

## Арт-группа «Беларусский климат»: мифопоэтика переходной эпохи

Таня Артимович

Арт-группа «Беларусский климат» была основана в 1987 году и реализовывала проекты в различных направлениях, видах и жанрах современного искусства: фотография, живопись, графика, инсталляция, «изустное кино» (изобретение группы), театр, хепенинг, перформанс, концептуальное искусство, музыка и паблик арт. До сих пор их деятельность полноценно не исследована, а информация об отдельных направлениях творчества и участниках группы представлена фрагментарно. В данной статье речь также пойдет только о выставочной деятельности группы, а также их перформативных практиках на примере фотографического перформанса «Покорение беларусских пустынь».

### ИСТОРИЯ

*«Когда наступает ночь, каждый из нас берет по фотоаппарату и маленькому молоточку и вылезает на поверхность из маааленького люка... Мы взбираемся на верх развалин, это не так-таки просто, и смотрим вдаль. Нам приходится лезть по поросшим мхом камням (боимся сорваться), потом мы сидим наверху и смотрим вдаль. Постепенно лунный свет становится вязким и желтым и закрывает нам картину. Тогда мы достаем молоточки, разбиваем заднюю стенку камер и объективы и смотрим в получившиеся дырочки. Через какое-то время мы начинаем зевать, тогда слезаем и уходим спать».*

*Из текста манифеста «Беларусского климата». 1987 год, Минск*

Начинали свою деятельность художники из «Беларусского климата» с радиопостановок, домашних концертов, флешмобов, показов «изустного кино» (рассказов воображаемых фильмов [1]). Собирались в подвале фотоклуба «Минск», в котором тогда состояла Ирина Сухий. Все много фотографировали, например, выезжали автостопом в Вильнюс, устраивали там ночные гуляния и снимали спонтанно рождающиеся действия. Параллельно делали перформансы и хепенинги с вовлечением в них публики. «Они эпатировали, удивляли — активно взаимодействовали с прохожими, с людьми, которые живут в города. Это была „эстетическая“ провокация... делали шествия в африканских масках, ходили по улицам, выряженные в костюмы красноармейцев времен гражданской войны... Устраивали инсталляции из снежных баб в форме стоунхенджей с подожженными макушками, много использовали огонь, подсвечивая дорожки во дворах, разжигая костры из газет и т.д.» [2] Их пространством был именно город, в котором и для которого они и сочиняли свою «легенду». Например, акция «Неофициальные семь чудес света» представляла собой серию ночных экскурсий, во время которых художники показывали «другой» Минск — со старым замком (Дом офицеров), боями с драконами-аксолотлями (вентиляционная труба во дворике в центре города), романтической историей Ивана да Марьи. Были акции и с более открытым политическим подтекстом, например, «Скромное обаяние пролетариата» в мае 1988 года, когда группа праздновала 20-летие студенческой весны в Париже: ходила по дачным поселкам Союза писателей и журналистов БССР в Зеленом с плакатами «Занимайтесь любовью, а не войной».

Официальная же история «Беларусского климата» начинается 28 ноября 1987 году, когда в зале кинотеатра «Пионер» открылась первая фотовыставка арт-группы. В

экспозицию вошли фотографические серии Евгения Юнова «Текущая трава», здесь же был представлен написанный Юновым на куске кальки манифест группы, импульсом для которого послужило эссе Ролана Барта «Смерть автора». Эта была первая и последняя выставка «Беларусского климата», на которой фотографии экспонировались традиционным способом.

К этой выставке окончательно было принято решение о названии группы — «Беларусский климат». С одной стороны, оно отсылало к шведской метал-группе «Celtic Frost», название которой Филипп Чмырь переводил как «Кельтская суровость» (оригинал «Кельтский мороз»). По словам Игоря Корзуна, это наиболее точно передавало *«настроение всего того социального бытия, творческой атмосферы... Это название хорошо легло на творчество, на пристрастия к туманным дням, к чему-то депрессивному, что всегда свойственно молодым людям»* [3]. Но непосредственно творчество и имидж шведов косвенно влияли на деятельность группы. *«Мы их даже не слушали, — говорит Филипп Чмырь. — Но они применяли литавры, за это мы и зацепились. Основная же задача названия „Беларусского климата“ была передать дикую влажность. Здесь, на этой территории, чувствуется чуть-чуть морознее, жарче — то есть все невыносимо. Мелочь становится гипертрофированной из-за этой дикой влажности. Здесь не бывает комфортного состояния»* [4].

В апреле 1988 года в Доме Кино (сейчас Красный костел) после нашумевшего проекта Людмилы Русовой и Игоря Кашкуровича «Фрагмент-событие'87» открывается большая коллективная выставка «Начало», где кроме «Беларусского климата» участвовали также фотографы из групп «Провинция» и «МЕТА». Группа представила вильнюсский цикл фотографий (поездки в Вильнюс), фотосерию Игоря Корзуна «Солдаты травы», гомельскую серию с Лениным Ирины Сухий, фотографию Филиппа Чмыря «Толпа у гроба» и снимки Мирослава Нисенбаума. Здесь впервые была сделана попытка создания энвайронмента (определение дал Филипп Чмырь), формата, который станет приоритетным для всей последующей деятельности «Беларусского климата». Выделенное им для экспозиции помещение художники постарались использовать максимально. В задней части костела в малом зале была создана имитация разбомбленного пространства. Возле стеклянной стены на полу разложены фотографии, накрытые сверху стеклом, пол был усыпан осенней жухлой листвой, битыми лампочками и дефицитным в те времена сахаром-рафинадом, который продавался только по талонам. *«Стояли веники, которыми надо было сметать листья со стекол. Возможно, кто-то решит, что это выглядело банально. Но тогда интерактива, возможностей для проявления обратной связи, участия зрителя в выставке, не хватало. Нам очень хотелось включить зрителя в выставку»,* — рассказывает Игорь Корзун [3]. Здесь же стоял отлитый поддон, наполненный водой, в котором кроме листвы плавали похожие на ртутные шарики. *«Это был фрагмент-посвящение Андрею Тарковскому, хотя к тому времени „Жертвоприношение“ еще не появилось. То есть, скорее, все совпало»* — вспоминает Филипп Чмырь [4]. Открытое цитирование, прямые и косвенные отсылки, особенно на шедевры кинематографа станут отличительной особенностью будущих экспозиций «Беларусского климата». Владимир Парфенок, один из участников коллективной выставки, чьи работы экспонировались в другом зале на втором этаже, так вспоминает эту выставку: *«Ребята из „Беларусского климата“ крайне радикально подошли к экспозиции. [...] Для фотографического Минска того времени это было нечто совершенно новое»* [5]. Выставка провисела два дня и была закрыта

администрацией по причине ее «не художественности». Тогда родился один из лозунгов группы: «Свобода не может быть личной».

Следующая выставка должна была состояться через год здесь же. Но по словам Филиппа Чмыря, они тогда совершили стратегическую ошибку: рассказали администрации Дома Кино об идее, подробно описав экспозицию. На выставке должен был открыто прозвучать гомосексуальный мотив — *«нам казалось, что наступила свобода, что уже можно»* [4], это испугало дирекцию и «Беларусскому климату» было отказано. Вместо них был приглашен Артур Клинов, который показал свой перформанс «Весенняя песнь сверхчеловека» (*«Он был старше нас и оказался умнее: не стал заранее рассказывать о том, что будет происходить»* [4]).

Весной 1989 года в Белсовпрофе проходит еще одна выставка «Конец лета в Месопотамии», которая задумывалась как цитата на фильм «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене. На этот раз в выставочном пространстве было воссоздан заброшенный, покинутый дом. Пол засыпан опилками, предметы обмотаны белой тканью, окна забиты досками таким образом, чтобы свет в помещение проникал через щели под косым углом. Зритель попадал в это пространство и разглядывал работы (фотографии), небрежно развешенные по стенам, где-то лежащие в ящиках. В рамках выставки состоялись показы «изустного кино».

В этом же году в частной галерее Дома учителя (нынешний Лицей БГУ) состоялось открытие выставки «Эфиопка». Пространство было полностью обмотано калькой: стены, потолок, пол — а работы наклеены непосредственно на нее. Когда кто-то открывал дверь, вся конструкция двигалась, издавая характерное шуршание. Пространство находилось в постоянном движении, усиливая ощущение хрупкости и временности происходящего. Выставка продлилась два дня, хотя изначально планировалась дольше. Но у участников произошла размолвка с хозяином галереи, который предложил невыгодные для них коммерческие условия (например, если не будет продана ни одна работа, он забирает себе часть фотографий). Группа решила свернуть экспозицию. Напоследок возник спонтанный хепенинг. *«Мы ходили с этой калькой возле Свислочи в районе КЗ „Минск“ и делали фотосессию, — рассказывает Филипп Чмырь. — Потом всю эту кальку спустили по воде. Это была фактически наша последняя выставка в Минске в помещении»* [4].

В 1988 году группа везет свои работы в Москву, куда приехали финские кураторы отбирать снимки для масштабного проекта «Новая советская фотография» (куда в результате попали работы Владимира Парфенка, Сергея Кожемякина, Галины Москалевой, Владимира Шахлевича, Игоря Савченко). В Москве также состоялось знакомство с представителями движения «Next Stop», которые пригласили фотографов из группы «Провинция», а также «Беларусский климат» принять участие в молодежной конференции «Next Stop New Life» в Копенгагене. С 1990 года начинается зарубежный цикл деятельности «Беларусского климата». *«Мы жили в семьях, открывая для себя новый мир, — вспоминает Владимир Парфенок. — Во время этой поездки состоялись первые профессиональные контакты с редакторами датских фотожурналов „Katalog“, „Foto & Video“. [...] Именно тогда многих из нас были впервые приобретены в частные и институциональные коллекции фотоработы — в Музей фотографии в Оденсе и Королевскую библиотеку в Копенгагене»* [5].

В 1991 году «Беларусский климат» снова возвращается в Копенгаген с уже автономной выставкой в AV-Art gallery. На подходе к галерее зритель вдруг видел в арке фашистский крест на танке, а в центре стоял факел и горел. Но приближаясь, картинка вдруг распадалась, и оказывалось, что это виртуозно созданная иллюзия: просто черный фон с белым ящиком и висящей на ней тряпкой. «Провокационная» картинка возникала только на расстоянии, издали. Затем, чтобы попасть непосредственно в галерею, зрителю нужно было пройти через лес синих атласных лент с привязанными к ним колокольчиками. Наверху было два зала. В первом висели работы, там же стоял стол и стул, на котором лежал альбом с фотосерией «Аэронавты». Звучала специально написанная для этой выставки музыка (еще одна характерная черта стиля группы: почти к каждой выставке писалось оригинальное музыкальное сопровождение). Второй зал был цитатой на фильм Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес». Художники реконструировали комнату из фильма, когда героиня попадает в плен к бедуинам, и в таком антураже выставляли свои фотографии, сделанные ими в на песчаных карьерах под Заславлем («пустынная» серия). Там же показывалось «изустное кино», а также аудиовизуальный перформанс «Love опера» (Филипп Чмырь играл композиции с наложенным записанным вокалом, под которые Евгений Юнов читал текст. Отдельно демонстрировалось видео Егора Дудникова. Все напоминало радиопостановку, процесс создания которой зритель мог непосредственно наблюдать.)

В 1993 году был Берлин: под экспозицию «Беларусского климата» был отдан весь третий этаж Тахелеса. Здесь была снова представлена «пустынная» серия, несколько инсталляций, а также графика Алексея Новицкого. На полу выложены пасьянсы — из спичек, карт, сгоревших предметов — таким образом к залу с основной экспозицией нужно было пробираться через множество различных пасьянсов. Пол в помещении с фотоработами был выстелен фруктовыми косточками (от слив, нектаринов, яблок), которые художники, по словам Филиппа Чмыря, собирали перед этим целый год. Здесь же была выложена пирамида из 10-копеечных монет с отдельными элементами из однокопеечных и пятаков. Все это везлось автобусом из Минска. Ярким пятном на выставке были апельсины, разбросанные по всему пространству. Выставка также провисела два дня: сразу после открытия были украдены несколько работы (из серий «Птицы» и «Клоуны»), руководство Тахелеса сказала, что не может гарантировать сохранность, поэтому решено было экспозицию демонтировать. В следующем году снова в Берлине в Галерее Franz-Mehring-Platz в последний раз экспонируется альбом «Аэронавты» (после этой выставки был утерян), а также впервые выставляются панно Игоря Корзуна. Под выставку было отдано два зала. Работы в верхнем зале были представлены традиционно на стене. Вся «игра» происходила в нижнем зале, где были представлены инсталляции со сгоревшими книгами и с закладками из кукурузных листьев, а пол засыпан отскерокопированными изображениями бабочек. Экспозиция освещалась свечами, с которыми зритель входил в зал. В рамках выставки группа показывала аудио-визуальный перформанс (исполнял Евгений Юнов, тексты и музыка Филиппа Чмыря), где прозвучали слова: «Если бы в детстве я увидел человека с флагом или человека с факелом, то, наверное, моя жизнь была бы другой. И поэтому сейчас я выхожу ночью с факелом, днем с флагом на гору, чтобы меня видели дети. Я крысолов, я уведу ваших детей... Вы думаете, что ребенок смотрит на вас? Нет, за спиной я, я уведу ваших детей». Разгорелся скандал: художники были названы фашистами — за текст перформанса, короткие стрижки и сожженные книги в инсталляциях.

Следующая выставка была в Эйндховене (Голландия) осенью 1995 года, и по мнению Филиппа Чмыря, это была одна из самых сильных выставок группы. Это был также первый опыт освоения художниками масштабного пространства: под экспозицию был выделен бывший текстильный цех 25 на 25 кв. метров. Решено было насыпать в центре помещения песчаный квадрат 8 на 8 метров, поставить восемь панелей, на которых и разместить фотографии. А на стены демонстрировались на четырех проекторах слайд-фильмы большого размера. Остальной пространств осталось пустым. В рамках выставки снова показали «провокационный» аудио-визуальный перформанс, но такого скандала, как в Берлине, он не вызвал. Это была последняя черно-белая выставка группы.

В 1997 году снова в Эйндховене в пространстве «De Fabric» «Беларусский климат» выставляет уже свои цветные фотографии. В экспозиции также были представлены работы Геннадия Хацкевича и Андрея Савицкого. Пространство также было огромным, поэтому его решили почти таким же способом, как и два года назад. Фотографии одного формата висели на стенах, была сделана одна инсталляция. Изначально планировался перманентно развивающийся флаг, но не нашлось подходящих вентиляторов. Поэтому весь пол пространства был укрыт крашенным флуоресцентными красками половиком, который двигался, как море. Зритель приходил на выставку, смотрел работы и в какой-то момент смотритель галереи выключал свет и зритель вдруг начинал «падать» — пространство вокруг двигалось и колыхалось.

Были также выставка в Грузии, выступление «изустного кино» в Санкт-Петербурге и Москве и др. В Минске группа в эти годы не выставляется. Только в 1995 году они организовали спонтанную выставку на улице. Ксерокопии отдельных работ, в том числе «пустынную» серию, которую в Беларуси не видели, наклеили на стенах первой минской электростанции возле Цирка (сейчас на этом месте недостроенное здание отеля «Кемпински»), часть работ развесили на деревьях, которые завесили белыми лентами с колокольчиками и закидали кассовые чеками. Открытие назначили на два часа дня. Об этом сообщили друзьям на Красной [6], Борис Штерн сделал анонс в эфире Радио Би-Эй. Людей собралось много. Сами художники «не пришли», но сидели в стороне и наблюдали за реакцией публики.

В 1994 году группа начала издавать журнал «Беларусский климат», освещавший проблемы экологии, но также одновременно являющейся «арт-изданием». Ирина Сухий была инициатором, Филипп Чмырь учредителем, Игорь Корзун дизайнером. *«Мы хотели писать об экологии сознания, экологии отношений, — рассказывает Игорь Корзун. — Тогда мы поднимали вопрос, что экологичнее — электрический транспорт или бензиновый? Мы не давали ответов, мы задавали вопросы. И в конце концов это стало напрягать тех, кто спонсировал журнал. Они начали требовать однозначных материалов. О том, как хорошо защищать мышек и белочек. А о том, что настоящий урон миру, как в ментальном, так и в материальном плане, наносит сжигание нефти или производство электро-аккумуляторов с последующей зарядкой, атомные электростанции или производство неэффективных ветряков, — писать не надо».* [3] Вышло шесть номеров журнала (последний в 1996 году).

К концу 1990-х активность группы снижается, участники группы «капитализируются»: уходят в рекламу, дизайн, медиа, креативную индустрию. («Те, кому ближе визуальные жанры, назовут имя модного графика Игоря Корзуна. Рекламисты — Евгения Юнова, креативного директора в крупном рекламном

агентстве, шоумены ценят мастерство художника по свету Александра Кравцова. Иные уж далече: Алексей Новицкий варит сталь в Канаде, Мирослав Ниссенбаум делает мультимедийную графику в США, Марат Джумагулов работает переводчиком в Казахстане, Дмитрий Плакс занимается литературой в Швеции, Дмитрий «Батон» Литвяков, говорят, полностью ушел из социума в виртуальный мир. Единственная женщина в команде — Ирина Сухий, в ту пору фотограф, теперь лидер экологической организации «Экодом» [7]). Но это не означало конец «Беларусского климата». Художники продолжают заниматься творчеством, пусть и в рамках отдельных коммерческих проектов. Помимо этого периодически стали возникать отдельные инициативы между различными членами группы: театрализованные перформансы Дмитрия Плакса под живую музыку «Drum Ecstasy»; геометрический балет Дмитрия Строцева «Времена года» (1992), а также его спектакль «Монастырь»; проект Игоря Корзуна и Дмитрия Плакса «Фотахоку», МСИИ, Минск / Культурный центр Inkonst, Мальмё, (2004—2008); гастролы «изустного кино» в Швеции; литературное сотрудничество между Дмитрием Строцевым и Дмитрием Плаксом (перевод книги); Филиппом Чмырем и Дмитрием Плаксом (написание музыкального сопровождения к радиопостановке «Малая подорожная книжка по Городу Солнца» Артура Клинова на шведском языке) и многое другое. *«Это все был „Беларусский климат“. Мы постоянно поддерживаем инициативы друг друга и включаемся в их реализацию»,* — говорит Филипп Чмырь [4].

В 2012 году в Музее современного изобразительного искусства в Минске состоялась выставка «Ретроспектива» (кураторка Ольга Рыбчинская), которой группа обозначила официальное «возвращение» в Беларусь. В рамках выставки помимо демонстрации материалов деятельности «Беларусского климата» с 1987 по 1996 года состоялись чтения Дмитрия Строцева, а также показы «изустного кино». После этого группа все чаще появляется на белорусской арт-сцене (выставка «Беларусский климат» в Музее Современного искусства, лофте «Балки» и антикафе «Дом Фишера» в 2014 году и выставка «Канаты» в 2015 году в рамках Месяца фотографии в Минске, выступления Дмитрия Плакса и Филиппа Чмыря, а также «Вечер белорусского климата» в рамках выставки «Минск. Нонконформизм 1980-х» в 2015 году и др.).

## **ОТКАЗ ОТ ПЛОСКОСТИ. ЭНВАЙРОНМЕНТ**

Уже со второй своей выставки в Доме кино в 1988 году «Беларусский климат» предлагает публике совершенно новый для Минска того времени формат экспонирования, которое Филипп Чмырь (спонтанный куратор фактически всех экспозиций группы до конца 1990-х) обозначил общим понятием энвайронмент. В процессе создания произведения художники использовали также элементы тотальной инсталляции (если говорить о способе коммуникации со зрителем, который обязательно по замыслу авторов должен был взаимодействовать с произведением искусства), environmental art (взаимодействие с природной средой, особенно в фотоперформансах — «Покорение белорусских пустынь», «Аэронавты», «Птицы»), перформанса (театрализация, а также включение и взаимодействие с иными медиа — музыкой, видео), хепенинга (спонтанность и уникальность акций). Такая «особая подача материала», с одной стороны, являлась цельной и сама по себе заключала определенный концепт. С другой, *«можно было убрать весь антураж, тогда оставались высокохудожественные фотографии, а если „забыть“ о них и поговорить о том, как они были сделаны, речь уже шла об акционизме»* [4].

Обращение к интерактивному формату экспонирования было связано с поисками иной формы коммуникации с публикой. *«Мы стремились к тому, чтобы непосредственно вовлечь зрителя в действие (выставка переставала быть статичной — прим. авт.), провоцировали его на „игру“, обращались к его тактильным ощущениям, и, наконец, таким образом продавали фотографии»* [4]. Последнее замечание — о способе коммерциализации своей деятельности — важно для понимания места и роли энвайронмента в творчестве «Беларусского климата», его схожести и различиях с западным контекстом. Более подробно об этом речь пойдет позднее.

В западноевропейской парадигме современного искусства возникновение альтернативных плоскости жанров связывают с протестом художников против законов модернизма, диктовавших двухмерное искусство (перформативные практики футуристов, дадаистов и сюрреалистов в 1910-30-х годах, опыты со стереометрией пространства Оскара Шлеммера и др.) Одной из кульминаций таких «опытов» стала интервенция Марселя Дюшана «A Mile of String» на выставке «First Paper of Surrealism» в Нью-Йорке в 1942 году, когда художник в буквальном смысле оплел нитями пространство галереи, соединяя таким образом развешенные по бокам живописные полотна. Из-за возникших «препятствий» традиционное рассматривание картин сделалось невозможным. Но главное, что обнаруживала инсталляция Дюшана, это соединение фигуры художника и куратора: произведение перестало нуждаться в экспонировании, а значит, в медиаторе-кураторе, потому что сама экспозиция сделалась произведением искусства [9]. Именно этот аспект — художник как куратор — отличало выставки «Беларусского климата» от других подобных авангардных экспозиций тех времен, где отсутствие куратора часто очевидно и случайно (экспозиция, например, распадается на фрагменты, не имеет единой четкой концепции и др.).

В беларусском контексте «Беларусский климат» не были пионерами в жанре энвайронмента. С инсталляцией работали Людмила Русова и Игорь Кашкурович, участники группы «Бло», Виталий Ражков и другие художники неофициального искусства. Обращение к такому медиа являлось в первую очередь политическим жестом: вызовом канонам соцреалистического искусства (создание «не искусства» как цель, а обвинение в «не художественности» как высшая похвала), а также протестом против ограничения творческой свободы и свободы самовыражения в принципе. Но если другие художники в основном создавали автономные инсталляции, которые демонстрировались в рамках какой-то выставки, то в случае с «Беларусским климатом» речь шла не об отдельных произведениях, но об одной цельной инсталляции — пространстве как произведении, в котором ключевая роль отводилась зрителю, — не рассматривающему, но взаимодействовавшему, «играющему» с ним. У группы формируется свой авторский стиль: обращение к кинематографу (цитирование), задействование всех плоскостей пространства, особенно пола, включение других медиа (специально написанная музыка, видео, перформансы). Обычно из серии выделялась одна заглавная работа и к ней подбирались две, или шесть, или восемь фотографий. Центральный снимок большего формата вешался где-то стороне, таким образом подходя к основной серии, зритель вспоминал, что где-то это уже видел, ему приходилось возвращаться, искать, заново взаимодействовать с экспозицией.

Хотя художники и отмечают интерактивность как основную задачу своих «инсталляций», нельзя говорить об исключительно развлекательной их функции.

Каждая из них являлась реакцией художников на окружающий их контекст. Если в Беларуси провокацией становилась уже сама форма (кроме того художники работали с такими понятиями как «время», «разрушение», «дом», «пустота» и др.), то в Западной Европе провокация возникала на стыке игры формы и содержания. Яркий пример — объект в рамках выставки в AV-Art gallery в 1991 году, который делал видимыми болезненные фобии западноевропейского общества перед призраком «фашизма», который часто оказывался всего лишь «тряпкой», висящей на стене. (Такая «игра» в том числе тестировала демократию западного общества, которая в некоторых случаях обнаруживала свои двойные стандарты. [10])

### «ПОКОРЕНИЕ БЕЛАРУССКИХ ПУСТЫНЬ»

Одна из ключевых фотографических акций арт-группы «Белорусский климат» «Покорение белорусских пустынь» произошла в июле 1988 года на песчаных карьерах возле Заславля. Ее идея возникла от тотального, по словам художников, ощущения отсутствия какого-либо исторического нарратива в белорусском контексте. Все напоминало пустыни, которые нужно было покорять, создавая свои собственные мифы и таким образом заполняя лакуны коллективной памяти. *«...Скудность исторических мест. И скудность не потому, что они отсутствовали, а потому, что не было информации... Мы искали проявления в белорусской топонимике. Город Друя, например, долгое время для нас был единственным местом, где можно встретить потомков кельтов... Яркий, полный, насыщенный мир с историями и фактами, мы придумывали вокруг себя, наполняли большими смыслами, чем было на самом деле»,* — вспоминает Игорь Корзун [3]. Концепт создания мифов повлиял и на техническую сторону фотографий. *«Мифы нельзя показывать традиционными фотографическими способами. В этих фотографиях должно было быть что-то похожее на то, как мы вспоминаем сны с их неявными образами, вспоминаем историю, рассказанную когда-то в детстве. Это должно было быть в облаке дефектов, особенностей материалов, размытостей фигур...»* [3]

Песчаные карьеры под Заславлем, где в те годы легко можно было найти точку, из которой ничего кроме песчаных дюн, не было видно, идеально подошли для создания мифологии. История этих мест отсылает к золотым приискам, которые возникли здесь до Второй мировой войны после обнаружения золота. Было установлено оборудование, начали добывать, но золото быстро иссякло. *«Зато оказалось много песка... И снова тут аналогии с алхимией. Там золото, у нас — свой поиск пятого элемента творчества, абсолюта»* [3]. Нашел и предложил это место Александр Кравцов. (Именно эти места станут декорацией для другой ключевой акции группы — «Аэронавты»).

Идея «Покорения белорусских пустынь» принадлежала Филиппу Чмырю. Участие в ней приняли: Филипп Чмырь, Кирилл Хохлов, Евгений Юнов, Валентин Гришко, Александр Кравцов, Мак Рязанов. Снимал акцию Игорь Корзун. В течение нескольких часов группа молодых людей, *«ряженных в белые рубахи и военные головные уборы», носилась..., разрывая тишину в клочья и изображая бунтующее войско»* [3]. Кульминацией акции стало водружение символического флага на одном из песчаных холмов карьеров. Это была первая акция, которая произошла без участия публики и была предназначена исключительно для фотографирования. Таким образом «Покорение белорусских пустынь» как произведение искусства задумывалось как серия фотографий и именно в такой форме должна была быть представлены публике (задумка была выставлять фотографии в виде доски почета),



правда, по разным причинам (в первую очередь организационного характера) до сегодняшнего дня этого так и не произошло.

Как отмечалось выше, кульминацией акции стало водружение флага, что с одной стороны, связано с ритуалом «покорения» (обычно горных вершин), с другой, композиция и пластика фигур, а также отдельные детали отсылают к картине французского художника Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (или «Свобода на баррикадах») 1830 года. Но белорусские художники не просто использовали ставший «популярным» для интерпретаций образ французской «свободы», они «играли» с ним, «карнавализовали», таким образом присваивая его и мифологизируя уже на белорусской почве. Так, вместо женщины с обнаженной грудью, символизирующей свободу, мы видим мужчин с в прямом смысле «голыми задами», идущими на «врага». И если Делакруа персонифицирует Свободу, то у «Беларусского климата» она абстрактна, растворяется в коллективе, и именно в этом ее сила и действенность («Свобода не может быть личной»).

Арт-критик Ольга Бубич, анализируя творчество «Беларусского климата», акцентирует внимание именно на мифотворчестве арт-группы, которое было характерно художникам перестроечного периода и связано с желанием создания иной реальности, «функционирование в рамках которой будет более естественным и менее травматичным» [11]. Отсюда страсть к монтажам, эксперименты с химикатами, виражирование, которые отличают белорусскую фотографию рубежа 1980-90-х от фотографии других стран постсоветского блока (см. работы Галины Москалевой, Владимира Шахлевича, Владимира Парфенка и др.). И если другие авторы перерабатывали «травму» эпохи, накладывая одни ее изображения на другие, таким образом часто сгущая атмосферу (как признается Галина Москалева, «выпускала гэты нэгатыў — не ў дачыненні да людзей, але да той сыстэмы, якую не прымала на ўзроўні падсвядомасці» [12]), то художники «Беларусского климата» замещали эту реальность конструктом, полным жизненной энергии и утверждением нового будущего. Возможно, это связано с молодостью авторов, в системе координат которых прошлого еще не существует, связи с настоящим также слабы, но взгляд легко направляется в будущее, где и черпается вдохновение и возлагаются надежды. *«Остатки нереализованного максимализма тут проявились в полной мере. Никто из нас не служил в армии. Плюс, сарказм и ирония скрывали внутренние переживания и желание проявить героизм хотя бы в игре. Отчетливой критики режима или идеологии не было. Здесь все сплеталось воедино. Что в итоге привело к созданию сильных в эмоциональном плане картинок. В этой серии появилась обнаженная натура. Снова дань тому, что стало можно. И вдруг оказалось, что за всем этим ничего страшного не стоит! Человеческое тело — такой же объект интереса, как и архитектура. Почему в живописи можно, а в фотографии нельзя? Это первое тотальное увлечение ню нашло отражение и в творчестве нашей группы. А тем более множество известных фотографов сделало большое количество великолепных фотографий в этом жанре!»* [3]

«Покорение белорусских пустынь» обнуляло историю — коллективную и персональную — и становилось точкой отсчета для новой, постепенно наполняемой (не)выдуманной рассказами. После этой акции будут «Аэронавты», «Олимпия» на Минском море, «Птицы», «Ловцы ветра» и др., за каждой из которых стоял свой образ и миф. «Аэронавты», например, рассказывали историю раскопок, во время которых были найдены останки пяти молодых исследователей, а также фотоаппарат и большое количество пленок, на которых и была запечатлена серия.

Таким образом, в системе координат белорусской пустыни возникала плоскость прошлого, а также мифологизировалась фигура автора, которым становился кто-то другой.

Кроме концепции, которая окажется актуальной для белорусского культурного ландшафта на многие десятилетия вперед и получит новую интерпретацию в ключевой для «нулевых» работе «Нічога няма» белорусского художника Алексея Лунева, интерес представляет форма, к которой обратились художники — фотографическая акция. Отказ от «перформанса» и «хепенинга» был связан с организационными трудностями: отвести, например, 50 человек в Заславль было не так просто. Поэтому они решили фотографировать свои акции. *«Мы решили, что будем возить фотографа и делать высокохудожественную фиксацию, — говорит Филипп Чмырь. — С „Покорения белорусских пустынь“ мы перестали заниматься перформансами в чистом виде, но стали делать их для фотографа... Это была такая фальсификация фальсификации фальсификации»* [4]. На такое решение повлияло также обращение «Беларусского климата» к формату энвайронмента, который быстро стал доминировать, подчиняя все остальные компоненты их творчества. *«Это давало больше возможностей конструирования итогового произведения. Фотосерия становилась одним из компонентов выставочного пространства»* [4]. То есть в отличие от ранних перформансов, где акт искусства происходил непосредственно в момент коммуникации художников со зрителями, акции, начиная с «Покорения белорусских пустынь», становятся всего лишь исходным материалом для создания более масштабного и в том числе более интерактивного произведения.

Взаимосвязь перформанса и фотографии как одного из ранних и основных способов его документации исследователи отмечают с самого начала возникновения жанра. Несмотря на то, что изначально «перформанс» / «хепенинг» возник как разовая (уникальная) акция, происходящая тут и сейчас с обязательным участием публики, фотография сразу стала делать попытки зафиксировать происходящее. Это спровоцировало ряд дискуссий о воспроизведении и копировании (например, как может быть «живое действие» воспроизведено и др.). Вдобавок работа фотографа влияла на ход перформанса — художник «замечает» присутствие камеры и специально «работает» еще и на нее. Эти и многие другие вопросы представлялись на тот момент (1960-70-е годы) важными в западноевропейском арт-поле, так как перформанс и хепенинг возникли в контексте концептуального искусства и были связаны с процессом дематериализации художниками своего труда, созданием произведения, невозможного для манипуляций на арт-рынке [13]. К 1980-м ситуация начинает меняться, и некоммерческие жанры искусства, в том числе и перформанс, апроприируются массовой культурой, превращаясь в «продукт» [14]. Немаловажную роль для их коммерциализации сыграли фотография и видео, которые и стали теми носителями, которые можно продать.

Возвращаясь к перформансу «Беларусского климата», нужно отметить, что в их случае фотография как медиа выполняла несколько функций: являлась законченной формой для произведения, изначально задуманного как «инсценировка», а также становилась «продуктом», который возможно было продать, на что в том числе работал и энвайронмент (см. высказывание художника выше). В этом плане «Беларусский климат» также отличается от белорусских художников «авангарда» старшего поколения, которые создавали свои произведения еще вне рыночной системы координат и обращались к перформансу, видя в нем в первую очередь

способ протеста против «совка» и утверждение новых границ искусства (чаще всего автономного от государственной и социальной машины в принципе. См. перформансы Людмилы Русовой и Игоря Кашкуревича).

«С идеализмом и выступлениями против истеблишмента, свойственными концу 1960-х и началу 1970-х, было решительно покончено, — пишет Роузли Голдберг, анализируя концептуальную трансформацию жанра «перформанс» на рубеже 1970-80-х. — Художники стали настраиваться на совершенно другие вещи — прагматизм, дух предпринимательства, профессионализм, — абсолютно чуждые авангарду в прошлом» [14]. Эти рассуждения подходят для описания ситуации на постсоветском пространстве перестроечного периода, и в этом смысле «Беларусский климат» не только обозначает смену поколений (в том числе и в арт-среде), но со своей дерзостью, витальностью, чуть-чуть цинизмом и иронией в какой-то степени становятся символом этих перемен. Отдельно нужно отметить феномен коллективного творчества, характерный для «Беларусского климата». Возникнув в «коллективные» 1980-е, группа сохранила этот дух в последующие десятилетия, которым был присущ уже дух «индивидуализма» (кстати, именно поэтому часто сложно восстановить факты их истории — имена, даты, проекты путаются, в отдельных случаях авторство определить почти невозможно, что самих участников группы ни чуть не смущает). Подобного рода «анонимность» для беларусского контекста, да и в принципе для нового времени, скорее, исключение, и повод для отдельного исследования феномена художественного микросообщества в Беларуси.

[1] Первый фестиваль «изустного кино» прошел 22 октября 1988 года в подъезде дома № 8 на улице Красноармейской. С показами полнометражных и короткометражных «фильмов» выступали Евгений Юнов, Филипп Чмырь, Дмитрий Строцев, Игорь Корзун, Петр Калачин и Николай Романовский («Трышчан і Іжота», «Монжуа», и короткометражки «Весна, Берлин, велосипед», а во вторую — полнометражки «Герой», «Медведь и Охо»). Источник: Изустное кино. Что это такое? // Белорусская деловая газета. [Электронный ресурс]: <http://bdg.by/news/society/740.html>

[2] Ольга Рыбчинская. Паблик арт в беларусском контексте 00-ых. Неофициальная сцена. // «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве». [Электронный ресурс]: <http://www.eurocafe.by/lecture/2015/02/11/pablik-art-v-belaruskom-kontekste-00-ukh-neofitsialnaya-stsena?page=2>

[3] Валерий Ведренко. Встречи с легендами: «Белорусский климат». // Портал «Знята» [Электронный ресурс]: <http://www.znyata.com/z-proekty/legends-klimat.html>

[4] Из частного разговора с Филиппом Чмырем. Минск, февраль 2016.

[5] Валерий Ведренко. Встречи с легендами: Владимир Парфенок. // Портал «Знята» [Электронный ресурс]: <http://znyata.com/z-proekty/2012-03-28-17-17-32.html>

[6] Улица Красная в Минске, где в скверике около булочной собиралась неформальная тусовка.

[7] Марина Куновская. Акварельные мужские танцы. // Источник: Валерий Лобко. Встречи с легендой. Изустное кино. // Форум портала «Знята». [Электронный ресурс]: <http://forum.znyata.com/viewtopic.php?f=12&t=2530&start=930>

- [8] Словарь понятий TATE. [Электронный ресурс]: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/e/environments>
- [9]. Vince Dziekan. *Virtuality and the Art of Exhibition: Curatorial Design for the Multimedial Museum*. 2012
- [10]. Подобные «провокации» делал другой беларусски художник Виталий Ражков (Бисмарк). Подробнее Таня Арцімовіч. Бісмарк: паміж партызанкай і арт-тэарызмам, творчасць 1987–2011. // Портал Kalektar [Электронный ресурс]: <http://zbor.kalektar.org/6/>.
- [11]. Вольга Бубіч. Свабоды і міфы «Беларускага клімату». // pARTisan анлайн-часопіс. [Электронный ресурс]: <http://partisanmag.by/?p=10843>
- [12]. Маскалёва й Шахлевіч. Дыялогі-2. // pARTisan #20'2013. [Электронный ресурс]: <http://partisanmag.by/?p=7458>
- [13]. Anne Marsh. *Performance Art and its Documentation: A Photo/Video Essay*. [http://www.academia.edu/3370153/Performance\\_Art\\_and\\_its\\_Documentation\\_A\\_Photo\\_Video\\_Essay](http://www.academia.edu/3370153/Performance_Art_and_its_Documentation_A_Photo_Video_Essay)
- [14] Роузли Голдберг. *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. Ad Marginem Press. Москва 2014.