прасторы і запрашае ў яе публіку, але як толькі глядач трапляе туды, адбываецца тэрытарыялізацыя — ён апынаецца пад уладай законаў, дзеючых на гэтай тэрыторыі. У сітуацыі з Беларуссю казаць пра існаванне публічнай прасторы ў поўнай ступені немагчыма (гэта не прагавораная да канца траўма супольнасцей), таму выбар *Цішына* не азначае наўпрост інтэрвенцыі (у заходнім сэнсе). Мастак «акупуе» прастору, якая не мае ні прыватнага, ні публічнага статусу. Нелегальная, забытая ўладамі, яна бы завісла ў прасторавым і часавым вымярэннях, і менавіта яе мастак прысвойвае (хоць, паўтаруся, прысвоіць яе немагчыма, бо афіцыйна яна не існуе), надае ёй характар публічнай і месціць у мастацкае вымярэнне.

У дадзеным выпадку таксама адбываецца выкрыццё аўтарытарнага характара вонкавага асяроддзя, якое пазбаўляе мастака легальнага статусу. Ён вымушаны сысці ў прастору, якую ўладам нельга «прачытаць і прысабечыць», і толькі тут для яго будзе магчымы цалкам свабодны жэст. Як і для публікі, якая хоць і апынаецца на падуладнай аўтару тэрыторыі, выходзіць з-пад вонкавага кантролю і трапляе ў абставіны з іншымі версіямі гісторыі і культуры і свабоднай іх інтэрпрэтацыяй.



© Ігар Цішын, дакумент заснавання галерэі «Сёмы чарвяк», у межах праекта «Лёгі партызанскі рух», 1997

(Дарэчы, дом, абраны для праекту, *Ігар Цішын* назваў *галерэяй* «Сёмы чарвяк», такім чынам адсылаючы да закрыцця галерэі «Шостая лінія», якое фактычна азначала страту неафіцыйным мастацкім асяроддзем права на публічнасць.)

СПРОБА ДЭКАНСТРУКЦЫІ

Як адзначалася вышэй, сваёй мэтай *Ігар Цішын* бачыў стварэнне вобразу антысавецкага партызана (не супраць Саветаў, хоць гэты матыў таксама быў важны, але галоўнае — супрацьлеглага прынятай савецкай іканаграфіі). У кожнай з частак праекта ён па-рознаму падыходзіць да рэалізацыі сваёй мэты.

У першай частцы мы не бачым галоўнага героя, а толькі ягонае асяроддзе, свет ягонай прыватнай, нават інтымнай штодзённасці: замест партрэта Вялікага(іх) Правадыра(оў) узнікае іканастанс Гітлера з развешанай бялізнай і шматлікімі эратычнымі выявамі жаночых ножаў у чаравіках (серыя «*Фалічная фрэ́*»). Напэўна, яны належаць той самай фрэ́ Заўх, якую мы ўбачым у другой частцы праекта і якой прысвечаны некалькі старонак ў «*Запісках в колониальном стиле*».

Было б занадта проста, дадумваючы партрэт уладара гэтага дома, уявіць сабе такога антысавецкага партызана, фашысцкага калабаранта, альбо, калі казаць пра 1990-я, час праекта, убачыць у такім наборы «прадметаў» адсылку да прыхільнікаў ужо сучаснай фашысцкай рыторыкі, якую ўзгадваў у сваім выказванні Ігар Цішын. На першы план тут выходзіць стварэнне менавіта іншага вобраза партызана, для чаго мастак і выкарыстоўвае супрацьлеглыя ідэалагічным візуальныя коды, адзін з якіх — сэксуальнасць. Так руйнуюцца пэўныя стэрэатыпы і выкрываецца прапагандысцкі характар ідэалогіі. Напрыклад, мы бачым, што свет партызана можа поўніцца эратычнымі фантазіямі, што для мазахістычнай сутнасці апошняга Гітлер як крыніца болю — сапраўдны падарунак. Ён нават ідзе на дамову з ім (гл. «*Записки в колониальном стиле*», глава «*Договор с Гитлером*»): нашаму герою патрэбны жывы, па аголенаму азадку, боль. «*Мяне цікавіла не сапраўднае жыццё, а гульня ў сапраўднасць — тое, што называецца пастаноўкаю. Ува ўсім жа, што адбываецца навокал, у кожнай зьяве грамадскага жыцця я бачу нейкае сэксуальнае трымценьне. Мне здаецца, фюрэр Адольф успрымаўся партызанамі амбівалентна: з аднаго боку, яго ненавідзелі, а зь іншага... Сама назва сэрыі „Фалічная фрэ́“ мела на ўвазе, што вобраз Гітлера з прыгожымі жаночымі ножкамі ўвасабляў таемную каханку беларускіх партызанаў-містыкаў. У гэтым сьвеце наагул усё перамяшалася — эротыка й гісторыя, побыт і мэтафізыка*» [23].

© Ігар Цішын, фрагменты праекта «*Лёгкі партызанскі рух*», 1997:

≤ ≥ 1/3



У другой частцы перад намі паўстае ўжо сам герой — той самы партызан, чую інтымнасць мы падглядзелі спачатку. Якім мы ўяўлялі сабе яго? Вытанчаным, хваравітым альбо, наадварот, уладальнікам здаровага арыйскага цела? Наш партызан аказваецца «*сладко-мечтательно-сонным*» [27], такім мы бачым яго на фотаздымках. Нават калі ён прыцэльваецца ва ўяўнага ворага на падворку (альбо шукае яго ва ўласнай хаце), ён нібы працягвае мроіць. Цішын дэманструе вузлавя мізансцэны партызанскага жыцця: чаканне ворагу, абарона дому, пасядзелкі ці то з савецкім вайскоўцам, ці то з паліцаем. Але ўсе здымкі цэнтруюцца менавіта вакол выявы партызана, які спіць у замкнёным коле часу. Ён сапраўды нагадвае дзіця, якому далі ў рукі стрэльбу, з якой ён тэрэтычна ведае, што рабіць, але... Навошта?

Мастак кліць з «нацыянальнага» характару? Абы не было вайны? Зноўку адбываецца гульня з савецкімі стэрэатыпамі. Дастаткова паглядзець на класіку партызанскай іканаграфіі: мужнасцю, гераічнасцю, трагедычнасцю, патасам працятыя палотны «мэтраў». У супрацьвагу гэтаму Ігар Цішын ажыўляе партызана, робіць яго маленькім чалавечкам, які, хоць і мае стрэльбу ў руцэ, магчыма, моліць пра тое, каб не было вайны (але ж тое ёсць нармальнае чалавечае жаданне).

Выкрыццё механізмаў, якія выкарыстоўвае прапаганда, дакладна выяўляецца падчас акцыі распілавання асноўнай карціны «*Фалічная фраў*». У арыгінале праца прадстаўляла сабой партрэт напаўаголенай жанчыны — той самай легендарнай фраў Заўх. Пра тое, што яна з «варожага» боку, гаворыць камізэлька са свастыкай на рукаве, што вісіць на стуле. Але ў выніку пасля акцыі ў рамку трапляе толькі частка яе аголенага жывата з прыкрытымі тканінай сцёгнамі. Аднак хто тут выступае цэнзарам? Сам мастак, такім спосабам выкрываючы працэс канструявання рэчаіснасці? Альбо наш герой, які натуральна жадае пакінуць толькі выяву абстрактнага жаночага цела, пазбаўляючыся ад непатрэбнага «кантэкста»? Ігар Цішын працягвае і далей выкрываць апалітычнасць свайго героя. Выпадковасць выяваў медыйных герояў на шпалерах ставіць пад сумнеў схільнасць партызана да стварэння сабе хоць якога куміра (нават Гітлер і фраў Заўх выглядаюць пэўнымі ўмоўнасцямі, хутчэй дэкарацыямі). Ці не ёсць гэтая абывацкасць да вонкавага асяроддзя прычынай таго стану мазахізма, у якім апынуўся наш герой? А можа, менавіта гэтая рыса і дазволіла маленькаму чалавеку выжыць, сутыкаючыся з жорсткай гіганцкай машынай сістэмы, якая патрабавала ад яго татальнай ахвярнасці?



© Ігар Цішын, фрагмент праекта «Лёгкі партызанскі рух», 1997

Для Ігара Цішына не было мэтай знайсці адказы на тыя шматлікія пытанні, што паўсталі і да гэтай пару паўстаюць, калі пачынаеш разважаць пра ягоную па-мастацку здзейсненую дэканструкцыю трэцяга і апошняга міфа падсавецкай гісторыі. Магчыма, пэўнае сумоўе ўзнікла б у трэцяй частцы праекта, але гэтага неяк фатальна не адбылося. Наш партызан працягвае ўжо шмат гадоў блукаць па розных кутах гэтага неіснуючага дома, магчыма, мроячы пра фраў Заўх, альбо наклеючы новых герояў на шпалеры ці проста забываючыся ў салодкім сне. Але дэканструючы партызана, аўтар кідае яму (альбо нам) пэўны выклік. Усе гэтыя кпіны і здзекі выступаюць нібы той правакацыяй і заклікам да пэўнага кшталту самазнішчэння. Не для таго, каб пазбавіцца ад партызана ў сабе, але аднавіць яго ўжо на новым узроўні, што, дарэчы, і адбудзецца ў «нулявых».

За дапамогу ў падрыхтоўцы матэрыяла аўтарка выказвае падзяку Аляксею Братачкіну і Валеру Булгакаву.

Примечания:

[1] Беларуская энцыклапедыя. У 18 тамах. Т. 16. Мінск, 1996–2004.

[2] Кацар М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. – Мн: 1960.

[3] Лінднэр Р. Гісторыкі і ўлада. Мн: 2005.

[4] Лыньков Г. Война в тылу врага. М: 1949 (Цыт. па: Лінднэр Р. Гісторыкі і ўлада. Мн: 2005).

[5] *Антысавецкія рухі ў Беларусі (1944–1956)*.

[6] Коваленя А. Беречь правду // Беларуская думка, 2015, №5.

[7] Смольскі Р. Перамога як люстэрка непераможнасці жыцця // II Няфёдаўскія чытанні: 3 подзвігам у сэрцы: тэма Вялікай Айчыннай вайны ў беларускім мастацтве XX — пачатку XXI ст. Мн: 2005.

[8] Туронак Ю. Прадмова // Мадэрная гісторыя Беларусі. Вільня: 2006.

[9] Культурное строительство в Белорусской ССР (1946–1958 гг.). Мн: 1979.

[10] Коммунистическая партия Белоруссии в резолюциях и решениях съездов и пленумом ЦК. Мн: 1983.

[11] Кацар М. Выяўленчае мастацтва савецкай Беларусі. // Мастацтва савецкай Беларусі. Мн: 1953.

[12] Щербакова И. Победа вместо войны? Как складывалась память о войне в России (1945–2010 гг.).

[13] Братачкін А. Подзвігу народа жыць у ваях: новы Музей Вялікай Айчыннай вайны як форма адчужэння ад гісторыі // pARTisan #27'2015.

[14] Kłinau A. Kultur_Macht_Belarus. Berlin: 2014

[15] Клінаў А. Партызан і антыпартызан // pARTisan #1'2002.

[16] Акудовіч В. Вялікая здрада. Суплёт (эсэ) // Дзеяслоў #12'2013.

[17] Музей: у пошуках розных ідэнтычнасцяў (транскрыпцыя дыскусіі) // pARTisan.

- [18] З прыватнай размовы з Ігарам Цішыным. Травень 2015.
- [19] В. Капёнкiна. Уцёкі ўнутр сябе // Мастацтва №6'1994.
- [20] Падсумуем, паразважаем // Мастацтва №10'1995.
- [21] Падрабязней гл.: А. Дурейко. Про _____ бел // Радыус нуля. Онтологія арт-нулевых. Мн: 2013.
- [22] Белт фан вэн В. Уводзіны // *Modern art in Belarus*. S: 2000.
- [23] Юрась У. Сталін капут // *pARTisan* #1'2002.
- [24] Калинин П. Партизанская республика. Минск, 1964.
- [25] Капёнкiна В. Логіка номаса // *Modern art in Belarus*. S: 2000.
- [26] Гройс Б. Палітыка інсталяцыі // *pARTisan* #28'2015.
- [27] Карагодская У. Вступительная статья к каталогу // Игорь Тишин. *Некоторое количество непроанализированного материала*. Мн: 2000.

Текст подготовлен специально для ресурса ZBOR.

© KALEKTAR. Все права защищены.

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



ZBOR © 2014–2021



НА

ПЛАТФОРМА
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ЛЕКЦИИ

RU
EN