

Серыя «Калекцыя Партызана»

Найноўшае мастацтва Беларусі

Заснаваная ў 2009 годзе



МІНСК НОНКОНФАРМІЗМ 1980-Х

Minsk. Non-conformism of the 1980s





Галіна Маскалёва, Уладзімір Шахлевіч.
З серыі «Вар'яцкі дом». 1989
Halina Maskaliouva, Uladzimir Šachlievič.
From series «The Mad House». 1989

«СВАБОДА НЕ МОЖА БЫЦЬ АСАБІСТАЙ», АЛЬБО МАСТАЦТВА ЯК АНТЫТЭЗА АБМЕЖАВАННЯМ

Таня Арцімовіч

У 2010 годзе Вольга Архіпава і Вольга Рыбчынская ў прасторы Музея сучаснага выяўленчага мастацтва ў Мінску ладзяць выставу «Беларускі авангард 1980–90-х» з прыватнай калекцыі Андрэя Плясанава, падчас якой упершыню гучна заяўляецца пра феномен неафіцыйнага мастацкага руху часоў перабудовы ў Беларусі. Праз год у «Калекцыі Партызана» выходзіць альбом¹, цалкам прысвечаны гэтай з'яве, прэзентацыя якога становіцца заўважнай падзеяй у культурным жыцці сталіцы. Паўстаюць дыскусіі вакол тэрміналогіі, на розных пляцоўках ладзяцца выставы і сустрэчы, узнікаюць легенды вакол асобных персон, з'яўляюцца публікацыі. Тым не менш гэты ўнікальны для беларускай культуры перыяд паўнаважна пакуль яшчэ не апісаны і не вывучаны, а яго архіў па-ранейшаму існуе ў выглядзе разрозненых артэфектаў, якія захоўваюцца ў кватэрах мастакоў. Кніга «Мінск. Нонканфармізм 1980-х», якая сталася працягам аднайменнай выставы², — яшчэ адзін зварот да гэтай з'явы і прэзентацыя яе не праз працы, а праз дакументы і гісторыі, якія могуць перадаць і апісаць атмасферу тых часоў.

Трэба адзначыць, што «нонканфармізм» у межах гэтага выдання адсылае толькі да мастацкага поля, не кранаючы нонканфармізм як сацыякультурны феномен, звязаны з дысідэнцкім рухам у Беларусі і музычнай сферай, хоць, безумоўна, гэтыя з'явы знаходзяцца ў непасрэдным узаемадзеянні. Поле фатаграфіі, якое актыўна развілася ў тыя гады, таксама прадстаўленае ў кнізе фрагментарна. Мінск як прастора дзеяння паўстае тут, хутчэй, як вымушанасць. І да гэтай пары сувязь паміж арт-супольнасцямі розных гарадоў Беларусі вельмі слабая, таму ахапіць з'яву беларускага мастацкага нонканфармізму цалкам пакуль не бачыцца магчымым. У гэтым плане кніга Аляксандра Малея «Віцебскі "Квадрат": мастацкае даследаванне нонканфармісцкага руху мастакоў у Віцебску і ў Мінску (1987–2000 гг.)», якая пабачыла свет у мінулым годзе, робіць значны ўнёсак у магчымасць будучага паўнаважнага даследавання гэтага феномена.

Падзеі, што адбываліся тады, наўпрост ці ўскосна звязаныя не толькі з сучаснымі мастацкімі працэсамі ў Беларусі. У тым часе, шмат у чым рэвалюцыйным і вызначальным, можна і трэба шукаць адказы на многія пытанні, якія хвалююць тых, хто спрабуе сёння зразумець прастору, у якой жыве, і сваё месца ў ёй.

«Чыталі мы ў кніжках пра свабоду, а жылі паводле ранжыру. І было нам сумна, што нават на натуральнае чалавечае права быць самім сабой у нас няма права. Як казаў А. Платонаў, народ можа жыць, але яму нельга. Мы гадамі тужылі і чакалі, марылі, пецілі і любілі свабоду, і за ўсё гэта нас відавочна не любілі тыя, каму без свабоды жыць больш прывольна. Здавалася, так жыццё і пройдзе ў марах і жалі, у працах, нікім не прызнаных, акрамя нешматлікіх сяброў. І вось нарэшце зрабілася і нам хоць трохі жыць можна... На афіцыйных выставах дзень учарашні, на такіх — сённяшні, і заўтрашні, і паслязаўтрашні. Як жа ёй не радавацца! Вядома, радасна і за мастакоў, што вось далі ім нарэшце шанцы, і за сябе радасна: можа, сапраўды меншасці будзе дазволена дыхаць паўнапраўна, а не так, нібыта яна штосьці адбірае ў большасці і нечым вельмі ёй перашкаджае. Вітаю выставу і яе аўтараў, дзякую за радасць і надзею. Л. Чарнышова»

З кнігі водгукаў да выставы
«На Калектарнай», верасень 1987 года

Выказваем падзяку Галіне Васільевай, Андрэю Дурэйку, Алене Жданені, Гузэль Заляевай, Сяргею Кажамякіну, Вадзіму Качану, Ігару Кашкурэвічу, Сяргею Кірушчанку, Ліі Кісялёвай, Ігару Корзуну, Аляксандру Малею, Валерыю Мартынчыку, Галіне Маскалёвай, Уладзіміру Парфянку, Валерыю Песіну, Віктару Пятрову, Алесю Родзіну, Дзмітрыю Строцаву, сямі Сурскіх, Наталлі Татур, сямі Хацкевічаў, Віталю Чарнабрысаву, Ігару Цішыну, Дзмітрыю Ярмілаву. Асабліваю падзяку выказваем Адаму Глобусу, Юрыю Ігрушы, Андрэю Плясанаву, Вользе Сазыкінай, Аляксандру Углыніцы, Вользе Архіпавай і інтэрнэт-рэсурсу «Беларускі мастацкі авангард». І, безумоўна, Інстытуту імя Гётэ ў Мінску, персанальна Франку Баўману і Веры Дзядок, якія зрабілі магчымым гэтае выданне.

Зварот да паняццяў «авангард» і «нонканфармізм» у кантэксце апісання неафіцыйнага беларускага мастацтва апошняй трэці XX стагоддзя выклікае шмат пытанняў. З пункту гледжання правільнай тэрміналогіі, хутчэй, казаць трэба пра «неаавангард» з перспектывы нашых заходніх суседзяў альбо «другі беларускі авангард», калі звярнуцца да досведу расійскіх калег. Складана сказаць, чаму ў нашым кантэксце і да гэтай пары не вызначыліся, і таму настойліва працягвае цыркуляваць менавіта тэрмін «авангард» — магчыма, прычыны палягаюць у адсутнасці кансэнсусу ў мастацкім полі. Што тычыцца гэтага выдання, мы будзем апеляваць да больш агульнага вызначэння — «неафіцыйнае мастацтва». Але адкуль увогуле ўзнік панятак «авангард» у дачыненні да неафіцыйнай мастацкай сцэны 1980-х? Па-першае, самі мастакі называлі сябе «авангардыстамі», такім чынам адмяжоўваючыся ад афіцыйнага дыскурсу і пазначаючы свае мастацкія арыенціры. Па-другое, у першых водгуках афіцыйнай прэсы ўдзельнікаў незалежных выставаў крытыкі называлі «нефармаламі» (нават «дзікімі нефармаламі»), а іхнія працы — «авангардам» і «заходнім мадэрнізмам»³.

¹ Беларускі авангард 1980-х / Укл. А. Клінаў. Мінск: Логвінаў, 2011.

² Мінск. Нонканфармізм 1980-х. Куратар А. Клінаў, сакуратары Т. Арцімовіч, А. Барысёнак. Галерэя «У», 22.04–10.05.2015, Мінск. Выстава здзейсненая пры падтрымцы Інстытута Гётэ ў Мінску.

³ Гл. напр.: Дабравольскі А. Ідэалы і нефармалы // Мастацтва. 1988. № 5; Васілеўскі П. Крыкамі нічога не пабудуеш // Мастацтва. 1988. № 8.



Далей, фактычна немагчыма гаварыць пра чыстага кшталту нонканфармізму у асяроддзі мастакоў, таму што большая частка з іх, выступаючы, напрыклад, супраць сістэмы мастацкай адукацыі ў Тэатральна-мастацкім інстытуце ў Мінску, тым не менш атрымлівала там дыплом, а затым сумяшчала працу ў афіцыйных інстытуцыях (выкананне дзяржамоваў, праца на Мастацкім камбінаце і інш.) альбо членства ў Саюзе мастакоў з удзелам у нефармальным руху. Тым не менш такая стратэгія, хутчэй, паказвае не толькі на размытасць межаў «неафіцыйнага», што характэрна для кантэкстаў усяго посткамуністычнага блока⁴, але — і нас гэта цікавіць найбольш — на спецыфіку беларускага кантэксту. «Гэта асаблівы рэгіён са сваімі хваробамі, — кажа Віталь Чарнабрысаў, — трэба памятаць пра гэта. Тут не было, дакладней, не засталася жывых носьбітаў пэўных культурных традыцый, напрыклад, традыцый авангарднага жывапісу, хоць мы ведаем, што і Малевіч, і Шагаль выкладалі тут, стварыўшы “віцебскую школу” жывапісу»⁵.

Даследчыца Лена Прэнц вылучае два ўмоўныя колы неафіцыйных мастакоў — тыя, хто свядома стаяў на нонканфармісцкіх пазіцыях, і тыя, хто звяртаўся да «мадэрнізму» і «авангарда» ў пошуках адрознай ад савецкага рэалізму мовы. Прэнц адзначае «асінхроннасць з’яваў» у Беларусі і ў суседніх краінах, што, у першую чаргу, звязана з гістарычным кантэкстам краіны, якая працягвала адстойваць сваю нацыянальную і культурную ідэнтычнасць і змагання за

яе. «У той час як маскоўскія канцэптуалісты “Калектыўнага дзеяння” выязджалі з перформансамі за горад, а Эдвард Красінскі (Edward Krasinski) у Польшчы праводзіў праз прастору сваю сінюю лінію, у Беларусі ствараліся пейзажы з маляўнічымі замкамі, узнаўляліся партрэты гістарычных дзеячаў і з вялікай цяжкасцю прабіваліся фальклорныя сцэнічныя касцюмы, распрацаваныя на падставе не прыдуманых арнаментаў, а даследаваных падчас стараных самаарганізаваных экспедыцый... Ведаючы, што гэтыя творы паўсталі ў гады наўмыснага разбурэння гістарычных помнікаў архітэктуры і наўмыснай дыскрэдытацыі народнай культуры, нескладана распазнаць за імі ціхі пратэст і спробу аднавіць культуру памяці, а не выяўленне мясцовага сацыялістычнага абыватальства»⁶.

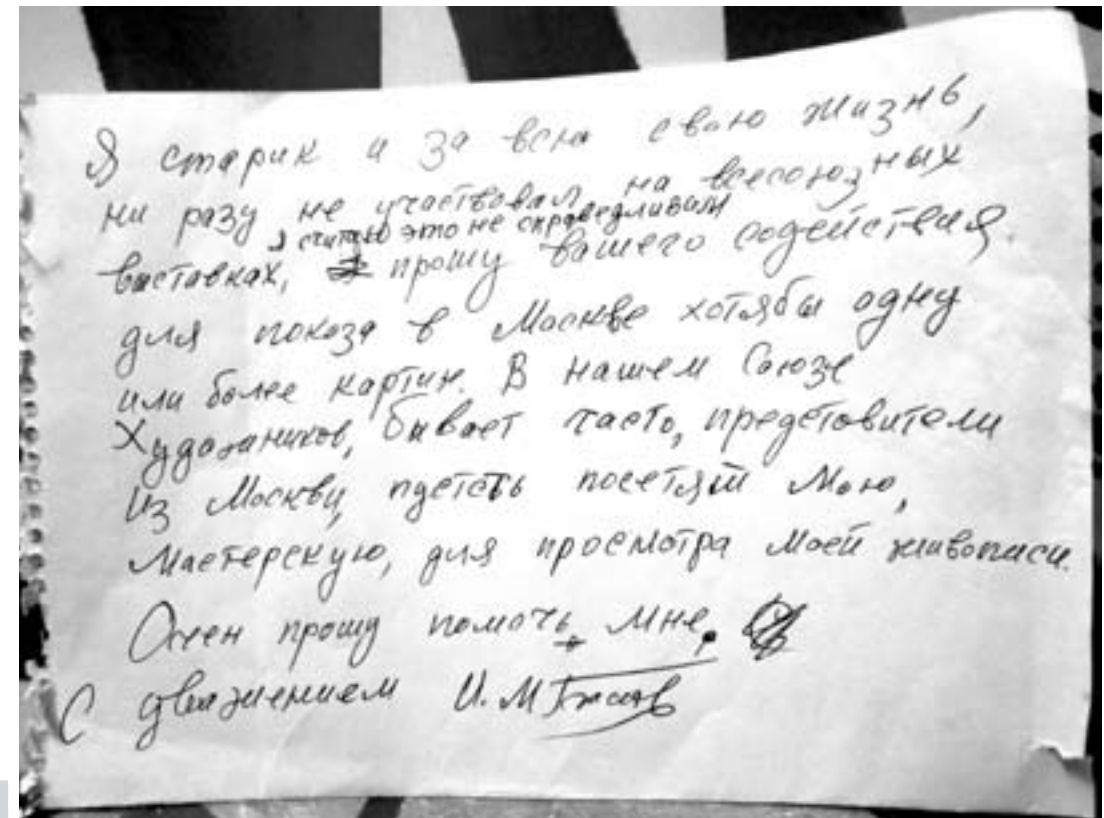
Менавіта таму і падаецца слушным ужыванне тэрміна «нонканфармізм» у дачыненні да андэграўнднай мастацкай сцэны Мінска, бо сам

⁴ Напрыклад, як неаднароднае Георгій Кізевальтэр характарызуе неафіцыйнае мастацтва 1980-х у Расіі, сярод іншага ён звязвае гэта з тым, што шмат хто з «авангардыстаў» меў бацькоў з касты савецкага чынавенства. Зразумела, гэта давала прывілеі «пры атрыманні інфармацыі, адукацыі і замоваў». Гл.: Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве / Сост. Г. Кизевальтер. М., 2014.

⁵ Виталий Чернобрисов: «Принадлежать к андеграунду означало оставаться собой» // Такая жизнь. 1994. № 18 (29).

⁶ Белорусское неофициальное искусство 1970–1990 / Сост. Л. Пренц, Е. Глухова. ЕГУ.

Віталь Чарнабрысаў з мастакамі І. Ивановым і У. Воінавым. 1986–87. З архіва В. Чарнабрысава
Vital Čarnabrysaŭ (at the left). 1986–87. From the archives of V. Čarnabrysaŭ



факт (а) адыходу ад наяўных канонаў у мастацкай мове, (b) арганізацыі і ўдзелу ў несанкцыянаваных Саюзам мастакоў выставах, (c) стварэння самастойных мастацкіх аб’яднанняў і дэкларавання сваіх мастацкіх прынцыпаў, (d) адмовы ад зацверджанага партыйнай наратыву гісторыі мастацтва і зварот да Віцебскай школы і Казіміра Малевіча, (e) зварот да нацыянальна-гістарычнай тэматыкі (да «забароненай» гісторыі) — усё гэта ў кантэксце жорсткага сацыяльнага і палітычнага рэгламентавання, а таксама з пункту гледжання посткалінальнага дыскурсу само па сабе, нават калі мастак альбо мастачка пазбягалі хоць якога актывізму і «дысідэнцтва», з’яўлялася палітычным жэстам. Адстойваць сваю мастацкую аўтаномію ў любым выпадку азначала супраціўляцца сістэме.

Храналогія развіцця неафіцыйнай мастацкай сцэны Мінска пакуль складана паддаецца аднаўленню. Калі 1980-я больш ці менш апісаныя, то папярэднія дзесяцігоддзі фактычна адсутнічаюць у калектыўнай памяці. Інфармацыя з’яўляецца выпадкова, фрагментарна, самі ўдзельнікі ўжо не памятаюць тое, што адбывалася за рамкамі афіцыйнай версіі гісторыі беларускага мастацтва. Які ўплыў, напрыклад, на нашае поле зрабілі першыя міжнародныя выставы 1950–1960-х у Маскве, выстава Пікаса ў 1956-м, VI Сусветны фестываль моладзі і студэнтаў у 1957-м ці Амерыканская нацыянальная выстава ў 1959-м? Напэўна, мастакі з савецкай Беларусі таксама адчувалі «павевы» з Захаду, бо, як адзначае Лёля Кантар-Казоўская, «вайна зусім не абавязкова мае на ўвазе ізаляцыю, як нам дыктуе метафара “заслоны”; наадварот, яна прадугледжвае накіраваны адзін на аднаго тактычныя дзеянні і кантакты, прычым у “халоднай” вайне ідэалагічны і культурны складнікі такіх кантактаў становяцца асабліва важнымі»⁷.

Дакладна вядома, што напрыканцы 1960-х, калі Эдвард Красінскі праводзіў свае сінія лініі ў Варшаве, у сваёй мінскай майстэрні Ізраіль

Ліст Ізраіля Басава ў Саюз мастакоў БССР. Фота Т. Арцімовіч
The letter of Israel Basov to the Artists Union of BSSR. Photo by T. Arcimovič



Басаў, якога пазней назавуць «другім Шагалам», пісаў свае мадэрнісцкія палотны. Яго сын Мацвей Басаў называе бацьку сапраўдным «рэвалюцыянерам — у мастацтве»⁸, што і сталася прычынай той творчай ізаляцыі, у якой апынуўся мастак. Першая персанальная выстава Басава адбылася ўжо пасля ягонай смерці ў 1996 годзе, але і да гэтага часу ягоная прысутнасць на публічнай сцэне амаль што не заўважная. Імя Ізраіля Басава на сённяшні дзень фактычна адзіная зачэпка для стварэння наратыву менавіта беларускага неаавангарда, хоць цалкам верагодна, што ён у тыя гады быў не адзін. Варта адзначыць, што «нефармаль» часоў перабудовы, шмат хто з якіх ведаў Басава, не ў ягоных мадэрнісцкіх творах шукалі свае мастацкія карані. Зварот да «авангарда» 1920-х, асабліва да з’яваў, што адбыліся на беларускай глебе — Віцебская школа, УНОВІС, дзейнасць Марка Шагала і асабліва Казіміра Малевіча, — менавіта там героі гэтага выдання збольшага знаходзілі свае крыніцы натхнення, што на агульным фоне нацыянальна-адраджэнскага руху выглядае цалкам натуральна.

Лёс Ізраіля Басава ў савецкай Беларусі ў прынцыпе быў паказальным, у ім адлюстраваліся барацьба з іншадумствам, творчая ізаляцыя мастака, які вырашыў пайсці супраць «сістэмы», ціск на яго, замоўчванне, пазбаўленне якіх-небудзь перспектывы і магчымасцяў. Пазней з іншымі дзейнымі асобамі «сістэма» будзе спрабаваць зрабіць падобнае, але ў 1980-я «выключыць» мастака з сацыяльна-мастацкага асяродка было ўжо не так проста. Акрамя таго, што ў мастакоў з’явілася пэўная свабода, каб

⁷ Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // Артгид: <http://artguide.com/posts/583-second-russian-avant-garde>.

⁸ Мацвей Басаў пра Ізраіля Басава: Яго называлі фармалістам, і гэтае «кляймо» было прылеплена да яго да канца жыцця // pAR-Tisan. 2012. № 22.





ствараць сістэму, паралельную афіцыйнай, яны сталі аб'ядноўвацца ў групы, такім чынам падтрымліваючы і адстойваючы адзін аднаго. «Калектыўнасць», якую з упэўненасцю можна звязваць з «салідарнасцю» ў самым шырокім сэнсе, сталася адной з асаблівасцей той эпохі. І характэрна тут тое, што аб'ядноўваліся мастакі, нават у Саюзе мастакоў БССР, «не па відах мастацтва (жываліс, графіка, скульптура), як было раней, а паводле зацікаўленняў ці ідэйных прынцыпаў»⁹. Суполкі ўзнікалі як дэкларатыўна (прыдумляліся назвы, пісаліся маніфесты), так і нефармальна, калі згуртаванне адбывалася вакол пэўных асобаў. Напрыклад, для ўдзельнікаў групы «Бло» цэнтрам прыцягнення была асоба Віталя Чарнабрысава, які сапраўдным «андэграўндам» лічыў піцёрскае асяроддзе¹⁰.

Усведамленне таго, што трэба аб'ядноўвацца, прыйшло раней за 1980-я. Аlesia Родзін успамінае, што складана было ў адзіночку супрачстаяць ціску ў інстытуце, таму ён прыняў умовы «сістэмы», каб атрымаць дыплом, але шукаў аднадумцаў для таго, каб рабіць нешта сваё¹¹. Яму гэта ўдалося, і адразу пасля заканчэння інстытута ў 1972 годзе ён разам з Алесем Марачкіным, Ёсіфам Грынбергам і Людмілай Кальмаевай зладзіў выставу ў адным з закінутых заводскіх карпусоў у Жодзіне. Родзін прыгадвае, што тады ўсё абышлося без наступстваў, бо ніхто з Саюза мастакоў не ведаў пра гэтую выставу: «Інакш разарвалі б». Ціск у інстытуце і ў афіцыйным мастацкім асяроддзі адзначаюць практычна ўсе, але амаль што невядома, у чым гэты ціск заключаўся. Што значыла ў тыя часы выключэнне з інстытута, то бок адсутнасць дыплама аб прафесійнай адукацыі? Альбо пазбаўленне білета Саюза мастакоў? Магчыма, «ціск» ажыццяўляўся і іншымі спосабамі? Фактычна няма інфармацыі аб прымусовым «лячэнні» мастакоў, хоць вядома, што і ў БССР такія формы рэпрэсіі актыўна выкарыстоўваліся (напрыклад, у дачыненні да мастака Вітольда Дзіска, праваабаронцы Міхаіла Кукабакі, паэта і доктара Алеся Наўроцкага і інш.¹²). Больш падрабязна такога кшталту механізмы «ціску» апісаны ў кантэксце расійскага нонканфармісцкага мастацтва — рэпрэсіі пасля

«Бульдозернай выставы», лёс Міхаіла Шамякіна, Дзмітрыя Прыгава і інш. Што тычыцца беларускага кантэксту, вядома, што яшчэ напрыканцы 1980-х у лякарню трапілі Генадзь Хацкевіч і Віталь Ражкоў. І калі Хацкевіча, які спрабаваў угнаць самалёт і паляцець у Парыж, лякарня выратавала ад турмы, то для Ражкова гэтая гісторыя займела наступствы іншага характару, пра што больш падрабязна будзе расказана ніжэй.

З пункту гледжання развіцця мастацкага працэсу, «калабарацыя» з афіцыйнымі інстытуцыямі, якую можна назваць у тым ліку «партызанскай тактыкай», ва ўмовах амаль што адсутнасці альтэрнатыў была неабходная. Акрамя магчымасці выстаўляцца (а гэта можна было зрабіць выключна з дазволу Саюза мастакоў), сістэма забяспечвала майстэрнямі, якія станавіліся прасторай сустрэч для «абраных» і дзе часта нараджалася «новае мастацтва». Адам Глобус успамінае пра нападупадпольнае святкаванне юбілею Казіміра Малевіча напрыканцы 1970-х у майстэрні Віктара

	
----------------------------	----------------------------

9 Архіпава В. Беларускі авангард 1980-х гадоў. // Беларускі авангард 1980-х гадоў. Серыя «Калекцыя Партызана». Мінск, 2011.

10 Менавіта Чарнабрысаў у другой палове 1980-х адкрыў для мінскіх мастакоў шлях у Піцэр, але фактычна ніхто з іх так там і не прыжыўся, хоць піцёрскі асяродак быў дастаткова гасцінны і адкрыты. Артур Клінаў звязвае гэта ў першую чаргу з жыллёвым пытаннем: застацца на нейкі час у Піцеры змаглі тыя, хто знайшоў свой «кут» — кватэру альбо майстэрню. Што праўда, у выніку яны таксама з'ехалі, толькі ўжо на Захад: Люс апынуўся ў Берліне, дзе трагічна загінуў, Ілона Барадуліна — у Ізралі, Пілот (Уладзімір Лапо) — у Англіі, Гузэль Заляева — у Рыме.

11 З прыватнай размовы з мастаком. Лістапад 2016, Мінск.

12 Вітольд Дзіско — вясковы электрык і мастак-вальнадумца (Пастаўскі р-н). Адкрыта выказваўся супраць камунізму, Сталіна, маляваў касцёлы. Некалькі гадоў жыў пад прамым наглядам КДБ, змяшчаўся ў псіхушку. Быў забіты ў 1964 годзе. Міхась Кукабака (у заходняй прэсе вядомы як Mikhaïl Kukobaka; 3 снежня 1936, Бабруйск) — найвядомейшы дысідэнт савецкіх часоў, праваабаронца, аўтар публіцыстычных матэрыялаў, якія ў 1970–1980-я распаўсюджваліся праз самвыдат і замежныя радыёстанцыі; шматразовы палітычны вязень. У 1970 годзе быў асуджаны на тры гады за «антысавецкую дзейнасць», знаходзіўся на прымусовым «псіхіятрычным» лячэнні. Аlesia Наўроцкі ў 1978 годзе выступалў з публічнымі пратэстамі супраць выкарыстання псіхіятрыі ў палітычных мэтах. У знак пратэсту выйшаў з Саюза пісьменнікаў БССР, у 1981 годзе стаўся ахвярай прымусовага «лячэння» (Крыніца: Гісторыя Беларусі найноўшага часу ў дакументах і матэрыялах. Хрэстаматыя. Вільня: ЕГУ, 2008).

Госці з Літвы, Сяргей Малішэўскі,

Адам Глобус, (спінаю) шафёр Саюза

пісьменнікаў. Падрыхтоўка да

выставы «1+1+1+1+1+1=6», Мінск,

1985. Фатаграфія Алены Адамчык.

З архіва А. Глобуса

Preparation to the «1+1+1+1+1+1=6»

exhibition. Minsk 1985.

Photo by Alena Adamchik.

From the archives of A. Hlobus



Паўлоўскага, потым першыя неафіцыйныя аўкцыёны ў майстэрнях Тэатральна-мастацкага інстытута, легендамі авеяна майстэрня Ігара Кашкурэвіча, дзе на пачатку 1980-х ён разам з Людмілай Русавай праводзіў нешта накшталт эзатэрычных паседжанняў — фармат «кватэрніка» заставаўся актуальным да канца 1980-х¹³. Дакументацыі кватэрных выставаў амаль не засталася, іх гісторыя цыркулюе ў форме вусных успамінаў, баек і анекдотаў. Андрэй Плясанаў прыгадвае кватэрнік Артура Клінава ў 1986 годзе, калі мастак для кожнага госця падрыхтаваў асабісты запрашальнік, на якім быў напісаны дакладны час наведвання выставы. «Я памятаю, як зайшоў у кватэру — уся прастора ўяўляла сабой выставу, нікога не было»¹⁴.

Але неабходная была адкрытая дэкларацыя сваіх мастацкіх прынцыпаў. Спробы рабіліся яшчэ ў 1970-я. Андрэй Плясанаў узгадвае некалькі выставаў у кінатэатры «Кастрычнік», але адзначае адносную іх «авангарднасць»¹⁵. Па-сапраўднаму першай многія называюць выставу «1+1+1+1+1+1=6» у ДOME літаратараў, якую ініцыявала мастачка Людміла Русава. Праўда, выстава так і не адкрылася: прыйшла камісія і забараніла яе публічны паказ. Гэта быў 1985 год, а ўжо праз два гады ўсялякія «забароны» былі знятыя, і «нефармальнае мастацтва… ўварвалася»¹⁶ ў публічную прастору. Так, у 1987 годзе на ўзбярэжжы Свіслачы ў скверы Янкі Купалы група мастакоў сабралася з плакатамі ў гонар юбілею Марка Шагала. Гэтая акцыя праходзіла на фоне антысеміцкай антышагалаўскай кампаніі, якую ўзначальваў Міхаіл Савіцкі. Удзельнікі ўспамінаюць, як раз'юшаны Савіцкі і іншыя члены Саюза мастакоў разам з групай міліцыянтаў прыйшлі ў сквер і патрабавалі прыбраць карціны, а некаторыя нават кідалі ў раку. У гэтым жа годзе ў Траецкім прадмесці на Дзень горада прайшла яшчэ адна мастацкая акцыя, якая канчаткова акрэсліла надыход «новай эпохі» для андэграўнду. Пазней у фільме «Мяне завуць Арлекіна»¹⁷ сцэна ў Траецкім будзе рэканструяваная з удзелам саміх мастакоў: на заднім плане можна разгледзець Аляксея Жданава, які чытае вершы, Артура Клінава, Віталя Ражкова, Ігара Кашкурэвіча і іншых. У гэтым жа годзе мастак і калекцыянер Андрэй Плясанаў ладзіць выставу «Майстэрня мастака»: групе мастакоў і мастачак ён замаўляе працы пэўнага фармату і тэматыкі, якія потым прэзентуюцца ў Рэспубліканскім ДOME работнікаў мастацтва. Выстава сталася магчымай, таму што да ўдзелу ў ёй Плясанаў запрасіў вядомых і адзначаных узнагародамі дзеячаў: Леаніда Шчамялёва, Альгерда Малішэўскага, Мікалая Селешчука і іншых. Менавіта іх імёны ён называў, калі прасіў дазволу на правядзенне выставы ў гарвыканкаме і Саюзе мастакоў. Выставу дазволілі і толькі пасля адкрыцця ўбачылі, што гэта насамрэч, але забараніць было ўжо немагчыма¹⁸. На жаль, фотадакументацыі падзеі не засталася, толькі самі працы, што і дагэтуль захоўваюцца ў калекцыі Андрэя Плясанава, які адыграў найважнейшую ролю ў захаванні спадчыны неафіцыйнага беларускага мастацтва. Калекцыянер не проста збіраў гэтыя працы, але замаўляў і набываў, падтрымліваючы мастакоў, якія збольшага не мелі стабільнай крыніцы сродкаў для існавання.

Віталь Ражкоў

у Траецкім прадмесці.

Фатаграфія Алены Адамчык

«Партрэт мастака ў маладыя гады».

З архіва А. Глобуса

Vital Ražkoŭ at Trajeckaje district.

Photo by Alena Adamchik,

«The artist portrait early in life».

From the archives of A. Hlobus

Экспазіцыя і афіша выставы

«На Калектарнай».
З архіва А. Плясанава
The exposition and the poster of «In Kalektarnaja».

From the archives of A. Pliasanaŭ



1987 год можна назваць пераломным. Раптам адна за адной сталі адбывацца выставы («Фрагмент-падзея'87» Людмілы Русавай, Ігара і Тодара Кашкурэвіча ў ДOME кіно, выстава аб'яднання «Галіна» ў Палацы культуры чыгуначнікаў і Рэспубліканскім ДOME работнікаў мастацтва і інш.). У агульным сацыяльна-палітычным кантэксце гэта выглядала натуральна — сам час патрабаваў пераменаў. Дарэчы, менавіта таму асобныя фігуры на нейкі перыяд і пакінулі мастацкую супольнасць: патрэбныя былі больш радыкальныя дзеянні. «Трэба было не проста патрабавання адкрыцця выставы, але ствараць структуры і арганізацыі, якія маглі б выказаць недавер беларускаму або савецкаму ўраду, — тлумачыць Адам Глобус. —

	
----------------------------	----------------------------

13 Глобус А. Мы не хочам ствараць сваю ўласную гісторыю. С. 33 гэтага выдання.

14

15 А. Плесанов: «Мы вышли из подполья, и андеграунда не стало» // Такая жизнь. 1994. № 18 (29).

16 Крэпак Б. Спакойна! Толькі спакойна… // ЛіМ. 1988. 15 студз.

17 Двухсерыйны мастацкі фільм, пастаўлены на кінастудыі «Беларусьфільм» у 1988 годзе рэжысёрам Валерыем Рыбаравым паводле п'есы Юрыя Шчыкачыхіна «Пастка 46, рост другі». У рэжысёрскай групе таксама быў Андрэй Плясанаў, які і падрыхтаваў сцэну ў Траецкім.

18 А. Плесанов: «Мы вышли из подполья…».

19 Глобус А. Мы не хочам…

І калі мы зарэгістравалі “Тутэйшых” як легальную арганізацыю, і калі мы выказалі недавер Кампартыі і ўраду, гэта было зусім іншае»¹⁹.

Але і ў мастацкай супольнасці адбываліся правакацыі. Як палітычны жэст успрымалі сваю выставу «На Калектарнай» у 1987 годзе Аляксей Жданаў, Тодар Копша, Артур Клінаў, Андрэй Плясанаў і Віталь Ражкоў²⁰. Актыўны ўдзел у арганізацыі прымала Наталля Татур, пэтка і паплечніца Жданава. Менавіта на гэтай выставе была прадстаўленая карціна Віталя Ражкова «Чырвоны імператар, альбо Патрыярх» з выявай аголенага мужчыны з эрагаваным чэлесам, што адразу прыцягнула шмат негатыўнае ўвагі і прымусіла арганізатараў прыкрыць скандальную аголенасць белаў анучай (менавіта так карціна фігуруе ў фільме «Мяне завуць Арлекіна»)²¹.

Завершыўся гэты год Рэспубліканскай выставай нетрадыцыйнага мастацтва²² «Перспектыва» ў Беларускім навукова-даследчым інстытуце тэхнічнай інфармацыі, якая запомнілася сваёй маштабнасцю і разнастайнасцю. Але галоўнае — яна адбылася пад афіцыйнаю шылдай, адкрыўшы новую старонку ў гісторыі беларускага мастацтва. Не абышлося, як звычайна, без забароны. У першы ж дзень мастакі сутыкнуліся з загадам дырэктара інстытута закрыць выставу. Але яны аб’ядналіся, зладзілі дэманстрацыю насупраць будынка гаркама партыі (цяпер — Міністэрства замежных спраў) і дамагліся яе адкрыцця²³. Гэта было не проста сутыкненне афіцыйнага з неафіцыйным, у гэтай падзеі агаліўся разрыў паміж мастацкімі структурамі, якія дзейнічалі яшчэ згодна са звыклымі нарматывамі савецкай культурнай палітыкі, самацэнзурай на месцах і палітычнымі інстытуцыямі, для якіх захаванне ўлады на той момант з’яўлялася больш актуальным выклікам, чымсьці змаганне з «нефармаламі». Наменклатура наўрад ці бачыла ў іх рэальную пагрозу, тым больш што існуюць версіі пра тое, што «перабудова» ў Мінск прыйшла з Масквы²⁴.

Адной з самых актыўных выставачных пляцовак у 1987–88 гады быў Дом кіно (цяпер ізноў Чырвоны касцёл), наўпрост не звязаны з



мастацкім полем, але, па словах Артура Клінава, кінематаграфічная супольнасць тады была адной з самых прасунутых: «Наўрад ці пасля фільмаў Параджанава іх магла збянтэжыць выстава “Фрагмент-падзея’87”, напрыклад»²⁵. Дзякуючы асабістым знаёмствам і чалавечаму фактару, а таксама крызісу ў кіно, а значыць, пустому памяшканню, якое патрэбна было чымсьці запаўняць²⁶, тут сталася магчымым здзейсніць шэраг смелых праектаў. У красавіку 1988 года, пасля нашумелай выставы «Фрагмент-падзея’87», адкрываецца вялікая калектыўная фотавыстава «Пачатак», у якой удзельнічаюць фатографы з гуртоў «Правінцыя» і «МЕТА». У асобнай зале ў фармаце «энвайранмент» быў прадстаўлены праект арт-групы «Беларускі клімат». У задняй частцы касцёла ў малой зале была створана імітацыя разбамбаванай прасторы. Каля шкляной сцяны на падлозе раскладзены фатаграфіі, накрытыя зверху шклом, падлога была абсыпаная восеньскім скручаным лісцем з насыпаным бітым шклом, пад якім храбусцеў дэфіцытны ў тыя часы цукар-рафінад, што прадаваўся толькі па талонах. Тут жа стаяў адліты паддон, напоўнены вадой, у якім плавалі шарыкі, падобныя да ртуці. Уладзімір Парфянок так успамінае гэтую выставу: «Удзельнікі “Беларускага клімату” вельмі радыкальна падышлі да экспазіцыі. […] Для фатаграфічнага Мінска таго часу гэта было нешта зусім новае»²⁷. Не абышлося без скандалу: выстава «Беларускага клімату» правісела два дні і была зачыненая адміністрацыяй з прычыны яе «немастацкасці». Тады нарадзіўся адзін

^[1] А. Жданаў, Н. Татур, А. Клінаў, А. Плясанаў успамінаюць выставу «На Калектарнай». Відэа. З архіва А. Плясанава. 16’21.

^[2] Гэтая праца адыграла фатальную ролю ў лёсе мастака: за яе ў 1988 годзе яму быў пастаўлены дыягназ «шызафрэнія», да якога звернуцца ў 2011 годзе на судовым працэсе за бойку, падчас якой ён пацярпеў ад трох мужчынаў. Гэты дыягназ стане вырашальным для адпраўлення Ражкова на прымусовае лячэнне ў спецстанову Гайцюнішкі, дзе ён правядзе амаль чатыры гады свайго жыцця.

^[3] Афіцыйная назва.

^[4] Больш падрабязна гл.: Успаміны Плясанава, с. 115.

^[5] Гл. Успаміны В. Мартынчыка, с. 79.

^[6] З прыватнай размовы з А. Клінавым, снежань 2016.

^[7] З прыватнай размовы з Ю. Ігрушам, снежань 2016.

^[8] Цыт. паводле: Ведренко В. Встречи с легендами: Владимир Парфенюк // Портал Знята.


Святкаванне 100-годдзя Марка Шагала ў Траецкім прадмесці, 1987. Аляксей Жданаў, Вера Любімава (дачка Наталлі Татур), Артур Клінаў, Ілона Барадуліна, Людміла Русава, Віталь Ражкоў. З архіва А. Клінава
The celebration of Marc Chagall’s anniversary. On the Svislač bank. From the archives of A.Klinaў

Экспазіцыя выставы суполкі «БЛО», 1988. З архіва А. Клінава
The exhibition of BLO group in the House of Cinema, 1988. From the archives of A. Klinaў

Уладзімір Цэслер, Міхаіл Баразна, Уладзімір Абрамушкін, (стаяць) Андрэй Плясанаў, Лена Бяляева (Адамчык), Рыта Шчамялёва. 1977. З архіва А. Плясанава

з лозунгаў групы: «Свабода не можа быць асабістай». Наступная выстава павінна была адбыцца тут жа. Але, па словах Філіпа Чмыра, яны тады здзейснілі стратэгічную памылку: распавялі адміністрацыі Дома кіно пра ідэю, падрабязна апісаўшы экспазіцыю. На выставе павінен быў адкрыта прагучаць гомасексуальны матыў: «Нам здавалася, што наступіла свабода, што ўжо можна»²⁸, — гэта напалохала дырэкцыю, і «Беларускаму клімату» было адмоўлена. Замест іх сваю выставу правяла група «БЛО».

Асобна трэба адзначыць атмасферу Мінскай мастацкай вучэльні, дзе група студэнтаў, сярод якіх Андрэй Дурэйка, Аляксандр Камароў, Наталля Навоенка, Сяргей Пукст, Максім Тымінько, Кірыл Хлопаў і інш., напрыканцы 1980-х ладзіць шэраг акцый і перформансаў, шчыльна звязаных з сацыяльнымі і палітычнымі зменамі. Напрыклад, акцыя «Барыкада» ў 1988 годзе была здзейсненая на знак пратэсту супраць кансерватыўнай сістэмы адукацыі ў вучэльні і палітыкі дырэктара Краўчука, які ў выніку быў зняты з пасады. Яны «пераплываюць Ла-Манш», «едуць у Ліверпуль», «пішучь ліст англійскай каралеве»²⁹ — гэта была дэкларацыя новага пакалення мастакоў і мастачак, пра якіх загавораць ужо ў наступным дзесяцігоддзі.

Чарговай маштабнай падзеяй сталася Другая рэспубліканская выстава нетрадыцыйнага мастацтва «Панарама» ў 1989 годзе, на якой было выстаўлена каля 200 прац 70 аўтараў з 9 арт-груп. Выстава адбылася ў былым жылым будынку, які быў перададзены Фонду культуры, побач з Кафедральным саборам — пад экспазіцыю былі аддадзеныя ўсе паверхі дома. Ад «Перспектывы» гэтая выстава, па-першае, адрознівалася

незвычайным фарматам (фактычна гэта быў публічны кватэрнік), па-другое, прынцып экспанавання быў менавіта групавы. Кожнай групе быў адведзены пакой, які яны вырашалі згодна са сваімі мастацкімі мэтамі. Удзел у «Панараме» ўзялі не толькі мінскія групы, але і полацкі «4’67» і віцебскі «Квадрат». Дакументацыя гэтай падзеі адсутнічае, але ёсць вельмі каштоўны артыкул Аляксандра Дабравольскага «І пакаянне, і пазнанне» ў часопісе «Мастацтва»³⁰, паводле якога можна фрагментарна рэканструяваць экспазіцыю. Цікава, што свой артыкул крытык распачынае з заўвагі пра тое, як хутка ідзе час і якія кардынальныя змены адбыліся фактычна за год. У 1988 годзе, апісваючы феномен «дзікіх нефармалаў», ён нават не падазраваў, што ўжо праз год яны атрымаюць столькі свабоды і будуць выстаўляцца пад шылдаю трох дзяржаўных інстытуцый. І калі тады ён заступаўся за іх, бо яны не мелі свайго рытулку, то цяпер, калі выстава праходзіць пры падтрымцы Фонда культуры, ЦК ЛКСМБ і Саюза мастакоў БССР, ён «не схільны з энтузіязмам двухгадовай даўнасці львом кідацца на абарону андэрграўнда». Асноўныя аргументы аўтара — другаснасць (асабліва пасля Масквы і Ленінграда) і павярхоўнасць працаў. Але, падаецца, аўтара найперш бянтэжыў не змест выставы, а сам факт таго, што гэтыя групы, за якія ён раней заступаўся, не толькі выжылі і абаранілі сваё права

^[9] З прыватнай размовы з Філіпам Чмыром, люты 2016.

^[10] Маюцца на ўвазе іх акцыі і перформансы «Пераплыццё Ла-Манша», «Мы едзем у Ліверпуль» і «Ліст да англійскай каралевы» ў 1989 годзе.

^[11] Дабравольскі А. І пакаянне, і пазнанне // Мастацтва. 1990. № 4.




на мастацтва, незалежна ад меркаванняў Саюза мастакоў, але сталі вольнымі ад крытыкі, якая болей не мае нікага рэальнага ўплыву на фармаванне мастацкага поля. Тым не менш ён заклікае «не замінаць», але перасцерагчы «ад падзення ў амаральнасць» і падзякаваць «за духоўную працу». Дарэчы, вельмі хутка на старонках выдання пачнуць з’яўляцца артыкулы аўтарства саміх мастакоў (напрыклад, Алеся Тарановіча), якія крок за крокам паспрабуюць замацоўваць свой мастацкі дыскурс, што праўда, не доўга.

Увогуле першыя публікацыі ў дзяржаўнай прэсе (іншай, зразумела, не было) з’яўляюцца толькі ў 1987–88 гадах — напэўна, калі немагчыма было ўжо рабіць выгляд, што «нефармалаў» не існуе. Але наўрад ці аўтары тых артыкулаў тады думалі, што гэтай з’яве і сапраўды выпадзе адбыцца. Танальнасць публікацый была рознай — ад досыць спакойнай да прыцэльна разгромнай. У часопісе «Мастацтва» стратэгія крытыкаў, хутчэй, заключалася ў тым, каб прынізіць мастакоў, пазбавіць іх упэўненасці, канстатуючы немастацкасць, бессэнсоўнасць і таму бесперспектыўнасць. Творам «нефармалаў» адмаўлялі ў хоць якой эстэтычнай, а значыць, мастацкай каштоўнасці і сцвярджалі выключна скандальны характар іх дзеянняў, ацэньваючы «па шкале скандальнай вядомасці нароўні з наркаманамі і прастытуткамі»³¹. Падобны пабляжлівы тон сустракаецца і на старонках газеты «ЛіМ», калі адначасова з непаразуменнем да «авангардыстаў» аўтара

хвалюе далейшы лёс маладых мастакоў, якія, магчыма, «перахварэўшы “авангардам”, знойдуць сваё месца ў духоўна насычаным высокім мастацтве»³². Часам сустракаліся і больш радыкальныя ў ацэнках выказванні: «примером самой настоящей порнографии», «демонстрацией бездуховного, уродливого, пошлого» называе аўтар артыкула ў «Вечернем Минске» працы мастакоў выставы «На Калектарнай»³³. Прыватнае меркаванне ў такіх публікацыях заўсёды выдавалася за голас грамадскасці, што ў тым ліку сведчыла пра тую ўладу, якой завочна надзялялі сябе крытыкі.

Значны ўплыў на мастацкае поле і далейшы лёс асобных мастакоў зрабілі першыя выезды за мяжу. Паваротным для многіх стаў удзел у міжнародным караване моладзі «Next Stop Soviet». Рух паўстаў у Даніі ў 1987 годзе, калі 65 маладых датчан паехалі ў ЗША і каля ядзернага палігона ў Невадзе сталі прапагандаваць ідэі міру і выступаць супраць выпрабаванняў ядзернай зброі. У наступным годзе з’явілася ідэя падарожжа ў Савецкі Саюз, каб знішчыць «жалезную заслону» і вобраз ворага, якім бачыў Захад СССР. Прыезд у Маскву і знаёмства з яе нефармальным асяроддзем сталіся магчымымі дзякуючы брату Ірыны Сухій, удзельніцы «Беларускага клімату», які на той момант навучаўся ў Інстутце міжнародных

³¹ Васілеўскі П. Крыкамі нічога не пабудуеш.

³² Крэпак Б. Спакойна!..

³³ Володько Ф. Какие же идеалы у «Формы»? // Вечерний Минск. 1987.

Праект «NEXT STOP SOVIET».

Швецыя, 1989.

Фатаграфія і архіў А. Угляніцы

NEXT STOP SOVIET project.

Sweden, 1989.

Foto and the archives of A. Uhljanica

зносін у Маскве і ведаў дацкую мову. Так да «Next Stop Soviet» далучыліся беларускія мастакі, рэжысёры, акцёры, музыкі і прайшлі тэатральным караванам з Капенгагена праз Берлін, Варшаву, Мінск, Смаленск у Маскву. Агулам у Савецкі Саюз прыехалі каля 5000 гасцей з Даніі, Швецыі, Фінляндыі і зладзілі каля сотні праектаў, што, канешне, не магло не паўплываць на культурны ландшафт.

Але першым калектыўным менавіта мастацкім выездам стаў удзел у траўні 1988 года ва ўсесаюзным фестывалі савецкага андэграўнду ў Нарве, куды былі запрошаныя расійскія, беларускія і грузінскія мастакі. Пад асноўную экспазіцыю быў аддадзены Замак Германа XIII стагоддзя, жылі ўдзельнікі непадалёк ад Нарвы ў турыстычным лагеры. Акрамя выставы, штодня ладзіліся перформансы і акцыі. Асабліва запомніліся працы Ігара Кашкурэвіча, які здзейснічаў у сваіх перформансах гледачоў, і таму, як успамінае Юрый Ігруша, за ім пастаянна хадзілі натоўпы. У Нарве таксама ўзнікаюць новыя кантакты і сувязі, выезды нашых мастакоў на Захад становяцца рэгулярнымі — Варшава, Берлін, Рым, Лондан, апыналіся нават на Кубе³⁴. Некаторыя менавіта ў гэтыя гады пакінулі краіну назаўсёды, напрыклад, Валерый Мартынчык і Аляксандр Камароў. У Мінск сталі прязджаць заходнія мастакі і куратары. Такая актыўнасць была звязаная ў першую чаргу з тым попытам на савецкі «андэграўнд», які сфармаўся на Захадзе. І хоць «Сотбіс» сюды не даехаў³⁵, беларускіх мастакоў актыўна запрашалі на выставы, звязаныя з савецкасцю. Пра ўласна беларускую ідэнтычнасць на той момант гаворка не ішла — Беларусь як суб’ект адсутнічала на гэтай мапе. Таму імёны нашых мастакоў можна сустрэць пад шыльдаю «рускае» альбо «польскае» сучаснае мастацтва, што іх саміх мала тады турбавала — галоўным было скарыстацца магчымасцямі свабоды (у тым ліку і рынку) і мабільнасці, якія раптам на іх абрынуліся.

Магчыма, у гэтым і была іх фатальная памылка: прага і асалода ад раптам атрыманай усёдазволенасці разам з нежаданнем уцягвацца ў нейкія інстытуцыянальныя працэсы («Ну хто хацеў ісці ў бюракраты?!» — скажа Артур Клінаў) дазволілі іншым актарам на мяжы 1980–90-х застацца альбо трапіць (зразумела, для кагосьці з «нефармалаў» гэта была барацьба за ўладу) у культурныя інстытуты, а пасля зусім хутка распачаць зваротны працэс, хоць ужо пад іншымі сімваламі. Але гэта асобная старонка гісторыі і іншая тэма для разважанняў, у тым ліку пра неаднароднасць і несупадзенне палітычных і мастацкіх дэкларацый, аб чым у тыя гады ніхто асабліва не задумваўся. Канешне, не ўсё было так адназначна, былі фігуры, для якіх мастацкія мэты супадалі з палітычнай позвай. Напрыклад, Алесь Пушкін, які ў 1989 годзе ў гонар 71-й гадавіны абвяшчэння БНР выйдзе на вуліцу з плакатам «Досыць сацыялістычнай, адродзім народную Беларусь!» і атрымае свой першы крымінальны тэрмін — 2 гады ўмоўна. Але, як пакажа гісторыя, тыя палітычныя агенты, якія былі, альбо не здолеюць здзейсніць гэтую позву, альбо іх мэты ад самага пачатку палягалі ў іншым — па-за той ступенню свабоды, якой дамагаліся мастакі-«авангардысты», свабоды, якая адначасова

знаходзіцца ўнутры і звонку палітычнага поля. Бо, як заўважае Лёля Кантар-Казоўская, аналізуючы маскоўскі мастацкі нонканфармізм, з аднаго боку, мастакі і праўда вельмі часта адмаўлялі прысутнасць у сваёй творчасці хоць якога актывісцкага альбо палітычнага складніка і «лічылі менавіта мастацтва адмысловай сілай і найбольш радыкальнай антытэзай абмежаванню свабоды»³⁶. З іншага боку, адначасова разумелі, што іх зварот да нерэалістычнага мастацтва, выхад за існасць карціны ёсць спосабам барацьбы супраць сацыялістычнай сістэмы увогуле.

Гэтыя разважанні ні ў якім выпадку не падводзяць рысу, а, хутчэй, адкрываюць абмеркаванне таго, што насамрэч адбывалася ў 1980-я і не толькі ў мастацкім полі. Ці магло быць інакш? Ці мог бы сфармавацца беларускі сучасны мастацкі дыскурс асобна ад палітычных і сацыяльных працэсаў? Напэўна — не. У сітуацыі адсутных рэальных інстытуцый, якія пазней так і не ўзнікнуць, а таксама адсутнага суб’екта складана ўявіць сабе гісторыю інакш. Тое, што мела адбыцца тады, па сутнасці, спрабуе здзейсніцца цяпер, што шчыльна звязана якраз з атрыманнем і ўсведамленнем Беларуссю сваёй суб’ектнасці як унутры, так і звонку. Фактычна да апошняга часу нас не існавала на глабальнай ментальнай мапе, на што паказвае не толькі факт адсутнасці запыту на ўласна «беларускае савецкае» альбо ў прынцыпе «беларускае», за рэдкімі выключэннямі. У розных спробах даследаваць і прэзентаваць неафіцыйнае мастацтва Усходняй Еўропы сацыялістычных часоў Беларусь перманентна адсутнічае, быццам бы шлях ад Масквы да Варшавы праходзіць праз пустынную зямлі³⁷.

Але сцвярджанне свайго голасу звонку, на маю думку, справа другасная. Больш актуальнымі для нас з’яўляюцца архівацыя і спробы асэнсавання таго матэрыялу, які ўжо ёсць, нават у сітуацыі адсутнага паўнаўтаснага інстытута. Акрамя гэтага, неабходна працягваць збіраць вусныя гісторыі, але галоўнае, каб уласна героі тых гісторыяў захацелі расказаць — і не толькі на ўзроўні міфатворчасці. Важна, не баючыся паглядзець у твар гісторыі, распавядаць пра тыя факты, дзякуючы якім стане магчымым цэласна зразумець, што насамрэч адбывалася ў тыя неадназначныя, шмат у чым цёмныя часы.

³⁴ Уладзімір Лапо расказвае, што сеў на нейкі карабель і паехаў на Кубу, дзе зрабіў новыя працы і зладзіў персанальную выставу.

³⁵ Першы аўкцыён у СССР адбыўся ў Маскве ў 1988 годзе.

³⁶ Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард…

³⁷ Гл., напр.: East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe. London, 2006. Кніга прысвечана мастацтву Усходняй Еўропы за апошнія 50 гадоў. Беларусь у выданні, як і ў мультымедычным архіве, адсутнічае нават на ўзроўні згадкі.



Злева направа: Канстанцін Гарэцкі, Сяргей Малішэўскі, Вольга Сазыкіна, Нінель Зітэрава, Ігар Кашкурэвіч. У цэнтры Аляксей Жданаў. Талін, на дарозе ў Нарву. З архіва В. Архіпавай
Minsk artists go to the All Soviet Republics' Festival of the Soviet underground in Narva, 1988. From the archives of V. Archipava

«FREEDOM CANNOT BE PERSONAL», OR ART AS A RESTRICTIONS ANTITHESIS

Tania Arcimovič

In 2010, in the Museum of Modern Art in Minsk Volha Archipava and Volha Rybčynskaja made the exhibition «Belarusian Avant-garde of the 1980-1990s» from Andrej Pliasanaŭ's private collection. And it was during this exhibition that a clear statement about the phenomenon of the non-official art movement of perestroika times in Belarus was made for the first time. A year later, the album entirely dedicated to this phenomenon was published in the «pARTisan's Collection»¹ and its presentation became a significant event in the Belarusian cultural life. Discussions rose around the terminology, exhibitions and meetings were held at different venues, legends about certain people appeared; new articles were written and published. Nevertheless, this unique period of the Belarusian culture has been neither fully described or researched yet, and its archive still exists in the form of separate artefacts kept in artists' homes. The book «Minsk. Nonconformism of the 1980s», which continued the eponymous exhibition², is another reference to the phenomenon and its presentation not through art pieces, but through documents and stories can describe and make the readers feel the atmosphere of those times.

It should be specified that the term «non-conformism» in this publication refers only to the artistic field, without viewing it as a cultural phenomenon associated with dissidents' movement in Belarus and in the sphere of music, though these things are naturally directly related to one another. The field of photography, which was actively developing in those years, is also presented in the book only partly. Minsk as a stage basically was force to appear. And until now, the links between art communities of various Belarusian cities remain very weak, so to fully embrace the phenomenon of the Belarusian nonconformist art is still seen as an unreachable task. In this regard, Aliaxandar Maliej's book «Viciebsk „Square“: Artistic Research of the Nonconformism Movement of Viciebsk and Minsk Artists (1987-2000)» released last year makes a significant contribution to the possibility of a future full-fledged study of this phenomenon.

The events that occurred then are directly or indirectly connected to the contemporary art processes in Belarus. Within that period of time which turned out to be remarkable and revolutionary, one can and must search for the clues to numerous questions which arise today in attempts to understand today's space, and subject's place within it.

«We used to read about freedom in books, but we lived under domination. And we were sad because we were deprived of the basic human right to be ourselves. According to A. Platonov, 'people could live, but they are not allowed to'. For years we had been longing for, we had been waiting, dreaming of freedom, and thus we were obviously not liked by those who found it more free to live without freedom. Life seemed to be passing in dreams and complaints, making works recognized only by few friends. And finally, it became almost possible to live our lives... At the official exhibitions we can see our yesterdays, at the ones like this – our present day, as well as our near and distant future. We cannot but be happy about it! Of course, we are also happy for our artists for finally having been given a chance. We are happy for ourselves, too: who knows maybe minorities will be allowed to breathe deeply at last and not as if they take something from the majority and somehow greatly disturb them. I welcome the exhibition and its participants, thank you for the joy and hope. L. Čarnyšova»

From the book of reviews to the exhibition «In Kalekarnaja», September, 1987

We would like to thank Halina Vasiljeva, Andrei Dureika, Alena Ždanienia, Huzel Zalajeva, Siarhie Kažamiakin, Vadzim Kačan, Ihar Kaškurevič, Siarhie Kiruščanka, Lija Kisialova, Ihar Korzun, Aliaksandar Maliej, Valery Martynčyk, Halina Maskalova, Uladzimir Parfianok, Valer Piesin, Viktor Piotroŭ, Aleś Rodzin, Dzmitry Stročau, the Surskis family, Natalla Tatur, the Chackievičs family, Vital Čarnabrysaŭ, Ihar Cišyn, Dzmitry Jarmilaŭ. Our special thanks to Adam Hlobus, Jury Ihruša, Andrej Pliasanaŭ, Volha Sazykina, Aliaksandar Uhljanica, Volha Archipava with the internet-encyclopedia «Belarusian art avant-garde», and the Goethe Institut in Minsk, personally Frank Bauman and Viera Dziadok.

The use of the concepts of «avant-garde» and «nonconformism» when describing non-official Belarusian art of the last third of the 20th century provoked numerous questions. Firstly, in terms of the correct terminology, we would rather talk about «neo-avant-garde» from the perspective of our Western neighbours, or «the second Belarusian avant-garde», referring to the Russian colleagues' experience. It is difficult to say why in our context «avant-garde» has not been ultimately defined and thus still persistently continues to circulate. It might possibly happen due to the absence of consensus in the artistic field. With regard to this publication, we are going to appeal to a more common definition — «non-official art». Secondly, it is virtually impossible to talk about a pure type of nonconformism among artists, because despite articulating their opinions where they were opposing the system of art education at the Byelorussian State Institute of Theatre and Art (now the Belarusian State Academy of Arts), most of them did get their diplomas there and later

¹ The Belarusian Avant-Garde of the 1980s. Compiled by A. Klišina. Minsk: Lohvinau, 2011.

² Minsk. Nonconformism of the 1980s. Curated by A. Klišina, co-curators are T. Arcimovič, A. Barysionak, Gallery «У», 22.04. — 10.05.2015, Minsk, The exhibition was made with the support of Goethe-Institut in Minsk

had a part-time job in official institutions (worked on state contracts, at the Art Complex, etc.) or combined a membership in the Artists’ Union with participation in the informal movement. However, such a strategy is likely to highlight not only vague borders of the notion of the «non-official art», which is characteristic of the context of the whole post-communist block³, but rather — and we are primarily interested in that — the specificity of the Belarusian context. «This is a special region with its own illnesses, — Vital Čarnabrysaŭ, a key figure of Belarusian non-official art, says. — And we need to be aware of it. It did not have, or rather, it has no more living holders of certain cultural traditions, such as the traditions of avant-garde painting, even though we know that both Malevich and Chagall used to teach here creating Viciebsk school of painting»⁴.

The researcher Lena Prents identifies two conventional circles of non-official artists — those who deliberately stuck to nonconformist positions, and those who turned to «modernism» and «avant-garde» in search of a language which would differ from that of the Soviet realism. Prents notes «a dysynchrony of the phenomena» in Belarus and in its neighbouring countries and it was primarily due to the historical context of the country, which continued to defend and fight for its national and cultural identity. «While Moscow conceptual artists from „Collective Action“ used to go to the country-side to set their performances and Edward Krasieński in Poland was drawing his blue line across various spaces, in Belarus landscapes with picturesque castles were created, the portraits of historical figures were copied and folkloric costumes were struggling to pave their way, even though they were designed not on the basis of invented ornaments, but according to the data collected during the research of thorough self-organized expeditions... realizing that these works emerged in the period of deliberate destruction of historical monuments and folk culture discretisation, it is easy to recognize in them a silent protest and an attempt to restore the culture of the memory and not the expression of the local socialist philistinism»⁵.

That is why the use of the term «non-conformism» in the description of the underground art scene in Minsk seems appropriate, since in the context of close social and political reglamentations and from the erspective of the post-colonial discourse itself, even if the artist avoided any activism and «dissident» thinking, all the facts of (a) moving away from the existing canons of the artistic language, (b) organization and participation in the exhibitions unauthorized by the Artists’ Union, © creation of independent art associations and the declaration of one’s own artistic principles, (d) denial of the art history narrative approved by the party and the appeal to Viciebsk school and Kazimir Malevich, (e) appeal to the national-historical theme (to the «banned» history) were political gestures. To insist on one’s artistic autonomy in any case meant to oppose the system.

It is still hard to keep the chronology of the non-official art scene in Minsk updated. If the 1980s are more or less described, the previous decades are virtually non-existent in the collective memory.

The information appears in fragments almost by chance, the participants themselves do not remember anymore what was happening beyond the official version of the history of the Belarusian art. But it is known for sure that in the late 1960s, when Edward Krasieński was drawing his blue line in Warsaw, in his studio in Minsk Israel Basov, who would later be called «the second Chagall», was creating his modernist paintings. His son Matvei Basov calls his father a real «revolutionary — in the arts»⁶, which later became a reason for the creative isolation the artist found himself in. Basov’s first solo exhibition took place after his death in 1996, but even before then his presence on the public stage was almost unnoticeable. Today the name of Israel Basov is actually the only the ad that might help to create the narrative of the Belarusian neo-avant-garde specifically, although it is likely that in those years he was not alone. It is worth mentioning that the «informals» of the perestroika times, many of whom knew Basov, were not looking for their own art roots in his modernist searches. It was in the appeal for the «avant-garde» of the 1920s, especially the phenomena that took place in the Belarusian context — Viciebsk school, UNOVIS, Marc Chagall’s and Kazimir Malevich’s activities, in particular — where the characters of this publication partly found their sources of inspiration. And on the general background of the national movement revival it looks quite natural.

Israel Basov’s fate in Soviet Belarus, in general, was rather indicative. It reflected a struggle with dissent, the creative isolation of the artist, who decided to go against the «system», the pressure and silence he felt, being devoid of any prospects and opportunities. Later, the «system» would try to do the same with other actors, but in the 1980s to exclude the artist from social and artistic environment would not so easy. In addition to certain freedom the artists had in creating the art system, that would exist parallel with the official one, they began to form groups, thus supporting and defending one another. «Collegiality», which can definitely be linked with «solidarity» in its broadest sense, became one of the features of that era. And it is also remarkable that the artists were forming groups even within the Artists’ Union, «not on the principle of the art types (like painting, drawing, sculpture), as it used to be

^[1] For example, Georgy Kizelwalter describes the non-official art of the 1980s in Russia as diverse, which is also connected to the fact that many «avant-garde» artists had parents from the caste of the Soviet bureaucrats. It obviously gave them privileges in «having access to information, education and orders». See Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве / Сост. Г. Кизельватер. М., 2014. (The 1980s’ Turning Point in the Non-official Soviet Art. Compiled by G. Kizelwalter. М., 2014).

^[2] Виталий Чернобрисов: «Принадлежать к андеграунду означало оставаться собой» // Такая жизнь. 1994. № 18 (29). (Vital Čarnabrysaŭ: «To Belong to Underground Art Meant to Remain Oneself». // Takaya Zhynzn №18(29) 1994).

^[3] Л. Пренц. Вступление. Проблемы поля исследования белорусского искусства. // Белорусское неофициальное искусство 1970–1990 / Сост. Л. Пренц, Е. Глухова. ЕГУ. (L. Prents. The challenge of Researching Belarusian Art History. // Belarusian Non-official Art in the 1970-1990s. Compiled by L. Prents, E. Glukhova. EHU, the publication is in the process.

^[4] Мацвей Басаў пра Ізраіля Басова: Яго называлі фармалістам, і гэтае «кляймо» было прылеплена да яго да канца жыцця // pAR-Tisan. 2012. № 22. (Matvei Basov on Israel Basov: They Called Him a Formalist, and This «Stigma» Stayed with Him Throughout His Life).

earlier, but according to the interests or ideological principles»⁷. Groups emerged both as declarative (the groups were named and their manifestos were written) and informally, when the consolidation occurred around certain persons. For example, for the members of the «Blo» Group the figure of Vital Čarnabrysaŭ was such a centre of attraction who considered St. Petersburg environment to be a true «underground».

The realization of the necessity to get united came before the 1980s. Ales Rodzin recalls that it was difficult for him to resist all by himself the pressure he felt from the Institute, so he accepted the conditions of the «system» to get a diploma, but was looking for like-minded people to do something he wanted⁸. He succeeded in doing it and immediately after the graduation in 1972, together with Ales Maračkin, Joseph Greenberg and Ludmila Kalmajeva he made an exhibition in one of the abandoned factory buildings in Žodzina. Rodzin remembers that it caused no consequences then, since nobody from the Artists’ Union actually knew about that exhibition. «Otherwise they would have destroyed us,» he adds. Practically everybody mentioned the pressure they felt at the Institute and in the official artistic environment, but it almost remains unknown what forms that pressure actually took. What did it mean to be expelled from the Institute in those times, that is not to have a diploma which could prove one’s professional education? Or being expelled from the Artists’ Union? Perhaps the «pressure» also manifested itself in some other ways. There is practically no information about the forced «treatment» of the artists, although it is known that in the BSSR such forms of repression were widely used (for example, in case of the artist Vitald Dzisko, the human rights activist Mikhas Kukabaka, the poet and physician Ales Naŭrocki⁹ and others).

From the point of view of the development of the artistic process, «collaboration» with the official institutions, which can also be named «a partisan tactics», in the conditions of a virtual absence of alternatives was a must. Apart from a chance to show one’s works (and it could be done only with a permission from the Artists’ Union), the system provided the artists with studios which became a meeting place for the «elite» members and where «new art» was often born. Adam Hlobus recalls a semi-underground celebration of Kazimir Malevich’s anniversary in the late 1970s in Viktor Paŭloŭski’s studio, the first informal auctions held in the studios of the Theatrical Institute. Ihar Kašcurevič’s studio remains a place full of legends, where in the early 1980s together with Ludmila Rusava he held something like esoteric meetings — the format of «the secret home gigs» had been popular until the end of the 1980s¹⁰. But open declaration of one’s artistic principles was necessary. Attempts were already made in the early 1970s. Andrej Pliasanaŭ recalls several exhibitions in the cinema «October», but notes their relative «avant-garde» character¹¹.

According to the opinions of many people, the exhibition «1+1+1+1+1+1=6» initiated by the artist Ludmila Rusava and held the House of Writers was the first one. However, it never actually opened

being banned by the commission who decided not to show it to the public. It was in 1985, and already two years later all the «bans» was lifted and the «nonformal art... rushed»¹² to the public space. For example, in 1987 on the bank of the Svislač in Yanka Kupala Park a group of artists gathered together holding posters in honour of Marc Chagall’s anniversary. The meeting took place against the backdrop of anti-Semitic anti-Chagall campaign headed by Mikhail Savitsky. Its participants recall how he furiously showed up in the park himself, accompanied by other members of the Artists’ Union and a group of police officers, and demanded to take away all the picture. Some of them were even thrown into the river. In the same year in the Trajeckaje District on the Minsk City Day one more artistic event was held, which ultimately marked the beginning of a «new era» for underground art representatives.

In the same year the artist and collector Andrej Pliasanaŭ organized the exhibition «The Artist’s Studio». Before that he had asked a group of artists to make paintings of a certain size and on specific topics which later would be shown in the Republican House of Artists. Unfortunately, the photo documentation of the event did not remain, only the works themselves, which are still kept in Andrej Pliasanaŭ’s collection, with the artist himself performing an extremely important role in preserving the heritage of the non-official Belarusian art. The collector did not only collect those paintings, but also asked the artists to make them and later purchased, thus supporting those who for the most part did not have stable sources for existence.

1987 can be called a turning point. In a broader socio-political context, it looked natural —the very time itself demanded change. By the way, that was the reason why some artists for a certain period of time left the artistic community — more radical actions were necessary. «I felt we not only needed to demand the opening of the exhibition, but to create a structure and organizations that could express their distrust in the Belarusian or the Soviet government, — Adam Hlobus explains. — And when we registered „Tutejšyja” and later expressed our disbelief in the Communist Party

being banned by the commission who decided not to show it to the public. It was in 1985, and already two years later all the «bans» was lifted and the «nonformal art... rushed»¹² to the public space. For example, in 1987 on the bank of the Svislač in Yanka Kupala Park a group of artists gathered together holding posters in honour of Marc Chagall’s anniversary. The meeting took place against the backdrop of anti-Semitic anti-Chagall campaign headed by Mikhail Savitsky. Its participants recall how he furiously showed up in the park himself, accompanied by other members of the Artists’ Union and a group of police officers, and demanded to take away all the picture. Some of them were even thrown into the river. In the same year in the Trajeckaje District on the Minsk City Day one more artistic event was held, which ultimately marked the beginning of a «new era» for underground art representatives.

In the same year the artist and collector Andrej Pliasanaŭ organized the exhibition «The Artist’s Studio». Before that he had asked a group of artists to make paintings of a certain size and on specific topics which later would be shown in the Republican House of Artists. Unfortunately, the photo documentation of the event did not remain, only the works themselves, which are still kept in Andrej Pliasanaŭ’s collection, with the artist himself performing an extremely important role in preserving the heritage of the non-official Belarusian art. The collector did not only collect those paintings, but also asked the artists to make them and later purchased, thus supporting those who for the most part did not have stable sources for existence.

1987 can be called a turning point. In a broader socio-political context, it looked natural —the very time itself demanded change. By the way, that was the reason why some artists for a certain period of time left the artistic community — more radical actions were necessary. «I felt we not only needed to demand the opening of the exhibition, but to create a structure and organizations that could express their distrust in the Belarusian or the Soviet government, — Adam Hlobus explains. — And when we registered „Tutejšyja” and later expressed our disbelief in the Communist Party

^[5] V. Archipava. The Belarussian Avant-garde of the 1980s. The series «pARTisan’s Collection». Minsk, 2011.

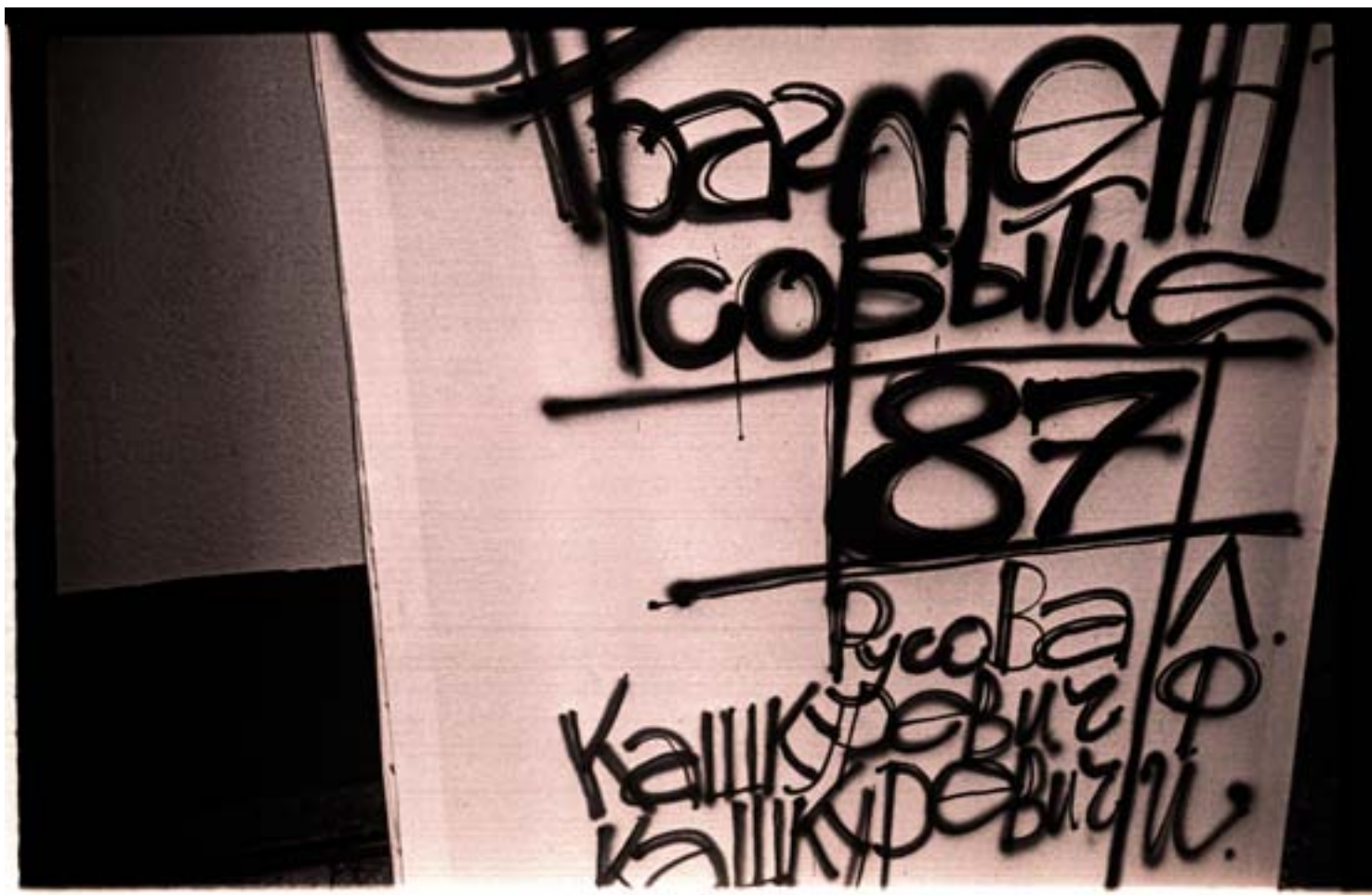
^[6] From the private interview with the artist. November 2016, Minsk.

^[7] Vitald Dzisko is a rural electrician and a freethinking painter (Pastavy district). Vitald openly expressed anti-communist and anti-Stalin ideas, painted churches. For several years he was living under direct supervision of the KGB, was forcefully placed in a psychiatric hospital. He was killed in 1964. Mikhas Kukabaka is a famous Soviet-era dissident, a human rights activist, in 1970 he was sentenced to three years for «anti-Soviet activities», underwent forceful «psychiatric» treatment. In 1978 Ales Naŭrocki publicly protested against the application of psychiatry for political purposes, as a sign of protest he left the Belarusian Writers’ Union, in 1981 he was subjected to forced «treatment». (Source: Гісторыя Беларусі найноўшага часу ў дакументах і матэрыялах. Хрэстаматыя. Вільня: ЕГУ, 2008 // The Belarusian History of Modern Times in Documents and Materials. Reader. Vilnius. EHU, 2008).

^[8] See A. Hlobus. We Do Not Want to Create Our Own History. P.39.

^[9] А. Плесанов: «Мы вышли из подполья, и андеграунда не стало» // Такая жизнь. 1994. № 18 (29). (A. Pliasanaŭ: We Showed Up to the Public and the Underground Stopped to Exist. // Takaya Zhynzn. №18(29) 1994).

^[10] Крэпак Б. Спакойна! Толькі спакойна... // ЛіМ. 1988. 15 студз. (B. Krepak. Easy! Let’s Go Easy... // Litaratura i Mastactva. 15.01.1988).



Выстава «Фрагмент-падзея'87».
Мінск, Дом кіно, 1987.
(Ніжні шэраг) Ігар Кашкурэвіч падчас
перформанса ў Швецыі.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
The «Fragment-Event'87» exhibition in
the House of Cinema. Minsk, 1987.
(Below) The performance of Ihar
Kaškurevič, Sweden.
Photo and archives by A. Uhljanica

and the government, it was a completely different thing». The year ended up with the Republican Exhibition of Non-traditional art «Perspective» in the hall of the Belarusian Scientific Research Institute of Technical Information, which would be remembered due to its scale and diversity. But the main important thing is that it was held officially, thus opening a new page in the history of the Belarusian art. But as usual, bans were also present. On the very first day the artists received an order of the Director of the Institute to close the exhibition. But they got together, held a demonstration in front of the building of Minsk City Committee of the Party (now — the Ministry of Foreign Affairs) and succeeded in re-opening it. The clash of formal and informal was not easy, in this event the gap between the artistic structures which were still functioning in accordance with the usual standards of the Soviet cultural policy, local self-censorship and political institutions, for which keeping power at that time was a more topical challenge than fighting with «informal» artists was revealed. The nomenclature was unlikely to see them as a real threat, especially taking into consideration some opinions according to which «perestroika» came to Minsk from Moscow¹³.

Additionally we should mention the atmosphere of the Minsk Art College, where a group of students with Andrei Dureika, Aliaxandar Kamaroŭ, Siarhiej Pukst, Maxim Tyminko, Kiryl Chlopaŭ and others in the late 1980s held a number of art events and performances, closely connected with social and political changes. For example, the art event «Barricade» in 1988 was made to protest against the conservative system of education in college and the policy implemented by the director Kravchuk, who was eventually discharged. They «swam across the English Channel», «travelled to Liverpool», «wrote a letter to the Queen of England»¹⁴ — all those actions were a part of the declaration of a new generation of artists, which would make themselves heard of in the next decade.

Another large-scale event was the Second Republican Exhibition of Non-traditional Art «Panorama» held in 1989 with around 200 works of art made by 70 artists and 9 art collectives shown to the public. The exhibition took all the floors of a former residential building, which was handed over to the Cultural Foundation, near the Cathedral. It differed from «Perspective», first of all, in its unusual format (in fact, it was a secret apartment gig made public). Secondly, the principle of the display of the works was a collective one. Each group was given one room which they changed according to their artistic goals. We can partly reconstruct it thanks to Alexander Dobrovolsky's article «Both Repentance and Acknowledgement»¹⁵ published in «Mastactva» magazine. It is interesting that the critic began his article with comments about how quickly time was passing and what drastic changes occurred, virtually in the course of one year. In 1988, when describing the phenomenon of «wild informals», he could have hardly thought that only one year later they would obtain so much freedom and their names would be written in the same poster with three state institutions. And if earlier

he had stood up for them because they had no place of their own, this time when the exhibition was already supported by the Cultural Foundation, the Central Committee of the Young Communist League and the Artists' Union, he was no longer «eager to defend underground with lion-like enthusiastic rush he had two years before». When grounding his opinion, the author described the artists as lacking imaginativeness (especially after Moscow and Leningrad) and superficial. But it seems that first of all he was confused not by the content of the exhibition, but by the very fact that the groups, he used to personally stand for, not only survived and defended their right to art, regardless of the views of the Artists' Union, but also became free from criticism, which no longer had any real influence on the formation of the artistic field.

In general, the first publications in the state press (a different press did not exist then, naturally) appeared only in the 1987-1988s, probably in a period when it was already impossible to pretend that «informal artists» did not exist. But it was unlikely for the authors of those articles to think then that the phenomenon indeed would happen to take place. The tone of those publications was different — from being rather calm to radically piercing. In «Mastactva» magazine the critics' strategy was more in humiliating the artists, depriving them of their confidence, describing their works as pointlessness and being lacking art and thus — having no future. The art pieces made by «informal artists» were denied to possess any aesthetic, and therefore artistic value, their actions were ascribed to have exclusively scandalous nature, they were evaluated «on the scale of notoriety alongside with drug addicts and prostitutes»¹⁶. Private opinion in such publications always passed for the public voice which also proved the power the critics claimed to have.

First trips abroad also produced a significant impact on the art field and further destiny of individual artists. For many of them the participation in the international youth caravan «Next Stop Sovjet» became a turning point. The movement started in Denmark in 1987 when 65 young Danes came to the USA to promote the idea of peace and oppose nuclear weapons tests standing next to the nuclear test site in Nevada. A year later they had an idea to travel to the Soviet Union to destroy the «iron curtain» and the image of the enemy, which the West saw in the USSR. Their arrival to Moscow talks and acquaintance with its informal environment became possible thanks to a relative of Iryna Suchij's, a member of «Belarusian Climate» art group. Her brother at that time was studying at the Institute of International Relations in Moscow and knew Danish. This is how Belarusian artists, directors, actors and musicians

¹³ For details see V. Martynčyk's Memoirs, P.135.

¹⁴ Their art events and performances «Forcing of English Channel», «We are Travelling to Liverpool» are meant.

¹⁵ Дабравольскі А. І пакаянне, і пазнанне // Мастацтва. 1990. № 4. (А. Dobrovolsky. Both Repentance and Acknowledgement. // Mastactva, №4'1990).

¹⁶ П. Васілеўскі. Крыкамі нічога не пабудуеш // Мастацтва. 1988. № 8. (P. Vasileŭsky. Nothing Can be Built with Shouting. // Mastactva. 1988. № 8).

joined «Next Stop Sovjet» and as a theatre caravan marched from Copenhagen via Berlin, Warsaw, Minsk, Smolensk, to Moscow. In total, about 5,000 guests from Denmark, Sweden, Finland arrived to the Soviet Union and held around a hundred of projects, which, of course, could not but affect the cultural landscape.

But the first artistic group trip was made when the artists could take part in the All-Union Festival of Soviet Underground in Narva in May 1988. The main part of the exhibition was placed at Hermann Castle of the XIII century; the participants lived in a tourist camp close to Narva. In addition to the exhibition, performances and various events were daily held. Ihar Kaškurevič's projects enjoyed the greatest popularity since he was trying to engage the public in them, and thus, as Jury Ihuša recalls, crowds of spectators always followed the artist. In Narva, new contacts and connections appeared, and our artists' visits abroad became more regular. They travelled to Warsaw, Berlin, Rome, London, and even went to Cuba¹⁷. In those years some of the artists left the country for good, for example, Valery Martynčyk and Aliaxandar Kamarou. Western artists and curators started visiting Minsk. Such activity was primarily due to the request to the Soviet «underground» which was being formed in the West. And although «Sotheby's»¹⁸ failed to reach us, the Belarusian artists were often invited to take part in various events related to the Soviet issues. The actual Belarusian identity then was out of question — as an autonomous subject on that map Belarus was missing. Therefore, the names of our artists can be found mentioned as representing «Russian» or «Polish» contemporary art and it did not really bother themselves at all — it was most important for them to take advantage of freedom (of free market, too) and mobility, which they suddenly discovered to have around.

Perhaps it was their fatal mistake: the thirst and pleasure of permissiveness they got out of the blue, still accompanied with reluctance to get involved in some kind of institutional processes («Well, who would be eager to join bureaucrats?!» — Artur Klinaŭ would ask) at the turn of the 1980-90s allowed other actors to remain or to get (of course, for some of the «informals» it was a struggle for power) into cultural institutions where they quickly started the reverse process, although under different symbols. But it is already a different page in history and a new topic for reflection; also about heterogeneity and discrepancy in political and artistic declarations, no one really thought much in those years. Of course, not everything was so clear, there were some people whose artistic goals matched their political agenda. For example, Ales Puškin. In 1989 to celebrate the 71st anniversary of the proclamation of the Belarusian Independent Republic he went out holding a poster «Enough of Socialist, Let's Revive People's Belarus!» For doing this he received his first criminal sentence — 2 years on probation. But, as the history would show, the political agents of that period either failed to follow their agenda or their goals initially had to do with something else — beyond the degree of freedom «avant-garde» artists sought — freedom, which was at the same time inside and

outside the political field. Because, as Ljolya Kantor-Kazovskaya noted in her analysis of the Moscow art nonconformity scene, on the one hand, the artists indeed very often denied in their creative work the presence of any activist or political component and «emphasized art as a special force and the most radical antithesis of freedom restriction»¹⁹. On the other hand, at the same time they realized that their appeal to unrealistic art, moving beyond the canvas borders present a way to combat the socialist system as a whole.

These thoughts in no way present a summary but are rather aimed at stimulating a further discussion of what really happened in the 1980s, and not only the artistic field is meant. Could it have happened otherwise? Could the Belarusian contemporary art discourse have been formed separately from the political and social processes? Probably not. It seems difficult to imagine another story in the situation of the absence of both the subject and real institutions which would fail to appear even later. The things which could have appeared then, in fact, are trying to come to life now, and it is closely connected with obtaining and comprehending of Belarus its subjectivity, both inside and outside. In fact, until recently, we did not exist on a global mental map, and it is proved not only by the absence of a request for specifically «Belarusian Soviet» or in general of «Belarusian», with rare exceptions. In various attempts to research and present non-official art of the socialist era in Eastern Europe, Belarus is permanently absent, as if the way from Moscow to Warsaw goes through desert lands²⁰.

But the assertion of one's own voice from the outside, in my opinion, is a secondary matter. To collect the archive and try to comprehend the material we already possess seem to be more relevant for us, even in a situation of the lack of proper institution. In addition, it is necessary to continue to build up oral history archive, but the important thing is make the characters of the stories actually want to share them and not only at the level of myth-making. It is important to talk about the facts, without being afraid to look in the face of history, thanks to which it will be possible to holistically understand what really happened in those ambiguous and largely dark times.

¹⁷ Uladzimir Lapo says that he got on board of some ship and went to Cuba, where he made new works and held a personal exhibition.

¹⁸ The first auction in the USSR was set in Moscow in 1988.

¹⁹ Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // Артгид: <http://artguide.com/posts/583-second-russian-avant-garde> (L. Kantor-Kazovskaya. The Second Russian Avant-Garde or The Visual Culture of Cold War).

²⁰ For example, East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe. London, 2006. The book is dedicated to Eastern European art of the last 50 years. Both in that publication and in multimedia archive Belarus is not even mentioned.



Выстава «Перспектива», 1987.
З архіва сям'і Сурскіх
The «Perspective» exhibition, 1987.
From the archives of Surskis family

Плакаты з выставы.
З архіва А. Плясанава
Posters from the exhibition.
From the archives of A. Pliasanau

Гуканне вясны. Траецкае
прадмесце, 1984.
Фатаграфія і архіў В. Качана
The open-air exhibition
in Trajeckaja District, 1984.
Photo and archives of V. Kačan





Валер Песін, Міхаіл Гарбачоў, Артур Клінаў, граф Русанаў. Масква, 1990.
З архіва А.Клінава
Valer Piesin, Mikhail Gorbachev, Artur Klinau, Graf Rusanov. Moscow, 1990.
From the archives of A.Klinau

«НАШЭСЦЕ НЕФАРМАЛАЎ»: МАСТАЦТВА, ПУБЛІЧНАСЦЬ І СВАБОДА Ё ЭПОХУ ПОЗНЯГА САЦЫЯЛІЗМУ Ё БССР

Аляксей Братачкін

Савецкі праект пабудовы новага свету праіснаваў больш за 70 гадоў. Сталінскую эпоху змяніла «адліга», якая скончылася кансерватыўным паваротам ва ўнутранай палітыцы СССР у другой палове 1960-х гадоў. 1970-я — сярэдзіна 1980-х былі перыядам, калі мара пра камуністычную ўтопію працягвала захоўвацца ўсяго толькі аўтаматычна, на ўзроўні прапаганды і асобных ідэалістычных чаканняў. Прамыя рэпрэсіі змяніліся больш тонкімі метадамі кантролю і выкарыстання карнай псіхіятрыі да дысідэнцкага руху, які з’явіўся ў паслясталінскім грамадстве. Даследчыкі познесавецкага грамадства апісваюць у БССР, на перыферыі СССР, спробы палітычных элітаў (пад кіраўніцтвам Кірылы Мазурава, Пятра Машэрава і іншых партыйных лідараў) кантраляваць грамадскае жыццё і змагацца з новымі тыпамі нонканфармізму і крытыкі. Гэтая барацьба пакуль што была паспяховай — і не толькі на тэрыторыі Беларусі, гаворка ішла і пра іншыя савецкія рэспублікі, у якіх назапашваліся структурныя праблемы.

У БССР летам 1973 годзе КДБ шукала «падпольную нацыяналістычную арганізацыю, якая мае сувязі з замежжам», і на «сумоўе» былі выкліканы да ста навукоўцаў, выкладчыкаў універсітэтаў, студэнтаў. Для барацьбы з крытыкамі былі выкарыстаныя метады «звальненняў, забароны на прафесію, негалоснай забароны на публікацыі»¹. У 1972 годзе пры нявысветленых абставінах у Мінску быў забіты Лявон Баразна, мастак, актывіст захавання гісторыка-культурнай спадчыны. Праз больш як дзесяць гадоў, у 1984 годзе, былі арыштаваныя сябры нефармальнага аб’яднання «Майстроўня», якія выйшлі на «несанкцыянаваную дэманстрацыю» з прычыны зносу аднаго з гістарычных будынкаў Мінска, супраць шэрагу гэтых людзей распачалі следства².

У 1985 годзе Міхаіл Гарбачоў абвясціў пра пачатак «перабудовы», апошняй спробы савецкай мадэрнізацыі. Перабудова літаральна за два гады ператварылася са

спробы «лібералізацыі зверху» ў шырокі дэмакратычны нізавы рух, і ў 1991 годзе СССР разваліўся, пачаўся працэс посткамуністычнай трансфармацыі: маркетызацыі і з’яўлення постсавецкай няроўнасці, фармавання структур грамадзянскай супольнасці, лібералізацыі і дэмакратызацыі палітычных і сацыяльных інстытутаў. Посткамуністычная трансфармацыя можа разглядацца і як трансфармацыя эстэтычная: ад афіцыйнай эстэтыкі «сацыялістычнага рэалізму», вобразаў савецкай утопіі і «шурпатай мовы плаката» адбыўся пераход да розных мастацкіх моваў і спосабаў рэпрэзентацыі, да свабоднай артыкуляцыі сацыяльных праблем і маніфестацыі персанальных досведаў.

У 1980-я гг. мастацтва, якое выстаўлялася на нешматлікіх публічных пляцоўках у БССР, працавала толькі з ідэалагічна абмежаваным наборам тэм, дзве з іх былі цэнтральнымі: «вытворчая» тэма (паказ «сацыялістычнай працы» і яе прадстаўнікоў / ніц) і «гістарычная» тэма, якая ўлучала візуальныя наратыў пра рэвалюцыйныя падзеі і «ленініяну». Цэнзура выставаў была звычайнай справай, як і кантроль за адукацыйным працэсам будучых мастакоў і мастакаў.

У другой палове 1980-х за кароткі прамежак часу, практычна зняпацку, адбылося тое, што адна з крытыкаў часопіса «Мастацтва Беларусі» назвала ў сваім артыкуле 1988 года «нашэсцем нефармалаў»³. Некалькі нефармальных аб’яднанняў мастакоў («Галіна», «Форма» і інш.) пачалі задаваць тон для пераменаў і крытыкі практык мастацтва, якое было традыцыйным для савецкага грамадства. На думку крытыка, сам тэрмін «нефармалы» не адпавядаў рэчаіснасці, бо гаворка ішла не столькі пра сябраў нефармальных аб’яднанняў, колькі ў цэлым пра прыхільнікаў авангардысцкага мастацтва, якія звяртаюць увагу менавіта на «форму» сваіх твораў. Метафара «нашэсця» пазначала як нешта часовае, так і нешта масавае, з’яву, якую немагчыма ігнараваць і якая паламала звыклыя каноны. Яшчэ адзін крытык казаў пра «выбух, якога чакалі», звязаўчы з’яўленне нефармальных аб’яднанняў мастакоў і з распачатай у СССР ў 1985 годзе перабудовай, і з праблемамі бюракратычнай структуры ўлады, якая ўзнікла задоўга да перыяду перабудовы⁴. Самі «нефармалы» абралі ў якасці адной са стратэгіі сваіх паводзінаў публічныя акты, што з’яўлялася небывалай справай у БССР (як і ў СССР у цэлым).

Як гэтая хуткая трансфармацыя сталася магчымай? Ці быў выхад мастакоў / чак у познесавецкай Беларусі ў публічную прастору ў сярэдзіне — другой палове 1980-х гадоў палітычным пратэстам і наколькі дзейным быў гэты пратэст? Што такое познесавецкі «нонканфармізм» у арт-асяроддзі і якую ролю ён адыграў у падзеях, што прывялі да развалу СССР?

¹ Нонканфармізм у Беларусі: 1953–1985. Даведнік. Т. 1 / Аўтар-укладальнік А. Дзярновіч. Мінск: Athenaeum, 2004. С. 10.

² Тамсама. С. 151.

³ Трыгубовіч В. Крыгаход пачаўся, або Спроба ўясніць дыспазіцыю // Мастацтва Беларусі. 1988. № 3. С. 5.

⁴ Дабравольскі А. Ідэалы і нефармалы // Мастацтва Беларусі. 1988. № 5. С. 24.





Паступовы распад савецкай эстэтыкі і ідэалогіі зафіксаваны на вокладках, у тэкстах і візуальным суправаджэнні згаданага вышэй афіцыйнага органа Міністэрства культуры БССР, Дзяржкамтэта БССР па кінематографіі, Саюза мастакоў БССР і іншых савецкіх «творчых арганізацый», штотысячнага часопіса «Мастацтва Беларусі».

У 1985 годзе, за некалькі месяцаў да пачатку савецкай «перабудовы», часопіс выходзіць з уводнымі артыкуламі, якія не маюць фармальнага аўтарства і выконваюць рытуальную функцыю трансляцыі савецкай ідэалогіі, «аўтарытэтнага дыскурсу» (вызначэнне Аляксея Юрчака). Гэта быў набор ідэалагічных штампаў і ідэй, пры дапамозе якіх сімвалічна афармлялася савецкае жыццё. Спецыфіка часопіса мела на ўвазе ўлік «месца і ролі мастакоў» у задачах, якія вызначаюцца камуністычнай партыяй. Ім прапаноўвалася быць на «перадавой» барацьбы з уплывам «буржуазнай пошласці» і амерыканскай экспансіяй. Як падкрэслівалася ў адным з рэдакцыйных ананімных артыкулаў, «у сферы ідэалагічнай барацьбы мірнага суіснавання, як вядома, быць не можа». Уся гісторыя мастацтва(ў) і крытычныя рэцэнзіі ў часопісе ўбудоваліся ў ідэалагічны канон, незалежна ад таго, пра што ідзе гаворка, — пра гісторыю авангарда пачатку ХХ стагоддзя ў арт-асяроддзі Віцебска ці пра познесавецкую серыю плакатаў «За мірны космас!», якая з’явілася на фоне чарговага абвастрэння савецка-амерыканскіх узаемадачынненняў эпохі «халоднай вайны».

У 1985 годзе, у год пачатку савецкай «перабудовы», адзначалася саракавая гадавіна Перамогі ў Вялікай Айчыннай вайне, падзеі, якая ляжыць у аснове палітычнага канструкту пасляваеннай савецкай ідэнтычнасці. Травеньскі нумар «Мастацтва Беларусі» за 1985 год быў цалкам прысвечаны тэме памяці пра вайну. Яна рэпрэзентавалася пры дапамозе ўсіх відаў мастацтва: жывапісу,

графікі, скульптуры, дакументальнага і ігравога кіно, тэатра, тэлевізійных праграм і г. д. Афіцыйны канон памяці пра вайну знайшоў сваё сімвалічнае ўвасабленне ў прадукцыі, цалкам падпарадкаванай палітыцы і ідэалогіі. Гэтая машына ідэалагізаванай культуры працавала на ўсіх узроўнях. У 1985–1987 гадах сітуацыя, калі чытаць публікацыі часопіса, заставалася нязменнай, а крытычныя заўвагі інтэрпрэтаваліся ў рамках «сацыяльнага аптымізму», які ўлучаў як ідэю «светлай будучыні», так і жаданне звесці сацыяльную крытыку да мінімуму.

На працягу 1988–1991 гадоў тон публікацый пачаў рэзка змяняцца — разам з палітычнымі пераменамі ў СССР. Крытычны дыскурс становіцца адным з цэнтральных, разам з ім з’яўляецца «ахавальны» дыскурс: у снежаньскім нумары 1987 годзе Людміла Маленка настойвае на тым, што ўсе мастацкія эксперыменты (асабліва зварот да авангарда) не вартыя нічога ў параўнанні з галоўным стылем — «рэалізмам», у студзеньскім нумары 1988 года Мікалай Крукоўскі піша пра тое, што мастакі няправільна зразумелі «дэмакратызацыю». У 1988 годзе на змену савецкаму «аўтарытэтнаму дыскурсу» паступова прыходзіць дыскурс «нацыі і нацыянальнага адраджэння», аформлены ў праграмных артыкулах філосафа і літаратуразнаўцы Уладзіміра Конана і паэта Ніла Гілевіча. Дыскурс пра нацыю разам з публікацыямі пра этнаграфічную спадчыну і рэлігійны досвед у мастацтве змяніў камуністычную ідэалогію, што было дастаткова тыповай з’явай для познесавецкай эпохі, для яе сацыяльнага ўяўнага. Гэта быў пошук новых падставаў для самаразумеання мастацкай супольнасці і грамадства ў цэлым. І, нарэшце, у 1990–1991 гадах у часопісе з’яўляюцца прыклады актуальнага мастацтва і фатаграфіі, іх немагчыма было ўявіць на старонках гэтага выдання некалькі гадоў таму.

#

Артур Клінаў. Вільня, Казюкас, 1983.
З архіва А. Клінава
Artur Klinaū in Vilnius, 1983.
From the archives of A. Klinaū

Познесавецкая эпоха, эвалюцыю якой можна назіраць на старонках часопіса «Мастацтва», сёння з’яўляецца прадметам зацікаўленасці і даследавання з некалькіх прычынаў: тут і жаданне зразумець механізмы сацыяльнага распаду і дынамікі другой паловы 1980-х, і цікавасць да аналізу публічнай сферы і публічнасці ў СССР, якая ўзнікла ў перыяд перабудовы, і ўвага да «савецкай суб’ектыўнасці» і культурных каштоўнасцяў грамадзян і грамадства ў познім СССР. Асноўная перспектыва зададзена, вядома, той падзеяй, якая здарылася ў 1991 годзе, — распадам СССР. Як адбыўся развал СССР, як гэта наогул магло здарыцца? Назва выдадзенай у 2005 годзе кнігі антрапалага Аляксея Юрчака пра апошняе савецкае пакаленне «Гэта было назаўсёды, пакуль не скончылася» кажа якраз пра той «цуд», які адбыўся.

І перш за ўсё пра тое адчуванне, калі шматлікім людзям у СССР на пачатку 1980-х здавалася, што савецкая рэальнасць максімальна «рэальная» і анталагічна ўстойлівая, з ёю нічога не можа адбыцца. Дысідэнцкае эсэ Андрэя Амальрыка «Ці праіснуе Савецкі Саюз да 1984 года?», напісанае ў 1969 годзе, было мала каму вядома, хоць і распаўсюджвалася ў самвыдаце; яно здавалася сацыяльнай фантастыкай. У сваім даследаванні Аляксей Юрчак прапануе новую аналітычную мову для апісання позняга сацыялізму і выхад за межы звыклых дыхатамій, такіх як проціпастаўленне «прыватнага і публічнага», «канфармізму і нонканфармізму», «супраціву і падпарадкавання» і г. д. Дзеля таго, каб паказаць, што савецкія грамадзяне маглі займаць іншую пазіцыю ў грамадстве, чым

гэта апісвалася раней у саветалогіі, якая прапаноўвала мадэль «бінарнага сацыялізму», у рамках якой актары былі «канфармістамі» або «нонканфармістамі», Аляксей Юрчак уводзіць канцэпт «пазазнаходжання» («вненаходимости»), як і іншыя новыя паняткі. Што такое «пазазнаходжанне»? Савецкія суб’екты, «знаходзячыся ўнутры сістэмы і функцыянуючы як яе частка, адначасова знаходзяцца па-за яе межамі, быццам бы ў іншым вымярэнні». «Гэта не было адкрытым супрацівам, нават наадварот, факты і выказванні сістэмы прымаліся, але выключна на ўзроўні формы». Суб’екты існавалі ўнутры і па-за межамі сістэмы — «унутры яе інстытуцыйных ці сацыяльных нормаў, але за межамі літаральных сэнсаў, якія з гэтымі нормама асацыяваліся»⁵. Адначасова суб’екты маглі дыскурсіўна вырабляць новыя сэнсы, не ўпадаючы ў абыякавасць, апатыю і апалітычнасць.

Аляксей Юрчак апісвае ў тым ліку познесавецкае арт-асяроддзе, адсылаючы да гісторыі «Міцькоў», групы мастакоў, прадстаўнікоў познесавецкага неафіцыйнага мастацтва. Суполка ўзнікла ў 1980-я ў савецкім Ленінградзе. Адною са стратэгіяў «Міцькоў» была «звышідэнтыфікацыя» з савецкім дыкурсам, фармальная падтрымка, якая, аднак, пры гэтым цалкам ігнаравала літаральныя сэнсы гэтага дыскурсу і, як аказалася, у далейшым прывяла да перфарматыўнага зруху — змены сэнсаў у межах усёй сістэмы. Дзейнасць прадстаўнікоў «Міцькоў», на думку Юрчака, з’яўляецца ілюстрацыяй яго канцэпту «пазазнаходжання»,

⁵ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 258.



Галіна Філіпава,
Уладзімір Цэслер,
Аляксандр Забаўчык,
Элла Малішэўская,
Сяргей Войчанка.
Мінскае мора,
дзень народзінаў У. Цэслера.
З архіва В. Архіпавай
The birthday of
Uladzimir Cesler on Minsk sea.
From the archives of V. Arhipava

#

пачынаючы ад тактык атрымання «симвалічнага вольнага часу» («часу, вольнага ад узаемадзеяння з рытуаламі і выказваннямі аўтарытэтнага дыскурсу сістэмы»), калі мастакі ўладкоўваліся на малааплатавыя працы, якія не мелі дачынення да іх спецыяльнасці, да адмысловага разумення свабоды (яна «не была ні барацьбой супраць вонкавага ўмяшання, ні дзеяннем, якое ажыццяўляецца ў рамках гэтага ўмяшання»)⁶.

Мадэль Юрчака падаецца карыснай і для апісання кантэксту існавання мастацкага асяроддзя ў познесавецкай БССР, для паказу той дынамікі, у якой развіваўся беларускі арт-асяродак, пачынаючы ад кватэрнікаў і завяршаючы публічнымі акцыямі на вуліцах Мінска ў перыяд перабудовы. Гэтая дынаміка значна складанейшая за простае вызначэнне «нонканфармізму», у межах якога нам прапануюць убачыць / выявіць толькі пратэст, не паказваючы ўсе астатнія аспекты ўключанасці ўдзельнікаў і ўдзельніц такога пратэсту ў практыкі «рэальнага сацыялізму».

Выйшаўшы за рамкі арт-асяроддзя, можна пазначыць мноства стратэгіі, да якіх звярталіся грамадзяне ў познесацыялістычны перыяд, сутыкаючыся з прэтэнзіямі камуністычнай партыі і дзяржструктур на «панаванне». Сёння даследчыкі спрабуюць якраз знайсці канцэптуальную мову для апісання штодзённасці познесацыялістычных грамадстваў ва Усходняй Еўропе. Нямецкія гісторыкі, каб паказаць «не выключна антаганістычнае і адкрыта адмоўнае стаўленне да любых праяваў панавання», выкарыстоўваюць тэрмін «свавольства» для дыферэнцыяванага падыходу да грамадзянскіх стратэгіяў на ўзроўні паўсядзённасці, не жадаючы зводзіць адсутнасць відавочнага і адкрытага супраціву да «канфармізму». Шмат хто з удзельнікаў і ўдзельніц беларускага арт-асяроддзя таксама меў сваю гісторыю паступовага «выхаду» за межы сэнсаў савецкага аўтарытэтнага дыскурсу, і гэтая гісторыя не абавязкова была гісторыяй адпачаткавай барацьбы з яго асновамі, хутчэй, яна была часткай агульнай эвалюцыі савецкага грамадства, усярэдзіне якога выпявалі перамены. Сляды гэтай эвалюцыі і ілюстрацыю апісанага Аляксеем Юрчаком «паазнаходжання» ў межах савецкай сістэмы можна выявіць у суправаджальных матэрыялах выставы «Мінск. Нонканфармізм 1980-х»: ва ўспамінах Наталлі Татур пра мастака Аляксея Жданава, які «нідзе не працуе», у аповедах Адама Глобуса пра кватэрнікі самага пачатку 1980-х, у кнігах водгукаў на першыя публічныя выставы, у якіх гледачы пісалі пра важнасць «свабоды» і свае дачыненні з гэтым паняткам.

1970–1980-я былі перыядам грамадскай дынамікі, якая не супадала па сваім вектары з кансерватыўнай палітыкай савецкага рэжыму «эпохі Брэжнева»: «Развіццё гарадской субкультуры, падвышэнне агульнага ўзроўню адукацыі спарадзілі значна больш складаную грамадскую структуру, якая вылучалася цэлай гамай “нефармальнага ўтварэння”, “мікрасветаў” і куткоў “самакіравання” са сваёй сацыяльнай базай, культурай і “контркультурай”, даследчыкамі і навукоўцамі,

маладзевымі групамі, прафесійнымі і міжпрафесійнымі асацыяцыямі. Гэтае “нефармальнае” жыццё пакрысе прымушала прыслухоўвацца да свайго меркавання і сваіх патрабаванняў...»⁸. Гісторык Ганна Крылова, апісваючы познесавецкую мадэрнасць, настойвае на тым, што 1970-я ў савецкай гісторыі былі фонам для цалкам новых грамадскіх трэндаў і практык. У СССР (і ў БССР) адбыўся да гэтага часу ўрбанізацыйны пераход, і існаванне пры новым «урбанізаваным сацыялізме» суправаджалася «ўзнікненнем індывідуалізацыйных практык гарадскога жыцця і ростам удзельнай вагі ўласцівай яму інтэлектуальнай... працы», а таксама фармаваннем «постбальшавіцкай культуры», якая прапануе новыя практыкі, адрозныя ад практык даваеннага, «бальшавіцкага» перыяду савецкай гісторыі. «Постбальшавіцкая культура адасаблялася ад сваёй бальшавіцкай папярэдніцы не толькі з дапамогай новай мовы, якая ўлучыла ў сябе катэгорыі ідэнтычнасці, што раней замоўчваліся і прыніжаліся, — такія, напрыклад, як “індывідуальнасць” або “асоба”. Гэтая новая мова адкрывала магчымасці для публічнай дыскусіі, у якой сэнс “індывідуальнага” і яго ўзаемадачынненні з “сацыяльным” трактваліся зусім не так, як у калектывісцкім дыскурсе бальшавікоў, прызначаным дзеля таго, каб сціраць само адрозненне паміж адзінкавым і агульным».

Менавіта так, на думку Ганны Крыловай, і адбылося паступовае размежаванне паміж «адзінкавым» і «агульным», «прыватным» і «публічным»: «Постбальшавіцкі савецкі дыскурс быў арыентаваны на высвятленне таго, як можна “злучыць” або “спалучаць” індывідуальныя прыхільнасці і мэты з грамадскай карысцю. Укараненне новых афіцыйных клішэ “злучэння” і “спалучэння” персанальнага з сацыяльным цягнула за сабой размежаванне дзвюх сфер і, такім чынам, канцэптуальны разрыў з першапачатковым бальшавіцкім ідэалам»⁹.

Наколькі важным было адасабленне «адзінкавага» і «агульнага», «персанальнага» і «сацыяльнага»? Фактычна ў гэты перыяд часу адбывалася таксама своеасаблівае «аддзяленне» грамадства ад дзяржавы, для чаго і з’яўляліся важнымі канцэпцыі «публічнасці» і «прыватнасці», калі мы хочам казаць пра гэты працэс на ўзроўні паўсядзённасці і мікрагісторыі. Альміра Усманава, як і іншыя даследчыкі, апісвае «тэхналогіі дэпрывацыі», якія аформіліся ў савецкай культуры: пачынаючы ад абмежаванняў «жыллёвай палітыкі,

⁶ Тамсама. С. 469.

⁷ Линденбергер Т. Господство, своеволие и социальная практика в ГДР: тезисы к истории коммунистической диктатуры // Повседневная жизнь при социализме. Немецкие и российские подходы. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С. 14–31.

⁸ Верт Н. История советского государства 1900–1991 // «Городской микромир» и «неформальные структуры» [Электронный ресурс], режим доступа: http://www.e-reading.club/chapter.php/1026556/183/Vert_-_Istoriya_Sovetskogo_gosudarstva_1900-1991.html

⁹ Крылова А. «Советская современность»: Стивен Коткин и парадоксы американской историографии // Неприкосновенный запас. 2016. № 4 [Электронный ресурс], режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/7612>

#



Генадзь Хацкевіч, вядомы мастак па шкле Аркадзь Анішчык (цяпер жыве ў Фінляндыі), Вольга Сазыкіна. Дома ў Вольгі Сазыкінай. З архіва В. Сазыкінай. At the studio of Hienadz Chackievič and Volha Sazykina. From the archives of V. Sazykina



“падгляданьня”, “перлюстрацыі і цензуры”, “палітычнага кантролю над індывідамі ў калектывах” і завяршаючы рэалізацыяй тэхналогіі біяўлады і ліквідацыі панятку “прыватнай сферы” з дыскурсу». Яна адзначае, што «прыватнасць у СССР была немагчымая — эканамічна, палітычна, дыскурсіўна, але пры гэтым — прыватнае жыццё ў савецкіх грамадзян усё ж было»¹⁰.

Публічнасць у СССР не мела дэмакратычнага характару, калі не лічыць у якасці такой «публічнасці» спецыфічную артыкуляцыю інтарэсаў грамадзян праз «кнігі скаргаў» і «пісьмовыя звароты» ў органы савецкай улады і партыйныя камітэты. Правядзенне межаў паміж прыватным і публічным, асабістым і грамадскім стала адной з тэматyk перабудовы. У познесавецкую эпоху, пасля 1985 года, у грамадзян з’яўляецца і дэмакратычны доступ да публічнай сферы, адстойваць які, тым не менш, было неабходна на працягу ўсяго фінальнага этапу савецкай гісторыі. Палітычныя пратэсты ў познім СССР, практычна ва ўсіх яго частках, злучыліся з сацыяльным пратэстам і нацыянальным рухам. Адказам былі супраціў улады і гвалт з яе боку.

У лютым 1988-га адбыўся армянскі пагром у Сумгаіце (Азербайджан), у красавіку 1989-га разагнаны — з чалавечымі ахвярамі — апазіцыйны мітынг у Тбілісі (Грузія), у студзені 1991-га здарыліся трагічныя падзеі

ля тэлевежы ў Вільнюсе, якія сталі эпізодам гісторыі барацьбы за незалежнасць Літвы ў складзе СССР.

У 1988 годзе, пасля адкрыцця для грамадскасці інфармацыі пра месца расстрэлаў ахвяр сталінскіх рэпрэсій пад Мінскам, у Курапатах пачынаюцца масавыя выступы і мітынгі, разгон якіх, як гэта адбылося 30 кастрычніка 1988 года, дэманстраваў палітычны крызіс познесавецкіх уладных структур у Беларусі. Мастакі і мастачкі таксама перасталі «баяцца», страх перастаў быць асабістай палітычнай стратэгіяй, яны выйшлі са сваіх майстэрняў, даследуючы межы сістэмы і ўласныя магчымасці. Выхад мастакоў і мастачак у публічную прастору ў познесавецкай Беларусі азначаў разрыў з ранейшымі практыкамі нонканфармізму: «Першае, што кідаецца ў вочы, — гэта наяўнасць у новых “перабудоўных” беларускіх мастацкіх практыках наратыўнага элемента публічнасці, які ўвідавочніўся ў імкненні мастакоў другой паловы 1980-х — першай паловы 1990-х перадусім да індывідуальнага самавыяўлення за межамі майстэрняў і залаў “саюза мастакоў”. Гэта адрознівала іх дзеянні ад спробаў прыватнага супраціву сістэме савецкага перыяду: важна

¹⁰ Усманова А. Утраченная приватность: «технологии» депривации в советском и постсоветском контекстах [Электронный ресурс], режим доступа: http://gender-route.org/articles/sex_gender_practice/utrachennaya_privatnost/

Злева направа: Сяргей Сукавіцын, Уладзімір Сварцэвіч, Уладзімір Парфянок. Фатаграфія і архіў А. Угліяніцы Minsk photographers. Photo by A. Uhlianica



было не проста захаваць сваю свабоду, а артыкуляваць яе для Іншага, дзеля чаго яшчэ трэба было знайсці новыя мастацкія сродкі. У гэтым сэнсе новыя публічныя практыкі індывідуалізацыі насілі часцей за ўсё не антысістэмны, а асістэмны характар...»¹¹.

Акцыі мастакоў надалі сацыяльнаму, нацыянальнаму і палітычнаму пратэсту перабудовы эстэтычнае вымярэнне. Перабудова ў цэлым была часам флюіднасці, дэсектарызацыі савецкага грамадства: яно распадалася, фрагментавалася, змешвалася, становілася няўстойлівым. Гэта была, паводле выразу Мішэля Дабры, «сацыяльная рэвалюцыя», адзначаная «серыйяй рэзкіх зменаў, якія глыбока ўплываюць на шматлікія параметры сацыяльнай арганізацыі таго ці іншага грамадства, а не толькі на яго палітычную сферу»¹².

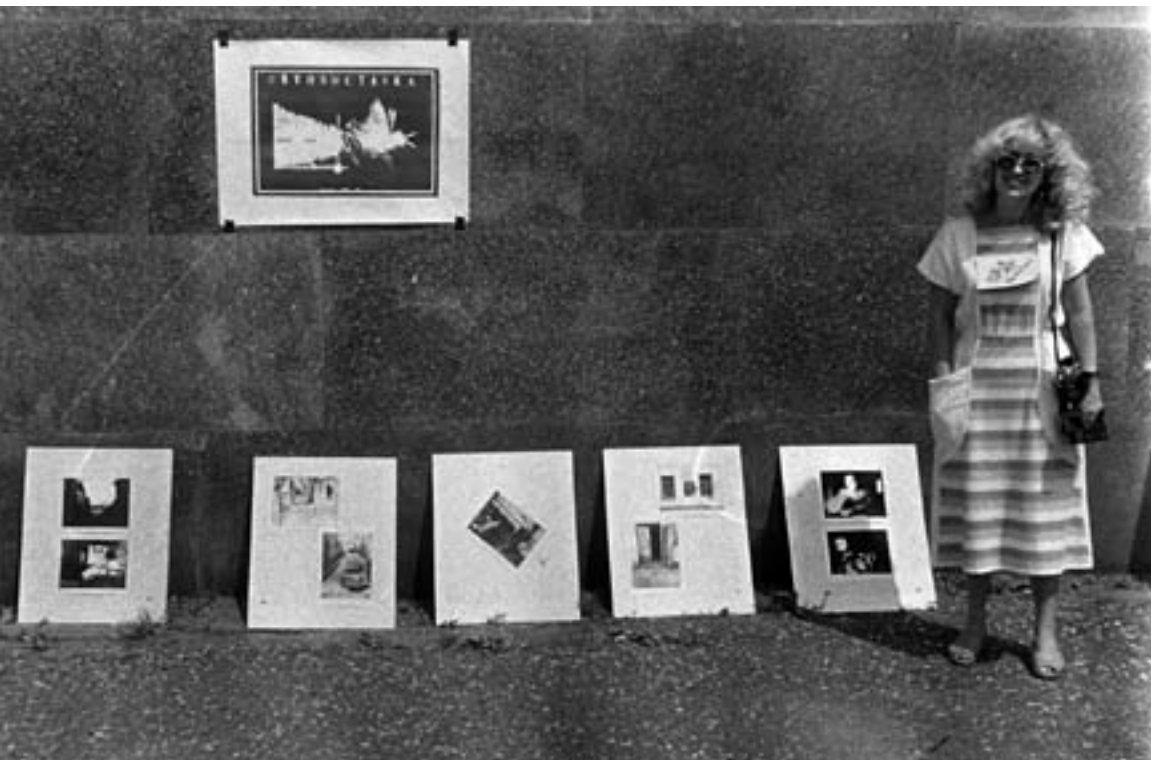
Уладзімір Парфянок (злева), Аляксандр Угліяніца (справа). Праект «NEXT STOP SOVIET». Швецыя, 1989. Фатаграфія і архіў А. Угліяніцы Uladzimir Parfianok (at the left), Aliaksandar Uhlianica (at the right). NEXT STOP SOVIET project. Sweden, 1989. Photo and archives of A. Uhlianica



Часткай гэтай сацыяльнай рэвалюцыі сталі і публічныя акцыі мастакоў у познесавецкай Беларусі. Іх асабісты досвед і рэфлексія, якія ўзніклі на сутыку працэсаў познесавецкай індывідуалізацыі, урбанізацыі, станаўлення новай публічнасці і смерці савецкага «аўтарытэтнага дыскурсу», дазволілі выявіць новыя механізмы ўзаемадзеяння з грамадствам і ўнутры арт-асяроддзя. Іх «эстэцтва» руйнавала ідэалагічныя штампы і мёртвы асяродак скончанага «сацыялістычнага рэалізму».

¹¹ Шпарага О. Демократический потенциал культурных практик в условиях авторитаризма: случай Беларуси // Постсоветская публичность: Беларусь, Украина. Сборник научных трудов / Под ред. М. Соколовой, В. Фурса. Вильнюс: ЕГУ, 2008. С. 181.

¹² Добри М. Предисловие к книге Кароль Сигман «Политические клубы и перестройка в России» // Сигман К. Политические клубы и перестройка в России: оппозиция без диссидентства. М.: Новое литературное обозрение, 2014.



Аляксандар Угляніца.
Без назвы. 1980-я
Aliaksandar Uhljanica.
Untitled. The 1980s

Галіна Маскалёва падчас
фотавыставы каля ВДНГ. 1988. З
архіва Г. Маскалёвай
Halina Maskalioua. 1988.
From the archives of H. Maskalioua

#



Віктар Пятроў з прыяцелькай.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы

Ігар Варашкевіч (злева),
Аляксандр Забаўчык (справа),
Алена Кароткая.
На вуліцы Чырвонай.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы

Яўген Залужны,
фотаклуб «Вечерний Минск», 1987.
Фатаграфія і архіў В. Качана



Адам Глобус. На вуліцы Карла Маркса, 36. Фатаграфія Алены Адамчык.
З архіва А. Глобуса
Adam Hlobus. Karla Marx Str. 36.
Photo by Alena Adamchik.
From the archives of A. Hlobus

АДАМ ГЛОБУС: МЫ НЕ ХОЧАМ СТВАРАЦЬ УЛАСНУЮ ГІСТОРЫЮ

Адам Глобус (н. 1958) — мастак, пісьменнік, выдавец. У 1977 годзе скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут. Удзельнік выставаў з 1976 года. Адзін з заснавальнікаў Таварыства маладых літаратараў «Тутэйшыя» (1986—1990). Жыве ў Мінску.

Кватэрнікі

Кватэрнікі і выставы ў майстэрнях у 1980-я — гэта вельмі актуальныя формы нонканфармізму. Кожны мастак таго часу пераўтвараў сваё жытло ў такі пастаянны кватэрнік. І ў таго ж Шчамялёва¹, і ў Кашкурэвіча² ўсе сцены былі завешаныя карцінамі. Наколькі гэта актыўна праходзіла, залежала ўжо ад таго, што ты пісаў і хто былі твае сябры-наведвальнікі. Калі ты авангардыст, зразумела, гэта адныя кватэрнікі, калі малюеш этыкеткі для запалак, то іншыя. Але збіраліся ў такой форме ўсе.

Мяне ўразіла святкаванне стагоддзя Малевіча, калі ў майстэрні Віктара Паўлоўскага сабралася каля сотні мастакоў. Гэта быў 1978 год. Правесці афіцыйнае святкаванне ўлады адмовіліся. Мы з Уладзімірам Сцяпанам³ дапамаглі Паўлоўскаму зрабіць у майстэрні невялікую выставу. Мастакі прынеслі свае палотны, Уладзімір Конан⁴ і Раманюк⁵ чыталі даклады, прысвечаныя Малевічу, прынеслі часопіс «Амерыка»... Дарэчы, усе наменклатурныя работнікі, лаўрэаты ленінскіх і сталінскіх прэмій атрымлівалі гэты часопіс, той жа Караткевіч, Быкаў. То бок гэта не была праблема... Потым было шмат віна, то бок стагоддзе Малевіча ў Мінску вельмі шыкоўна адзначалася. Прывязвалі творчасць Малевіча да вышыванак і арнаментаў. Праўда, для мяне гэта было смешна, бо я інакш гэта бачу. Тым не менш гэта была палеміка. Паўлоўскі, дарэчы, вельмі марыў пра Парыж і хутка, падчас візіту ў складзе афіцыйнай дэлегацыі, туды збег. У Гены Хацкевіча не атрымалася, а ў Паўлоўскага атрымалася.

Таёмныя арганізацыі

У выставах напрыканцы 1980-х я ўжо не ўдзельнічаў, бо, умоўна кажучы, таёмныя арганізацыі тых часоў былі больш актуальнымі, чым гэтыя выходы на вуліцу. Маю на ўвазе тыя арганізацыі, якія думалі пра лёс краіны, а не пра лакальныя, тыпу мастацкія дыверсіі. Калі пасля 1985-га пачала адбывацца так званая перабудова і зрабілася дазволена, я быў ужо на новым этапе. Трэба было не проста патрабаваць адкрыцця выставы, але ствараць структуры і арганізацыі, якія маглі б выказаць недавер

беларускаму або савецкаму ўраду. Мяне ўжо не цікавіла аматарства. Адна справа – стварэнне нейкай суполкі, іншая справа – легальнай арганізацыі, якая ў 1988 годзе выкажа недавер беларускаму ўраду. І калі мы зарэгістравалі «Тутэйшыя»⁶ як легальную арганізацыю, і калі мы выказалі недавер кампартыі і ўраду, гэта было зусім іншае. А падстава было тое, што ўлады схавалі ад людзей наступствы выбухаў Чарнобыльскай АЭС. Калі мы прагаласавалі і прынялі такое рашэнне, думалі, што дадому не дойдзем. Гэта тады было важна. Таму мяне гэтыя выставы не цікавілі, тым больш ужо можна было выстаўляцца.

Я сам адчуваў, што праз дзень-два буду пісаць пра іх выставы афіцыйна. Так і здарылася. У 1988 годзе мяне запрасілі працаваць у часопіс «Крыніца» з паўмільённым накладам, і я адразу пачаў пісаць і пра Русаву, пра выставу ў касцёле, і пра «Перспектыву».

Цэнзура

У 1980-я гады сапраўдны мастак заўсёды сутыкаўся з цэнзурай. Савецкая цэнзура, у адрозненне ад замежных цэнзураў ды нашай сучаснай, якія пачынаюць забараняць, калі кніга, напрыклад, ужо выйшла, дзейнічала на аперэджанне. То бок нічога крамольнага выдаць у прынцыпе было немагчыма. Выдавецтвы былі дзяржаўныя, улада цалкам іх кантралявала, над выдавецтвамі быў камітэт па друку. Карацей, існавала складаная сістэма кантролю. Рукпісы чыталіся не толькі рэдактарамі, але і спецыялістамі па ваенных тайнах, па крамоле, па ідэалогіі і г. д. Адпаведна, шмат што з літаратуры заставалася ненадрукаваным. Нават у прызнаных і вядомых пісьменнікаў, ушанаваных званнямі і ордэнамі, усё адно нешта не праходзіла цэнзуру.

Сёння, выдаючы кнігі нашых класікаў, часта рэдактарскія праўкі спрабуюць выдаць за цэнзуру, маўляў, зараз мы адмовімся ад рэдактарскіх правак і скажам, што вось ён — арыгінал. То бок прадамо працу рэдактарскую за працу цэнзара. А гэта зусім іншая рэч. Вось у Караткевіча быў забаронены цэлы раман «Нельга забыць», 20 гадоў ён не мог яго надрукаваць. Гэта была цэнзура.

Як з гэтым змагаліся — ясна, што тым, хто спяваў, было трохі прасцей: яны запісваліся на магнітафоны. Адпаведна, напрыклад, вядомасць

¹ Леанід Шчамялёў — народны мастак Беларусі (1983), заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі, лаўрэат дзяржаўнай прэміі Беларусі (1982).

² Арлен Кашкурэвіч — беларускі мастак-графік. Народны мастак Беларусі (1973). Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі (1972), Заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

³ Уладзімір Сцяпан, сапр. Уладзімір Сцепаненка, — беларускі празаік, паэт, кінасцэнарыст, мастак, журналіст.

⁴ Уладзімір Конан — беларускі філосаф, гісторык, літаратурны крытык. Доктар філасофскіх навук (1982).

⁵ Міхаіл Раманюк — беларускі мастацтвазнавец, мастак, этнограф. Кандыдат мастацтвазнаўства (1976), прафесар (1995).

⁶ «Тутэйшыя» — беларускае літаратурнае аб'яднанне ў 1986—1990 гадоў. Пазнейшая афіцыйная назва — Таварыства маладых літаратараў пры СП БССР. Таварыства выдавала самвыдатаўскі бюлетень «Кантроль» (1988–1989) і самвыдатаўскі альманах «Літаратура» (1989–1990). У 1988 року таварыства стала арганізатарам святкавання першых «Дзядоў». Пазней шматлікія ўдзельнікі «Тутэйшых» сталі заснавальнікамі «Мартыралога Беларусі» і БНФ «Адраджэнне».



Высоцкага ішла праз касеты. Тое ж і нашыя гурты: пачалі адразу пісаць касеты, якія хутка разыходзіліся. Такім чынам рокеры прарываліся са сваёй рок-паэзіяй да слухача. Якія шляхі былі ў пісьменнікаў? Яны ціхенька друкавалі свае асобнікі на машынцы і потым распаўсюджвалі іх на ўзроўні рукапісу. Але хацелася, канешне, каб рукапіс добра захоўваўся, таму яго перапляталі, і ўтвараліся такія кніжачкі, якія адзін другому перадавалі сакрэтна.

Самвыдат

У 1982 годзе мы зрабілі зборнік «Разабраны сабор», куды ўвайшлі вершы Уладзіміра Булаўскага, Макса Кліма, Уладзіміра Сцяпана, Ігара Цішына, Міраслава Шайбака і мае. Ідэя была такая: на кожны архітэктурны элемент напісаць па караценькім вершыку. Мы лічылі, што ў нашым грамадстве пабудова сабора немагчымая, што ён існуе ў разабраным выглядзе, у дэталях, і каб яго сабраць, трэба злучыць дэталі. І мы зрабілі такое выданне. Першай жа маёй асабістай кніжкай, зробленай у самвыдаце, быў зборнік «10 на 10» з прадмовай Уладзіміра Караткевіча і з ягоным арыгінальным вершам, прысвечаным мне. Зараз гэта сапраўдны рырытэт: я ж быў забаронены пісьменнік, у адрозненне ад тых, хто атрымліваў прэміі Ленінскага камсамола, а зараз гаворыць, што быў дысідэнтам. Гэта ня праўда. Тую кніжку я сам набіраў, пераплятаў, а потым перадаваў падпольна сябрам. Але па-сапраўднаму забароненай маёй кніжкай стаў зборнік «Груд», які павінен быў выйсці афіцыйна. Гэта была мая першая афіцыйная кніжка, і яе забаранілі, сказаўшы, што ў Савецкім Саюзе мяне ніколі не надрукуюць. Кніга была ўжо набраная, зроблены тыраж, і на першай старонцы адмысловага экзэмпляра ўжо стаялі штампікі: «*друкаваць, тыраж*» — падпіс рэдактара Леаніда Дранько-Майсюка. Але яшчэ павінен быў стаяць штамп

цэнзара, які ён не паставіў, забараніўшы кнігу. Тут нават напісана чаму: *«аполитичность, богоискательство, мистика, идейно не верно»* — і інш. Гэта быў 1985 год.

Кожны пісьменнік у тыя часы, асабліва пачатковец, абавязаны быў мець ясную палітычную пазіцыю, якая павінна была быць адлюстраваная пэўным чынам у першай кніжцы любога аўтара. Там павінны былі быць вершы, прысвечаныя пралетарыяту, партызанам, камуністам і г. д. І калі ў цябе гэтага няма, то ты ўжо залічваўся ў ворагі народа толькі таму, што не падтрымліваеш агульны кірунак.

Так мая кніжка была загубленая, а ўвесь тыраж парэзаны, пушчаны на так званую «лапшу». А гэты асобнік захаваўся выпадкова ў аднаго палкоўніка КДБ. Мне пазваніў Міхась Скобла і сказаў, што памёр палкоўнік КДБ, сын прадае бібліятэку і што ён бачыў там маю першую кніжку. Я сказаў, што гэтага не можа быць, бо яе няма ў прыродзе. Але мы пайшлі, доўга шукалі гэтую кніжку і не маглі знайсці, бо бібліятэка была вялікая, але вельмі акуратна зробленая. І тады я кажу: «Слухайце, у мяне маці бібліятэкарка, і калі вы мне дасце 5 хвілінаў і я зразумею, па якім прынцыпе ён расстаўляў кнігі, знайду сваю кніжку». І знайшоў: яна была не ў беларускай літаратуры, а стаяла разам з Салжаніцыным, Шаламавым. То бок ён зрабіў асобную паліцу для ворагаў савецкай улады. Так гэтая кніга захавалася.

Тыя кнігі, пра якія я расказаў, — гэта так званыя малатыражкі. Актыўны тыражны самвыдат пачаўся трохі пазней. Мы, напрыклад, пачалі выдаваць такі альманах «Літаратура». Там не было ні выходных дадзеных, ні хто друкаваў, ні тыражу, ні даты — каб не пасаdziлі. Толькі адмыслова мы пакінулі адну зашыфраваную дату ў творы Максіма Клімковіча. Гэта выдавалася ўжо ў друкарні з накладам больш за 30 тысяч асобнікаў. На тыя часы існавалі ўжо арганізацыі «Талака», «Майстроўня», «Тутэйшыя», розныя

Падпалкоўнік Срыбны, Адам Глобус і Анатоль Сыз. Аб'яднанне «Тутэйшыя» дамовілася правесці творчы вечар у Акадэміі навук. Акадэмік Іван Навуменка вырашыў не пускаць літаратараў, выклікаў міліцыю. Літаратары спрабавалі чытаць вершы проста на вуліцы. Вясна 1988. З архіва А. Глобуса Adam Hlobus (at the centre). The arctic meeting with writers from «Tutejšyja» Assotiation at the Academy of Science was banned. The writers've tried to read their poems in the street untill police didn't come. Spring, 1988. From the archives of A. Hlobus

Коля Марксіст, Генадзь Лаўрэцкі, Пётра Васілеўскі, Міраслаў Адамчык, Адам Глобус, Леся Клімковіч, Ігар Цішын. Фатаграфія Алены Адамчык. З архіва А. Глобуса

студэнцкія аб'яднанні. Праз іх і распаўсюджвалі. Дарэчы, для самвыдату адна з ключавых фігур быў фатограф, бо шмат якія кніжкі былі перазнятыя і надрукаваныя на плёнках. І гэта таксама важна даследаваць.

Тамвыдат

Шмат кніг прывозілася ў тыя часы з-за мяжы, напрыклад, «Сабачае сэрца» Булгакава. У ЗША і Заходняй Еўропе апынулася шмат нашых эмігрантаў, якія выдавалі там кнігі, забароненыя ў СССР: Андрэя Мрыя⁷, напрыклад, таго ж Купалу. Гэтыя кнігі атрымлівалі ў падарунак нашыя пісьменнікі і дыпламаты, калі выязджалі дэлегацыяй, напрыклад, на паседжанне ААН. Хтосьці пакідаў там, а хтосьці прывозіў сюды. Усё гэта хадзіла па руках, але рукапісы гэтыя ў мяне не захаваліся, бо зараз усё ўжо перавыдадзенае. А тады ў рукапісе мы чыталі Хармса, дарэчы, якога вельмі любіў Лёша Мартынаў. Жэня Ліпковіч любіў Набокава, мая тусоўка насілася з забароненым тады Купалам. У нас было шмат ад рукі перапісаных вершаў, былі і на машынцы набраныя, нават кніжкі былі, выдадзеныя ў 1920-я і забароненыя ў 1930-я. Гэта быў для нас цэлы паралельны свет. Дарэчы, у мяне да гэтай пары захавалася мюнхенскае выданне Купалы, таму што ў афіцыйным зборы твораў тых часоў два тамы былі забароненыя⁸.

Мама мая была бібліятэкаркай. І зразумела, што ў бібліятэкі тады рэгулярна прыходзілі загады па знішчэнні кніг. Гэта была такая дзяржаўная папера пра тое, што да пэўных кніжак трэба абмежаваць доступ, пакласці

іх далёка, але захоўваць, бо раптам потым гэтыя кніжкі спатрэбяцца. А на некаторыя кнігі адразу давалі загад знішчыць. Напрыклад, калі пачалася вайна з Кітаем, то ўсю кітайскую літаратуру вывезлі і спалілі пад Мінскам: кітайскую паэзію, кулінарныя кніжкі, казкі, зборы твораў Мао Цзэдуна — згарэла ўсё. Ці, напрыклад, быў такі пісьменнік Шайцоў, ён не быў антысавецкі, наадварот, занадта савецкі, з пераборам гэтай савецкасці. І яго таксама забаранілі. Але бібліятэкарам было шкада паліць гэтыя кнігі, таму шмат што хавалася і было для сваіх. Так і мне пашчасціла.

Калі ўжо гаварыць пра тамвыдат, то асноўная кніга, якую нельга абысці, — гэта, канешне, «Роднае слова і маральна-эстэтычны прагрэс» філосафа Алега Бембеля. Гэта было даследаванне рэпрэсіі беларускай культуры і мовы ў часы СССР. Кніга пісалася напрыканцы 1970-х, і скончыў ён яе на пачатку 1980-х. Алег тады мяне папрасіў, каб я занёс гэтую кніжку да Караткевіча і той дапамог яе выдаць. Я занёс. Караткевіч сказаў, што праца правільная, але нічога зрабіць не зможа: зразумела, выдаць тады кніжку, дзе напісана пра генацыд мовы, было немагчыма. Тады Алег — я не ведаю як — перадаў працу за кардон, і яна выйшла ў Англіі. Ён яшчэ хадзіў тады і прыгаворваў, маўляў:

⁷ Сатырычны раман «Запіскі Самсона Самасуя» (1929), абвешчаны «злосным пасквілем на савецкую рэчаіснасць», цалкам быў апублікаваны ў БССР толькі ў 1988 годзе ў часопісе «Полымя» № 1.

⁸ Забароненыя творы Янкі Купалы — паэмы «Калека», «На Куццю», п'еса «Тутэйшыя» і інш. — былі надрукаваныя ў БССР у канцы 1980-х.





«Я кніжку маю з друкарні пані Маргарэт Тэтчэр». Зразумела, пачаліся рэпрэсіі. Яго выгналі з партыі, з Акадэміі навук, дзе ён працаваў, і ён хадзіў па горадзе ў ботах і ў вушанцы, як сапраўдны дысідэнт, а ён і быў сапраўдным. Але лёс склаўся так, што ў 1990-я да яго зноў прыйшлі. Саюз мастакоў вырашыў забраць яго дом, таму што, маўляў, дом будавалі для бацькі, вялікага скульптара, а Алег ніякага права на дом не мае. Тады Алег у знак пратэсту сышоў у манастыр, дзе жыве да гэтай пары. А ў доме тым размясціўся Саюз мастакоў.

Дарэчы, Алег — гэта такая містыка ўвогуле. Ніколі не забуду, як я пісаў карціну «Таёмная вячэра» і звоніць Алег і пытаецца, што я раблю. Я адказваю: «Ты не паверыш, пішу карціну “Таёмная вячэра”». — «Я, канешне, не веру, але навошта табе хлусіць». А званіў ён, бо шукаў тэлефон Алеса Разанава. А быў гэта красавік 2011 года. І гэтая карціна выратавала мяне ад выбуху ў метро. Пакуль я яе пісаў, здымаў, мазаў, мне нешта не падабалася, ужо сышоў, потым вярнуўся, карацей, пакуль я тут з ёй мітусіўся, узарвалася метро. І калі я спусціўся, мне насустрач валіў ужо натоўп. Таму калі гаварыць пра дысідэнтаў і людзей пратэсту, то Алег — адна з такіх сапраўдных, нават узорных постацяў.

Альтэрнатыўныя светапогляды

Менавіта гэта можна назваць знакам эпохі. Быў агульнапрыняты светагляд — матэрыялізм, дыялектыка, марксізм-ленінізм. Ён быў афіцыйны, вельмі выбудаваны і ясны. Але былі іншыя людзі, якія неслі альтэрнатыўныя светагляды. Яны карысталіся павагай, таму што ў чалавека былі погляды, якія адрозніваліся ад дзяржаўных. Такім чалавекам быў Кім Хадзееў, да якога прыходзіла моладзь. Ён быў гуру. Гэтая лямпачка, якая вісела з акна Кіма і ніколі не згасала… Я да Хадзеева не хадзіў, а наведваў Алега Уладзіміравіча Хадыку, які стварыў беларускую рэстаўрацыю, працаваў у рэстаўрацыйных майстэрнях і веў у нас асновы архітэктурнай кампазіцыі. І вось вакол гэтай рэстаўрацыі і архітэктуры былі гурткі. Мы марылі, як усё адновім, перачытаем старое, зробім з мёртвага жывое, як гэтыя руіны, у якіх стаяць нашыя замкі, будзем падымаць. Зразумела, тады тэорыі было больш, чым практыкі, філасофіі і паэзіі больш, чым бухгалтэрыі, і тым не менш…

Быў яшчэ адзін такі брутальны светагляд, пра які мала хто хоча згадаць і з чаго пайшло гэтае ўсё чарнасоценства і рускі мір. Маю на ўвазе Бегуна, які працаваў у Акадэміі навук. Там нават выдаваліся нейкія брашуркі пра тое, што навокал



Лус, Сяргей Пілат, Сяргей Гвоздз’еў, панк-група «САЎДЭП». Антыпластычны балет-акцыя «Зорныя войны». ДК Чыгуначнікаў. Мінск 1989. З архіва Г. Заляевай Lus, Siarhiej Pilat, Siarhiej Hvozdzjeŭ, SAUDEP pank-group. Star Wars No-Physical Ballet-Action. The Palace of Railwaymen Culture, Minsk 1989. From the archives of H. Zaliajeva

#



нас жыдамасоны і што яны кіруюць светам. Але нават гэты светагляд быў на тыя часы прывабны, бо не супадаў з дзяржавай, хоць і маскіраваўся пад дзяржаву, але сутнасна быў іншым. Канешне, мы тады не думалі, што гэта можа выйсці за межы суполкі і стаць чымсьці больш машабным. Мы думалі, што гэта толькі паэзія.

І вось мне падаецца цяпер, што гэтыя альтэрнатыўныя светагляды недастаткова асветленыя, не ўсвядомленыя іх роля ў жыцці нашага нонканфармізму. Ну быў адзін матэрыял у «рARTisan», Юля Чарняўская зладзіла імпрэзу, прысвечаную Кіму, але гэтага мала. А гэта якраз таму, што не было сфармулявана тое, што гэта былі менавіта альтэрнатыўныя светагляды, што да гэтых людзей прыходзілі, таму што яны мелі мужнасць сказаць, што дзяржаўны светагляд у прынцыпе няправільны ды не адзіны ў гэтым свеце. Гэтага ўжо было дастаткова. Пры гэтым яны ўсе былі цалкам супрацьлеглых светапоглядаў, але моладзь 1980-х так ці інакш сутыкалася менавіта з гэтымі людзьмі.

Такія людзі, на жаль, недаацэненыя нашымі даследчыкамі, хоць яны самі па сабе ёсць каштоўнасцю.

Дысідэнты

Рух быў. Былі падпольныя арганізацыі, і людзей садзілі, і ёсць дакументы і доказы. Быў такі Зайцаў, якога пераследавалі ўвесь час, ён займаўся рознымі НЛА, будызмам. У ФРГ зрабілі такі фільм «Назад у будучыню», дзе быў і наш Зайцаў, зняты на фоне Чырвонага касцёла. У Акадэміі навук заўсёды былі гурткі, сярод нас былі таксама. Чаму не было дысідэнцкага руху? Калі яго не даследавалі, не вывучалі, як можна рабіць такія высновы? Можна прыйсці і сказаць, што ў вас не было самвыдату. А вы яго вывучалі?

То бок я бачыў усё на ўласныя вочы: быў рух, былі пратэставыя дэманстрацыі. Потым, заўсёды існавала альтэрнатыва — сістэма хіпі, напрыклад. Гэта што, усё даследавана? Не. Бо мы, напэўна, не хочам ствараць сваю гісторыю,

#

застаючыся напэўналініяй. Чаму ў нас нават у лепшых кніжках па гісторыі расповед даходзіць да 1918 года, абвяшчаецца незалежнасць — і на гэтым усё сканчаецца? А ў нас шмат чаго не даследавана. Гісторыя мастацтва, напрыклад. Чаму ўзнікла цікавасць да таго ж беларускага авангарда 1980-х? Таму што не даследавана. І тое ж самае з самвыдатам. Прытым, што, зразумела, і да гэтай пары ў Акадэміі навук сядзяць тыя ж людзі, якія нас забаранялі. Хто пісаў супраць «Тутэйшых» артыкул? Гілевіч. Хто краў і выкідваў прадмову Караткевіча да маёй кніжкі? Барадулін. А гэтыя людзі зараз абвяшчаюцца змагарамі за незалежную Беларусь.

Канец эпохі?

Фармальна, напэўна, гэтая эпоха скончылася тады, калі стала магчыма за свае грошы выдаваць кнігі. Вось, напрыклад, зборнік Аляксандра Яроменкі, і тут напісана: *«Издание подготовлено и осуществлено… за счет автора»*. Напэўна, менавіта тады самвыдат як такі і скончыўся. Але па сутнасці асабіста для мяне нічога не скончылася. Цэнзура ёсць, тыя ж людзі стаяць пры ўладзе, нічога не даследуецца, робіцца падмена паняццяў, авангардны рух і самвыдат часам падаюць як маргінальныя з’явы ідыётаў. Тое, што нам хацелася рэабілітацыі Купалы, Гаруна, эмігранцкай літаратуры, — мы ўсё гэта рабілі. А што робіцца цяпер? Напрыклад, гісторыя з Андрэем Клімавым⁹, зразумела, паказальная. І ўсе ўсе адразу зразумелі. Таму нічога не скончана — для мяне, прынамсі.

⁹ Андрэй Клімаў — беларускі палітык, бізнэсовец, літаратар. Дэпутат Вярхоўнага Савета 13-га склікання, аўтар некалькіх кніжак. Быў арыштаваны 3 красавіка 2007 года за апублікаваня ў Інтэрнэце публіцыстычныя артыкулы. Супраць палітыка ўзбуджаная крымінальная справа па артыкуле 361 ч. 3 КК РБ «Заклікі да звяржэння або змянення канстытуцыйнага ладу, ажыццёўленыя з дапамогай СМІ». Вызвалены пад ціскам міжнароднай супольнасці. Тройчы адбываў пакаранне ў выглядзе пазбаўлення волі. Прызнаваўся міжнароднай супольнасцю палітычным зняволеным.



Адам Глобус і Гена Хацкевіч.
Фатаграфія Алены Адамчык.
З архіва А. Глобуса
Adam Hlobus and Hiena Chackievič.
Photo by Alena Adamchik.
From the archives of A. Hlobus

ADAM HLOBUS: WE DO NOT WANT TO CREATE OUR OWN HISTORY

Adam Hlobus (b. 1958) is an artist, writer, publisher. In 1983 he graduated from the Byelorussian State Institute of Theatre and Art. He has been a participant of exhibitions since 1976. Adam Hlobus is engaged in painting, graphic arts, including book. His books are translated into the main languages of the world, and also Ossetic and Catalan. Lives in Minsk.

Private Gigs

I was impressed by Kazimir Malevich's centennial celebration, when about a hundred artists gathered together in Viktor Paŭloŭski's studio. It was in 1978. The authorities refused to celebrate this date officially. Uladzimir Sciapan and I helped Paŭloŭski to make a small exhibition in the studio. The artists came with their paintings, philosopher Uladzimir Konan and art historian Michal Ramaniuk presented their reports on Malevich and brought the magazine «America»... By the way, all the nomenclature employees, the winners of the Lenin and Stalin Prizes used to receive this magazine, with Belarusian Soviet writers Uladzimir Karatkievič and Vasil Bykaŭ among them. That is, it was not a problem at all. There was a lot of wine, so Malevich's anniversary was actively celebrated in Minsk. They connected Malevich's creative works to «vyšyvanki» (traditional Byelorussian embroidered clothes) and ornaments. However, I personally found it funny, because I did not see it that way at all. Nevertheless, there was controversy over it. Paŭloŭski, by the way, dreamed of Paris a lot and quickly, during one visit paid by the official delegation, escaped there. Hiena Chackievič failed to do it, while Paŭloŭski succeeded.

Secret Organizations

I did not take part in the exhibitions of the late 1980s, because, relatively speaking, it was a time when secret organizations were more relevant than public gestures. I mean those organizations which were concerned about the fate of the country, rather than about local sabotage, for example in the art field. When, after 1985, the so-called perestroika started and many things were allowed to do, I was already at a new stage. I felt we not only needed to demand the opening of the exhibition, but to create a structure and organizations that could express their distrust in the Byelorussian or the Soviet government. I was no longer interested in amateurism. One thing was to gather a certain community and an absolutely different thing — to found a legal

organization that in 1988 would express distrust in the Byelorussian government. And when we registered «Tutejšyja» and later expressed our disbelief in the Communist Party and the government, it was a completely different thing. The fact that the authorities did not let people know about the consequences of the Chernobyl nuclear power plant explosion served as our basis. When we voted and took that decision, we thought we would not even make it to reach our homes. It was important then. So I was not really interested in those exhibitions, and even to a lesser extent was I interested in taking part in them.

I felt that after a day or two I would write about their exhibitions officially. And it really happened. In 1988 I was invited to work in «Krynica» — a magazine with a circulation of half a million, and I immediately started writing about Ludmila Rusava, for instance, and other non-official exhibitions.

Censorship

In the 1980s, any real artist always faced censorship. Unlike the censorship of foreign countries and that we have today, where, for example, a book is banned when it is already out, the Soviet censorship was proactive. That is nothing seditious had chances of being published at all. All the publishing houses belonged to the state, they were totally controlled, there was even a special printing committee which had to supervise the work of the publishing houses. In short, it was a complex system of control. Manuscripts were read not only by editors but also by experts on military secrets, on sedition, on ideology and others. Accordingly, much of the literature remained unpublished. Even recognized and well-known writers, honoured by titles and awards, from time to time had manuscripts which failed to pass censorship.

How did people fight with it? It is clear that for singers it was easier, they could use tape recorders. And, it was thanks to the tapes that, for example, Vladimir Vysotsky's¹ popularity was growing. The same was true for our bands: they immediately started to record tapes, which were quickly disseminated. And thus rockers were able to reach their public with their rock-poetry. What methods did the writers have? They were quietly typing their copies on the typewriter and then distributing them as manuscripts. Surely, they were interested in having their manuscripts well-preserved, so they also boarded them in little handbooks which were then secretly passed from hand to hand.

Self-publishing

In 1982, we made a collection «Dismantled Cathedral», which included the poems by Uladzimir Bulaŭski, Maks Klim, Uladzimir Sciapan, Ihar Cišyn, Miraslaŭ Šajbak and my own ones. The idea was the following — to write a short poem about each architectural element. We felt that in our society the construction of the cathedral was

¹ Russian singer-songwriter, poet, and actor whose career had an immense and enduring effect on Soviet and Russian culture.



impossible, that it existed only in a dismantled form, in small details, and in order to put all of them together we needed to assemble its parts. So, we made such a publication. My first personal self-published book was a collection of «10 to 10» with a foreword by Uladzimir Karatkievič and his original poem dedicated to me. Now it is a real rarity, since I was a banned writer, unlike those who received the Prizes of Lenin Komsomol, and now they claim they were dissidents, which is not true. I typed, boarded the book myself and then illegally handed it out to my friends. But the book of mine which was really banned was a collection «The Hill», which should have been released officially. It was my first official book, and when it was banned I was informed that my books would never be published in the Soviet Union at all. The book had already been typed, the copies were prepared, and the first pages of a special edition were already marked with small stamps «print, edition» with the editor Leanid Dranko-Majsiuk's signatures. But the censor's stamp was still missing. And it never appeared, since the book got banned. It is even written why, «Political apathy, God-seeking, mystic, ideologically incorrect» — and so on. It was 1985.

In those days every writer, especially a novice one, had to have a clear political position, which was to be somehow reflected in his or her first book. There had to be poems dedicated to the proletariat, partisans, communists, and so on. And if you did not have those, your name was immediately put into the list of the people's enemies just because you were not following the mainstream direction.

So, my book was ruined, all its circulation got destroyed — sent to make so-called «noodles». While one copy remained in one KGB colonel's home library by chance. Michas Skobla called me and said that this KGB colonel had died and there was his son selling out the home library with my first book among other items. I said that it was impossible, because the book did not exist. But we did go and spent a lot of time trying to find it, because the library was large, although very carefully made. And then I said, «Look, my mother is a librarian, and if you give me five minutes and I manage to figure out what principle he had used in arranging the books, I will find my book.» And I really found it — not in the Belarusian literature section, but together with Alexander Solzhenitsyn and Varlam Shalamov. That is, he had made a separate shelf for the enemies of the Soviet power. The book was kept there.

The books I was speaking about were so-called limited circulation literature. The active self-publishing started a bit later. For example, we started to publish the anthology «Literature». No information was given there about the colophon, the issuing body, the circulation or publication date — in order to avoid someone's imprisonment. We purposefully left only one date which we hid in Maksim Klimkovič's work. It was already printed by a publishing house with a circulation of more than 30 thousand copies. In those days such organizations as «Talaka», «Majstroŭnia» and «Tutejšyja»² already existed, as well as various students' associations. They assisted in dissemination. By the way, for self-publishing one of the key figures was a photographer, as many

books were re-photographed and printed on transparencies. And this phenomenon also needs being researched.

Overseas-publishing

At that time many books were brought from abroad, such as for example «Heart of a Dog» by Mikhail Bulgakov. Many emigrants from Belarus turned out to be in the US and Western Europe, where they published books which were prohibited in the USSR: Andrej Mryj³, for example, or Yanka Kupala. Our writers and diplomats received them as gifts during their delegations' visits abroad, for example, for the UN meetings. Someone left them there, others brought the books the books to the country. All of them were circulating from hand to hand, but I did not manage to store those manuscripts, since now everything has already been republished. And then in the form of manuscripts we used to read Kharms, my get-together was overexcited about Kupala who was banned then. For us it was like living in a parallel world.

Speaking about overseas-publishing, the main book that can not be overlooked was, of course, «A Native Word and Moral and Aesthetic Progress» by the philosopher Aleh Biembiel. It was a study of the repressions of the Belarusian language and culture during the Soviet era. The book was written in the late 1970s, and he finished it in the early 1980s. Then Aleh asked me to take the book to Karatkievič so that he could help to get it published. So, I did bring it to him. Karatkievič said that the work was good, but he could do nothing about it — obviously, in those times it was impossible to publish a book, where it was written about the genocide of the language. Then Aleh (I have no idea how he did it) managed to hand the book to someone abroad, and it was published in England. I remember him walking around saying, «I have my book printed by Mrs Margaret Thatcher publishing house»⁴. Clearly, the repressions began. He was expelled from the party, from the Academy of Sciences, where he was working, and he walked around the city in boots and a fur hat, like a dissident, and that is what he actually was. But it happened so that in the 1990s they came to him again. The Artists' Union decided to confiscate his house because, according to them, it was built for his father, a great sculptor, whereas Aleh had no right to live there. Then as a protest Aleh went to the monastery, where he lives up to now. And the Artists' Union is still located in his house.

Alternative Worldviews

That is what can be called the symbol of the era. Materialism, dialectics, Marxism-Leninism used to form a generally accepted worldview. They were official, well-built and clear. But some other people had alternative worldviews. They enjoyed popularity and respect because of having

² The famous anti-Soviet Belarusian identity oriented organizations during perestroika.

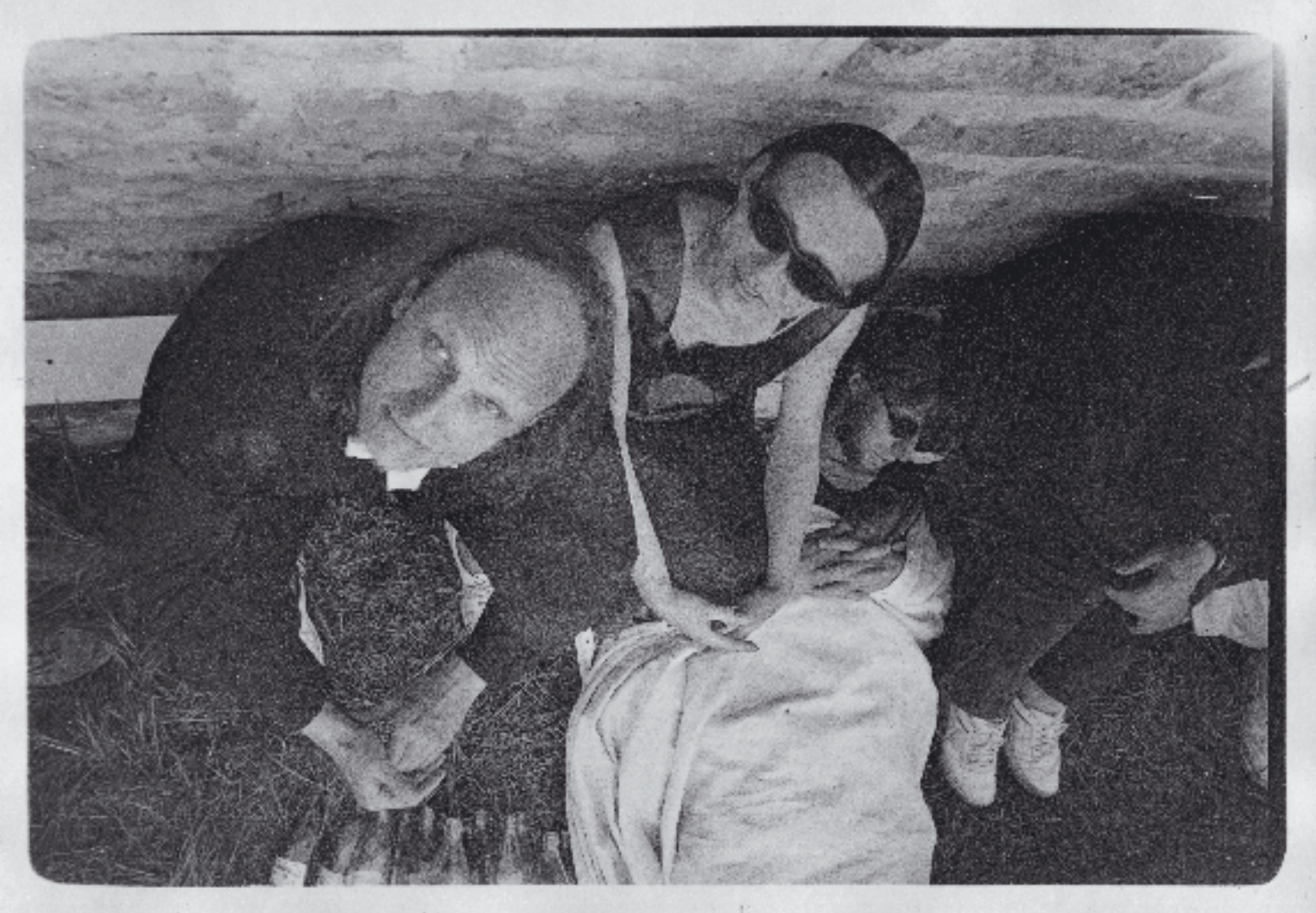
³ Belarusian writer who was repressed by Soviet government at the end of 1930s. His books were banned until the end of 1980s.

⁴ The reference to the famous poem by Maksim Bahdanovič, a Belarusian poet of the beginning of XX century.



Віталь Ражкоў (у цэнтры),
Мікалай Пінігін (справа),
Юрый Ігруша (унізе).
Мінск, Дом кіно, 1987.
Фатаграфія і архіў А. Углянiцы
Vital Ražkoŭ (at the center),
Mikalaj Pinihin (at the right),
Jury Ihruša (below).
The House of Cinema, Minsk, 1987.
Photo and archives of A. Uhljanica

Алена Кароткая.
Фатаграфія і архіў А. Углянiцы
Alena Karotkaja.
Photo and archives of A. Uhljanica



Вадзім Качан. Аўтапартрэт, 1987.
 Фатаграфія і архіў В. Качана
 Vadzim Kačan. A Self-portrait, 1987.
 Photo and the archives of V. Kačan

Ігар Кашкурэвіч, Людміла Русава,
 Уладзімір Лапо.
 З архіва В. Сазыкінай
 Ihar Kaškurevič, Ludmila Rusava,
 Uladzimir Lapo.
 From the archives of V. Sazykina

Нарва 1988.
 З архіва В. Сазыкінай
 Narva 1988.
 From the archives of V. Sazykina



the views that differed from those of the state. Kim Khadeev⁵ was such a person and the youth used to come to him. He was a guru. And a lamp hanging from Kim's window was never off... I did not go to Khadeev, but I visited Aleh Chadyka who created the Belarusian restoration, worked in the restoration workshops and taught us the basics of the architectural composition. And it was around that restoration and architecture that particular circles were formed. We dreamed of restoring everything, of re-reading the old books, reviving the dead, re-building the ruins, where our castles were standing then. Of course, in those times there was more theory than practice, more philosophy and poetry than accounting, but sill...

There was one specific brutal worldview, which few people would be eager to recall and which actually gave rise to all those «Black Hundreds» and the *Russian world* issues. I mean Begun, who worked at the Academy of Sciences. They even used to issue some pamphlets where it was said that there were judeo-masonos next to us and it was them who were ruling the world. But even that worldview was appealing at that time, since it differed from the official one, even though it was disguised as being state, but essentially it was different. Of course, we did not think that it could go beyond the community and become something more ambitious. We thought that it was just poetry.

Dissidents

The movement was evident. There were underground organizations, people got imprisoned, and there are documents and evidence to that. I saw everything with my own eyes: the movement was obvious, there were protest demonstrations. Then, the alternative always existed, too — the system of hippies system, for example. Have all these things been researched? No, they haven't. Since, after all, we probably do not want to create our own history, remaining a half-colony. Why even in the

best books on history when the story comes to 1918 and the independence is proclaimed does everything end up with it? And we have a lot of things which have not been studied. The history of art, for example. Why is there an interest in the Belarusian avant-garde of the 1980s? Because it has not been researched. And the same situation is with self-publishing. Moreover, it is clear that the same people who used to ban our books are still working in the Academy of Sciences. Who wrote an article against «Tutejšyja»? Nil Hilevich. Who stole and took Karatkevich's preface from my book? Ryhor Baradulin⁶. And these people are now proclaimed as fighters for the independence of Belarus.

The End of the Epoch?

Technically, perhaps, this era ended when it became possible to invest one's own money into publishing books. For example, in Alexander Eremenko's collection it is written: «This publication was prepared and realized... at the author's expense». Perhaps it was then when self-publishing ended as such. But in fact for me personally, nothing ended. Censorship is still present, the same people are in power, nothing is studied, the concepts are substituted, the avant-garde movement and self-publishing are sometimes presented as idiots' marginal phenomena. When we wanted to rehabilitate Yanka Kupala, Ales Garun or get access to migrant literature — we just did it. And what is being done now? For example, the story of Andrej Klimaŭ⁷ is, of course, significant. And everyone realized everything at once. Therefore, nothing is over — at least, not for me.

⁵ A philosopher, Soviet dissident, one of the main leaders of Belarusian anti-Soviet underground. Lived in Minsk.

⁶ Both are the famous Belarusian Soviet writers.

⁷ Belarusian businessman and opposite politician who was arrested in 2007 for his critical publications of Lukashenka authority.



Людміла Русава. Яфімава.
Фатаграфія і архіў Ю. Ігрушы
Ludmila Rusava. Efimova.
Photo and archives of J. Igruša

ЛЮДМІЛА РУСАВА: ВАДА, ЗЯМЛЯ, ПАВЕТРА

Таня Сяцко

*Тыя, пра каго я пішу, пастаянна прысутнічаюць.
Ф.К.*

Любое нашае жыццё наўрад ці нагадвае стройны наратыў, што працякае ад моманту нараджэння да пункту сыходу за межы; яно ўяўляе з сябе перасякальныя сусветы, светы, дзе мы рубім вузлы і рвем сувязі, наступаем сабе на горла, кусаем чужыя локці і здзіраем да крыві каленкі. Цела пераходзіць з аднаго кола ў іншае, ствараючы штучнае адчуванне адзінства, цэльнасці — класічны прынцып месца-часу-дзеяння. Няхай гэты тэкст будзе маім асабістым пунктам адліку, пачаткам размовы пра чалавека, жаданнем вывязаць на палатне ўзоры, каб памяць ніколі не мерзла.

Па хвалях

Па рацэ плыве плыт з бяровення, падобны да тых, што выкарыстоўвалі вялікія мараплаўцы, набліжаючыся да невядомых выспаў, на ім — раяль. І ўсё гэта няспешна рухаецца, пакалыхваецца, прамалёўваючы на воднай паверхні рысу беларускіх «вандровак за горад».

Так мусіла выглядаць першая акцыя Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча. Практычна так яно і сталася. Праўда, плыт ператварыўся ў байдаркі, а раяль распусціўся ў свеце ідэяў. Такім чынам, 1978 год: Сож — Дняпро — Кіеўскае мора — абводны канал. Два Ігары — Надашкевіч і Кашкурэвіч — і Русава, якая тады вучылася на чацвёртым курсе тэатральна-мастацкага інстытута. Маршрут канцэптуальнага плавання ўключаў стараверскія месцы — Сож, Ветка, — там жыў калекцыянер абразоў Шкляраў. Падарожжа фіксавалася на чорна-белую стужку. Пасля вяртання Русава і Кашкурэвіч зрабілі альбом калажнага тыпу без адзінага слова, які хадзіў з рук у рукі па студэнцкаму інтэрнату. І бясконцым рэхам перагукаліся пытанні: што гэта? хто гэта такія? што там адбывалася?

А здарылася тое, што тры чалавекі нарэшце вырваліся з прытхлага, набрынялага ідэалогіяй горада. Мінск — узорна-паказальная схема сацыялізму — страшэнна стамляў. У гэты час сапраўды хацелася калі не знікнуць, дык хоць бы на час з’ехаць. Тут — фармальнасць, напружаныя твары, падрыхтоўка чарговага экзаменацыйнага прагляду. Там — паўфантастычныя падзеі, прастора патэнцыйных магчымасцяў.

Ігар Кашкурэвіч расказвае: «Гэта было нашым трыумфам, як змагацца з застаялым сацыялістычным акадэмізмам. У інстытуце ўсё рабілася дастаткова аўтаматычна, часу давалася па 60 гадзінаў на адну пастаноўку — 60 гадзінаў маляваць адну фігуру, то бок месяцамі. Ты можаш гэта зрабіць за дзве гадзіны, за тры, за чатыры, так, але не за 60. Гэта ўжо быў тэатр абсурду. Нават не тэатр — гэта быў проста абсурд. Таму выйце атрымала сваё вырашэнне проста ў эмоцыі вырвацца на свабоду, на прыроду, проста ўвогуле трапіць у якую-небудзь трасяніну. Гэта было вось такое ўнутранае жаданне».

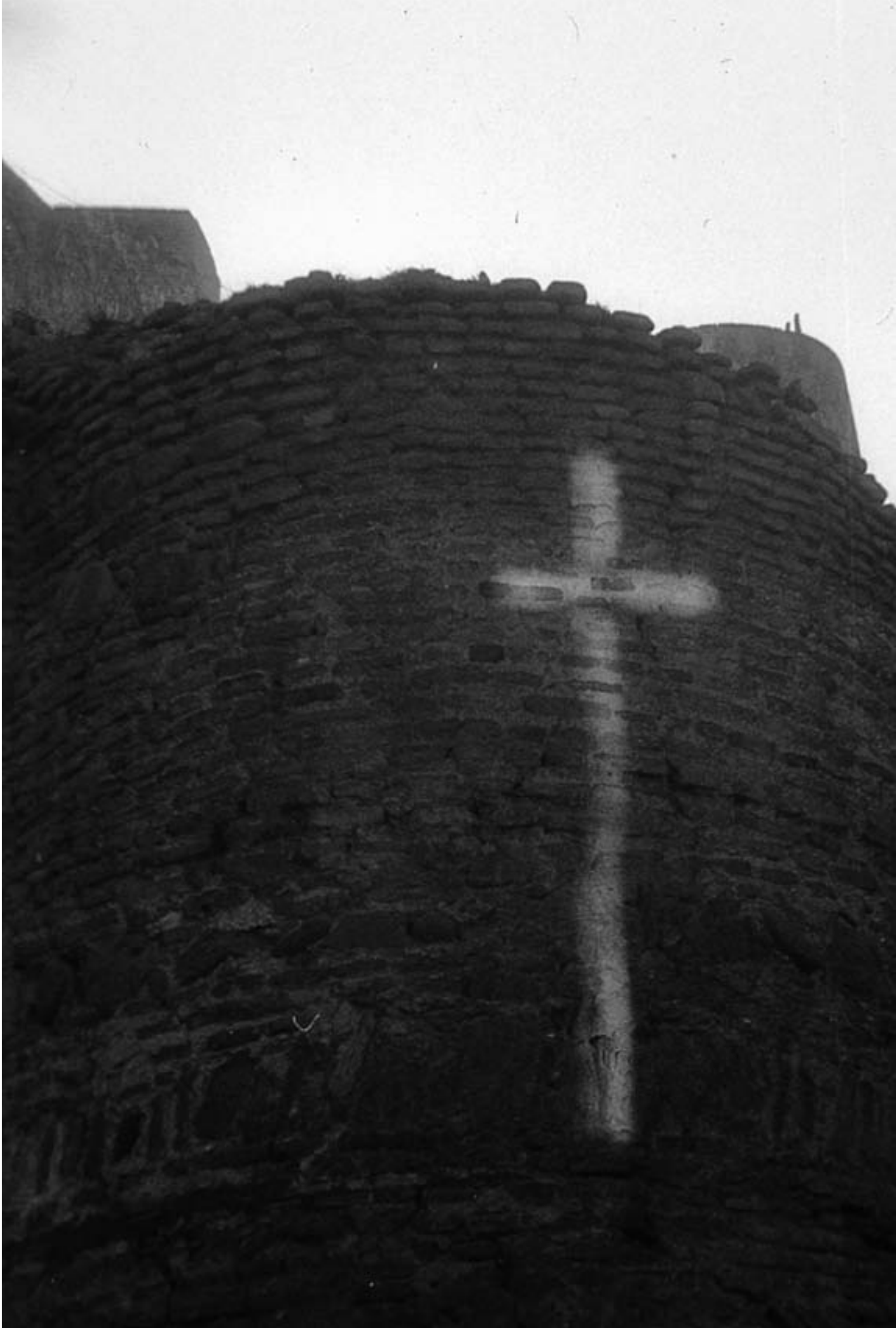
Рамкі часу

Канец 1970-х — дзіўны перыяд. З аднаго боку, пра татальны прэсінг казаць ужо не выпадае: нават у сценах інстытута абмяркоўваюць выставы на Малой Грузінскай, размаўляюць пра Малевіча і Кандзінскага. З іншага — на ўзроўні афіцыйных праглядаў усё павінна быць гладка і стэрыльна. Так, пазафармальным парывам даводзіцца шыфравацца і нейкім чынам упісвацца ў рамкі «савецкага канона».

Інфармацыі пра тое, што адбываецца за межамі СССР, гранічна мала, але яна ёсць. Варта ўсё ж сказаць, што такія практыкі, як івэнты, хэпенінгі дый, уласна, перформансы, застаюцца за завесай. Аднак у адлігавы час заходнія часопісы пра мастацтва выходзяць на свабоду. Так, раней яны былі замкнёныя ў спецховішчах, куды доступ мелі адно ідэалагічна правяраныя супрацоўнікі па спецыяльных дазвалах і толькі з тым, каб патлумачыць «непаўнацэннасць» і «бездухоўнасць» несавецкай культуры. Апроч іншага, новая інфармацыя праточваецца дзякуючы саюзным рэспублікам, аддаленым ад савецкага цэнтра. Напрыклад, у 1957 годзе друкуецца альбом сучаснага югаслаўскага мастацтва, дзе можна было ўбачыць работы, што знаходзіліся па-за межамі савецкага візуальнага вопыту тых часоў. Паралельна выходзяць кнігі кштальту «Крызісу брыдоты», дзе сродкамі марксісцка-ленінскай логікі аўтары з непрыхаванай агідай гавораць пра мадэрнізм, тут жа прапануючы чорна-белыя варыянты работ Пікаса і Грыса ў якасці ілюстрацыі жаху, які адбываецца па-за сацрэалізмам.

Фармальныя рамкі не зніклі, але атрымалі пэўную рухомасць. Так, прыйшлі «часопісы з карцінкамі» і тоненькія альбомы з рэпрадукцыямі: «За імі палявалі, іх набывалі тыя, хто за мяжу ездзіў. Яны там набывалі такія тонкія альбомчыкі, а тут прадавалі за шалёныя грошы. Гэта быў бізнэс, усе перадавалі тады адно аднаму паглядзець, што калісьці быў Сальвадор Далі. Нават было такое: „Адзін сезон наш бог Ван Гог, другі сезон — Сезан“ (І. Кашкурэвіч).

Што тычыцца афіцыйнай адукацыі, усё тут у большай ступені залежала ад пэўных выкладчыкаў. Так, Уладзімір Адамчык (Адам Глобус), які вучыўся ў тэатральна-мастацкім інстытуце на мяжы 1970-80-х, кажа пра тое, што праблемы з афіцыйным былі ва ўсіх, але сітуацыю не варта залішне драматызаваць: «Я не скажу, што была вялікая свабода, але нам сапраўды пашанцавала з выкладчыкамі. Хай мы недзе разыходзіліся, але яны былі асобы. Ну, збольшага».



Чалавечае

Было яшчэ адно выратаванне ад савецкага манахрому — людзі.

«Хочаш, я пазнаёмлю цябе з адным чалавекам?» — сказала неяк Русава і, не ўдаючыся ў падрабязнасці, павяла ў той час свайго прыяцеля па інстытуце Ігара Кашкурэвіча «шляхам пасвечаных». Пасля заняткаў яны селі ў вечаровы трамвай, звонка праехалі ў зялёны канец горада. Там, сярод невылічальнае колькасці кніг, папераў, паху фарбаў, існаваў іншы свет. Там жыў Віталь Чарнабрысаў — вольны мастак, чалавек непарушнай біяграфіі. У гэтай кропцы сыходзіліся розныя эпохі, перасякаліся мастацкія светлы, але галоўнай зоркай гарэў Піцер. У той час як студэнты, месцячыся ў кватэры-майстэрні, скардзіліся на афіцыйную адукацыю, коснасць і цемру, Чарнабрысаў расказваў — дэталёва, дакладна, спакуліва — пра тое, што адбываецца ў асяродку піцёрскага андэграўнду, пра арэф’еўскае кола, пра тое, як важна, калі ёсць «хатнія акадэміі», за якімі — традыцыя і спадкаемства.

Русава была закаханая ў Піцер. Ён быў марай і ў пэўнай ступені планам на будучыню. У той час, паступіўшы ў Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут, можна было перавесціся і працягнуць вучобу ў горадзе на Няве. Менавіта такой і была першапачатковая ідэя, але ўсё склалася іначай.

Яна, як і шматлікія мастакі мінскага андэграўнду, безумоўна, наведвала Піцер, ездзіла па майстэрнях, удзельнічала ў выставах, але жыць і працаваць усё ж засталася ў Мінску.

Людміла Русава паступіла ў тэатральна-мастацкі інстытут у 1974 годзе. Перад іспытамі Гаўрыіл Вашчанка, неўзабаве загадчык кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва (МДМ), сказаў абітурыентам: «Вы не думайце, што вы паступаеце на аддзяленне, дзе магчымыя „вангогі“, — у нас аддзяленне арыентуецца выключна на сацзаказ. Усім зразумела, што такое „сацзаказ“?» «А вось мне не зразумела», — сказала Русава. «Сацзаказ — гэта скарочана „сацыяльны заказ“. А цяпер усім зразумела?» У гэтым сэнсе Вашчанка быў шчыры і не хаваў: калі вы прыйшлі «вучыцца на мастацтва», вы памыліліся, таму што тут — план манументальнай прапаганды.

Чаму Русава выбрала МДМ? Мне адказвалі на гэтае пытанне па-рознаму. Хтосьці казаў пра тое, што яна марыла распісваць вялікія паверхні, працаваць з маштабнымі формамі. Пра тое, што яна была захопленая балетам, але на адпаведную спецыяльнасць мастака-дэкаратара не было набору. Аднак, апроч гэтага, манументальнае мастацтва дае нам відавочную спасылку на такога любімага Малевіча, на ідэі рэвалюцыйнага, татальнага праекта мастацтва. Мастацтва, неаддзельнага ад жыцця.

Людміла Русава, Ігар Кашкурэвіч.
Люстравы крыж ½, 1989.
З архіва Ігара Кашкурэвіча
Ludmila Rusava, Ihar Kaškurevič.
A Mirror Cross ½.
From the archives of I. Kaškurevič





Дом на зямлі

Канец 70-х — хутчэй за ўсё 1978-1979 год — Русава едзе на рэстаўрацыйную практыку ў Ноўгарад. У той час накіроўваць студэнтаў па гістарычных месцах, помніках культуры ў межах усяго СССР было агульнапрынятай практыкай. Там, у манастыры, яна сустракае знакавага для сябе чалавека: ігумен, у пэўным сэнсе адлюднік, у кожным выпадку асоба не з гэтага часу. А быў ён са стагоддзя XV-XVI, так і выглядаў; жыў пры храме, працаваў там як мастак у майстэрні, але камунікаваў з народамі, цудоўна ведаў культуру. Гэты чалавек, які жыве ўнутры царквы, але пачуваецца вольным мысляром, рэзануе са светаадчуваннем мастачкі — Русава хоча абавязковы туды вярнуцца.

І ў наступным годзе яна прывязджае ў Ноўгарад ужо разам з Ігарам Кашкурэвічам, які называе гэтую вандрόўку «хростам сумеснага творчага жыцця». Менавіта тут зараджаецца думка пакінуць Мінск і пераехаць жыць за горад. Так з’яўляецца дом у Яфімава. Не спыняючыся дэталева на гэтым этапе жыцця, адразу ўявім сабе кадры з 1989 года.

Вясна, у вёсцы замест Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча застаецца Аляксей Жданаў. Ён жыве ў доме, наглядае за коткамі і сабакам. Яны ж у гэты час злятаюць у Грузію. Ідэя такой вандрόўкі ўзнікла пасля фестывалю ў Нарве (1988), дзе адбылося знаёмства з мастакамі з Тбілісі, якія і запрасілі іх да сябе ў госці. У Тбілісі Русава і Кашкурэвіч ствараюць «канцэптуальны жэст» — серыю абсалютна спантаных акцый.

Адзін з перформансаў — «Люстэркавы крыж ½». Мастакі крочаць па горадзе, Людміла Русава нясе на плячах вялізны крыж. Яны ўваходзяць на тэрыторыю батанічнага саду, які месціцца ў гістарычным цэнтры, на схілах Саладакскага і Табоцкага хрыбтоў. У той час ён яшчэ зусім дзікі, неакультураны; людзей практычна няма — пустыннасць. Русава падымае крыж, які складаецца з тонкіх люстэркавых пласцінак, на ўзвышша — ён адлюстроўвае заходнае сонца і акумуляе ўвесь пейзаж.

Атрымалася своеасаблівае водгулле, водгук, няяўны, але ўсё ж рэверанс у бок грузінскага кінематографа. Гэта была рэакцыя на мясцовую культуру, якая выявілася касмічнай: паветра распаленае, кадры з Абуладзэ ўзнікаюць самі па сабе:

Людміла Русава, Ігар Кашкурэвіч.
Люстэркавы крыж ½, 1989.
З архіва Ігара Кашкурэвіча
Ludmila Rusava, Ihar Kaškurevič.
A Mirror Cross ½, 1989.
From the archives of I. Kaškurevič



— Скажыце, гэтая дарога прывядзе да храма?
Я пытаюся, гэтая дарога прывядзе да храма?
— Не, гэта вуліца Варлама. І не гэтая вуліца
вядзе да храма.
— Тады навошта яна патрэбная? Навошта
дарога, калі яна не прыводзіць да храма?

Евангелічныя рыфмы чутныя тут выразна і яўна: уласна адсылкі да распяцця, уздым на гару — усё гэта невыпадкова. Іконнасць, дыскурс веры істотны для Русавай. Гэта вельмі рана праяўляецца як у жывапісе, так і ў тэкстах. Безумоўна, гэта не прамая, знешняя рэлігійнасць, але культурная рэмінісцэнцыя, суб’ектыўнае праламленне сэнсаў. Матыў касмагоніі — як спробы знайсці крыніцу быцця, як шчэпкі між небам і зямлёй — атрымлівае аўтарскае ўсведамленне, мастацкую форму і вандрое з працы ў працу.

Гэтая лінія вельмі выразна выяўляецца ў Русавай яшчэ падчас вучобы, а пазней мы бачым такія радкі:

...ёсць жыццё і смерць,
і ёсць мастацтва,
жыццё — не мастацтва,
у жыцці няма мастацтва,
не жыццё — мастацтва,
мастацтва лепшае за жыццё,
жыццё — толькі частка мастацтва,
смерць — частка жыцця,
...ёсць жыццё смерці,
і ёсць смерць жыцця,
смерці мастацтва — няма,
ёсць мастацтва жыцця, —
паміраючы, жыць жыцця жыццё, пражываючы
смерці смерць,

ёсць жыццё мастацтва жыцця, —
жыць і жыццё і смерць... дзеля мастацтва.
(8.9.97, мінск)

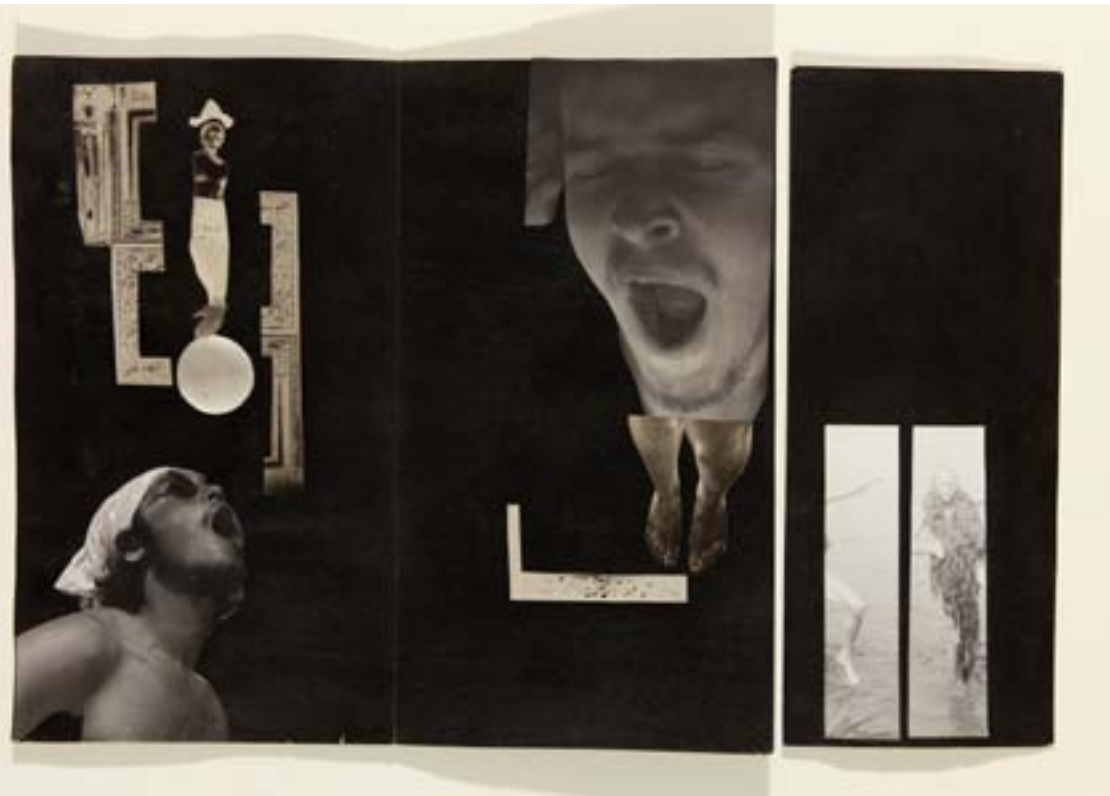
Усё той жа татальны праект мастацтва. Мастацтва, неаддзельнага ад жыцця і смерці. Прамежнасць вабіла яе заўсёды. Быццё паміж, сумежнасць.

Тут вялікая спакуса сарвацца ў тэму смерці, але ў гэтым тэксце мы ўтрымаем, застанемся на краі. Смерці няма.

Мы адпускаем падзейную нітку на зыходзе 1980-х, у кропцы, дзе культурнае жыццё выяўляецца ў запаленай сваёй стадыі. Тут яшчэ шмат чаканняў і надзей — паветра поўніцца вітальнасцю. Мастацкае поле прадпрымае спробы салідарнасці і супрацоўніцтва, наперадзе замежныя паездкі, выставы.

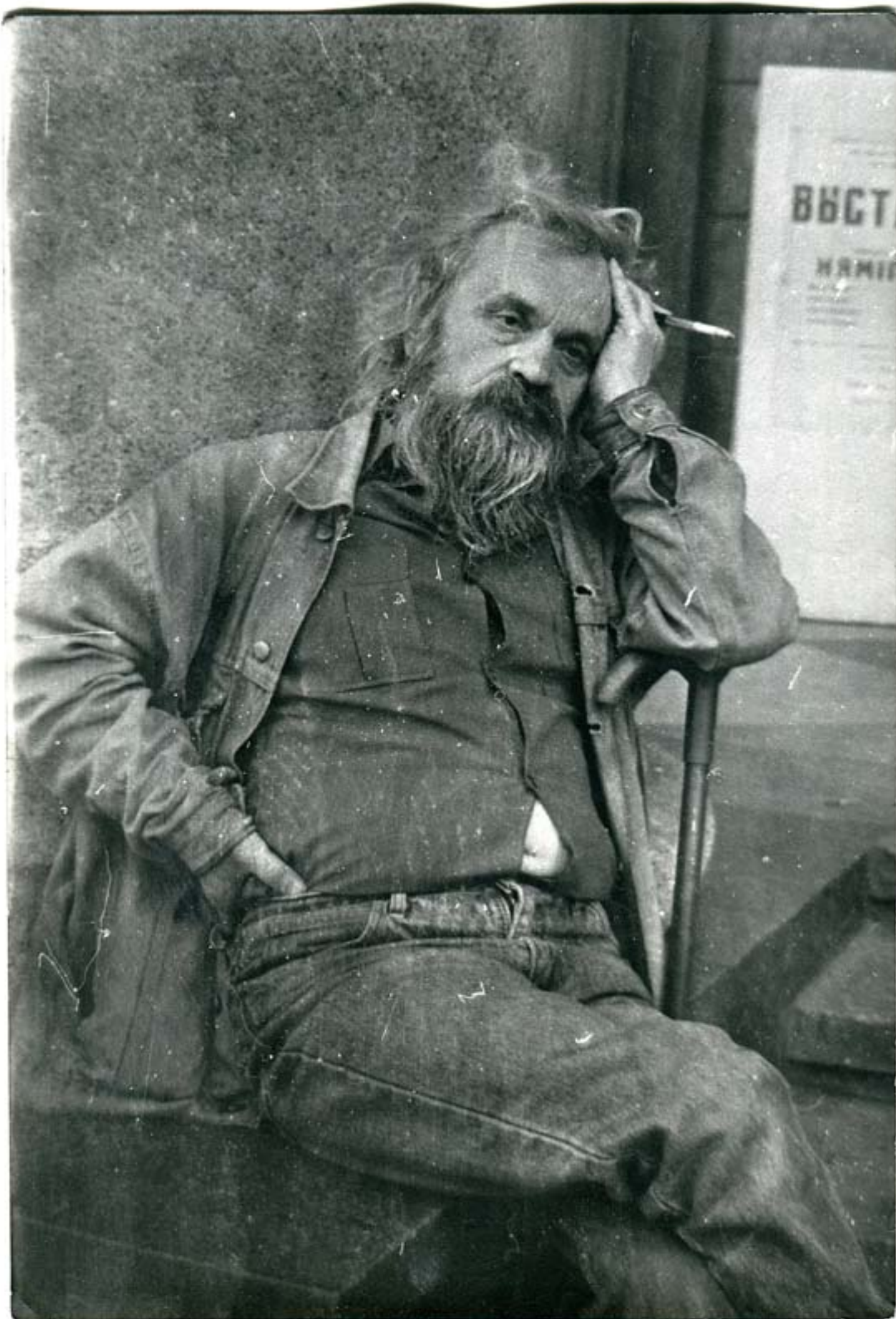
Русава марыць пра цэнтр сучаснага мастацтва, аддзяленне мастацкай крытыкі. У яе гранічна ясныя ўяўленні пра тое, як можа выглядаць мясцовае культурнае жыццё, пра тое, што трэба рабіць тут і цяпер. Так, мастачка выбудоўвае свае выразныя адносіны з гэтым светам, здаецца, нават не ўяўляючы магчымай стратэгію «ўпісвання», пошукаў кампраміснага варыянта. Яе асабістая прастора заўсёды рэзкая і вуглаватая, непрымірымая, але ў той жа час усвядомленая і беззаганна прадуманая. І гэта не «творчае чуццё», а розум і здольнасць чуць час. Чуць і трымаць чыстую ноту.





Канцэптуальны сплаў «Ветка – Кіеў»,
калаж, фрагменты, 1978. Фатаграфіі
Ігара Надашкевіча, Людмілы Русавай,
Ігара Кашкурэвіча.
З архіва І. Кашкурэвіча
A conceptual rafting Vetka-Kiev, collage,
fragments, 1978.
Photo by Ihar Nadaškevič, Ludmila
Rusava, Ihar Kaškurevič.
From the archives of I. Kaškurevič





Кім Хадзееў.
З архіва С. Кірушчанкі
Kim Khadeev.
From the archives of S. Kiruščanka

З ІНТЭРВ'Ю КІМА ХАДЗЕЕВА ДЛЯ ПЕРАДАЧЫ БЕЛАРУСКАГА ТЭЛЕБАЧАННЯ «ЧАЦВЁРТАЕ ВЫМЯРЭННЕ»

Кім Хадзееў — філосаф, культавая фігура мінскага інтэлектуальнага падполля савецкіх часоў. Скончыў сярэдняю школу ў Мінску (вучыўся ў адным класе з Ж. Алфёравым). Вучыўся ў БДУ, дзе ў 1948 годзе на камсамольскім сходзе заклікаў да зваржэння ВКП(б). Арыштаваны і асуджаны да зняволення. Вярнуўся ў Мінск у сярэдзіне 1950-х гадоў. Паступіў у Мінскі педагагічны інстытут. Ад гэтага часу Хадзееў удзельнічае, а затым робіцца лідарам розных нефармальных гурткоў і аб'яднанняў. Зноў арыштаваны ў 1962 годзе. Знаходзіўся ва Уладзімірскай турме, ленінградскай турме «Крыжы», на прымусовым лячэнні ў псіхіятрычнай бальніцы. З 1960-х гадоў Хадзееў — «гуру» мінскага андэграўнда. У аднапакаёвай кватэры К. Хадзеева (вул. Кісялёва, д. 17, кв. 24) збіралася маладая інтэлектуальная эліта, многія становіліся яго вучнямі, у т.л. вядомыя мастакі, музыканты, пісьменнікі, навукоўцы. Паводле некаторых звестак, напісаў на заказ больш за 50 кандыдацкіх і доктарскіх дысертацый.

Гутарыць АЛЕНА БАБАК:

— Што наогул уяўляе з сябе мінскі андэграўнд?

— Тое, што можна назваць мінскім андэграўндам, пачало ўзнікаць у сярэдзіне васьмідзясятых гадоў. Што пра яго магу сказаць? Як усюды, тут шмат пены. Шмат тусоўкі, але значна прыемнейшай, чым маскоўская альбо ленінградская, таму што гэтыя людзі непрэтанцыёзныя, нашмат менш прэтанцыёзныя. Гэта нашмат менш мае злосці і зайздрасці, таму што ў Мінску з'явіліся выразна акрэсленыя дзве рэчы: па-першае, атмасфера ненянавісці, агульная атмасфера добразычлівасці і нелюбоў да сварак, у тым ліку нацыянальных. І што яшчэ вельмі істотна, прыгадаем агульнаеўрапейскую вектарнасць.

У андэграўндзе Мінска вельмі шмат таленавітых людзей і вельмі мала выніку. Не хапае... чагосьці ў атмасферы не хапае, нейкага нават не азону, а ...

— Мо энергіі?

— Нейкага энергетычнага імпульсу. Андэграўнд Мінска мае яшчэ адзін недахоп: бясконцае мноства дробных асяродкаў. Прычым усе ведаюць усіх. У гэтым сэнсе ён захаваў цудоўную рысу, амаль неверагодную для мільённага горада-вёскі. Але няма ніякіх адзіных цэнтраў, ніякай арганізацыйнасці. Я не кажу: няма «сілаў». Ніякіх людзей, здольных не прыдумаць адну ініцыятыву, а стварыць і трымаць хаця б якую-небудзь ініцыятыву працяглы час.

¹ Нонканфармізм у Беларусі: 1953–1985. Даведнік. Т. 1 / Аўтар-укладальнік А. Дзярновіч. Мінск: Athenaeum, 2004. С. 10.
² Тамсама. С. 151.





Без назвы.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Untitled.
Foto and archives of A. Uhljanica

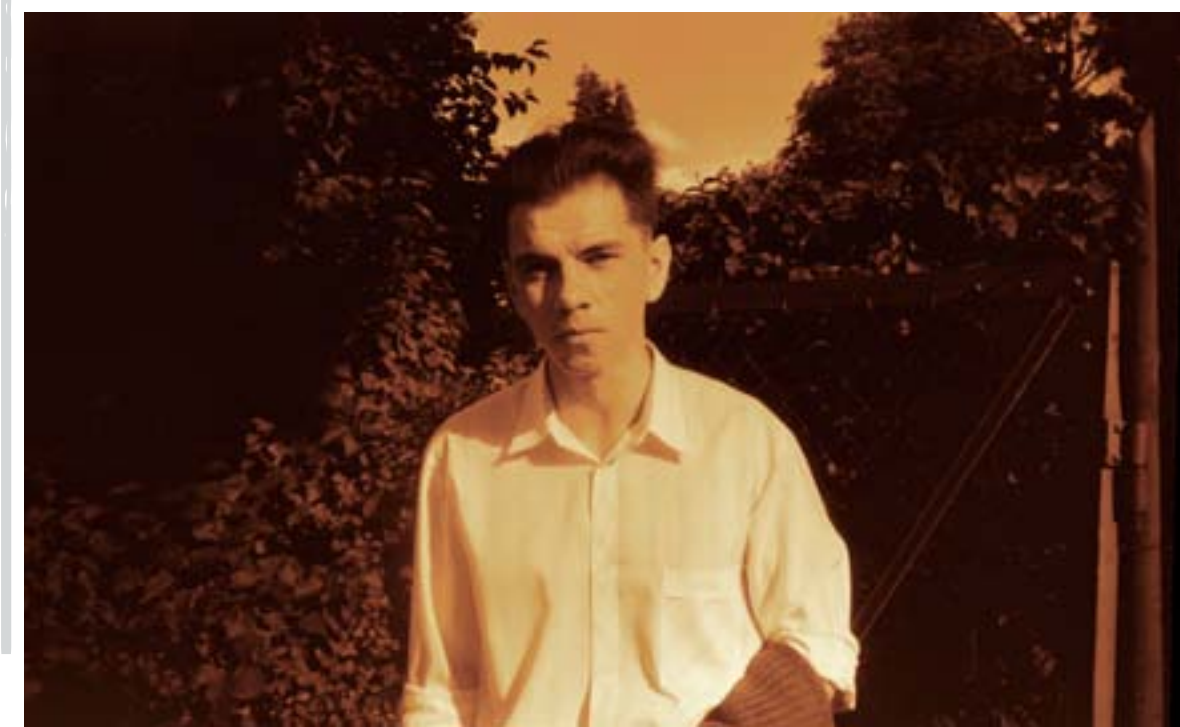
Уладзімір Парфянок.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Uladzimir Parfianok.
Foto and archives of A. Uhljanica



Ірына Сухій.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Iryna Suchij.
Foto and archives of A. Uhljanica

Міхаіл Гарус.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Michail Harus.
Foto and archives of A. Uhljanica

Ігар Саўчанка.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Ihar Saučanka.
Foto and archives of A. Uhljanica





Аляксандар Угляніца.
Без назвы. 1980-я
Aliaksandar Uhljanica.
Untitled. The 1980s

Аляксей Жданаў, Сяргей Малішэўскі,
Ігар Кашкурэвіч, Канстанцін Гарэцкі,
Віктар Пятроў.
З архіва В. Архіпавай
Aliaksiej Ždanaŭ, Siarhiej Mališeŭski,
Ihar Kaškurevič, Kanstancin Harecki,
Viktar Piatrou.
From the archives of V. Archipava



Алена Жданеня, Ірына Рыжкова.
Група «Комі-Кон».
З архіва А. Жданені
Alena Ždanienia, Iryna Ružkova.
Komi-Kon group.
From the archives of A. Ždanienia

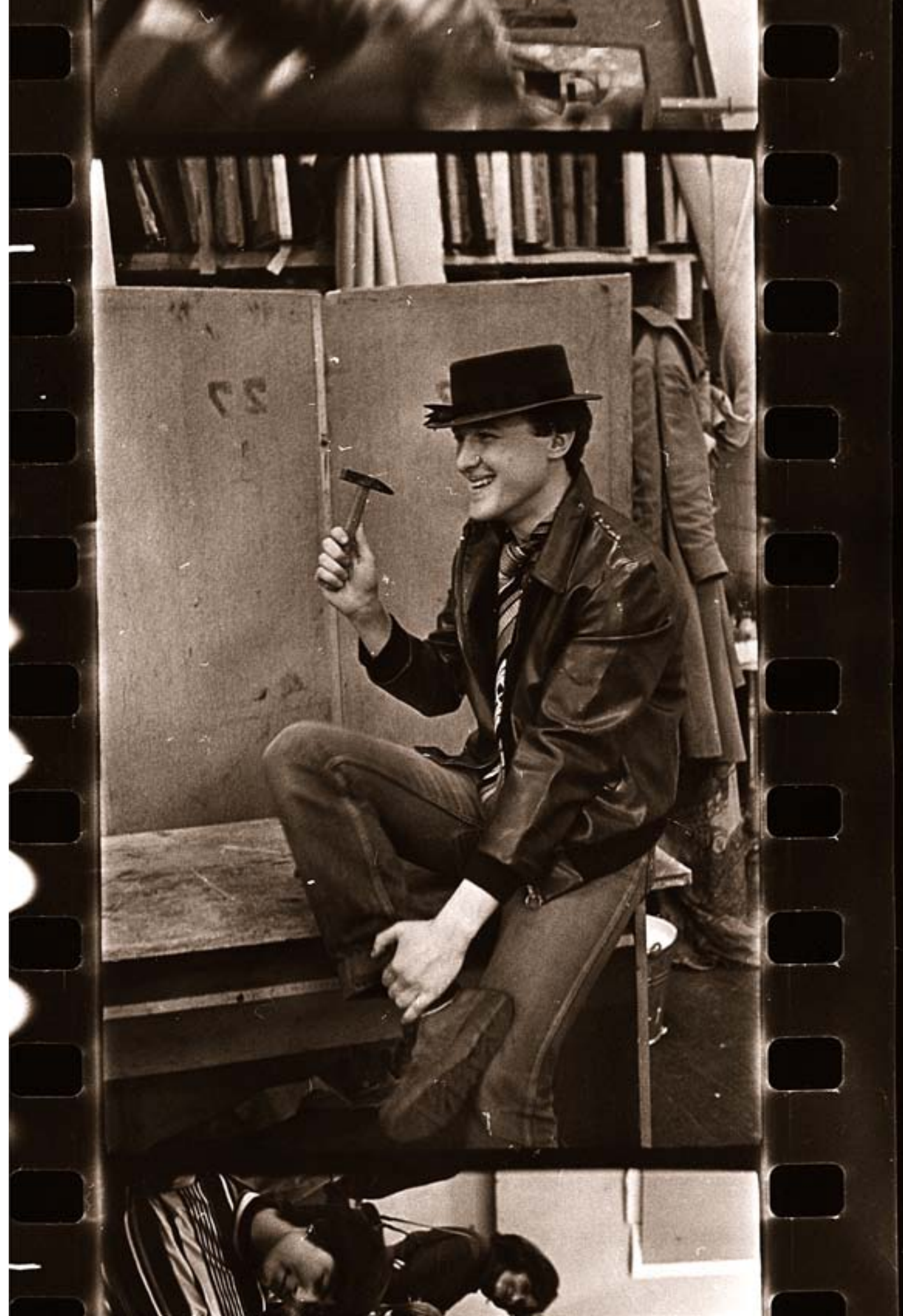
Віктар Пятроў, Яўген Кірылаў,
Вольга Сазыкіна, Ірына Сазанова.
Выстава «Перспектыва», 1987.
З архіва В. Сазыкінай
The exhibition «Perspective» in Minsk,
1987. From the archives of V. Sazykina

Тамара Сакалова, Сяргей Кірушчанка.
З архіва С. Кірушчанкі
Tamara Sakalova, Siarhiej Kirusčanka.
From the archives of S. Kirusčanka





XPOHIKA
Chronicle



1982
1983

ПАДПОЛЬНЫЯ ВЫСТАВЫ- АЎКЦЫЁНЫ

**У памяшканні
Беларускага дзяржаўнага
тэатральна-мастацкага інстытута
(сучасная Акадэмія мастацтваў,
пр. Незалежнасці, 73)**

Арганізатар — Адам Глобус.
Сярод удзельнікаў былі студэнты інстытута,
прыхільнікі мастацтва, мастакі: Алена Бяляева,
Уладзімір Лапо, Хведар Сарока, Генадзь Хацкевіч,
Максім Клімковіч, Уладзімір Сцяпан, Леанід Еўтух,
Ігар Цішын, Валянцін Дзялендзік і інш.

Удзельнікі выстаўлялі свае творы, якія
набываліся іншымі мастакамі і іхнімі сябрамі
за сімвалічныя кошты.

З успамінаў АДАМА ГЛОБУСА:

Аўкцыёны — гэта не пачатак гісторыі
беларускага авангарда. Нават са свайго
досведу я магу назваць 1979 год, калі
мы, студэнты-першакурснікі Тэатральна-
мастацкага інстытута, здзілі ў кінатэатры
«Кастрычнік» выставу, прысвечаную
140-годдзю Францішка Багушэвіча. І прыйшла
сама рэктар інстытута, каб зняць нашыя
карціны. Яна несла іх па праспекце, а мы
глядзелі з другога боку і думалі: ну і добра,
цяпер рэктар ведае нашыя карціны. То бок гэта
ўжо быў пратэст.

Што тычыцца аўкцыёнаў, гісторыя вельмі
простая. У той час я навучаўся ў Тэатральна-
мастацкім інстытуце і часта, калі стаяў
каля сметніцы, бачыў, як мастакі пасля
экзаменацыйнага прагляду выкідаюць свае
карціны. Выкідаюць на сметнік адну за адной —
малюнкi, накіды, усё. І я зразумеў, што, калі гэта
ўсё сьдзе на сметнік, яно сьдзе незваротна. А
калі мы ўсё гэта зьбром, расставім, развесім,
яшчэ раз пераацэнім і прапануем за ўмоўныя
грошы — 20 капеек за здымак, малюначак або
накід, рубель за карціну, — то будзе пасля
сорамна занесці гэта на сметнік, яно будзе ўжо
чагосьці вартая.

Мы сабралі гэтыя карціны ў нашай майстэрні
ў інстытуце, кожны з нас яшчэ прывёў сваіх
сяброў і сябровак, і мы пачалі аўкцыён. Я
жартам расхвальваў усе карціны, бо самае
галоўнае было расхваліць. Людзі пачалі
набываць, а потым тое, што купілі, прынеслі
дамоў і павесілі. Гэтыя карціны і дагэтуль
захоўваюцца. Потым мы зрабілі другі аўкцыён,
затым трэці — ужо ў майстэрні на праспекце
тады Леніна, на які прыйшло ўжо чалавек
больш за сто. Суседзі тады абурыліся і выклікалі
міліцыю. Але ўсе былі цвярозыя, на сценах у
мастака віселі карціны, таму крыміналу ніхто
ў гэтым не ўбачыў. Адзінае, мяне выклікалі на
кафедру і сказалі, каб я больш не праводзіў
аўкцыёнаў. Я паабяцаў, што больш не буду
праводзіць у майстэрні інстытута. Таму што
была ў мастакоў іншая форма — кватэрнік,
то бок калі я выстаўляю ў кватэры і запрашаю
сяброў, то гэта ўжо мая справа. Тут яны ўжо
нічога не маглі зрабіць. Таму апошні, чацвёрты
аўкцыён праходзіў ужо на кватэры ў 1983-м. Там
была Воля Сазыкіна, Вова Лапо, Гена Хацкевіч
ды іншыя, аўкцыён быў маленькі, бо праходзіў
на кватэры, але разам з тым усё прадавалася і
так захавалася.

Адам Глобус. 1982.
Фатаграфія Алены Адамчык.
З архіва А. Глобуса
Adam Hlobus. 1982.
Photo by Alena Adamchik.
From the archives of A. Hlobus

#





Стаяць: Тамара Атраховіч,
 Пётра Васілеўскі, Уладзімір Лапо,
 Уладзімір Сіўчыкаў, Таццяна Івашына,
 Генадзь Чэх, Ігар Цішын, Генадзь
 Хацкевіч. Сядзяць: Ала Блізнюк,
 Леся Клімковіч, Ірына Клімковіч,
 Сара (Святлана Эрлер?), Максім
 Клімковіч, Міраслаў Адамчык, Андрэй
 Варатнікоў, Аксана Варатнікова.
 У асобным кадры з карцінай Генадзя
 Хацкевіча — Адам Глобус. Аўкцыён
 у майстэрні на пр. Незалежнасці, 18.
 1983. Фатаграфія Алены Адамчык.
 З архіва А. Глобуса

Аўкцыён у майстэрні Беларускага
 дзяржаўнага тэатральна-мастацкага
 інстытута. 1982. Фатаграфія Алены
 Адамчык. З архіва А. Глобуса
 Underground Exhibitions-Auctions,
 1982. Photo by Alena Adamchik.
 From the archives of A. Hlobus



1982
1983

UNDERGROUND EXHIBITIONS-AUCTIONS

In the building of the Byelorussian State Theatre and Art Institute, currently the Academy of Arts (Niezaliežnasci Avenue, 73)

The organizer was Adam Hlobus. The participants were the students of the institute, art amateurs and painters. The painters exhibited their works that the other painters and their friends could buy at a symbolic cost. Those were the first attempts to learn the democratic forms of the functioning of art.

From thr memoirs of ADAM HLOBUS:

At that time I was studying at the Byelorussian State Institute of Theatre and Art, and often, when I stood near rubbish bins, I saw how students disposed of their works right after their degree show. They were throwing everything away — drawings, sketches — everything. I realized then, that if it goes to landfill — that's it. If we collected these works, however, and put them up, arranged, organized and once more reevaluated them, and then sold them for symbolic money — say, 20 cents for a sketch, a ruble for a painting — it would be a pity later on to throw them into the rubbish.

We collected all these works in our studio at the Institute. Everyone brought his or her friends, and we started the auction. I jokingly praised all the paintings — this was the most important thing. People started coming and buying, and they took home and put up on the walls all of the things they bought. These paintings still exist. We

then made another auction, and then a third one at another studio in what was then Lenin Street, which had more than a hundred people turn up. Neighbors got upset and called the police. Since everyone was sober, and paintings were hanging on the walls, no criminal activity was identified. One thing happened, however — I was called to the academic offices of the Institute and asked not to conduct auctions any more. I promised I wouldn't organize any further auctions — in the studio of the Institute. Artist had their own way of doing it — at a house party, because what I did in my flat with my friends was only my business. They couldn't do anything. That is why the last, fourth auction took place in a flat in 1983. There was Volha Sazykina, Vova Lapo, Hiena Chackievič and others. The auction was small considering that we were at a flat but we sold everything and in this way preserved the works.

Аўкцыён у майстэрні Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. 1982. Фатаграфія Алены Адамчык. З архіва А. Глобуса

#

1+1+1+1+1+1=6



9=1+1+1+1+1+1

1985

ВЫСТАВА «1+1+1+1+1+1=6»

Дом літаратараў (вул. Фрунзэ, 5)

Удзельнікі: Адам Глобус, Людміла Русава,
Ігар Кашкурэвіч, Сяргей Малішэўскі,
Яўген Ліс, Уладзіслаў Куфко.

З успамінаў АДАМА ГЛОБУСА:

Ідэя выставы «1+1+1+1+1=6» належала Людзе Русавай. Яна прыйшла да мяне і сказала, што мы павінны зрабіць напружанне ды перакуліць свет адной выставай і што ў яе ёсць ідэя: выстава павінна быць мёртвай, то бок трэба напісаць праграмныя нацюрморты і выставіць. Гэта будзе выстава, прысвечаная мёртвай натуре, але яна будзе самай жывой на фоне маразму, які адбываецца ў афіцыйным мастацтве.

Яна ўгаварыла пяць чалавек. Мне не вельмі хацелася, але я сказаў, што для Люды я напішу нацюрморт, што гэта будзе мая апошняя карціна, таму што мяне дастаў гэты савецкі мастацкі маразм. Яна доўга ўгаворвала мяне, і я напісаў эскіз сваёй самай апошняй карціны, якая называлася «За дзве хвіліны як стаць чымсьці». Гэта быў такі знак, абстракцыя, якая імкнецца пераўтварыцца ў жывапіс, які імкнецца пераўтварыцца ў графіку, графіка хоча зрабіцца літарай, а літара — словам. Мне здавалася, вось так скончыць жывапіс самы час. Потым я дамовіўся са Стральцовым, ён папрасіў парторга Саюза пісьменнікаў, каб нам далі фае ў Доме літаратараў. Прыйшоў Максім Танк з Карамазавым і Стральцовым, паглядзелі ўсе карціны і сказалі, што ўсё выдатна, што ім вельмі падабаецца. Асабліва парадавала карціна Ігара Кашкурэвіча з катамі-скарбонкамі, якія Танку нагадалі пэўных савецкіх беларускіх пісьменнікаў. Мы пасмяяліся і былі ўпэўненыя, што выставу адкрыюць. Але тут прыйшлі людзі ў штацкім, паглядзелі і сказалі, што не,

такую выставу адкрываць нельга, таму што яна праходзіць без выстаўкама, то бок без узгаднення. Мы спасылаліся на аўтарытэт Танка, але нічога не спрацавала. Былі таксама людзі з Міністэрства культуры — Васюк, Загорская, вось менавіта яны і забаранілі.

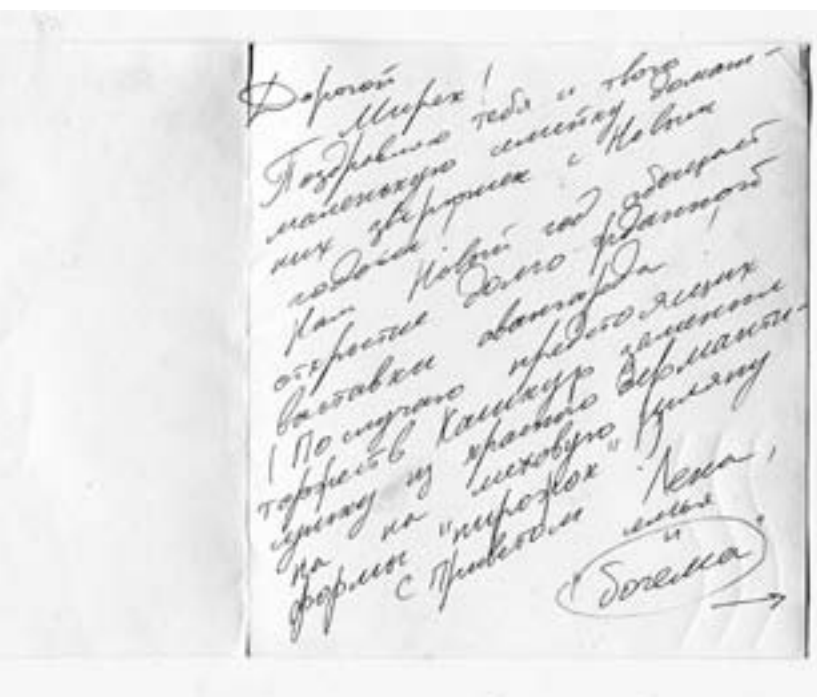
На адкрыццё прыйшло пад пяцьсот чалавек, і міліцыя іх не пусціла. А нам казалі, што пытанне наконт выставы будзе разгледжанае і што яна пройдзе ў іншым месцы і з іншымі наведвальнікамі. Гэтак праз два тыдні нам дазволілі выставіць працы на адзін вечар ужо ў Саюзе мастакоў на рагу Карла Маркса, каб старэйшыя мастакі нас ацанілі і сказалі, што думаюць пра гэтае новае мастацтва. Мы прыйшлі, зноў развесілі карціны, прыйшлі мастакі — Азгур, Савіцкі, Анікейчык, і ўсе ў твар сказалі, што мы шкодныя элементы, што мы льём ваду на млын імперыялізму і нам, маўляў, абрыд сацыялістычны рэалізм як такі. Пыталіся, чаму мы ненавідзім «Дзяўчыну з персікамі» і Веласкеса, быццам гэта два прыклады сацыялістычнага рэалізму. То бок Веласкеса яны прымалі, а нас — чамусьці не. Хоць мы былі іх натуральныя біялагічныя дзеці: Кашкурэвіч, Малішэўскі, я. Бараніў нас толькі Альгерд Адамавіч Малішэўскі. Гэта быў 1985 год. Перабудова была яшчэ наперадзе.

Я запамніў гэты дзень, бо перад гэтым да мяне прыйшоў рэдактар, даў маю кніжку і сказаў, што мяне забараніла цензура і што мяне ніхто ніколі ў Савецкім Саюзе не надрукуе. То бок у адзін дзень мне забаранілі і выставу, і кніжку.

Запрашалінік на выставу
«1+1+1+1+1+1=6».
З архіва А. Плясанавы
The invitation to the
«1+1+1+1+1+1=6» exhibition.
From the archives of A. Pliasanau

#





Ігар Кашкурэвіч, Адам Глобус, Людміла Русава. На прыступках Дома літаратараў. Фатаграфія Алены Адамчык. З архіва А. Глобуса
 Знізу: на зваротным баку фотаздымка ліст Міраславу Адамчыку ад Алены Адамчык.
 Ihar Kaškurevič, Adam Hlobus, Ludmila Rusava. Nearby the House of Writers. Photo by Alena Adamchik.
 From the archives of A. Hlobus
 Below: on the back of the photo the letter to Miraslaŭ Adamchik from Alena Adamchik (a wife of Adam Hlobus) about the future «1+1+1+1+1+1=6» exhibition.

Зверху: Сяргей Малішэўскі. Знізу: дэлегацыя, якая забараніла выставу. Фатаграфія Алены Адамчык. З архіва А. Глобуса
 Above: Siarhieŭ Mališeŭski. Below: the delegation which forbided the exhibition. Photo by Alena Adamchik. From the archives of A. Hlobus

Госці з Літвы і Адам Глобус. Фатаграфія Алены Адамчык. З архіва А. Глобуса
 The guests from Lithuania and Adam Hlobus. Photo by Alena Adamchik. From the archives of A. Hlobus



Сяргей Малішэўскі.
Фатаграфія Алены Адамчык.
З архіва А. Глобуса
Siarhiej Mališeŭski.
Photo by Alena Adamchik.
From the archives of A. Hlobus

Госці з Літвы. Фатаграфія Алены
Адамчык. З архіва А. Глобуса

Адам Глобус (за карцінай),
Сяргей Малішэўскі.
Фатаграфія Алены Адамчык.
З архіва А. Глобуса





1985

1+1+1+1+1+1=6 EXHIBITION

The House of Writers, (Frunze Str. 5)

Participants: Adam Hlobus, Ludmila Rusava, Ihar Kaškurevič, Siarhiej Mališeŭski, Jaŭhien Lis, Uladzislaŭ Kufko.

From the memoirs of ADAM HLOBUS:

It was the idea of Luda Rusava. She came to me and said that we have to make an effort to put on an exhibition to overturn the world: the exhibition has to be dead, i.e. we have to paint one still life painting each and exhibit it. This will be an exhibition devoted to dead nature, but it will be the most alive in comparison to the idiocy of what happens in official art.

She persuaded five people. I didn't want to do it, however, I thought «for Luda, fine, i will do a still life, and this will be my last painting», as I was sick and tired of Soviet art insanity. She talked me into doing it, and I did a sketch of my last painting, by the name of *Two Minutes Before Becoming Something*. It was a sign, an abstraction that tries to become a painting, which in turn tries to become graphics, which in turn tries to become a letter, a letter which wants to become a word. It seemed to me that this was the end of painting altogether. I then organized things with Stralcoŭ, who asked at the Writers Union for us to be given the entrance to the House of Writers. Maksim Tank came, with Karamazaŭ and Stralcoŭ, looked at all the paintings and said they were good. They especially liked the painting with cats for collecting coins by Ihar Kaškurevič, which reminded Tank of some Soviet Belarusian writers. We were laughing and were sure that the exhibition would be opened. But then men in civilian clothes came, looked around and said that this exhibition could not be opened because it was taking place without the exhibition committee's approval. We appealed to the authority of Tank, but nothing worked. There

were also people from the Ministry of Culture — Vasyuk, Zagorskaya — and it was probably them who banned it.

About 500 people came to the opening, but they were not allowed in. We were told that the problem of the exhibition would be resolved and that it would happen in another place and with a different audience. Indeed, in two weeks we were allowed to exhibit for one evening, this time at the Artists Union on the corner of Karl Marx Street, specifically so that the older generation of artists could appraise our works, and then tell us what they thought about this new art. We put up the pictures again, and the older artists came — Azgur, Savitski, Anikeychik. All of them said to our faces that we were harmful elements, that we oiled the machinery of imperialism, and that we were perhaps not particularly keen on socialist realism. They asked why we hated *Girl with Peaches* and Velazquez, as if these were two examples of socialist realism. That is what it was — they accepted Velazquez, but for some reason they did not want to accept us. Even bearing in mind that we — Kaškurevič, Mališeŭski, and myself — were their babies. We were only defended by Alhierd Adamavič Mališeŭski. This was in 1985. Perestroika was still ahead of us.

I remember this day very clearly, since precisely at that time the editor came over, returned my book and said that the censor banned me and that no one will ever publish my book in the Soviet Union. That's it — both the exhibition and the book were banned on the same day.

Сяргей Малішэўскі. У майстэрні.
З архіва С. Малішэўскага
Siarhiej Mališeŭski. At the Studio.
From the archives of S. Mališeŭski





1986

КВАТЭРНАЯ ВЫСТАВА АРТУРА КЛІНАВА

PRIVATE GIG IN ARTUR KLINAŪ'S FLAT

З успамінаў АРТУРА КЛІНАВА:

Артур Клінаў (н. 1965) — мастак, пісьменнік, сцэнарыст, куратар. Вучыўся ў дзіцячай мастацкай школе № 1, мастацкай студыі Уладзіміра Ткачэнкі, Беларускам політэхнічным інстытуце на архітэктурным факультэце. Арганізатар і актыўны ўдзельнік суполкі «БЛО». Удзельнік выставаў з 1986 года. У 2011 прадстаўляў Рэспубліку Беларусь на Венецыянскай біенале. Галоўны рэдактар альманаха «рARTisan» (пазней медыяпраект), які выдаецца з 2002. Заснавальнік арт-вёскі Каптаруны (2015).

На старэйшых курсах архітэктурнага факультэта я ўжо актыўна займаўся жывапісам і перад заканчэннем інстытута хацеў зрабіць выставу. Выстаўляцца не было дзе, таму вырашыў зрабіць яе дома. Гэта была, дарэчы, мая першая персанальная выстава.

Была вясна, мама з'ехала ў адпачынак, кватэра засталася на мне. Я вынес усю мэблю ў адзін пакой, то бок пад выставу заставаліся два пакоі. Пафарбаваў у іх сцены пэўным чынам — можна сказаць, зрабіў такі адмысловы рамонт пад сябе. Развесіў палотны. Я не рабіў афіцыйнага вернісажа — з запрашэннем людзей і ўрачыстым адкрыццём. Раздрукаваў адмысловыя персанальныя запрашальнікі, дзе для кожнага быў пазначаны свой час, запячатаў іх у чорныя канверты без подпісу і зваротнага адраса і разаслаў розным людзям — знаёмым мастакам, выкладчыкам з універсітэта, сябрам.

Публіка ішла ад самай раніцы. Я быў тут, але часам выходзіў, нікога адмыслова не сустракаў. Дзверы заўсёды былі адчыненыя. Водгукі былі выключна станоўчыя. У тыя часы мала чаго адбывалася цікавага, таму, канешне, усім вельмі падабалася. Асабліва ў такім незвычайным фармаце — усё выглядала як гэтакі таямнічы, нават эзатэрычны рытуал.

Жора, Артур Клінаў.
Кватэрнік Артура Клінава. 1983.

З архіва А. Клінава
Žora, Artur Klinaŭ.
The Private Gig in Artur Klinaŭ's flat. 1983.
From the archives of A. Klinaŭ

Запрашальнік на кватэрную выставу
Артура Клінава. З архіва А. Клінава
The invitation to the Private Gig in Artur
Klinaŭ's flat: *An Esoteric Performance.*
Please, come on 5th March just at 11-40
to Čarviakova 18-63. From the Pieramohi
Square take a bus number 18 and go to
Very Charužaj Str. Don't ring, the door is
open. From the archives of A. Klinaŭ

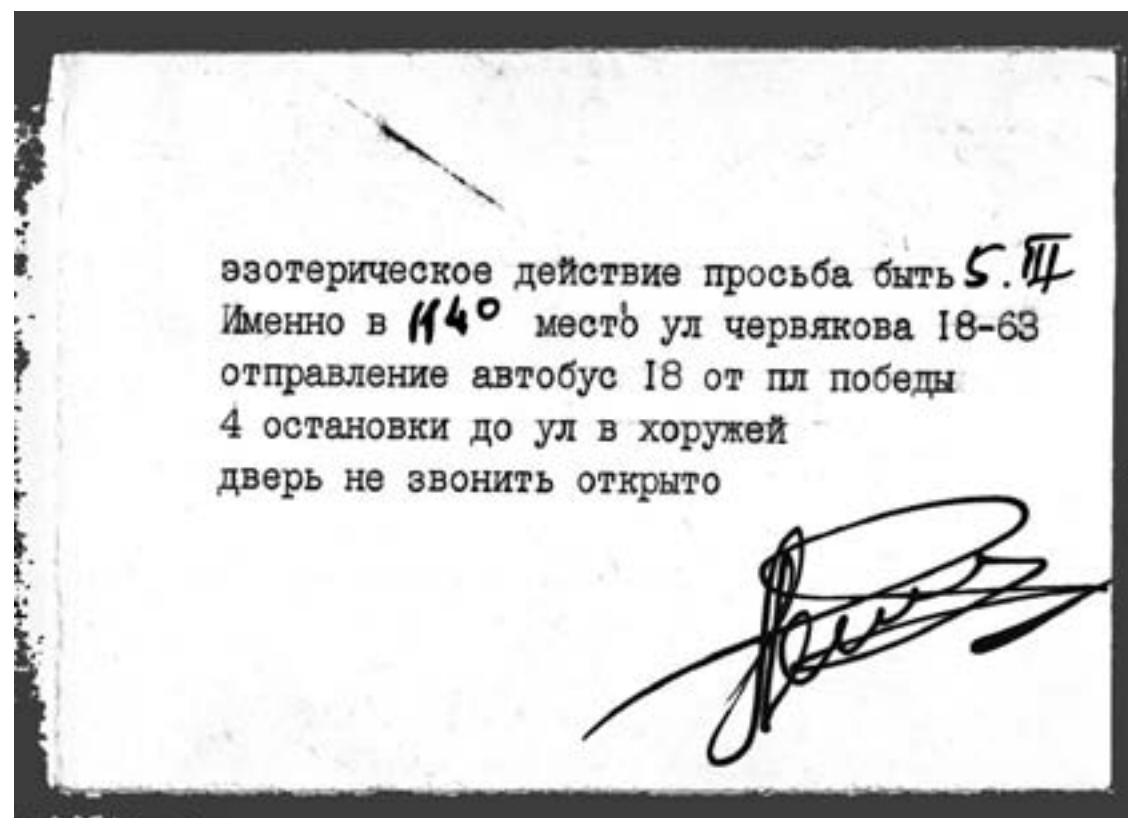
From the memoirs of ARTUR KLINAU:

Artur Klinaŭ (b. 1965) is an artist, writer, founder of рARTisan project and art village Kaptaruny. In 1987 he graduated from the architecture department of the Belarusian Polytechnic Institute. Since 1986 he participated in about a hundred group exhibitions in Belarus and abroad, as well as had 30 personal ones. In 2012 he represented Belarus at the 54th International Venice Biennale. In 2015 he founded Kaptaruny art village. Lives in Minsk.

Being a senior student of the architectural faculty I was already actively engaged in painting, and before graduating from the institute I wanted to make an exhibition. There were no places where I could expose my works, so I decided to do it at home. By the way, it was my first solo exhibition.

It was spring, my mother went on holiday, so I remained alone in the apartment. I moved all the furniture into one room, that is there were two empty rooms where I could have my exhibition. I painted their walls in a certain way — we can call it a special repair I made on my own the way I wanted. Then I hang the paintings. I did not make an official opening day for which I could invite people to come and announce the inauguration. I printed out special personal invitations, where I mentioned a particular time for ever guest, sealed them in black envelopes with no signature or a return address and sent to different people — fellow artists, University professors and friends.

The public started to come in the morning. I was there but occasionally left the flat, I did not aim at giving a special welcome to anyone. The doors were always open. The reviews were very positive. Those days very few interesting things occurred, so, of course, everyone liked it very much. Especially in such an unusual format — it looked like a mysterious, even esoteric ritual.



#

75



1987

МАЙСТЭРНЯ МАСТАКА. З КАЛЕКЦЫІ АНДРЭЯ ПЛЯСАНАВА

**Рэспубліканскі Дом работнікаў
мастацтва Беларускага тэатральнага
аб'яднання (пр. Незалежнасці, 26).**

Сярод удзельнікаў: Андрэй Бялоў,
Сяргей Войчанка, Ігар Кашкурэвіч,
Сяргей Малішэўскі, Рыгор Іваноў,
Артур Клінаў, Андрэй Плясанаў,
Вольга Сазыкіна, Людміла Русава,
Валер Мартынчык, Ігар Савіцкі,
Генадзь Хацкевіч, Наталля Рачкоўская,
Уладзімір Цэслер і інш.

З успамінаў АНДРЭЯ ПЛЯСАНАВА:

Здарылася так, што я пазнаёміўся з Генрыхам Ігіцянам, дырэктарам Музея сучаснага мастацтва ў Ерэване, і ён расказаў мне, як яму ўдалося зрабіць выставу неафіцыйных мастакоў. Спачатку пайшоў у ЦК і папрасіў дазволу выставіць вядомых армянскіх мастакоў, там, вядома, былі не супраць. З гэтым дазволам пайшоў у Саюз мастакоў, і там, вядома, таксама не адмовілі. Так адкрылася выстава. Тады я вырашыў паспрабаваць гэта ў нас.

У мяне на той момант ужо была вялікая калекцыя работ, якія я аб'ядноўваў пад назвай «Майстэрня мастака». Цягам некалькіх гадоў я прасіў розных мастакоў пісаць мне работы памерам 60 на 45 — як называю, сацыяльны памер, што выдатна ўпісваўся ў габарыты маёй хрушчоўкі, дзе я тады жыў. Першымі тады мне ў калекцыю напісалі працы Мікалай Селяшчук і Валер Мартынчык. Усяго ў калекцыі было 62 работы 39 аўтараў. Акрамя таго, працы такіх заслужаных мастакоў, як Леанід Шчамялёў, Альгерд Малішэўскі, Юрый Альбіцкі. Я пайшоў спачатку ў ЦК партыі і сказаў, што хачу зрабіць выставу заслужаных і яшчэ маладых мастакоў. Яны не прэрэчылі. Потым у Саюзе мастакоў кажу, маўляў, вось мне ў ЦК дазволілі зрабіць выставу. Так таксама казалі — не супраць.

З сакавікаў ДOME мастацтва адкрылася выстава «Майстэрня мастака». Здарыўся, вядома, скандал. Прышоў тагачасны першы сакратар ЦК па культуры Вайтовіч, які даваў дабро, і быў шалёна не давольны: «Што гэта за прыватная калекцыя?» Выстава апынулася пад пагрозай закрыцця. Тады я напісаў спачатку тэлеграму Раісе Гарбачовай у Фонд культуры, потым Міхаілу

Гарбачову, дзе пісаў, што вось, так і так, у краіне перабудова, а ў нас выставу закрываюць.

Выставу дазволілі, але ў ЦК мяне выклікалі, пыталіся, навошта пісаў тэлеграмы.

— Дык вы ж выставу зачырылі!

— Але яна ж працуе?

— Працуе.

— Дык навошта пісалі?

— Дык вы ж выставу зачырылі!

— Але яна ж працуе?..

Доўга мы тады вось так размаўлялі.

Наўпрост на выставе адбылося вялікае абмеркаванне з чальцамі Саюза мастакоў. Памятаю, Нінэль Шчасная абуралася, маўляў, гэта касмапалітызм! дзе руская прырода? рускія бярозкі? На выставе была работа Валера Мартынчыка, які таксама быў у Саюзе. І вось яму крычалі: «Валер, можа, ты да нас пяройдзеш?» А ён: «Лепей вы да нас!» Прыходзілі на выставу Стальмашонак і Шаранговіч, злосна лялі. А народ ішоў. Мы тады лічылі наведнікаў, было дзесьці 300-400 чалавек на дзень. Гэта быў поспех.

Аднойчы на выставу — я акурат там быў — зайшоў хударлявы малады чалавек, хутка праглядзеў работы, падышоў да кнігі водгукі і пачаў там нешта пісаць. Я тады падумаў, што скаргу, падышоў і неяк так да яго: «А што гэта вы тут пішаце?» Ён пабляеў, а я ўзяў кнігу, прачытаў — і сорамна стала мне. Там было напісана: «Дарагі Андрэй, вялікі дзякуй за выставу! Я хацеў бы падарыць вам дзве працы. Георгій Скрыпнічэнка». Так я пазнаёміўся з ім і ў маёй калекцыі з'явіліся дзве яго карціны.

Сяргей Малішэўскі.
Майстэрня мастака. 1985
Палатно, алей. 60x45
З калекцыі А. Плясанава
Siarhiej Mališeŭski.
The Artist's Studio. 1985
Oil on canvas. 60x45
The collection of A. Pliasanava

#

77

1987

THE ARTIST'S STUDIO. FROM THE ANDREJ PLIASANAŪ'S COLLECTION

**The Republic House
of Cultural Workers
of Belarusian Theatre Union
(Niezaliežnasci Avenue, 26)**

From the participants: Andrej Bialoŭ, Siarhiej Vojčanka, Ihar Kaškurevič, Siarhiej Mališeŭski, Ryhor Ivanoŭ, Artur Klinaŭ, Andrej Pliasanaŭ, Volha Sazykina, Ludmila Rusava, Valery Martynčyk, Ihar Savicki, Hienadž Chackievič, Natallia Račkoŭskaja, Uladzimir Cesler and others.



From the memoirs of ANDREJ PLIASANAŪ:

Andrej Pliasanaŭ (b. 1948) is an artists, musician, collector. In 1980 he graduated from the Byelorussian State Institute of Theatre and Art in 1980 at the department of folk theatre direction. He has been a participant and an organizer of exhibitions since 1987. The organizer of the Association of Creative Intellectuals in 1986. Lives in Minsk.

At that time I already had a large collection of works I put together under the title «The Artist's Studio». For several years I had been asking different artists to make me paintings sized 60x45 — «a social dimension», as I called it, since it fitted perfectly well the dimensions of my typical apartment built in the Khrushchev period, where I used to like then. Mikalaj Sieliaščuk and Valera Martynčyk were the first artists to contribute to my collection. The collection had 64 works made by 39 authors. Also there were paintings made by such distinguished Belarusian-Soviet artists as Leonid Shchemelev, Alhierd Mališeŭsky and Yuri Albitsky. First I went to the Central Committee of the Party and said that I wanted to make an exhibition of distinguished young artists. They did not object. Then in the Artists' Union I immediately started with the news that

I had already received the Central Committee's approval, so they did not mind, either.

So, on March 3rd at the House of Cultural Workers the exhibition «The Artist's Studio» opened. And of course it was followed by a scandal. Being terribly upset, Voitovich, the first secretary of the Central Committee on Culture, who gave the go-ahead, came to the exhibition and asked, «What sort of private collection is it?» The exhibition was about to close. So, I wired a telegram to Raisa Gorbacheva, to the Culture Foundation, then to Mikhail Gorbachev, where I described the situation the way it was, saying that perestroika was happening in the country while the exhibition was planning to get closed.

I managed to avoid the closing. There was a lot of debate with the members of the Artists' Union. I remember Ninel Schastnaya being furious in her exclamations, «This is cosmopolitanism! Where is the Russian nature? Russian birches?» The exhibition presented Valera Martynčyk's painting, who was also in the Union. So, they were shouting at him, «Valera, would you like to join us?» And he said, «No, you'd better join us!» And the people continued to come. We counted the visitors; there were about 300-400 of them per day. It was a success.

Сяргей Малишэўскі, Андрэй Плясанаў.
З архіва А. Плясанава
Siarhiej Mališeŭski, Andrej Pliasanaŭ.
From the archives of A. Pliasanaŭ





1987

ПЕРШЫ МІНСКІ МАНМАРТР

Сквер Янкі Купалы

З успамінаў ВАЛЕРА МАРТЫНЧЫКА:

Пачыналіся небывалыя да таго рэчы: то раптам здарыліся выбары дырэктара мастацкага камбіната, то — дазвол выстаўляцца ў парку без папярэдняй цензуры. Гэта было шокам не толькі для нас, тых, хто працаваў на гарышчах і ў падвалах, але і для афіцыйна. Цяпер відавочна, што гэта можна было б назваць рэвалюцыяй зверху. Не перабудовай, а, хутчэй, пераваротам. І трэба аддаць належнае крамлёўскім арганізатарам — яны не чакалі, пакуль грамадства выбухне, як гэта адбываецца ў некаторых краінах, а праявілі ініцыятыву. Ведаючы кансерватызм нашых людзей і мясцовай адміністрацыі, яны разаслалі па гарадах і вёсках «эмісараў», каб сеяць смуту падбухторваць народ да свабоды. І падобна, што на мастакоў мінскага андэграўнду ў самым пачатку працэсу і была ўскладзеная такая рэвалюцыйная місія.

Мая майстэрня ў цэнтры Мінска была месцам сустрэчы адукаваных маладых людзей (фізікаў і лірыкаў), перавалачным пунктам самвыду, месцам, дзе абмяркоўвалася ўсё, у тым ліку сацыяльныя праблемы. І раптам з'явіўся невядомы, даволі энергічны малады чалавек у чырвоных клятчастых штанах (мы яго празвалі Клятчасты) з рознымі вар'яцкімі свабодалюбнымі ініцыятывамі. А ў каго іх няма? Але ў яго была чароўная кніжачка — пасведчанне чальца ЦК Кампартыі ў Маскве, і гэтая малая кніжачка рабіла вялікае ўражанне на бюракратаў. Пабываўшы ў маёй майстэрні і, магчыма, у іншых ды наслухаўшыся крамольных прамоваў, ён, напэўна, вырашыў, што мастакі і ёсць найбольш свабодалюбнаю часткай грамадства. Ужо на наступны дзень Клятчасты ўладкаваўся на мастацкім камбінаце шрыфтавіком. А яшчэ праз дзень развесіў заклікі да агульнага сходу на прадмет перавыбрання дырэктара. Праўда, ён не ведаў, што мастакі ў маёй майстэрні і мастакі мастацкага фонду былі зусім рознымі людзьмі. Народ прыйшоў, але неахвотна, з панурымі тварамі. Я, на жаль, спазніўся, але, паводле расповеду відавочцаў, уся чартаўшчына адбылася вельмі хутка, бо народ і сесці не паспеў, як Клятчастага знайшлі выкінутым у калідор з рассыпанымі касетамі і магнітафоннай стужкай. Першы ўрок дэмакратыі не атрымаўся, але наш сябар быў аптымістам. Менавіта ён і арганізаваў першую свабодную выставу ў цэнтры Мінска, у парку Янкі Купалы.

Ён распаўсюдзіў чутку сярод мастакоў, што 3 ліпеня з нагоды Дня горада ў парку на беразе Свіслачы адбудзецца свабодная выстава. Выстава без мастацкай рады, проста свабодная выстава. Таму, хто не жыў у Савецкім Саюзе, не зразумець значнасці падзеі: у тых часы любы малюнак, выстаўлены публічна без афіцыйнага на тое дазволу, разглядаўся як ідэалагічная дыверсія з адпаведным артыкулам у Крымінальным кодэксе (успомнім маскоўскую бульдозерную выставу). Чутка разляцелася, мастакі захаляваліся. Мой сусед па майстэрні, Гена Хацкевіч, папрасіў падвезці ў парк два ягоныя вялікія палотны. Была сонечная летняя нядзельная раніца. З усіх бакоў да парку набліжаліся маладыя мастакі. Немагчыма забыць раз'юшанага і заслужанага акадэміка Міхаіла Савіцкага¹, які асабіста аддаваў загады міліцыянтам кідаць у ваду выстаўленыя ў парку карціны. «Той не мастак, хто выстаўляе карціны без дазволу!» — столькі спрыту праявіў акадэмік у тую сонечную нядзельную раніцу. Ён, расставіўшы рукі, бегаў, вырываючы карціны з рук, спрабуючы спыніць натоўп жывапісцаў, графікаў, керамістаў і плакатыстаў. Як ні дзіўна, у міліцыі было дастаткова здаровага розуму, каб не прытрымлівацца загадаў «генерала» ад мастацтва. Памятаю двух міліцыянтаў, якія ляніва неслі вялікае палатно Хацкевіча. Як ні крычаў заслужаны мастак Савіцкі: «Кідайце ў ваду!» — яны так і не зрабілі гэтага, а кінулі проста ў кусты.

Міліцыі і мастакоў у той паваротны дзень прыходзіла ўсё больш і больш, але ўсё вырашыла папера — факс з афіцыйным дазволам з ЦК партыі ў Маскве. І прынёс яго, прыбег задыханы, Клятчасты. Напружанне спала, свята пачалося. «Глядзі, глядзі, — прашаптаў голас (не скажу чый), — гэбэшнікі ідуць». Яны ішлі важна, малым, але вельмі ўпэўненым статкам, амаль у кожнага відэакамера. І о цуд! — за руку вітацца да іх пацягнуліся нашы *шчырыя патрыёты*. Усе як адзін. Што за чартаўшчына?!

Алена Кароткая, Вольга Сазыкіна,
Жаклін, Аркадзь Анішчык.
Пасля загаду кідаць працы ў раку.
З архіва В. Сазыкінай
There was a command from the police
to throw art-works to the river.
From the archives of V. Sazykina

#

¹ Міхаіл Савіцкі — народны мастак Беларусі (1972), народны мастак СССР (1983), правадзейны член АМ Расіі, акадэмік Нацыянальнай АН Беларусі, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі СССР (1973), Герой Беларусі (2006).

1987

FIRST MONMARTRE IN MINSK

Yanka Kupala Park

From the memoirs of VALERY MARTYNČYK:

Unprecedented things started to happen: the sudden election of a new Director of Art Works, then permission to exhibit in the park without prior censorship. It was a shock not only for those of us who have worked in attics and basements, but also for officialdom. It had now become apparent that this was a revolution from above. Not a restructuring, but rather — a coup. We should take our hats off to the people in the Kremlin — they did not wait until society explodes, as was the case in certain countries, but had taken the initiative. Knowing the conservatism of our people and the local administration, they sent «emissaries» to towns and villages to initiate discord — to incite the people to freedom. And it seems that the Minsk underground artists at the beginning of the process were entrusted with such a revolutionary mission.

My studio in the centre of Minsk was a meeting place for educated young people (scientists and poets), a transit point for 'samizdat', a place where everything was discussed, including social problems. Suddenly there appeared a fairly unknown energetic young man in red plaid pants (we called him *Chequered*) with various delusional freedom-loving ideas. And who wouldn't have them? But he had a magic paper, a certificate of membership of the Communist Party in Moscow, and this little paper was capable of producing great effect on the bureaucrats. Having been in my workshop, and perhaps in others, and having heard seditious speeches, he must have decided that the artists were the most freedom-loving part of society. The very next day *Chequered* got a job at the Art Works as a typographer. And the day after that he hung posters to call for a meeting for the re-election of the director. However, he did not know that the artists in my studio and artists of the Art Fund were completely different people. People came, but reluctantly, with sullen faces. I was, unfortunately, late, but according to eyewitnesses, all mayhem happened very quickly. People did not even have time to sit down as *Chequered* found himself thrown into the corridor with his recorders and reels of tape spilling out of his audio cassettes. This first lesson in democracy was not well received, but our friend was an optimist. It was he who organized the first free exhibition in the centre of Minsk in Yanka Kupala Park.

He spread the rumour among the artists that on July 3rd, the Minsk City Day, in a park on the banks of the Svislač river, a free exhibition would be held. An exhibition without the Arts Council, just a free exhibition. Those who have not lived in the

Soviet Union will not understand the significance of the event: in those days, any drawing, exhibited in public without official permission, was perceived as ideological sabotage and had a corresponding article in the Criminal Code (remember the Moscow Bulldozer Exhibition). Word of mouth spread, artists were agitated. My neighbour in the studio Hiena Chackievič asked for a lift to transport his large canvases to the park. It was a sunny summery Sunday morning. Young artists were coming from all directions to the park. It is also impossible to forget the furious face of honoured academic Mikhail Savitsky¹, who personally gave orders to the police to throw the paintings into the water. «Someone who puts up a picture without permission cannot be called an artist!!!» — he had so much enthusiasm on that sunny Sunday morning. With arms stretched out at his sides, he was running around pulling out pictures from everyone's hands, trying to stop a crowd of painters, graphic artists, ceramicists and poster-makers joining. Strangely enough, the police had enough common sense not to follow the orders of the «General» of art. I remember two policemen nonchalantly carrying a large canvas by Chackievič, irrespective of the screaming artist's command to «throw it into the water!» They did not do so however, and threw it straight into the bushes instead.

More and more police and artists arrived as the day went on, but everything was decided by a piece of paper — a fax: official approval from the Party Central Committee in Moscow. And, out of breath, who should bring it — none other than Chequered. Tension eased, the feast began. «Look, look», — whispered a voice (I will not say whose) — «the KGB officers are coming». They looked really important, in small but very confident herds, almost every one of them holding a video camera. AND, WOW, MAGIC! A hand stretched out to greet them from amidst our sincere patriots². And suddenly every single one with an arm stretched out in greeting. What the hell!?

¹ Mikhail Savitsky was a Belarusian painter. Born in 1922, he served on the Eastern front in World War II from 1941, but was captured and was not released until the end of the war. Some of the paintings Savitsky did were the 1967 Partisan Madonna and the picture cycle Figures on the Heart. In 1982 he was awarded with the Order of Lenin. For his work in the arts he was awarded the title Hero of Belarus in 2006.

² He means the artists who declared their position as patriots of Belarus against USSR.





1987

ВЫСТАВА «ФРАГМЕНТ- ПАДЗЕЯ'87»

**Дом кіно
(сёння Чырвоны касцёл,
вул. Савецкая, 15)**

Удзельнікі: Ігар Кашкурэвіч, Тодар Кашкурэвіч,
Людміла Русава.

**ЛЮДМІЛА РУСАВА
І ІГАР КАШКУРЭВІЧ
РАЗАМ: АСАБЛІВАСЦІ АТРЫБУЦЫІ І
СУПРАЦОЎНІЦТВА Ў АРТ-ПРАСТОРЫ**

Таня Сяцко

Тэма сумеснай творчай практыкі мастацкаў / мастакоў, якія ўяўляюць сабой шлюбныя пары, партнёрства, як правіла, з'яўляецца ў межах рамантычнага дыскурсу. «Сінтэз талентаў», «адзіны пары» — гэта адна са спробаў асэнсаваць працы ў такім тандэме¹. Яшчэ часцей мы можам сустрэць назвы артыкулаў накшталт «How deep is your love?»². Тут нязменна з'яўляецца нахіл у бок псіхалогіі і пабытовых аспектаў і зусім застаецца па-за ўвагай лінія самарэалізацыі, а таксама пытанні пра «сумесна нажыты» творчы капітал у выпадку распаду гэтых пар.

Што азначае сумесная творчасць ва ўмовах адсутнага арт-рынку? І як у святле гэтага мы можам разглядаць працы Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча, рэалізаваныя ў супрацоўніцтве?

1

У даследаваннях (пост)савецкай мастацкай прасторы процьма прабелаў. Мноства тэмаў працяглы час былі папросту немагчымымі для вывучэння з прычыны тэарэтычных рамак і ідэалагічнай спецыфікі СССР. Працэсы, якія адбываліся ў саюзных рэспубліках, радзей за іншыя станавіліся прадметам аналізу.

Людміла Русава.
Евангельскі трыпціх. 1983.
Дрэва, тэмпера. 60x40
Ludmila Rusava.
Evangelical Triptych. 1983.
Tempera on fiberboard. 60x40

#

Нягледзячы на відавочныя белыя плямы, насуперак абьякавасці і бездапаможнасці спецыялізаваных інстытуцый пэўная праца па даследаванні неафіцыйнага беларускага мастацтва, безумоўна, была прароблена. Але веды пра беларускае неафіцыйнае мастацтва акумулююцца не ў межах профільных інстытуцый і цэнтраў, а цыркулююць найперш вакол публічных мерапрыемстваў. Нярэдка выстаўныя праекты з'яўляюцца не вынікам працяглага даследчага працэсу, а хутчэй — інтэнцыяй да яго, спробай агучыць узніклыя пытанні і праз публічныя дыскусіі шукаць магчымыя адказы. Тут актывізуецца памяць і з'(вы)яўляецца мноства архіўных сведчанняў. Менавіта тут узнікае магчымасць паказу і абмеркавання дакументаў, да якіх ёсць доступ. Іх дапаўняе яшчэ адна значная крыніца — успаміны, выказванні ўдзельнікаў і ўдзельніц (каля)мастацкіх колаў. Такім чынам, са сферы строгіх фактаў і аналітыкі мы пераходзім у межы таго, «як нам гэта запомнілася». Некаторыя гісторыі ўжо замацаваліся ў свядомасці і ўстойліва пераходзяць з артыкула ў артыкул. І, у прыватнасці, калі з'вярнуцца да тандэма Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча, можна з упэўненасцю заўважаць, што пра яго кажуць як пра адзін з самых знакавых і ўплывовых для свайго часу.

85



Экспазіцыя выставы.
Фатаграфія і архіў У. Парфянка
The .Fragment-Event'87. exhibition.
Photo and archives of U. Parfianok



Экспазіцыя выставы.
(Злева) Фатаграфія і архіў У. Парфянка
(Справа) Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
The «Fragment-Event '87» exhibition.
(At the left)
Photo and archives of U. Parfianok
(At the right)
Photo and archives of A. Uhlianica





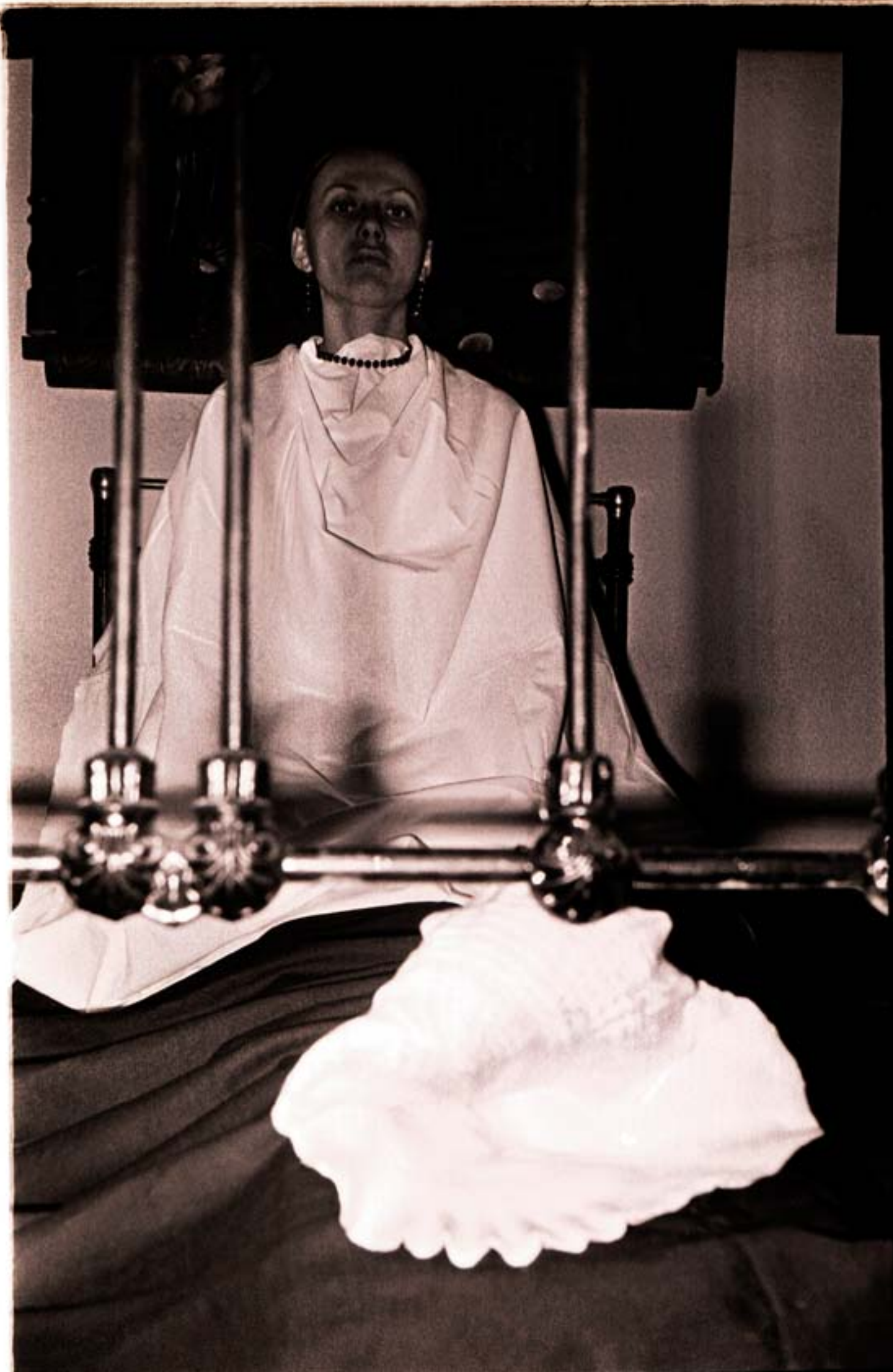
Ігар Кашкурэвіч.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Ihar Kaškurevič. Photo by A. Uhlianica



Тодар Кашкурэвіч.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Todar Kaškurevič. Photo by A. Uhlianica



Тодар Кашкурэвіч.
Фатаграфія і архіў У. Парфянка
Photo and archives of U. Parfianok



1987

FRAGMENT- EVENT'87 EXHIBITION

**The House of Cinema
(today it's Red Church,
Savieckaja Str. 15)**

Participants: Ihar Kaškurevič, Todor Kaškurevič,
Ludmila Rusava.

**LUDMILA RUSAVA
AND
IHAR KAŠKUREVIČ**
**Together: the Specificities
of Attribution and Cooperation
in Art Space**

Tania Siacko

The issue of creative collaboration of artistic couples or partnerships usually appears as a part of the romantic discourse. «The synthesis of talents», «a single impulse» present one of the attempts to comprehend the works made together¹. Even more often we can see such articles titles as «How deep is your love?»². The bias towards psychology and household aspects inevitably appears here, while the question of self-realization remains totally out of sight, as well as the future of the creative capital accumulated by both the partners, in case of a break-up.

What does creative collaboration mean in the conditions of the missing art market? And thus how can we view Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič's works, created by their combined efforts?

1.

The research of the (post)-Soviet art space is full of gaps. For a long time numerous topics had virtually been considered impossible for scholars to research, due to the theoretical framework and ideological specificity of the USSR. The processes evolving in the Soviet republics were becoming the subjects of analysis more seldom than others.

Despite obvious blank spots, regardless of the indifference and helplessness of specialized institutions, some work in researching unofficial

Belarusian art, undoubtedly, has been done. Nowadays the knowledge about the Belarusian unofficial art is accumulated not within specialized institutions and centers, it primarily circulates around public events. Exhibition projects often present not the result of a long research process, but rather an intention to have it, an attempt to articulate emerging questions and through public debate start searching for possible answers. Thus, memory gets activated and numerous archival evidence shows up. It is here that a possibility to make the public acquainted with the recently found documents and discuss them appears. Those are also complemented by another important source, namely memories, personal impressions of art circles members. In such a way from the domain of rigid facts and analytics we move into the field which can be described as that is how we remembered it. Some stories have become firmly rooted in people's minds and move from articles to articles. And, specifically, referring to Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič's creative duo, one easily agree that it is mentioned as one of the most iconic and influential for their time.

Indeed, since the 1970s the artists were active representatives of the art field. They were among those authors who started a series of projects which in their form and content triggered confrontation with the official culture practices

Людміла Русава.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Ludmila Rusava. Photo by A. Uhljanica



¹ For instance, see the exhibition «The Duo» at the Proun Gallery in Moscow where the works by A.Rodchenko and V.Stepanova, A.Drevin and N.Udaltsova, A.Kruchenykh and O.Rozanova and other artistic couples were presented. // AFISHA DAILY // URL: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/pari-hudozhnikov>.

and language. The first artistic act realized by Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič in collaboration took place in the summer of 1978. It was a conceptual swim on the rout Minsk-Kiev². It was later followed by trips to Nizhny Novgorod and Ferapontov, which, according to Ihar Kaškurevič largely influenced their formation. Moreover, after one of such trips an idea of getting a house in the countryside was born, later put into life in the village of Efimova. In 1985, Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič took part in the organization of the exhibition «1+1+1+1+1+1=6» banned already even before its opening. The next collaborative project was «Fragment-Event'87»⁴. At the same time trips abroad were also set, for example to Georgia, where they held an event «A Mirror Cross 1/2» (1989). In this way, step by step, living together and collaborative work did their job: at some point the two autonomous artists started being perceived as a tandem. And now it actually results in the fact that some of their art pieces have lost their definite authorship. One example is a performance dedicated to Kazimir Malevich, attributed either to Ludmila Rusava or to Ihar Kaškurevič, moreover in other sources the creative couple as one single author is mentioned.

The issue of authorship in itself is quite a sensitive subject. The name which stands behind this or that piece of art determines both its value and symbolic capital. In this context, in the 1970s-1980s it was not a question of money, and the works found their owners in another way. For example, one of the representatives of the unofficial art, when describing his experience, says, «In those times people were presenting one another with paintings. If a good person said, „Old man, you are a genius!“ we immediately gave him the best picture we had».⁵

As for the projects created in collaboration, the signature on the canvas decided everything. This method proved to be effective in the capitalist system with its art market long time ago, whereas here such things are often overlooked even today, not to mention the Soviet times. Besides, the authorship was often simply lost. It happened due to the spontaneous nature of some of the events, namely, in cases when this or that project was not initially meant to be a work of art and created based on a different logic. Being faced with new forms, performances and happenings in particular, the artists had to reach the task of heircumentation As a result, today we have to deal with only a limited number of works, the traces of which managed to survive, as well

² How deep is your love? // Christie's // URL: <http://www.christies.com/features/10-most-famous-art-couples-of-20th-century-7062-1.aspx>.

³ See more - Т. Сяцко. Людміла Русава: вада, зямля, паветра. Стр. 45.

⁴ Apart from Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič, Todor Kaškurevič also took part in the exhibition.

as with those narratives that we succeeded in gathering through the oral history method.

2.

As Dzmitry Karol said, «Today the existence of Ludmila Rusava in our world is conditionally divided into conflicting living memories about her and about what she did as an artist. For me, the long-lasting interaction of these two sides is increasingly revealing Ljuda as a researcher of her own future, of its posthumous possibilities. Let me explain what I mean. In the expressive gesture of Rusava-as-an-artist, the gesture of dramatic self-presentation, today I see a well-thought and closely experienced intention to put her sick body into the sphere of the eternal — the sphere which creates, which is capable of creating and must create art.»⁶ Indeed, Ludmila Rusava could feel her times in a very sensitive and accurate way. She had a clear understanding of the work of memory. Thus, she was very careful in documenting every performance of hers. Having moved from the village Efimova to her apartment-studio in Minsk, the artist basically started a new period of her life. On the one hand, it is characterized by her thorough work with the text (metaphysical poetry, art theory). On the other hand — by the cooperation with the photographers, the increasing complexity of her conceptual projects and closer attention to performance. It was at that stage when she made her portfolio in which she put together the projects according to her own understanding of their importance and following individual preferences. It included works dating from 1980 to 2000. It is noteworthy that the early events and performances, which now often appear as her common artistic heritage with Ihar Kaškurevič, were virtually absent there. The performance made during the group exhibition «Malevich–110» (Viciebsk, 1988) is only mentioned once. One of the images is accompanied by a typewritten caption «art-temptation-redemption-transformation». And we can only guess why, among other chronicles, a rather long and fruitful period is missing. However, knowing that in the last years of her life Ludmila Rusava got rid of all the things she believed to be unnecessary in her archive, we can assume that the gaps did not happen by chance and that she decided to keep the works she genuinely wanted to leave.

At the same time the documentation of the works created by the artists in collaboration n be found in Ihar Kaškurevič's archive. Here we find the information about the previously mentioned

⁵ Here and further quotations from the interviews given to the author of the article are presented.

⁶ Цыт. паводле Белявец А. Цень, дваінік і ўспамін // Мастацтва. № 1 (382), 2015. (According A.Beliavets. Shadow, Doppelganger, Memory. // Mastatstva. № 1 (382). January, 2015. P. 18).

performances dedicated to Kazimir Malevich, happening «Entrance to the Temple» (Efimova, 1988)⁷, the pictures taken during the events «A Mirror Cross 1/2» (Georgia, 1989), as well as «The Black Album» — a collage-type album which appeared as a result of the conceptual swim in 1978. In some cases, in addition to the photos, one can see the accompanying texts, where the authorship is indicated. For example, if we look at «Kazimir's Revival», we will see the following, «The author is Ihar Kaškurevič, the participants are the International Movement for Creative Freedom». And among other participants Ludmila Rusava is mentioned. Thus, using the appropriate research lenses there would probably be no problems with stating the authorship. In some cases it is clearly mentioned, in others it would be enough to compare the contents of Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič's personal archives and to make conclusions based on the grounds of the documents present there.

Now it is difficult for us to judge about the processes of the concepts development and embodiment. We can only speculate on how the boundary between collaboration and autonomy was made. Ihar Kaškurevič recalls this period as «a cooperation of two independent artists», each of whom was moving his/her own way: «We have never reached any consensus, the only exception was about our consensus about official clichés. And in the rest we were completely different, total aliens. We were contrary to everything, even to the laws of the underground. Every of us was living in his/her own space, doing what (s) he was interested in. And then we met in order to share points of view, to say that what every of us believed in was the only true thing. Nobody was sharing apartments, but we did, it was what we were doing, since we were also living together».

The closer we get to the principles of work, the fewer reason we have to consider Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič's union as a tandem of two artists who shared the same system of values and were working in accordance with it. The only thing they had in common was their desire for autonomy. Consequently, personal and creative boundaries lined up in a very tight way, and the separation was seen as individual freedom, which was more valuable than the ability to create common senses. Rather, each of them was engaged in «the production of the spirit», continuing the same escape from the oppressive modernity into the sphere of pure art. It also must be added that the artists never called themselves a creative tandem. We can find only external expressions of this kind,

⁷ Apart from Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič, Aliaksiej Zdanaŭ and Cerberus Shalupen also took part. (From the documentation).

⁸ Завадская И. Перформанс длиною в жизнь // Беларусь сегодня (I. Zavadskaya. Lifelong Performance // Belarus Today). // URL: <http://www.sb.by/art/article/performans-dlinoyu-v-zhizn.html>.

such as: «Without even being together, Rusava and Kaškurevič were a couple in art /.../ As two powerful energy centers — those of a male and a female».⁸ Differences in opinion logically resulted in the end of their common life. Ludmila Rusava's moving to Minsk and Ihar Kaškurevič's immigration put an end to their period of collaboration. From that moment each of them had his/her own creative trajectory.

We should also mention the incredible effort Ludmila Rusava took to overcome the attraction of the «Efimova's epoch». Staying in Belarus, to a larger degree she faced the pressure of the context. However, even in those conditions not only did the artist failed to get lost in our unconsciousness, but she also appears as one of the iconic figures of the unformal stage and Belarusian art in general. She overcame the magnetism of the «tandem», coupling with her husband-artist and remained for us an autonomous author. In his turn, Ihar Kaškurevič continues his artistic practices in Berlin. In close cooperation with environmental initiatives he works with stone and creates colorful pictorial surfaces.

By way of conclusion

The theoretical frame of cultural research states that there are no questions to which we can give a single and universally true answer. There are discursive circles, getting into which knowledge acquires some status and significance. The topic of Ludmila Rusava and Ihar Kaškurevič's creative collaboration is a relatively recent product. This is a certain kind of mythologization that firstly rose at the domestic level and without due reflection was taken to the areas of art criticism. It was becoming increasingly enhanced after Ludmila Rusava's death and Ihar Kaškurevič's withdrawal from the local context.

Critical position and refusal to romanticize the image of the artists, who were going contrary to the system, allows us to see a rather conditional nature of their art cooperation. Events which are today represented as made in cooperation, on the one hand often have different histories of their creation and on the other hand — a specific author whose name is present in the project documentation. And the only thing that remains to us is to analyze the process of their implementation, the conditions of creation, as well as the question — why certain works stayed in our memories as «made in cooperation».



1987

СВЯТКАВАННЕ СТАГОДДЗЯ МАРКА ШАГАЛА

Узбярэжжа каля Траецкага

З успамінаў ВАЛЕРА МАРТЫНЧЫКА:

Валер Мартынчык (н. 1948) — мастак. У 1972 годзе скончыў Беларускае дзяржаўнае тэатральна-мастацкае інстытут. Член аб'яднання «Форма» (1987–1989). З 1990 жыве ў Лондане.

Мая майстэрня ў той час была прама насупраць дома І З'езда РСДРП у самым цэнтры Мінска, менавіта ў тым доме, дзе ў свой час жыў Лі Гарві Освальд, які застрэліў амерыканскага прэзідэнта Джона Кенэдзі. На той жа вуліцы жыў паэт Аляксей Жданаў, з якім мы пазнаёміліся толькі ў 1986 годзе. Памятаю, пасля першага вечара ў маёй майстэрні ён, развітаўшыся, сышоў, як раптам праз хвілін пяць грук у дзверы. Адкрываю — Жданаў. «Валеры! Я вярнуўся сказаць, што ўпершыню сустрэў разумнага мастака!» — рэзка развярнуўся і знік, што, як я пазней зразумеў, было ў ягонай манеры. Ён любіў рэзкасці: знаёміцца і сварыцца, затым мірыцца і зноў сварыцца...

У мяне ў майстэрні быў тэлефон — прадмет раскошы ў той час. У Маскве, мяркуючы па чутках, пачыналася новая «адліга», а тут юбілей нашага земляка Марка Шагала — стагоддзе. Жданаў быў у мяне ў майстэрні, калі мы абмяркоўвалі гэтую падзею, і раптам яму ў галаву прыйшла думка адсвяткаваць гэта публічна. Каго цяпер здзівіш публічнымі выступамі? Але ў той час на нашай памяці нічога падобнага проста не існавала. Публічнае, што б там ні было, было забароненае. Акрамя афіцыйных шэсцяў, вядома. У той час публічная акцыя ў

Мінску магла прывесці да непрадказальных наступстваў. Жданаў, як я сказаў, быў рашучым чалавекам. Ён набраў нумар Міністэрства культуры і нейкаму чыноўніку заявіў, што група людзей збіраецца адзначыць стагоддзе Шагала на свежым паветры, каля Траецкага прадмесця. «Якога яшчэ Шагала?» — перапытаў работнік Міністэрства культуры. Жданаў патлумачыў, хто такі Шагала. «Ды я вам сто такіх Шагалаў знайду! — зароў голас у трубцы. — Каб і не думалі! Пашкадуецце!»

Тым не менш мы пайшлі. Было страшнавата. Я папярэдзіў сваякоў, што ўсё магчыма. На ўсялякі выпадак запрасілі некалькі чалавек з фотагуртка падстрахаваць нашу акцыю. Мы са Жданавым, мой сябар-фізік Ігар Фядчэня з Акадэміі навук са сваёй сяброўкай Воляй, яшчэ некалькі чалавек. Ля Траецкага нас чакала паэтка Наташа Татур. Жданаў і Татур тут жа пачалі чытаць вершы, цудоўныя вершы. Раптам адусюль з'явілася міліцыя — нас чакалі: дзеяч культуры з міністэрства стрымаў слова. Маёр спрабаваў спыніць акцыю, міліцыя абкружыла нашу групку, але паэты працягвалі чытаць. Фотагурток узяўся за працу — з усіх бакоў чулася шчоўканне апаратаў, а Наташа і Аляксей працягвалі чытаць. Мы былі ўражаныя іх адвагай, але міліцыя становілася ўсё больш, і яны ўрэшце выпіхнулі нас і развялі ў розныя бакі. Акцыя скончылася, але яна адбылася, і паэты далі першы ўрок смеласці ў краіне, дзе дзесяцігоддзямі ўладарыў страх.

Выступ Аляксея Жданава.
Святкаванне 100-годдзя Марка
Шагала. З архіва А. Клінава
The celebration of
Marc Chagall's anniversary.
From the archives of A. Klinau

#





Артур Клінаї, Людміла Русава,
Віталь Ражкоў, жонка графа Русанова,
Ігар Кашкурэвіч, справа стаіць
Валер Мартынчык.
Фатаграфія і архіў У. Парфянка

Святкаванне 100-годдзя
Марка Шагала.
З архіва А. Клінава
The celebration of
Marc Chagall's anniversary.
From the archives of A. Kliaiū



Выступ Наталлі Татур.
Фатаграфія і архіў У. Парфянка
Natalia Tatur are reading her poem.
Photo and archives of U. Parfianok

Святкаванне 100-годдзя
Марка Шагала.
Фатаграфія і архіў У. Парфянка
The celebration of
Marc Chagall's anniversary.
From the archives of U. Parfianok





1987

CELEBRATION OF THE CENTENARY OF MARC CHAGALL'S BIRTH

Near Trajeckaje District

From the memoirs of VALERY MARTYNČYK:

Valery Martynčyk (b. 1948) is an artists. In 1972 he graduated from the Byelorussian State Institute of Theatre and Art. Since 1972 he had been participating in the underground informal art of Minsk, Leningrad and Moscow. A member of the art group «Forma» (1987-1989). Since 1990 he has been living in London

My studio at that time was situated just across from the House of the First Congress of the Party in the very centre of Minsk, precisely where Lee Harvey Oswald, who assassinated the American President John Kennedy, had once lived. The poet Aliaksiej Ždanaŭ whom I met in 1986, lived on the same street. I remember how after the first evening in my studio after saying goodbye he left, and five minutes later I hear someone knocking. I open the door and it is Ždanaŭ: «Valery! I am back to say that it is the first time I've met an intelligent artist» — then he suddenly turns around and leaves, which, as I understood later, was his style. He was abrupt: making friends and then quarrelling, then making up again, and quarrelling again.

There was an item of luxury for those times in my studio — a telephone. According to rumours a political 'thaw' had started again in Moscow; and then came the one hundredth anniversary of our compatriot Marc Chagall. Ždanaŭ was in my studio when we were discussing the event, when suddenly he had an idea to celebrate this event publicly. Who nowadays can be surprised by public events? At that time, however, nothing like this had happened before. Anything public, no matter what, was forbidden. Apart from the official

marches, of course. At that time a public event in Minsk could lead to unpredictable consequences. Ždanaŭ, as I said, was a determined person. He called up the Ministry of Culture and exclaimed to one of the civil servants that a group of people were about to celebrate Chagall's anniversary in the open air near Trajeckaje district. «Who on earth is Chagall?» asked the civil servant. Ždanaŭ explained who he was. «I'll find you hundreds of these Chagalls!» a voice shouted on the line. «Don't you dare! My god!»

Nevertheless we went. It was a bit scary. I warned relatives that anything could happen. We invited some people from the photo studio just in case, to have some support. Ždanaŭ and myself, my friend physicist Ihar Fiadčenia from the Academy of Science with his friend Volha, and a couple more people. A poet Natallia Tatur was waiting for us near the Trajeckaje District. Ždanaŭ and Tatur started to recite poems, amazing poems. Suddenly the police came from everywhere — we had been expected; the 'culture worker' from the Ministry had kept his word. A police Major tried to stop the action. We were surrounded by police, but the poets kept on reciting. Photographers started taking pictures — from all sides the clicks of cameras — but Natallia and Aliaksiej continued to recite. We were impressed by their courage, but there were more and more police, and they finally pushed us aside. The action was over, but it did take place, and poets gave the first lesson of courage in a country where for decades fear reigned .

Святкаванне 100-годдзя
Марка Шагала.
Фатаграфія і архіў У. Парфянка
The celebration of
Marc Chagall's anniversary.
From the archives of U. Parfianok

#

103



1987

ВЫСТАВА «НА КАЛЕКТАРНАЙ»

Актавая зала Інстытута
Грамадзянпраекта,
вул. Калектарная, 21а

Удзельнікі: Аляксей Жданаў, Тодар Копша,
Артур Клінаў, Андрэй Плясанаў, Віталь Ражкоў.

З успамінаў НАТАЛЛІ ТАТУР:

Наталля Татур (н. 1949) — паэтка, папличніца Аляксея Жданава. Скончыла Тэатральна-мастацкі інстытут у Мінску. Працавала журналісткай у газетах і рэдактаркай на тэлебачанні. Зараз жыве ў ЗША.

Быў 1987 год. Савецкі Саюз ужо разваліўся з лёгкай рукі Міхаіла Гарбачова. Старэйшае пакаленне, якое пабудавала сацыялізм, пачынала ўпадаць у глыбокую дэпрэсію. Камуністычныя перакананні не вытрымалі праверкі часам. Мая бабуля, перакананая камуністка, хітала пальцам: «Я вось сацыялізм пабудавала, а пагляджу, як вы камунізм зробіце!» Ніякага камунізму мы ўжо, Алена Фёдараўна, не зробім. Мы разам з вамі, даражэнькая бабуля, як высветлілася, жылі ў кардонавай каробцы, якая разбурылася.

Людзі жахаліся зменаў. Але мы з маім сябрам, паэтам Аляксеем Жданавым былі шчаслівыя. Бог даў нам гістарычную магчымасць — бачыць апошнія дні сябраў Палітбюро. Першым памёр тытан і стоік, чалавек, спавіты ўзнагародамі і бровамі, — Леанід Брэжнеў. Яго называлі «брываносцам сутоння» — наш чалавек жартаў пад пахаю не хавае. Дзіва, але мы з Лёшам Жданавым думалі, што не дажывем да канца сацыялізму, памрэм раней. Але раптам па радыё і тэлебачанні гучыць класічная музыка. Высветлілася, што памёр Леанід Брэжнеў. А потым ЯНН пачалі мерці, як мухі. Яшчэ ўчора андропаўскія чаляднікі хапалі людзей у кіно і ў чэргах па гарэлку — праверыць, ці не павінны яны ў гэты час быць на працы, — а за пяць хвілінаў спазнення пачалі звальняць. Не паспелі

андропаўцы давесці справу да крывавага абсурду, як зноў па радыё і тэлебачанні насцярожліва гучыць класічная музыка — памёр Юрый Андропаў. Не вытрымалі ныркі. Пісаў вершы. Вось і прычкалі людзі свята. Дохнуць гады. Адзін за адным. Бог усё бачыць. Пахавалі Андропова і выцягнулі на п'едэстал зусім ніякага пераемніка. Чарненка. Хворы, стары, ён даходзіў разам з сацыялізмам, ляжаў на падлозе, а яго здымалі камерамі са столі — атрымлівалася, што на нагах стаіць. Вы згодныя стаць прэзідэнтам? Ледзь жывы Чарненка яшчэ здолеў узняць сагнутую ў локці і абапёртую аб падлогу руку (гледачы бачылі, што аб сцяну) і вымавіў жаваным голасам: «Хо-ро-шо». Рукі апалі. Чарненка стаў прэзідэнтам.

Мяне заўсёды ўражвала ў сацыялістычным лагеры несумленнасць. Хлусня ў вочы. Мільёны людзей бачаць па тэлебачанні, што ў прэзідэнты выбіраюць труп. І выдатна! Адзін труп ужо ляжыць пасярод краіны ў маўзалеі і шмат гадоў смярдзіць. А іншы мярцвяк будзе кіраваць краінаю. Але нядоўга. Аблілісь слязою, з тым пайшлі дамой. Памёр і Косця Чарненка. Нікому не паспеў нашкодзіць. Трохі паляжаў у прэзідэнтах і адляцеў. І зноў па радыё гучыць урачыстая музыка. Гэта быў Вялікі Час. Армагедон савецкага ўраду. Усё лопнула, разляцелася, правалілася ў Тартар. Бабуля кінула чытаць газеты. Бабуля перастала гаварыць пра палітыку, толькі ківала ў бок газетай: «А-а! Мае вы мае, усё глупства!» Бабуля канчаткова згубіла веру ва ўсё. Толькі ўжо нікому пра гэта не казалі.

Віталь Ражкоў. Патрыярх. 1987
ДВП, алей. 200x83
Vital Razkoŭ. Patriarch. 1987
Oil on fibreboard. 200x83



У 1985 годзе на пасаду заступіў Міхаіл Гарбачоў. Імпазантны, з радзімай плямай на лбе, з адукаванаю жонкай Раісай, якая адразу спадабалася на Захадзе. Раісу было не сорамна паказаць народу. У Маскве завірвала новае жыццё. Але ў Мінску слова «перабудова» яшчэ не несла ніякай інфармацыі. У Мінску з перабудоваю і конь не качаўся. Усё-ткі правінцыя. І ўсе партыйныя кадры на месцах.

Бо куды іх падзяваць? І з каго пачаць? Яны яшчэ моцна трымаліся на сваіх гліняных нагах.

У той час я жыла на вуліцы Карла Маркса. Недалёка ад вакзала. Аднойчы ў пачатку восені да мяне на гарбату зазірнула імпазантная архітэктарка Людміла Караткевіч. Яна дваццаць гадоў адпрацавала ў праектным інстытуце «Мінскграмадзянпраект» на вуліцы Калектарнай. Гэта была арганізацыя ваеннага тыпу, і працавалі ў ёй «па званку». Па званку — за пульт, па званку хадзілі на абед, у прыбіральню можна было выйсці толькі з дазволу начальніка аддзела, па званку вярталіся з абеду і па званку ішлі дахаты. І так усе дваццаць гадоў. Ад такога працяглага існавання ў рэжыме канцлагера ў архітэктаркі Людмілы Караткевіч пачаў распадацца арганізм, палопаліся нервы і змэнчыліся цягліцы.

— Як бы я хацела адпомсціць свайму «любаму» «Мінскграмадзянпраекту», — марыла Людміла. — Толькі вось не ведаю, як гэта зрабіць!

— А я ведаю, — кажу.

— Няўжо? Як?

— Трэба зладзіць у «Мінскграмадзянпраекце» выставу мастакоў-авангардыстаў!

— Геніяльная думка, — ацаніла Людміла. —

Заўтра я пайду да камсорга (у тыя часы яшчэ былі такія людзі — камсамольскія арганізатары) — і скажу яму, што было б добра ў нашым «Мінскграмадзянпраекце», дзе працуюць творчыя таварышы-архітэктары, правесці выставу маладых мастакоў-авангардыстаў. Тым больш што наш шэф, Уладзімір Ільіч, зараз у адпачынку. А ты знойдзеш патрэбную колькасць гэтых мастакоў?

— Знайду, — шматзначна падцвердзіла я.

Лады.

Восень 87-га года была ў Мінску надзвычай лагодная, восень панавала і на старых мінскіх вулках, якія насуперак разбуральнай сіле развітага сацыялізму яшчэ захоўвалі сваю гістарычную прывабнасць. Сярод гэтых вулак была і вуліца Калектарная, на якой пакуль яшчэ трывала стаяў «Мінскграмадзянпраект». Аднойчы ў Польшчы я патрапіла ў мястэчка Мінск-Мазавецкі. У мяне ўзнікла адчуваньне дэ-жавю. Я апынулася нібыта ў нашым беларускім Мінску, і акурат у раёне Калектарнай. Выявілася, што такое архітэктурнае супадзенне не выпадковае, бо калісці за польскім часам беларускія гарады будаваліся паводле праектаў адных і тых жа архітэктараў. Падобнае сваяцтва яднае Парыж і Санкт-Пецярбург.

Вокны шэрага стандартнага будынка «Мінскграмадзянпраекта» выходзілі на стары залаты сквер. Гісторыя гэтага месца надзвычай драматычная — падчас вайны тут, па старых габрэйскіх могілках, праходзіла гета. Сведка мінулага, сціплы камень на зямлі, распавядае пра тое мінакам. Наагул нашыя таварышы

камуністы былі надзіва таўстаскурыя: усюды, дзе пахаваныя бязвінныя ахвяры, ці то нацызму — на Калектарнай, ці то сталінізму — у Курапатах, абавязкова насадзяць маладых дрэўцаў і пабудуюць мікрараён, як у Курапатах, альбо адміністрацыйны будынак, як на Калектарнай, 4, — не паспееш апамятацца, а ўжо шыбуе праз могілкі дзелавы народ па сваіх штодзённых справах.

У маёй бабулі, Алены Фёдараўны, камуністкі са стажам, быў другі муж. Зваўся ён Сямён. А быў ён пракурорам і ўдзельнічаў у расстрэлах грамадзянаў у Курапатах. Пра гэта забаронена было казаць. Бабуля вельмі не любіла, калі, вяртаючыся дахаты з Курапатаў пасля расстрэлаў людзей у патыліцу, гэты Сямён піў воцатную эсэнцыю! Я і сама памятаю ў бабулі поўныя саламяныя кашы пустых бутэлчак з-пад воцату. Яго нават эсэнцыя не брала! Неўзабаве бабуля з ім разышлася.

Але вернемся ў «Мінскграмадзянпраект». Архітэктарка Людміла Караткевіч, экстравагантная і энергічная габрэйка, у чорным мужчынскім капелюшы, з крывавымі вуснамі і вельмі прыгожымі карымі вачыма, якія не пакідаў глыбокі ўнутраны неспакой, перамяшаны з неспатоленай жарсцю, завітала падступным восеньскім ранкам да камсорга «Мінскграмадзянпраекта» і зрабіла яму нявінную прапанову — правесьці выставу маладых авангардных мастакоў.

— А што значыць «авангардных»? — найўна запытаўся камсорг.

— Гэта тыя, хто найлепш малюе, — не міргнуўшы вокам адказала Людміла.

Сама ж Людміла Караткевіч ніколі не бачыла ніводнага мінскага авангардыста, бо такіх экзатычных звяроў народу не паказвалі. Праўда, яна была сяброўкай паэта і дысідэнта Аляксея Жданава, які ў тыя далёкія часы маляваў алоўкам адмысловыя раскраскі і дарыў іх сябрам, толькі нікому ў брэжнеўскія часы не прыходзіла ў галаву, што гэта можа называцца авангардным мастацтвам. Камсорг «Мінскграмадзянпраекта» прапанову Людмілы ўхваліў. «Вернецца з адпачынку наш дырэктар Уладзімір Ільіч, а мы ўжо і мерапрыемства правялі», — радаваўся малады чалавек. (Тады яшчэ было модна ставіць галачку ў радку мерапрыемстваў. А цяпер такога слова, напэўна, ужо і не існуе.)

Вечарам я абмеркавала з Алякеем Жданавым, хто будзе ўдзельнічаць у выставе. Віталь Ражкоў — малады мастак, скончыў мінскую мастацкую вучэльню. Падаваўся крыху дзікаватым, хадзіў у доўгім белым плашчы і вызначаўся скрайнім экстрэмізмам у поглядах і ўчынках. Андрэй Плясанаў — асоба шматбаковая, праявіў сябе ў розных сферах: граў на музычных інструментах, здаецца, спяваў, маляваў, пісаў тэксты, калекцыянаваў карты і антыкварыят. Праўда, меў падазроную славу махляра, але асабіста мне і Жданаву ён нічога дрэннага не зрабіў — хто з паспяховых не меў зайздроснікаў. Ступень раскаванасці Плясанава нам падыходзіла. Тодар Копша — прафесійны мастак, эстэт, памяркоўна нацыяналістычных поглядаў. Артур Клінаў — малады жывапісец, яркі, падобны да расійскага разначынца, ён увесь час папраўляе акуляры, якія з’язджаюць

#

з арлінага носа, і распавядае, як учора вярнуўся з Піцера. Фрызура пад Гоголя падкрэслівала ягонае аблічча народавольца. Аляксей Жданаў — паэт, добра вядомы ў вузкіх колах, знешне падобны да былога трэнера па барацьбе, такі сабе качок, шырокі ў плячах, які, праўда, ніколі не пераступаў парога спартовай залы і абсалютна не выносіў фізічную працу. Таксама ў акулярах і з філасофскай (няскончанай) адукацыяй. Аляксей усё жыццё маляваў ідыёцкія карцінкі з нейкімі вар’яцкімі іншапланетнікамі (ён называў іх марсіянамі) і клеіў калажы. Выразаў з часопісаў фатаграфіі рэпрэсаваных за Сталіным людзей і наклеіваў іх канцылярскім клеем на кардонкі. Цэнтрам гэтых абвінаваўчых актаў былі звычайна Сталін з Леніным — ахвяры і каты наўмысна пераmeshваліся, — каты сядзелі на лавачках, стаялі з выцягнутымі рукамі ці неслі на галовах кепкі. Аднойчы ў Мінску я пачула ад трохгадовага дзіцяці, якое пабачыла плакат «Ленін у кепцы», такую гісторыю: Жыў-быў Ленін. Потым узяў і памёр. І цяпер ідуць на працу людзі і кажуць яму: «Шчасліва, Ленін!» Падобнае ўражанне рабілі Лёшыны калажы. Прычым Ленін да ўсяго іншага быў на іх з нафарбаванымі вуснамі.

На сценах актавай залы меркавалася развесіць мае са Жданавым вершы. Самыя, вядома, вострапалітычныя. Сама зала «Мінскграмадзянпраекта» была вытрыманая ў колерах сапраўднага катушковага сацыялізму — шэрагі крэслаў, сцэна з засланым чырвоным сукном сталом і абсалютна нязменным белым гіпсавым бюстам вечна жывога мерцвяка. Шчасліва, Ленін! Віталь Ражкоў прапанаваў застацца ў гэтай зале з суботы да панядзелка і выканаць сваё генеральнае рашэнне кампазіцый выставы. Усе ўдзельнікі былі наэкзальнаваныя будучымі падзеямі. Мае дзеці які раз перасталі хадзіць у школу.

І вось нарэшце надышоў дзень адкрыцця нашай выставы на Калектарнай. Я ахнула, пабачыўшы, што стварылі мастакі-авангардысты на чале з Віталём Ражковым. Актавая зала практычна ад падлогі да столі была уклееная газетамі. Усе крэслы былі зваленыя пасярод залы ў кучу ажно да столі, а з яе тырчэлі голыя чалавечыя рукі і ногі. Гэты аб’ект Віталь Ражкова называўся «Перабудова». Рукі і ногі Віталь узяў на Мінскім пратэзным заводзе. З левага боку ад увахода Ражкоў павесіў сваю працу — гіганцкі партрэт голага Брэжнева, такога сабе старога смарчка з аграмаднымі геніталіямі. Карціна называлася «Партрэт патрыярха». Пасля кароткага кансіліуму геніталіі прыкрылі какетлівай хустачкай, прыбілі яе да палатна. Стала яшчэ цікавей. З правага боку ад дзвярэй вісеў жывапіс Плясанава — прыпраўленыя лёгкай эротыкай касмічныя сюжэты з касманаўтамі ў скафандрах. Далей — пяшчотныя эстэтычныя абстракцыі Тодара Копшы. Бліжэй да сцэны сцены былі ўвешаныя калажамі Аляксея Жданава. Каб пабачыць жывапіс Артура Клінава, трэба было падняцца на сцэну, заслона была толькі крыху зацягнутая. Палотны Артура былі вельмі нечаканыя, асабліва ўражвала карціна, якая называлася «Смерць на вуліцы

Кастрычніцкай». Пасярод крывой вулачкі ляжаў мёртвы кот, але чамусьці было ясна, што гэтая карціна распавядае пра смерць Саламона Міхаэlsa, сапраўды задаўленага ў Мінску на вуліцы Кастрычніцкай сталінскім грузавіком. Карціна зачароўвала сваім драматызмам. Было выстаўлена даволі шмат працаў Клінава, самая вялікая мела назву «Рэвалюцыя», былі і кветкі — вельмі драэжныя кактус. Адчувалася, да гледача прыйшоў моцны і яркі мастак. Самога Артура на адкрыцці выставы не было. Ён, як заўсёды ў тыя часы, быў у Піцеры і з’явіўся праз некалькі дзён, ужо ў самы ажыятаж. Каля «Партрэта патрыярха» Віталь Ражкоў паставіў стэлажы з самымі рознымі прадметамі, якія калі і былі тэматычна звязаныя, дык толькі тым, што ўсе былі са сметніцы. Асабліва непрыемна кідалася ў вочы скарыстаная жаночая пракладка. Я распачала доўгія і цяжка перамовы, пераконваючы яго прыбраць пракладку, таму што нельга было дапусціць, каб выставу зачынілі, як парнаграфічную. Прыбраў.

Надышоў панядзелак. Зранку дзверы «Мінскграмадзянпраекта» адчыніліся, каб упусціць сваіх рабоў. Мы ўсе знаходзіліся ўсярэдзіне актавай залы і з нецярплівасцю чакалі першых наведнікаў. Мае дзеці, Вера і Ягор, не пайшлі ў школу і працавалі за дзяжурных адміністрацтараў, у іх быў свой столік, і яны раздавалі запрашальнікі і трымалі кнігу водгукаў. Веры было чатырнаццаць, а Ягору — трынаццаць гадоў. Нарэшце дзверы актавай залі расчыніліся, і некалькі наведнікаў, работнікаў «Мінскграмадзянпраекта», зрабілі першы крок, каб увайсці на выставу… але завіслі ў паветры з адной паднятай нагою, нібыта чаплі! Яны не маглі наступаць на газеты! Газеты былі органам улады і выклікалі страх. Газеты паралізавалі людзей! І гэтым людзьмі былі не рабочыя і не калгаснікі, а вяршкі інтэлігенцыі — архітэктары! Страх не дазваляў ім наступаць на газеты, дзе былі фатаграфіі сябраў Палітбюро! Гэта немагчыма забыць. Прыгадваецца жарт, што любая назва артыкула ў газеце падыходзіць, каб так назваць полавы акт. Напрыклад — член Палітбюро Х. Падыходзіць? Гэта была дурная, але вельмі смешная гульня з газетамі. Бледных архітэктараў з’ядаў самы сапраўдны страх, калі яны сталі на газеты і ўвайшлі на выставу. Нясмела, амаль на дыбачках, яны пачалі агляд экспанатаў. Спачатку моўчкі. Пасля, азіраючыся па баках, заглядвалі пад хустачку «Патрыярху» і ўжо ва ўсю рагаталі. Асабліва жанчыны. Альбо, наадварот, абураліся. Меркаванні падзяліліся на чорныя і белыя. Незадаволеныя крычалі: «Гэта беспарадак! Мы не дазволім! Мы не за гэта ваявалі!» Гэта былі, вядома, ветэраны.

Перад абедам на выставу прыйшло каля дзесяці наведнікаў. Яны неяк смела парушылі рэжым працы па званку. Але пасля абеду, калі першыя наведнікі падзяліліся ўражаннямі з калегамі, — ужо немагчыма было стрымаць ахвотных паглядзець авангардную выставу. Ужо ў калідорах «Мінскграмадзянпраекта» выбухалі спрэчкі і даходзілі ледзь не да боек. «Закрыць! Забараніць! Знесці!» — крычэлі ветэраны. «Цудоўная экспазіцыя, — пасміхаліся бунтары, — добрыя мастакі. А вам, ветэранам, толькі б вайну паказаць. Сытыя па горла!»

#

#

#

Так прайшоў панядзелак. У аўторак народ паваліў валам. Інстытут «Мінскграмадзянпраект» ужо не працаваў. Архітэктары гулялі па калідорах і захоплены спрачаліся пра выставу. Разляталася пагалоска. Пацягнуўся народ з горада. Раніцай у сераду прыехалі прадстаўнікі гаркама партыі на чале з загадчыкам аддзела культуры Івановай і сакратаром па ідэалогіі — не памятаю ягонае імя, бо ўсе на адзін твар. Аточаная з усіх бакоў паплечнікамі Іванова падышла да калажаў Жданава. Пабачыла Леніна з нафарбаванымі вуснамі, і ёй зблэжэла. Яна страціла прытомнасць. Паплечнікі паспелі яе падхапіць. Калі ачомалася, слабым голасам, плачучы сказала Жданаву:

— Вы мяне абразілі... Вы абразілі мяне як жанчыну.

— Нічым я Вас не абразіў, — з годнасцю адказаў Жданаў. Хаця вочы ў яго здзекліва паблісквалі.

Сакратар па ідэалогіі ўзяўся чытаць Жданаву палітычныя маралі.

— Кажыце гучней, — папрасіў Жданаў.

— Мне здаецца, што я дастаткова гучна кажу, — пакрыўдзіўся сакратар. — Чаму Вы мяне не чуеце?

— Бо ў Вашым абутку хлюпае кроў ахвяраў 37-га года, — выразна адказаў Жданаў.

Больш сакратар ужо нічога не казаў. Пад рукі павялі непрытомную Іванову, хістаючыся сышоў ідэалагічны сакратар. Запахла смажаным. Мы ўсе адчулі, што выставу могуць прыхлопнуць. У Жданава разбалелася сэрца, і, абліваючыся халодным потам, ён папрасіўся дахаты. Лёша меў слабое здароўе і цяжка пераносіў стрэсы. Ражкоў зноў застаўся начаваць. І правільна зрабіў. Таму што ўначы ў дзвярах актавай залы памянлі замкі. Але Ражкоў адчыніў з сярэдзіны. Зноў прыйшоў натоўп гледачоў. А ў натоўпе з'явіліся шэрыя кардыналы з КДБ. Прадстаўнікі гаркама партыі, але ўжо без Івановай, зноўку былі з намі.

Архітэктары святкавалі перамогу, ніхто не працаваў, ніхто не слухаў званкоў. Былыя рабы не хавалі смеху, назіраючы з вокнаў, як у пажоўклых восеньскіх кустах соўвалася рудая галава дырэктара «Мінскграмадзянпраекта» Уладзіміра Ільіча. Ён быў у адпачынку, але весткі пра падзеі дайшлі і да яго, і ён ужо не мог уседзець дома. Аднак увайсці ў будынак не ўваходзіў, каб ні за што не адказваць. Было абсурдна і смешна глядзець, як прысядаў у хмызах, назіраючы за сваім інстытутам, Уладзімір Ільіч — думаў, што яго ніхто не бачыць. Будынак быў ужо шчыльна ачэплены чорнымі машынамі. Дзе-нідзе мільгалі міліцыянты.

З серады на чацвер нам паведамлілі, што выставу закрываюць. Як журналістка, я ўстала за сваю ідэю сцяноу:

— Не закрываюць. Вы тут трымайцеся, а я пайду адпраўляць тэлеграму Раісе Гарбачовай.

Чаму менавіта Раісе, — запытаецца чытач, — а не самому Гарбачову? Мой разлік быў дакладны. Да Гарбачова ўжо ішлі хвалі лістоў, скаргаў і тэлеграмаў. Іншая справа Раіса. Яна зусім вольная, і ёй ніхто яшчэ не піша. Яна напэўна атрымае і прачытае маю тэлеграму. Тэкст быў такі: «Шаноўная Раіса Гарбачова! У Мінску адкрылася першая выстава маладых мастакоў-

авангардыстаў. Але ўлады ўжо хочуць яе зачыніць. Выратуйце нашу культурную акцыю!» Думаю, што Раіса Гарбачова атрымала гэтую тэлеграму. Асабіста. Магчыма, мая тэлеграма наагул была першай для адукаванай і культурнай жонкі прэзідэнта, якая толькі што заступіла на пасаду. Выставу зачыніць не змаглі.

У чацвер бледны і перапалоханы камсорг «Мінскграмадзянпраекта» паклікаў мяне наверх, у кабінет. Там ужо сабраліся пераляканыя людзі з адміністрацыі праектнага інстытута.

— Што нам за ўсё гэта будзе? — запытаўся камсорг. Вусны ў яго задрожэлі.

— Нічога, — адказала я. — Нічога вам не будзе.

— Але як гэта? Нас жа павыганяюць з працы! Паглядзіце, што тут робіцца, поўная анархія, гэта ж ваенная арганізацыя! — тут ён прадаў страшэнную тайну. Пад выглядам «Мінскграмадзянпраекта» дзейнічала ваенная арганізацыя, таму і рэжым працы быў як у канцлагеры. — Мы ўжо не спім і не ядзім, можа, нас нават арыштуюць.

— Вам нічога не будзе, — упэўнена пацвердзіла я. — Хаця, — тут я зрабіла паўзу, — я думаю, вы атрымаеце павышэнне.

Пакінуўшы гэтых персанажаў з нямой сцэны «Рэвізора», я выйшла.

Выставу не зачынілі дзякуючы светлай памяці Раісе Гарбачовай. Але партыйныя сілы зрабілі яшчэ больш хітрадумна. Яны распачалі ў актавай зале рамонт! Гэта была кульмінацыя! У падлозе раскрылі люкі. Блішчала аўтазварка. Паставілі да столі лесвіцы і пасыпалі гледачоў пабелкай. Разам з экспанатамі выставы і ўбраннем залы атрымлівалася дэкарацыя з пекла. Надышло свята поўнага абсурду! Пачалася перабудова. Лёша Жданаў адзначыў: «Ведаеш, што такое перабудова? Стаіць, прыкладам, у хаце кацёл з лайном. Ён закрыты вечкам і нікому не перашкаджае. Але нехта паставіў яго на вагонь і пачаў грэць і мяшаць. Уяўляеш, які смурод? Вось гэта і будзе перабудова».

Помста архітэктаркі Людмілы Караткевіч нялюбай арганізацыі атрымалася як мае быць! Нават праз васьмянаццаць гадоў мне не сорамна ўзгадваць тую бліскую акцыю. На шмат гадоў у Мінску здохла цензура выяўленчага мастацтва. Пасля выставы на Калектарнай можна было выстаўляць што заўгодна. За што і змагаліся. За свабоду наступачь нагою на газеты. Нечаканым і цікавым падаўся мне факт, пачуты нядаўна, у сакавіку 2004 года, у Варшаве ад Артура Клінава: падчас выставы на Калектарнай Віталь Ражкоў паклікаў яго да чырвона-суконнага стала, выцягнуў шуфляду і паказаў Артуру паржавелы авіяцыйны снарад часоў вайны. Так са спазненнем я парадавалася, што арганізатары і ўдзельнікі выставы разам з архітэктарамі, партайгеносэ, маімі дзецьмі і звычайнымі наведнікамі не ўзляцелі ў паветра. Вось гэта была б цана авангарда і свабоды! Але тады, увосень 1987 года, Міхаіл Гарбачоў яшчэ не павынішчаў неацэнныя вінаграднікі, людзей у Карабаху яшчэ не пасеклі снайперскімі лапаткамі, і яшчэ шчодрэ сыпалася чыстае золата з дрэваў на старой мінскай вуліцы Калектарнай, і неба над намі было глыбокае і сіняе.

Варшава, 31 сакавіка 2004



Наталля Татур, Аляксей Жданаў.
З архіва Н. Татур
Natalia Tatur, Aliaksiej Ždanaŭ.
From the archives of N. Tatur



Экспазіцыя выставы
«На Калектарнай».
З архіва А. Плясанавы
The exhibition «In Kalektarnaj».
From the archives of A. Pliasanav

(Знізу) Віталь Ражкоў,
Артур Клінаў, Тодар Копша,
Вера Любімава (дачка Наталлі Татур),
Аляксей Жданаў, Наталля Татур,
Людміла Караткевіч,
Андрэй Плясанай.
З архіва А. Плясанавы



З успамінаў ВІТАЛЯ РАЖКОВА:

Віталь Ражкоў (н. 1959) — вядомы як, Бісмарк Віталь Сківіца, Віталь Калгін. Вучыўся ў Мінскай мастацкай вучэльні (1974—1978). Арганізатар і ўдзельнік камерцыйна-міфалагічнага аб'яднання «Бісмарк» (з 1987). Удзельнік выставаў з 1984, з 1999 займаецца мастацкімі акцыямі і перформансамі персанальна-суб'ектыўнага характару.

Гэта быў вельмі цікавы перыяд, мяркую, прычына — не толькі мая маладосць. Іншадумцы, вядома, былі ў андэграўндзе, але ў гэты час, як шарыкі ртуці, пачалі адзін да аднаго прыцягвацца. Першы раз, напрыклад, калі я, здаецца, у 1983-м паказаў на нейкай незалежнай выставе свой твор — «Яблык і моль» — якраз пачалася паслябрэжнеўская эпоха, адбываліся трансфармацыі ў соцыуме. На гэтай выставе да мяне падышоў Ігар Кашкурэвіч, пайшлі кантакты з іншымі мастакамі. Мы складалі планы агульных выставаў, дыскусавалі пра мастацтва. Адным словам, сітуацыя была бадзёра-аптымістычная. Хтосьці нават спадзяваўся забрацца на высоткі мастацкага Übergrund'a і паскідваць мясцовых

гегемоншчыкаў, каб заняць іхнае месца. Але мне падавалася, і так я думаю і зараз, што гэта хістка пазіцыя. Таму што, па сутнасці, заняць іх месца — значыць, стаць імі, нават калі ты мастак-авангардыст.

На маю думку, авангарда ў сэнсе рэвалюцыі, як было, калі вынайшлі фатаграфію, калі дзейнічалі радыкальныя мастацкія рухі пачатку XX стагоддзя, зараз няма. Сёння ўсё адбываецца аўтаматычна, запушчаны механізм: постмадэрнізм, потым постпост-, анты- і г. д. Але няма той вартасці, за якую можна было б змагацца. Увесь час нешта змяняецца, і гэта сталася ўжо руцінай. Але тады, у 1980-я, было інакш: пачыналі ўзнікаць нейкія цікавыя калабарацыйныя асяродкі, адчуваліся папличніцтва, пэўная блізкасць і цеплыня. Толькі для мяне і гэта хутка скончылася, творчы асяродак паступова перараджаўся: авангардысты захацелі грошай, паехалі за мяжу, кінуліся прадаваць карціны. Гэта мне падалося не тое што здрадай, але заняпадам. Нашыя шляхі разышліся.

Экспазіцыя выставы
«На Калектарнай».
З архіва А. Плясанавы





1987

THE IN KALEKTARNAJA EXHIBITION

**The Minskprajekt Design Institute
(Kalektarnaja Str. 21a)**

Participants: Aliaksiej Ždanaŭ, Todor Kopša,
Artur Klinaŭ, Andrej Plasanaŭ, Vital Ražkoŭ.

From the memoirs of NATALLIA TATUR:

Natalla Tatur (b. 1949) is a poet, a close friend of Aliaksiej Ždanaŭ. She graduated from the Byelorussian State Institute of Theatre and Art. As a journalist she worked on TV and newspapers. Now Natallia lives in New-York city..

It was in 1987, soon after Mikhail Gorbachev had become a new leader of the USSR. He was smart, had a birth-mark on his forehead and well-educated wife Raisa, admired in the West. Moscow plunged itself into a new life. Yet, in Minsk perestroika sounded meaningless. Local authorities were dragging their feet over it. After all Minsk was only a province, with all the old communist party bonzes still in their places. They were still standing firmly on their feet of clay.

One fine autumn day a friend called on me for a cup of tea. Her name was Ludmila Karatkievič, she was an architect and had worked at the Minskprajekt Design Institute in Kalektarnaja Street for 20 years. The Minskprajekt was a kind of military enterprise, where all employees were disciplined to start and finish their work by the bell. Having been kept at this concentration camp for 20 years, poor worn-out Ludmila dreamt of taking revenge on her dear Minskprajekt.

– You know what? We'll hold an exhibition of avant-garde artists there! – I said.

– It's a brilliant idea! – said Ludmila.

The next day extravagant and vigorous architect of Jewish origin Ludmila Karatkievič turned up in the office of the Minskprajekt Young

Communist League. A black man's hat, blood-red lips, beautiful brown eyes, full of deep inner commotion mixed with languor, she approached their leader with the most innocent proposal.

– Let's have an exhibition of young avant-garde artists on our premises, – she said.

– What does avant-garde mean? – said the naive young communists' leader.

– Avant-garde artists are those who paint best, – Ludmila did not bat an eyelid as she gave the answer.

Actually she had never seen any Minsk avant-garde artists herself, for those odd birds were kept away from people's eyes. So in the evening dissident poet Aliaksiej Ždanaŭ and I discussed the participants. Vital Ražkoŭ was a young artist, who had graduated from Minsk Art School. He seemed a bit stand-offish, wore a long white mac and had a reputation for his extreme radical views and actions. Andrej Pliasanaŭ had a versatile personality. A singer and a painter, he also played musical instruments, wrote texts, collected cards and antiques. We found his leeway suitable. Todor Kopša was a professional artist and a moderately nationalist aesthete. Artur Klinaŭ, a young painter, always caught everyone's eye and was always setting right his glasses, which would slip off his hawked nose, and describing how he had come back from Petersburg the previous day.

Aliaksiej Ždanaŭ was a poet much known to the chosen few, who looked like a retired wrestling coach, though he actually hated any physical a

Артур Клінаў. Рэвалюцыя. 1984
Палатно, алей. 200x150
Artur Klinaŭ. Revolution. 1984
Oil on canvas.



activities. He wore glasses and had been studying philosophy at university. Aliaksiej had spent all his life painting some cranky pictures of crazy aliens and making collages with Stalin and Lenin along with their victims. Once I heard a tale from a three-year-old kid, who had seen the poster Lenin Wearing a Cap, Once upon a time there lived Lenin. Then he died. So people now say on their way to work, Bye, Lenin! This was very close to the impression you got from Aliaksiej's collages; where among other things Lenin had lipstick on his mouth. The Minskprajekt assembly hall looked typical for the socialist epoch — rows of chairs, a stage with a table covered with a red cloth and the inevitable white plaster bust of the immortal dead man. Bye, Lenin!

On Monday morning Kalektarnaja Street saw the opening of the avant-garde exhibition. There were papers tacked up all over the walls and covering the floor. The chairs were arranged in a huge pile in the centre, naked human limbs randomly sticking out of it. Vital Ražkoŭ had borrowed them from the Minsk Prosthetic Factory. That installation of his was entitled Perestroika. To the left of the door, there was The Portrait of the Patriarch by Ražkoŭ hanging on the wall. It represented naked Brezhnev as an old fogey with enormous private parts. After a short debate it was decided to cover them with a coquettish scarf, which was promptly nailed to the canvas. Now it looked even more amusing. To the right of the door you could see Pliasanaŭ's slightly erotic paintings of astronauts in protective suits. Further on came delicately aesthetic abstract paintings by Todor Kopša. The space next to the stage was covered with Aliaksiej Ždanaŭ's collages. To see Artur Klinaŭ's canvases, you had to get onto the stage. They were striking indeed, especially Death in Kastryčnickaja Street. There was a dead cat in the middle of a narrow winding street, but it immediately reminded of Solomon Michoels, the director of the Jewish theatre in Moscow, who had been run over by a lorry on Stalin's orders in Kastryčnickaja Street in Minsk. All in all there were quite a lot of Artur's works, the largest entitled The Revolution. It was clear they were painted by an outstanding artist with a remarkably strong individuality.

Early in the morning the Minskprajekt door opened to let in its slaves. We were all eager to meet our first visitors. At last several people made their first steps to enter the exhibition hall and... stopped there, petrified, one leg raised in the air, just like herons. They did not have the guts to step on the papers! Being official mouthpieces, the papers on the floor paralysed the architects with fear! The people were scared to walk on the papers with photos of the Politburo members. It was an unforgettable sight. Finally, they plucked up the courage and came in. At first they stared at the exhibits in silence. Then, having cautiously looked around, they peeped at what was covered with the scarf and burst out laughing. Especially ladies. Or burst with indignation. Those were veterans, of course. Opinions split drastically.

About a dozen visitors had turned up before lunch-time. They were the first to have ignored

the bell. After lunch, when they had shared their impressions with the others, there was a whole crowd willing to see the avant-garde exhibition. On Tuesday the exhibition hall was swarming with people. The Minskprajekt institute was not functioning. The architects were strolling along its corridors, discussing the exhibition.

On Wednesday morning the exhibition was attended by the Communist Party City Committee delegation, led by the head of the culture department and the ideology secretary. When Ms. Ivanova, the head of the culture department, saw Aliaksiej Ždanaŭ's collages with Lenin wearing lipstick, she fainted. Having come to her senses, she said to Aliaksiej, tears in her eyes,
 – You have insulted a woman in me.
 – I haven't, – said dignified Aliaksiej Ždanaŭ, with a twinkle in his eye.

The ideology secretary started lecturing Aliaksiej.
 – Speak up, – said the latter.
 – Can't you hear me? – the ideology secretary got offended.

– No, 'cause you have the 1937 victims' blood in your shoes, – said Ždanaŭ distinctly.

The secretary said nothing more. We all felt the exhibition could have been banned. Aliaksiej Ždanaŭ had an acute pain in his heart. Vital Ražkoŭ offered to stay overnight in the assembly hall. That was very thoughtful of him, as the authorities had the locks changed at night, so the next day Vital let us in from inside. The hall was packed with people. But this time you could spot plain-clothed KGB boys in the crowd. The architects were victorious. Noone was working; no-one took any notice of the bell.

On Thursday night we were informed the exhibition would be closed down. The situation called for immediate action.

– No way. I'll go and send a telegram to Raisa Gorbachev, – I said.

The telegram read, *Dear Mrs. Gorbachev, young avant-garde artists have opened their first exhibition in Minsk. But the authorities are going to ban it. Please, save our exhibition.* I believe she did receive the telegram. The exhibition was not closed down, owing to Mrs. Gorbachev, may her soul rest in peace. But the party bosses ordered the assembly hall to be redecorated. That was the climax of the whole thing! There were gaping holes in the floor. A welding machine was showering down sparks. The visitors were being whitewashed. It was all like a picture from hell. A feast of absurdity! Perestroika was advancing! 'You know what perestroika is all about?' asked Aliaksiej Ždanaŭ. 'There's, say, a bowl of shit in the house. It has a lid on and does not bother anybody. Then someone puts it on the cooker and starts stirring. Imagine how it stinks! This is perestroika.'

Ludmila Karatkievič did avenge on the institute she hated! Now that eighteen years have passed, I am still proud of that smashing exhibition. For years since then, art censorship in Minsk had been dead. After Kalektarnaja, you could exhibit whatever you wished. This was what we actually fought for. The freedom to step on newspapers is worth it.

Warsaw, March 31, 2004



Экспазіцыя выставы
 «На Калектарнай».
 З архіва А. Плясанава
 The exhibition «In Kalektarnaja».
 From the archives of A. Pliasanaŭ

Артур Клінаў гаворыць прамову.
 З архіва А. Плясанава
 Artur Klinaŭ makes a speech.
 From the archives of A. Pliasanaŭ



1987

ВЫСТАВА «ПЕРСПЕКТИВА»

**Выставачная зала Беларускага
навукова-даследчага інстытута
тэхнічнай інфармацыі
(пр. Машэрава, 7)**

Сярод удзельнікаў: Андрэй Бялоў, Сяргей
Войчанка, Аляксей Жданаў, Аляксандр
Забаўчык, Ігар Кашкурэвіч, Артур Клінаў,
Тодар Копша, Валер Песін, Андрэй Плясанаў,
Людміла Русава, Уладзімір Цэслер ды інш.

З успамінаў АНДРЭЯ ПЛЯСАНАВА:

Гэтая выстава сталася адной з самых яркіх, на мой погляд, арт-падзей, якія ў прынцыпе адбыліся ў Мінску. Якраз напярэдадні прайшлі мая выстава «Майстэрня мастака» і выстава «На Калектарнай». Гэта быў той час, калі мастакі атрымалі магчымасць выстаўляць свае карціны, мінаючы выстаўкамы, якія заставаліся толькі фармальнасцю. І вось мы задумалі гэтую буйную выставу «Перспектива», а каб яна адбылася, сказалі, што ўсе грошы ад збораў пойдучы ў Фонд культуры (Савецкі фонд культуры быў заснаваны ў Маскве 12 лістапада 1986 года як грамадскае аб'яднанне).

Я пайшоў у гарвыканкам дамаўляцца, каб нам далі машыны, у выніку далі нават самазвалы, каб чысціць снег (быў снежань). Адзін мы выкарысталі: паехалі да Ігара Кашкурэвіча ў Яфімава, загрузілі дошкі, цэглу, і ён на выставе, ужо потым, зрабіў аб'ект. Потым, бо калі мы пад'ехалі да дзвярэй, каб разгрузацца, убачылі аб'яву: «Уважаемые участники, выставка закрывается по решению директивных органов». Што гэта за «директивные органы», ніхто не ведаў. Мы бяжым да намесніка дырэктара, Андрасовіча, якому прысвячаем плакат: «Остановите произвол бюрократа Андрасовича». Але ён сказаў, што не ён прымаў рашэнне і наогул яму на пенсію хутка. Тады я прапаноўваю ўсім разам ісці ў гаркам партыі і лаціць пад вокнамі страйк. Мы прыходзім туды (цяпер гэта будынак Міністэрства замежных спраў), становімся ў шэраг і глядзім у вокны, якія

ўмомант закрываюцца жалюзі — і гэтаксама ўмомант з'яўляюцца шчыліны: усюды хтосьці глядзіць. Мы стаім, халодна. Выбягаюць з будынка некалькі чалавек і пытаюцца, чаму мы тут стаім. А мы: «Нічога такога, проста вось выставу зачынілі, і мы сюды прыйшлі». Нам прапанавалі зайсці ўнутр, я распавёў пра тое, што мы робім выставу, грошы ад якой пойдучы ў Фонд культуры, а нас закрываюць. Вось толькі што была выстава ў Палацы мастацтваў ад Саюза мастакоў, дзе мы ўдзельнічалі, прайшла яна з поспехам, а тут чамусьці нельга. Нас папрасілі прыйсці заўтра, маўляў, разбяромся. Заўтра мы прыйшлі, нам далі добра, і мы пачалі рабіць экспазіцыю.

«Перспектива» адкрылася. Прыехала ў адзін дзень дэлегацыя з Саюза мастакоў глядзець гэтую выставу. Мы ім кажам: плаціце грошы. А яны: як гэта? Мы Саюз мастакоў. А мы: ну вы ж разумееце, мы ж грошы не сабе бяром, гэта для Фонду культуры, тым больш квітка недарагія. Але яны не захацелі плаціць і сышлі. А народ ішоў натоўпам. Выстава зачынялася а пятай вечара (так працаваў гэты будынак), і людзі, якія таксама ішлі з працы, хваляваліся, што не могуць патрапіць. У часопісе «Мастацтва», памятаю, тады напісалі нейкія разгромныя артыкулы, карацей, усё як мае быць. Мы сабралі пэўную суму для Фонду, але ўжо пазней высветлілі, што ён гэтыя грошы так і не атрымаў: яны дзесьці згубіліся ў арганізацыях-пасярэдніках. Ну а мы, тым не менш, атрымалі масу задавальнення.

Вольга Сазыкіна. Эмігранты. 1990
Палатно, алей. 60x45
З калекцыі А. Плясанава
Volha Sazykina. Emigrants. 1990
Oil on canvas. 60x45
The collection of A. Pliasanav





Адкрыццё выставы «Перспектыва».
З архіва сям'і Сурскіх
The «Perspective» exhibition.
From the archives of Surski's family

Аляксей Жданаў, Андрэй Плясанаў,
Мікалай Пінігін, дэлегацыя Саюза
мастакоў: Май Данцыг, Аляксандр
Дабравольскі і інш.
З архіва А. Плясанава
Aliaksiej Ždanaŭ and Andrej Pliasanaŭ
are speaking with the delegation from
the Artists Union.
From the archives of A. Pliasanaŭ

Аб'ект Ігара Кашкурэвіча.
З архіва сям'і Сурскіх
The object by Ihar Kaškurevič.
From the archives of Surski's family





**ОЧЕРЕДНОЙ
ПЛЕВОК
В ЛИЦО
ХУДОЖНИКАМ**



На першым плане справа Генадзь Хацкевіч і Вольга Сазыкіна, за імі Ігар Кашкурэвіч, побач Сяргей Лапша. У акулерах Дзмітрый Сурыновіч. З архіву сям'і Сурскіх

Плакат з патрабаваннем адкрыць выставу. З архіва А. Плясанава
The banner with the requirement to open of the exhibition.
From the archives of A. Pliasanau

Адкрыццё выставы «Перспектива». З архіва сям'і Сурскіх
The «Perspective» exhibition.
From the archives of Surski's family



Аляксей Жданаў. З архіва сям'і Сурскіх
Aliaksiej Zdanau.
From the archives of Surski's family



Адкрыццё выставы «Перспектива». З архіва сям'і Сурскіх
The «Perspective» exhibition.
From the archives of Surski's family

#





Аб'ект Ігара Кашкурэвіча.
З архіва сям'і Сурскіх
The object by Ihar Kaškurevič.
From the archives of Surski's family



Аляксей Жданаў і Віктар Пятроў.
З архіва В. Пятрова
Aliaksiej Ždanaŭ i Viktar Piatroŭ.
From the archives of V. Piatroŭ



Аб'ект «Матацыкл» Уладзіміра
Цэслера і Сяргея Войчанкі.
З архіва А. Плясанавы
The object «Motorcycle» by Uladzimir
Cesler i Siarhiej Vojčanka.
From the archives of A. Pliasanau



Ілона Барадуліна, Андрэй Плясанаў,
Дзмітрый Сурыновіч.
З архіва сям'і Сурскіх
Ilona Baradulina, Andrej Pliasanau,
Dzmitryj Surynovič.
From the archives of Surski's family

Праца Анатоля Ржавуцкага.
З архіва сям'і Сурскіх
The work by Anatol Ržavucki.
From the archives of Surski's family

Уладзімір Акулаў і Андрэй Плясанаў.
З архіва А. Плясанава
Uladzimir Akulaŭ i Andrej Pliasanau.
From the archives of A. Pliasanau

Андрэй Бялоў, Дзмітрый Ярмілаў.
З архіва А. Плясанава
Andrej Bialou, Dzmitryj Jarmilaŭ.
From the archives of A. Pliasanau

(Здымак па цэнтру) Барыс Васільеў.
З архіва А. Плясанава
Boris Vasilyev from Moscow.
From the archives of A. Pliasanau



1987

THE EXHIBITION «PERSPECTIVE»

**The Belarusian Science and Research
Technical Information Institute
(Mašerava Str. 7)**

Participants: Andrej Bialoŭ, Siarhiej Vojčanka, Aliaksiej Ždanaŭ, Aliaksandar Zabaŭčyk, Ihar Kaškurevič, Artur Klinaŭ, Todar Kopša, Valer Piesin, Andrej Pliasanaŭ, Ludmila Rusava, Volha Sazykina, Uladzimir Cesler and others.

From the memoirs of ANDREJ PLIASANAŬ:

In my opinion, this exhibition was one of the most impressive art events, which took place in Minsk. Just before that my exhibition «The Artist's Studio» and «In Kalektarnaja» had been held. In those times the artists were given a possibility to exhibit their paintings, bypassing exhibition committees which actually remained only a formality. So we decided to make that major exhibition «Perspective», and to make it happen we said that all the money from the entrance fees would be directed to the Cultural Foundation (the Soviet Cultural Foundation was established in Moscow on November 12, 1986 as a public association).

I went to the city council to ask whether they would provide us with transport. In the end, they even gave us dump trucks to cleaned off the snow (it was December). We used one of them to go to Ihar Kaškurevič in Efimovo, where we took boards and bricks, which later he used to create an art object during the exhibition. But when we drove up to the front doors to unload the materials we saw a note that said, «Dear participants of the exhibition. The exhibition closes due to the decision of policy-making organs». None of us had any idea what kind of «policy-making organs» they were talking about. We immediately run to the Deputy Director, Andrasovich, whom we dedicated a poster, «Stop bureaucrat Andrasovich's arbitrariness». But he said that he had not taken that decision, and in general was going to retire soon. Then I suggested all of us go to the Minsk City Party Committee and organize a strike in front of their windows. We came there (now it is the building of the Ministry of Foreign Affairs), stood in a line and stared at the windows where at that very moment the blinds got closed, with only small gaps immediately appearing, too — people were peeping at us from everywhere.

We were continuing to stand still, although it was getting cold. Several people ran out of the building to ask us why we were standing there. And we answered, «Nothing special, but our exhibition was closed, and so we came here.» We were invited to go inside, and I said that we were making an exhibition and planning to give the money rose from the fees to the Cultural Foundation — how could they close it? The exhibition in the Palace of Arts held by the Artists' Union had just been set, and we were also taking part in it, it had a success — why weren't we allowed to have this one, too? We were asked to come the next day, they sort of promised to figure out what was going on. The next day we did come and we were given the go-ahead, so we started to work with the exposition.

We managed to open «Perspective». One day the delegation from the Artists' Union came to see the exhibition. We asked them to pay the entrance fee. And they said, «Why should we? We are the Artists' Union!» And we answered, «Well, you know, we do not get the money ourselves. It is for the Cultural Foundation. Moreover, the tickets are cheap». But they refused to pay and left. But the public showed a genuine interest, crowds of visitors were attending the exhibition. It closed at 5 pm (the working hours of that building), and people who were also returning from work worried that they could not get there. I remember that in the articles published in «Mastatstva» magazine the exhibition was harshly criticized. To put it in a nutshell — no surprises. We raised a certain amount of money for the Foundation, but later found out that they never really got the money: it was lost somewhere lost in the intermediary organizations. And we, in our turn, had a lot of fun.

Выстава «Перспектыва».
З архіва сям'і Сурскіх
The «Perspective» exhibition.
From the archives of Surskis family



1988

УСЕСАЮЗНЫ СЕМІНАР НЕАФІЦЫЙНАГА МАСТАЦТВА «СВЯТА МАСТАЦТВА. НАРВА-88»

Удзельнікі: Андрэй Бялоў, Аляксандр Забаўчык, Ігар Кашкурэвіч, Яўген Кірылаў, Артур Клінаў, Уладзімір Лапо, Валеры Мартынчык, Віктар Пятроў, Віталь Ражкоў, Людміла Русава, Вольга Сазыкіна, Дзмітры Ярмілаў. Куратарка Нінэль Зітэрава.

З успамінаў ЮРЫЯ ІГРУШЫ:

Юрый Ігруша (н. 1963) — кінапрадзюсер, рэжысёр, сцэнарыст. Скончыў Беларускі політэхнічны інстытут, факультэт архітэктуры. Узначалвае кінацэнтр «Nonstop Media»

Гэта быў сапраўды першы калектыўны выезд мастакоў неафіцыйнага мастацкага кола за мяжу. Мяне запрасілі туды здымаць, дзякуючы чаму захавалася каштоўная відэадакументацыя той падзеі. Галоўная экспазіцыя месцілася ў Замку ў гістарычным цэнтры Нарвы, там мастакі камунікавалі адно з адным і рабілі свае працы. Але адным з найцікавейшых месцаў была пячаная каса, па якой праходзіла памежная паласа паміж Эстонскай ССР і РСФСР. Мастакі жылі побач у сасновым лесе, таму вельмі проста было ладзіць рознага кшталту арт-інтэрвенцыі. Рэч у тым, што кожны дзень гэтую касу ўскопваў трактар, за якім ішлі памежнікі «пільнаваць» мяжу. Гэта і справакавала нашых мастакоў. Яны выкопвалі магільныя на касе, хадзілі там у прасцінах. Яўгену Кірылаву прыйшла ідэя зрабіць велізарную пячаную фігуру, якая б ляжала па абодва бакі ад мяжы — быццам бы імкнулася з усходу на захад. Калектыўнымі высілкамі пячаны чалавек з'явіўся, і трактар, які курсваў, праехаў яму ярказ па руках. Атрымалася вельмі сімвалічна.

Вылучаўся, канешне, Ігар Кашкурэвіч, які зладзіў шэраг перформансаў-маніпуляцый, як я іх называю, на беразе мора і на старажытным камені, што ляжаў побач з замкам. Мастак кожным разам патрабаваў, каб удзельнічалі ўсе, таму за ім пастаянна хадзілі натоўпы. Запомніліся яшчэ гіганцкія слімакі, якіх знайшоў Віталь Ражкоў. Ён іх падкормліваў і некалькіх узяў з сабой у Мінск — вырашыў кланаваць нарвскіх слімакоў. Вёз іх у шклянкім слоіку, і нейкі час яны жылі ў яго.

З успамінаў ВАЛЕРА МАРТЫНЧЫКА:

Падзеі разгортваліся хутка. «Форму» запрасілі ўдзельнічаць у Першым усеасаюзным фестывалі савецкага андэграўнду ў Нарве. Усе мае вялікія працы па-ранейшаму былі на выставе ў «Кадрывёргу», і мне не хацелася быць прадстаўленым у Нарве малымі, не характэрнымі для мяне працамі. Для астатніх удзельнікаў «Формы» гэта не было перашкодай, бо яны або працавалі вельмі хутка, або выраблялі інсталюцыі на месцы. Мне нічога не заставалася, як зрабіць штосьці адмыслова для Нарвы. Напісаў у даволі экспрэсіўнай манеры каля дваццаці малых квадратных кампазіцый і, склеіўшы тканінай, зрабіў раскладушку. Атрымалася нешта параўнальна вялікае. Дадаў пару невялікіх палотнаў, і мая частка экспазіцыі была гатовая. З Мінска адправіліся аўтобусам, забяспечаным нашымі спонсарамі. Толькі мінскі гурт меў такую раскошу, як свой транспарт. У аўтобус змясціліся не толькі ўдзельнікі нашай групы, але і іх сябры ды сябры сяброў. Калектыў разрастаўся. У Нарве пад фэст быў выдзелены гіганцкі сярэднявечны замак (у ім калісьці здымалі «Караля Ліра»). Удзельнікі прыехалі з усяго Савецкага Саюза, акрамя прыбалтыйскіх мастакоў...

Фестываль атрымаўся. Шмат што нагадвала бачанае ў замежных часопісах, але атмасфера была дзіўна творчая. Шмат мастакоў і групаў займаліся рознага выгляду перформансамі, і гэта надавала тэатральнасць таму, што адбываецца. Мастакі з Грузіі, Арменіі, Кіргізіі, «Міцькі», ну і наша мінская «Форма». Фестываль у Нарве паказаў, што ў нетрах Савецкага Саюза вырасла іншая культура — спелая, разумная і адзіная ў сваёй разнастайнасці. Якімі далёкімі і непатрэбнымі здаліся ўсякія саюзы мастакоў, акадэміі ды іншыя карумпаваныя структуры. У Савецкім Саюзе некалькі пакаленняў людзей не ведалі, што такое сучаснае мастацтва і якія яго функцыі. Гэты фестываль падвёў рысу пад таталітарным мінулым у візуальнай культуры і адзначыў вяртанне ў Еўропу, або ў цывілізаваны свет. «Ваша ўражанне ад „Формы“?» — спытаў я ў вядомага піцёрскага мастака Багамолава. «Мастацтва даволі агрэсіўнае, але вельмі прафесійна выкананае», — быў адказ.

У Нарве перад самым адкрыццём нашай экспазіцыі прыйшлося папярэдзіць сяброў і сяброў сяброў, што выстаўляюцца толькі ўдзельнікі нашага аб'яднання. Я рызыкнуў выклікаць крыўду ў нашых мінскіх спадарожнікаў, бо ўсе яны падрыхтавалі тэчкі з працамі ў надзеі ў апошні момант выставіцца. Прыйшлося адстойваць ідэю стандарту, якасці, калі такое вызначэнне дастасавальнае да такой зыбкай і суб'ектыўнай з'явы, як ацэнка сучаснага мастацтва, дзе практычна ўсё магчыма і ўсё дазволена. Я шкадаваў толькі, што з самага пачатку не змог пераадолець супраціў сваіх калегаў і прыняць у «Форму» Сашу Родзіна, якога я заўсёды цаніў за прафесіяналізм і паслядоўнасць у мастацтве ды за арыгінальнасць.



Юрый Ігруша.
З архіва Ю. Ігрушы
Jury Igrusha.
From the archives of J. Igrusha





Юрый Ігруша, Яўген Кірылаў,
Віталь Ражкоў, Уладзімір Лапо.
З архіва Ю. Ігрушы



Перформанс Ігара Кашкурэвіча.
З архіва Ю. Ігрушы



Перформанс Ігара Кашкурэвіча.
З архіва Ю. Ігрушы
The performance by Ihar Kaškurevič.
From the archive of J. Igruša

Калектыўная скульптура
(на памежнай паласе).
З архіва Ю. Ігрушы
The collective sculpture on the frontier.
From the archive of J. Igruša

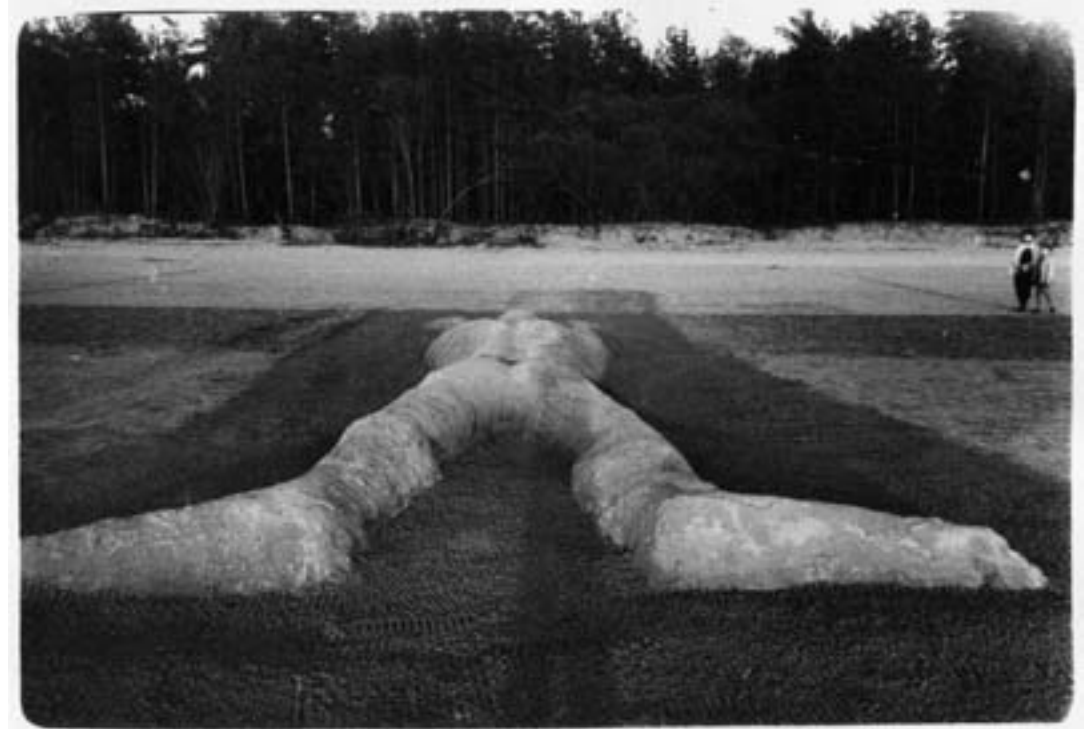




Каля замка, дзе была размешчаная
экспазіцыя. З архіва В. Сазыкінай
Nearby the castle where the exhibition
was. From the archives of V. Sazykina

Перформанс Ігара Кашкурэвіча.
З архіва В. Архіпавай
The performance of Ihar Kaškurevič.
From the archives of V. Archipava

#



Калектыўная скульптура на
памежнай паласе.
З архіва В. Сазыкінай
The collective sculpture on the frontier.
From the archives of V. Sazykina

Перформанс і аб'ект Вольгі Сазыкінай.
З архіва В. Сазыкінай
The performance and
the object of Volha Sazykina.
From the archives of V. Sazykina

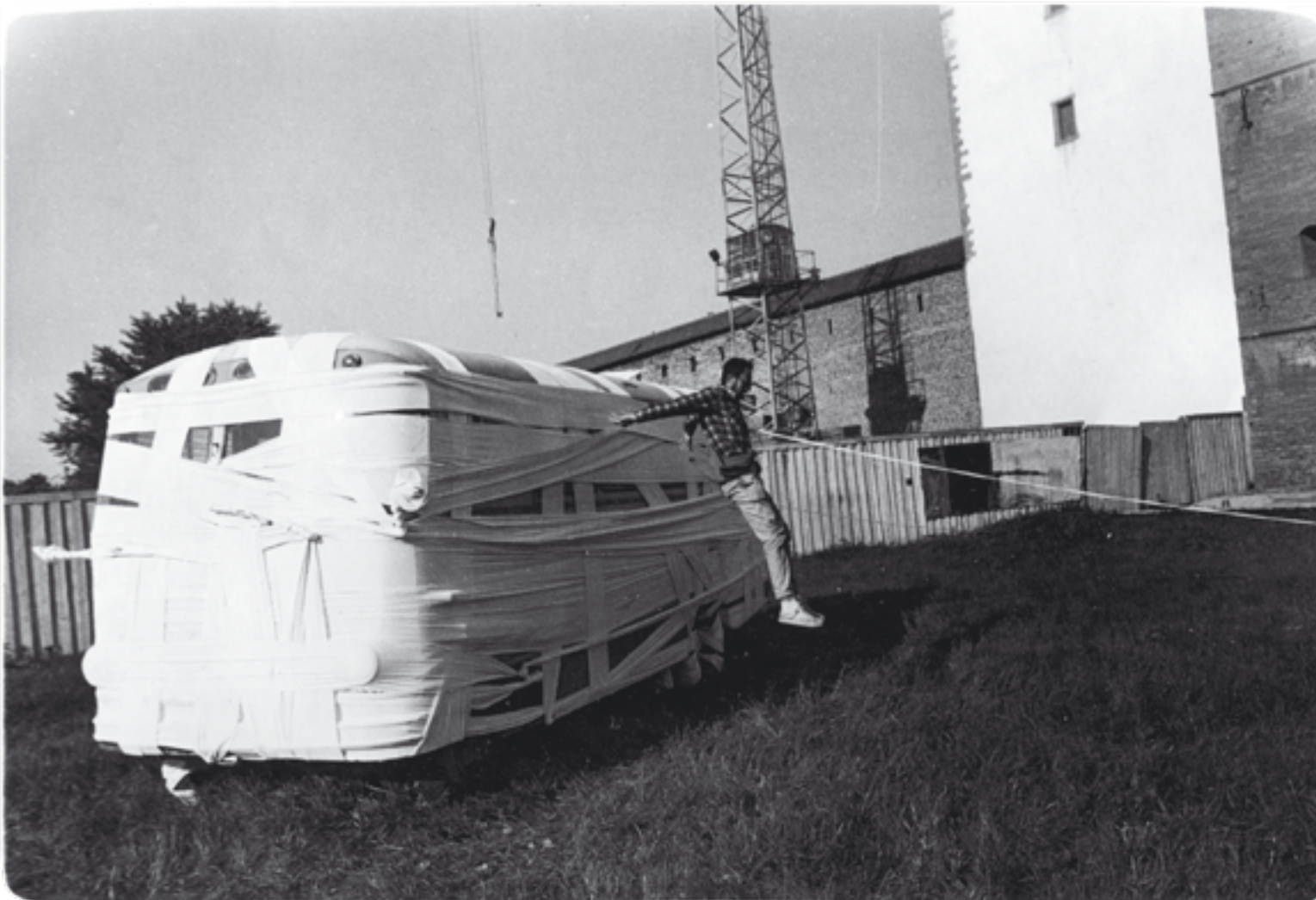


На першым плане: Алена Кароткая,
Вольга Сазыкіна, Ігар Кашкурэвіч.
Верхні шэраг: Валер Мартынчык,
Сяргей Малішэўскі, Аляксей Жданаў,
Нінаэль Зітэрава. Талін, па дарозе ў
Нарву. З архіва В. Архіпавай



Мастацкі пікнік. Нарва.
З архіва В. Сазыкінай

Алена Кароткая, Аляксей Жданаў,
Вольга Сазыкіна, Сяргей Лапша,
Валер Мартынчык, Ігар Кашкурэвіч,
Сяргей Малішэўскі, Віктар Пятроў.
Нарва 1988. З архіва В. Архіпавай



1988

ALL SOVIET REPUBLICS' SEMINAR ON UNOFFICIAL ART «ART FESTIVAL. NARVA-88»

Participants: Andrej Bialoŭ, Aliaksandar Zabaŭčyk, Ihar Kaškurevič, Jaŭhien Kirylaŭ, Artur Klinaŭ, Uladzimir Lapo, Valery Martynčyk, Viktar Piatroŭ, Vital Ražkoŭ, Ludmila Rusava, Volha Sazykina, Dźmitry Jarmilaŭ.

From the memoirs of VALERY MARTYNČYK:

Events unfolded quickly. «Form» group was invited to participate in the All Soviet Republics' Festival of the Soviet underground in Narva. All my large works were still on display in the «Kadryerze» gallery in Tallinn and I did not want to be represented in Narva with small untypical works. For the remaining members of «Form» it was not a problem since they either worked really fast or produced the installation on site. I had no choice but to do something special for Narva. I made about 20 small square compositions in quite an expressive manner and stitched them with some fabric, making a fold-out bed. It seemed something relatively large. Adding a couple of small paintings, my part in the exhibition was ready. From Minsk we went on a bus provided by our sponsors. Only artists from Minsk had the luxury of their own transport. In that bus we could fit not only members of our group, but also their friends and friends of friends. The team grew. The festival was held in a giant medieval castle in Narva (it had been used to the Soviet film «King Lear»). Participants came from all over the Soviet Union, except the Baltic artists.

The festival was a success. It was a bit similar to what we have seen in foreign journals, but the atmosphere was amazingly creative, and because many artists and groups were engaged in various types of performances, there was a theatrical character to everything that happened. Artists from Georgia, Armenia, Kyrgyzstan, Russian «Mitki» art-group, and our Minsk «Form». The Narva festival showed that in the depths of the Soviet Union a different culture had grown and developed — mature, thoughtful and unique in its diversity. How distant and irrelevant seemed all those unions of artists, academics and other corrupt structures? Within the Soviet Union several generations of people did not know what contemporary art was and what its functions were. This festival had drawn a line under visual culture's totalitarian past and marked, or demarcated if you like, a return to Europe or to the civilized world. «What are your impressions of the «Form» works?» — I asked the famous St. Petersburg artist Bogomolov. «The artworks are quite aggressive, but very professionally made» — was the answer.

From the memoirs of JURY IHRUŠA:

Jury Ihruša (b. 1963) is a film producer, director, and scriptwriter. He graduated from Belarusian Polytechnics Institute at the architecture department. He is a head of Nonstop Media center. He lives in Minsk.

For the first time nonofficial artists travelled abroad all together in one group. I was invited there to shoot and thanks to this fact precious video documentation of the events was preserved. The main exhibition was located inside the castle, in the historical center of Narva, where the artists could socialize and do their work. But one of the most interesting places was a sandy spit, which formed a border between the Estonian and Russian Soviet Republics. The artists lived nearby, in a pine forest, so it was easy for them to arrange all sorts of art interventions. Every day a tractor was digging the split up with the guards following it «guarding» the border. This thing provoked our artists. They made graves at the split, walked around dressed in sheets. Jaŭhien Kirylaŭ had an idea to make a huge sand figure, which would lie on both sides of the border — as if stretching from east to west. Thanks to collective efforts the sandy man appeared, and the tractor supervising the area drove across its arms «cutting» them off. It even turned out to be very symbolic.

Ihar Kaškurevič was certainly the most instinctive figure. He made a number of performances-manipulations, as I call them, on the sea-side and on an ancient stone that was lying next to the castle. Every time he demanded everyone to get involved, so crowds of people were always following him. I also remember giant snails Vital Ražkoŭ found. He gave them food and even took several of them to Minsk — he decided to clone the Narva snails. He transported them in a glass jar, and for some time they were living at his place.

Калектыўны аб'ект-аўтобус. Нарва.
З архіва В. Сазыкінай
The collective-made bus-object. Narva.
From the archives of V. Sazykina





1988

ДЗЕНЬ ГОРАДА

У Траецкім прадмесці

З успамінаў ДЗМІТРЫЯ СТРОЦАВА:

Дзмітры Строцаў (н. 1963) — удзельнік арт-групы «Беларускі клімат». Займаецца выдавецкай справай. Жыве ў Мінску.

...Толькі адкрылася «Тройка» (Траецкае прадмесце) — першыя тры адрэстаўраваныя дамы на набярэжнай, якія глядзяць на мост і раку. Гэта адразу быццам сфармавала прастору, і ўвесь тусовачны народ з «Хвілінкі» (цяпер піцэрыя Ratio на пр. Незалежнасці насупраць універсама «Цэнтральны») і «Пінгвіна» (цяпер на гэтым месцы гатэль «Еўропа» на вул. Леніна) перамясціўся туды. У той дзень раптам прама на лужку і на пляцоўцы перад гэтай брамаю зладзілі выставу. Вынеслі мікрафон, і, што мяне ўразіла, мы ўсе былі неверагодна заціснутыя: хтосьці падыдзе да мікрафона, скажа паўтары фразы і сыходзіць. То бок магчымасць свабоды выказвання мы не маглі прыняць. І тут выйшла дзяўчынка і пачала проста «крыўляцца», спяваць песню за песняй з гарадскога фальклору і рабіла гэта зусім свабодна. А потым я даведаўся, што гэта была Ленка Свірыдава, будучая Алёна, якая таксама ў тыя часы была ў мінскай неформальнай тусоўцы...

Маё адчуванне — перабудовы менавіта «знізу» тут не было. У чым прычыны? Або Чарнобыльская катастрофа прывяла людзей

у такі прыгнечаны стан, што ўсе працэсы тут замарудзіліся, або ў грамадстве існавала свая адмысловая інертнасць, няздольнасць самім паспрабаваць памяняць нешта ў жыцці. У любым выпадку Чарнобыль усё пагоршыў. Было адчуванне, што людзі ходзяць згорбленыя, быццам на плечы цісне гэты груз перажыванняў — за сябе і сваіх блізкіх. У першыя дні нічога нам не абвясцілі, але пасля ўсе ведалі, што асноўнае воўлака прыйшлося на Беларусь і што мы зрабіліся гэтым эксперыментальным палігонам. То бок мы разумелі, што ў кагосьці ёсць будучыня, але ў нас яе ў прынцыпе не можа быць, бо мы ўсе апрамененыя і асуджаныя. Магчыма, таму беларусы былі не надта зацікаўленыя ў нейкіх зменах. Бо перамены цікавяць тых, у каго ёсць будучыня, а тут амаль да сярэдзіны 1990-х цягнуўся шлейф гэтай безвыходнасці. Гэта былі настрой і стан, якія проста луналі ў паветры.

Таму, мне здаецца, наш «авангард» 1980-х стаўся свайго роду балем падчас чумы: гэтае «вар'яцтва», што вольна, маўляў, цяпер тут адрываецца ці нека адчайна гуляем, але гэта не прадугледжвае далейшага развіцця. Усе па-свойму з'язджалі з глуду ў гэтым чарнобыльскім гета.

Леанід Серакоў, Аляксей Мартынаў,
Генадзь Хацкевіч, Вольга Сазыкіна,
Сяргей Малішэўскі, Андрэй Плясанаў.
З архіва А. Плясанава

#



Аляксандр Угляніца, Віктар Пятроў.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Aliaksandar Uhljanica, Viktor Piatrou.
Foto and archives of A. Uhljanica

Дзень Горада.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Minsk City Day.
Foto and archives of A. Uhljanica

Віктар Пятроў.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы.
Viktor Piatrou.
From the archives of A. Uhljanica



Дзень Горада.
Фатаграфія і архіў А.Угляніцы
Minsk City Day.
Foto and archives of A. Uhljanica

(Здымак па цэнтры) Генадзь Хацкевіч.
З архіва сям'і Хацкевічаў



1988

MINSK CITY DAY

At Trajeckaje District

From the memoirs of DZMITRY STROCAŪ:

Dzmitry Strocaŭ (b. 1963) is a poet and a publisher. He was a participant of Belarusian Climate art groupe. He lives in Minsk.

Trojka (Trajeckaje District) had just opened — the first three renovated houses on the waterfront, which face the bridge and the river. It would immediately form the space, and all the people who were hanging around at «Khvilinka» (now «Pacio» in Niezaležnasci Avenue opposite the supermarket «Centralny») and «Penguin» cafes (now Hotel «Europe» on Lenina Street) would move there. On that day, suddenly, an exhibition was set right on the lawn and on the ground in front of the gates. A microphone was brought, and which struck me most: we were all incredibly stiff, someone would approach the microphone to say few sentences and immediately stepped back. That is we could not accept the opportunity of freedom of expression. And then a girl came up and started simply fooling around singing a song after song from urban folklore. And she was doing it in quite a relaxed way. Later I found out that it was Alena Svirydava, future the famous pop-singer, who in those days belonged to Minsk informal get-together.

...I had no feeling of changes coming from «below» here. What are the reasons? It might be either the Chernobyl accident that had put people

into such a depressed state that all the processes slowed down, or there was its own special inertia in the society, the inability of trying to change something in their life themselves. In any case, Chernobyl made it all worse. There was a feeling that people were walking around hunched, as if the burden of their anxieties was pressing down on the shoulders — their worries for themselves and for their close ones. During the first days we were not informed of anything, but later everyone knew that the biggest cloud covered Belarus and thus we became a sort of testing ground. That is, we understood that someone had future, but at the same time we generally could not have it, because we all suffered the effect of radiation and were doomed. Perhaps that is why the Belarusians were not so much interested in changes. After all, only people who have a future are interested in transformations, whereas here almost up to the middle of the 1990s a trail of this hopelessness had been lasting. This was the mood and state that was just hovering in the air.

So it seems to me that our «avant-garde» in the 1980s became a sort of feast in time of plague: this «madness», as if we are desperately, say, painting the town red, but this does not presuppose further development. Everyone was going crazy in their own way in this sort of Chernobyl ghetto.

Генадзь Хацкевіч.
З архіва сям'і Хацкевічаў
Hienadz Chackievič.
From the archives of Chackievič's family

#



1989

ВЫСТАВА ГРУППЫ «БЛО» «НАШ ШЛЯХ НЕ ЗВАРОТНЫ»

Дом кіно
(цяпер Чырвоны касцёл,
вул. Савецкая, 15)

Удзельнікі: Ілона Барадуліна,
Андрэй Дарохін, Гузэль Залаява,
Артур Клінаў, Люс (Андрэй Люсікаў),
Валер Песін, Сяргей Пілат,
Віталь Чарнабрысаў.

З успамінаў АРТУРА КЛІНАВА:

Напрыканцы 1980-х Дом кіно стаў вельмі прагрэсіўным ліберальным месцам. Наўрад ці выстава «Фрагмент-падзея'87» магла б адбыцца ў Саюзе мастакоў, які заставаўся досыць кансерватыўным. Але, напэўна, кіношнікам, якія ўжо бачылі Параджанаву, нашыя мастацкія эксперыменты былі зразумелыя. Таму ў Доме кіно стаў магчымым шэраг важных для нашага кола выставаў.

Гэта была першая калектыўная выстава «БЛО», якой мы і заявілі пра сябе. Пад экспазіцыю нам аддалі галоўную залу, дзе мы выставілі жывапіс і аб'екты. Цэнтральнай кампазіцыяй стаў «маўзалеі», выкладзены з віна-гарэлачных скрыняў, якія мы сабралі ноччу каля нейкага гастронама. «Маўзалеі» — алюзія на сакральны аб'ект савецкай ідэалогіі — стаяў там, дзе сёння алтар. Тады гэта быў яшчэ свецкі будынак, але архітэктура дакладна адсылала да сакральнага месца. На падлозе з рознага адзення была выкладзена калона людзей, якія сімвалізавалі такіх ідалапаклоннікаў, якія ішлі да гэтага зікурата з віна-гарэлачных скрыняў. На ўрачыстым адкрыцці я зачытаў дастаткова маразматычную прамову, напісаную ў стылі позняга партыйнага застою.

Але найбольш запомнілася закрыццё, на якім я здзейсніў такі перформанс-акцыю «Вясенняя песня Звышчалавека». Я апрануўся ў строгі гарнітур, галіфэ, надзеў чорныя акулеры — быў падобны да такога маленькага дыктатара. У шыкоўным крэсле на сцэне сядзеў перад публікай, якая месцілася насупраць у зале. Перада мной стаяў стол з падносам, шклянкамі і некалькімі бутэлькамі чырвонага віна. Побач — патэфон, на якім я завёў кружэлку, але яна круцілася не на 78, а на 33, то бок вельмі марудна. Пад гэтую працяжную музыку я стаў разліваць па шклянках віно і піць — адна шклянка, другая, пятая... Я ціха піў гэтае віно, а публіка моўчкі назірала і чакала, што будзе далей. Гэта цягнулася нейкі час, нарэшце хтосьці не вытрымаў — падышоў, наліў сабе віна і выпіў, потым другі, трэці — сталі падыходзіць усе. Тут распачалося сапраўднае вар'яцтва. Хтосьці першы кінуў шклянку аб падлогу, і раптам усе сталі біць гэтыя шклянкі аб падлогу і аб сцэны. Калі скончыўся посуд, сталі біць бутэлькі. Распачаліся танцы — закрыццё ўдалося.

Посуд гэты быў, дарэчы, казённы, з бумфета, і наступным днём мне выставілі рахунак. Бар, канешне, быў вельмі незадаволены тым, што адбылося. Гэта ж было закрытае месца, не кожны з вуліцы мог трапіць сюды, толькі «абраныя». А тут нейкія «нефармалы» здзейснілі такое. Тым не менш нашу выставу запомнілі надоўга.





Артур Клінаў, Люс, Гузэль Заляева,
Валер Песін. З архіва Г. Залявай
Artur Klinaŭ, Lus, Huzel Zalajeva, Valer
Piesin. From the archives of H. Zalajeva



Артур Клінаў. Вясенняя песнь
Звышчалавека. З архіва А. Клінава
Artur Klinaŭ. A Spring Song of Overman.
From the archives of A. Klinaŭ



Валер Песін. Дома.
З архіва В. Песіна
Valer Piesin.
From the archives of V. Piesin



1989

EXHIBITION «BLO» GROUP «OUR WAY IS IRREVERSIBLE»

**The House of Cinema
(Savieckaja Str. 15)**

Participants: Ilona Baradulina,
Andrej Darochin, Huzel Zalajeva, Artur Klinaŭ,
Lus (Andrej Lusikaŭ), Valery Piesin, Siarhieĭ Pilat,
Vital Čarnabrysaŭ.

From the memoirs of ARTUR KLINAŪ:

In the late 1980s the House of Cinema became a very progressive liberal place. The exhibition «Fragment-Event'87» was unlikely to take place in the Artists' Union, which remained rather conservative. But perhaps to the filmmakers, who had already seen Sergey Paradzhanov, our artistic experiments were clear, so it was possible to hold there a number of exhibitions important for our community.

It was the first collective exhibition of «Blo» Group, by which we presented ourselves. The main hall was made available to us and we could exhibit there our paintings and objects. The central composition was the «mausoleum», laid out from liquor boxes that we had collected next to some grocery store at night. The mausoleum took the place of today's altar, referring to the sacred place of Soviet ideology. Then it was still a secular building, but the architecture was clearly suggestive of the sacred place. On the floor using different clothing we created a column of people which symbolized a sort of idolaters, who reached the liquor boxes ziggurat. At the opening ceremony, I presented quite a senile speech, written in the style of the late party stagnation.

But the closing was the most memorable thing, and it was there where I made a performance «A Spring Song of Overman». I put on a formal suit, breeches, dark glasses — and actually looked like a little dictator. I was sitting in a chic chair on the stage in front of the audience that was facing

me in the hall. In front of me there was a table with a tray, glasses and a few bottles of red wine. Next to them there was a gramophone where I had started playing a record, but it was spinning not at 78, but at 33, that is — very slow. With this long-winded music on the background I began to pour wine into glasses and drink it — the first glass, then the second, the fifth... I kept on drinking my wine, with the audience observing me in silence and waiting for what would happen next. It did last for some time, until finally someone failed to resist, came up to me, poured himself some wine and drank it, then came the second and the third person — everyone got into motion. And a real madness began. Somebody threw the first glass on the floor, and suddenly everyone began to throw the glasses on the floor and the walls. When there was no more crockery, they started breaking the bottles and dancing — the closing turned up to be successful.

By the way, the crockery was the state property, it had been borrowed from the buffet, and the next day I was given a bill to pay. The bar, of course, was very unhappy with what had happened. The place was not open to the public, and not every person was allowed to come in, only the «special» ones. Whereas the closing was attended by all those «informal people» who allowed themselves to do all those things. Nevertheless, our exhibition was an event they would hardly forget.

Экспазіцыя выставы суполкі «БЛО».
З архіва А. Клінава
The exhibition of BLO group.
From the archives of A. Klinaŭ



Дворец культуры и спорта
14 железнодорожников **Начало**
апреля им. Ильича **19.00**

ПРИГЛАШАЕТ
ВСЕХ, У КОГО ДЕНЬГИ ВОДЯТСЯ, И ТЕХ,
У КОГО НИ ГРОША ЗА ДУШОЙ НА
ПЕРВЫЙ АПРЕЛЬСКИЙ
БУРЛЕСК-АУКЦИОН

В ПРОГРАММЕ:

- 19.00** „Сбудем готовое“ — комическое шоу, на котором свой товар предлагают: „Стресс“ МРТИ, „Факт“ БГИНХ, МИК, БГК, БГТХИ, БГУ.
- 20.30** „Звездные войны“ — антипластический балет-акция проводится впервые художниками-авангардистами сообщества „БЛО“.
- 21.00** „Лайф из лайф“ — буфф — атас — программу толкает театр-студия „Коллизей“.
- 21.40** Легкомысленные танцы под супер-беспечную музыку с распродажей художественного оформления праздника.

По окончании — встреча с ведущими программы
«Взгляд» молодежной редакции ЦТ.

Весь вечер идут с молотка скудость и изобилие
буффонадных проектов и товаров народного
потребления.

Билеты продаются в кассе Дворца.

Справки по телефону: 25-98-93.

Изд. № 519 000 + 3м 00. + 100

1989

АНТИПЛАСТИЧНЫ
БАЛЕТ-АКЦИЯ
«ЗОРНЫЯ ВОЙНЫ»
ГРУПЫ «БЛО»

У межах Першага
красавіцкага бурлеск-аўкцыёну
Палац культуры чыгуначнікаў
(вул. Чкалава, 7)

Канцэпцыя, вобразы і рэжысура: Люс.
Выяўленчая частка: Валер Песін, Вольга Песіна,
Люс, Сяргей Пілат, Аляксандр Кірэль.
Пры ўдзеле Гузэль Зялявай, Глеба Шутава і інш.

З успамінаў ВАЛЕРА ПЕСІНА:

Валер Песін (н. 1963) — мастак. Некалькі разоў спрабаваў паступіць у Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут. Пасля двух гадоў навучання на будаўнічым факультэце быў адлічаны з Політэхнічнага інстытута. Удзельнік групы «БЛО». З 1989 года — вольны мастак. Жыве і працуе ў Мінску.

Ідэя супрэматычнага балета належала Артуру Клінаву, ён вельмі марыў ажыццявіць менавіта такое прачытанне класічнага жанру. Праўда, у выніку ладзілі мы акцыю без яго, бо ён з'ехаў у гэты час з выставай у Швецыю... Быў красавік, перад гэтым адбылася нашая выстава ў Доме кіно, якая вельмі нас натхніла і ўзбадзёрыла. Тым больш што час быў такі. Я ўвогуле ставіўся да гэтай акцыі менавіта як да спробы маладых амбіцыйных мастакоў заявіць прасябе. То бок не было такой мэты — зрабіць твор мастацтва, праўда, у выніку атрымаўся такі сапраўдны авангардны балет.

У вестыбюлі Палаца быў такі балкон, праз яго са столі і да падлогі мы завесілі хол

дэкарацыямі, на якіх былі ў экспрэсіўнай манеры намалеваны Аднаног і Аднанога — галоўныя героі балета. Там, дзе ў іх ногі, былі прарэзаны дзіркі, куды я і мая жонка Воля Песіна, якая навучалася ў той час на тэатральным факультэце, прасунулі свае ногі, і менавіта праз эмоцыю ног мы выконвалі партыю кахання Аднанога і Аднаногі. Музыка была такая панкаўская, помню, была яшчэ вельмі вядомая ў мастацкіх колах натуршчыца Соня, якая любіла спяваць, дык мы запісалі яе спевы, і пад такія падвыванні і адбывалася дзеянне. Публікі было шмат, вельмі розная. Пасля адбыўся аўкцыён: дэкарацыі мы разрэзалі і вось такімі фрагментамі за нейкія сімвалічныя грошы прадавалі. Помню, адзін мужчына спекулянткага віду набыў цэлы стос гэтых фрагментаў. Пасля мы пайшлі ў дзіцячы садок, дзе я на той момант працаваў вартульніком, і вельмі весела скончылі той вечар. Сапраўды падавалася, што гэта пачатак новай будучыні.

Першы красавіцкі бурлеск-аўкцыён,
постар. З архіва А. Клінава
Poster of the First April Burlesque-Auction.
From the archives of A. Kliau

#

1989



Васіль Матусевіч, Сяргей Пілат.
З архіва Г. Залявай
Vasil Matusievič, Siarhiej Pilat.
From the archives of H. Zalajeva



Гузэль Заляева, Сяргей Пілат.
З архіва Г. Залявай
Huzel Zalajeva, Siarhiej Pilat.
From the archives of H. Zalajeva



Люс (злева), Сяргей Пілат (справа).
З архіва Г. Залявай
Lus (at the left),
Siarhiej Pilat (at the right).
From the archives of H. Zalajeva



1989

STAR WARS NO-PHYSICAL BALLET-ACTION

**On the frame of the First April
Burlesque-Auction
The Palace of Railwaymen Culture
(Čkalava Str. 7)**

Idea and direction by Lus
Stage Design by Valer Piesin, Volha Piesina, Lus,
Siarhiej Pilat, Aliaksandar Kirel.
And also Huzel Zaliajeva, Hleb Šutaŭ and others.

From the memoirs of VALIER PIESIN:

Valer Piesin (b. 1963) is an artist. He unsuccessfully tried to enter the Byelorussian State Institute of Theatre and Art for several times. After two years at the engineering faculty he was dismissed from the University of Technology. He was a member of the «Blo» group. He lives in Minsk.

The idea of suprematic ballet belonged to Artur Klinaŭ. He was really eager to present such an interpretation of the classical genre. However, in the end, we organized it without him, since he was in Sweden with his own exhibition then... It was April, just after we held our exhibition in the House of Cinema, which filled us up with inspiration and energy. It was also a very special moment. I personally saw the event as the young and ambitious artists' attempt to express themselves. I mean, there was no goal to create a work of art. However, we did manage to make a real avant-garde ballet.

In the lobby of the Palace of Railwaymen Culture there was a balcony which we fully covered with decorations draping it from the ceiling to the floor. The decorations had

expressive images of One-Legged Man and One-Legged Woman painted on them — the main characters of the ballet. We had cut holes in the place where they were supposed to have legs and my wife Volia Piesina, who then was a student of the Faculty of Theater, and I stuck there our own legs. So it was through the emotion of the legs that we performed the parts of One-Legged Man and Woman. The music we used was punk and I remember there was a model named Sonia — very popular in art circles — who also loved singing. We recorded her voice, and all the actions took place accompanied by those howls. The audience was numerous and various. After the ballet we held an auction. We cut the scenery into pieces and sold them for token money. I remember one man who looked like a black marketer bought a whole stack. Then we went to a kindergarten where I was working as a guard then, and had a lot of fun finishing that day. It really seems like the beginning of a new future.

Вольга Песіна, Гузэль Заляева.
З архіва Г. Залявай
Volha Piesina, Huzel Zalajeva.
From the archives of H. Zalajeva

#

197



1989

ВЫСТАВА «УВАСКРАШЭННЕ КАЗИМІРА»

Палац мастацтва (вул. Казлова, 3)

У лістападзе 1988 года ў Віцебску ў памяшканні кінатэатра «Спартак» адбылася груповая выстава «Казімір Малевіч — 110», сярод удзельнікаў якой былі мастакі з Віцебска (група «Квадрат»), Мінска («Плюраліз» і «Комі-Кон») і Ленінграда (Таварыства эксперыментальнага выяўленчага мастацтва «Каўчэг»). 4 лістапада ўпершыню быў паказаны знакавы перформанс Ігара Кашкурэвіча і Людмілы Русавай, прысвечаны 110-годдзю з дня нараджэння Казіміра Малевіча, — «Уваскрашэнне Казіміра». Праз год выстава фактычна ў такім жа складзе дэманстравалася ў Мінску ў Палацы мастацтва.

З успамінаў ВОЛЬГІ САЗЫКІНАЙ:

Ініцыятарам выставы ў Віцебску выступіў Аляксандр Малей. Нас загадзя запрасіў Ігар Кашкурэвіч — выставіць свае працы, а таксама паўдзельнічаць у акцыі «Уваскрашэнне Казіміра». Пад выставу былі задзейнічаныя два паверхі кінатэатра «Спартак», мой фотапраект, створаны ў Нарве сумесна з маладым дызайнерам Васем Андрэевым, выстаўляўся на другім паверсе. Тут жа былі працы Косці Гарэцкага з групай «Комі-Кон». Сярод запрошаных гасцей быў вядомы мастак з Піцера Сяргей Кавальскі з жонкай, які на той час працаваў у майстэрнях Пушкінскай, 10. Ён сябраваў з сям'ёй Кашкурэвічаў, цяпер узначальвае Фонд свабоднай культуры. Таксама прыехалі Ірына Сазанавя і Барыс Васільеў, дызайнеры, якія потым паехалі працаваць у Ужгарад, у Закарпацце, вядомы мастацтвазнаўца і дызайнер Алег Сурскі. Памятаю, як мы ўсе разам пад бой барабанаў ішлі за труной Малевіча і з гонарам неслі чорнае палотнішча. Калі ўсё скончылася, Іра Сазанавя расплакалася і сказала Алегу Сурскаму, што ўбачанае яе вельмі кранула.

З успамінаў ЮРЫЯ ІГРУШЫ:

Важнай часткай выставы быў перформанс «Уваскрашэнне Казіміра». Акрамя афіцыйнага паказу была зладжаная начная яго версія для мастакоў і сяброў. Ідзя належала Ігару Кашкурэвічу і Людміле Русавай, бо ноч была своеасаблівай альтэрнатывай таму часу, такім чынам у гэткай мастацкай інтэрпрэтацыі з'яўляўся яшчэ адзін сэнс. Ігар звярнуўся ў адміністрацыю Палаца з прапановай, і ім дазволілі. Памятаю, як уначы труну з Казімірам Малевічам уносілі ў Палац мастацтва, гэта быў сапраўдны хрост адбыцця. Мастакі парушылі прастору і час, у гэтым, напэўна, і была мэта — парушыць усялякія

мэты, і ім гэта ўдалося. Канешне, гэта мая інтэрпрэтацыя, бо Ігар з Людзяй ніколі цалкам не тлумачылі свае дзеянні, усё было шматсэнсоўна, амаль што містычна, але яны цалкам ведалі, што стаіць за кожным знакам... На жаль, успамінаў няшмат. Магчыма, таму што я стаяў увесь час па той бок аб'ектыва камеры і фіксаваў. Не было часу асэнсаваць альбо паглыбіцца ў размовы. А тое, што адбывалася, было сапраўды для таго часу вельмі важна, нават метафізічна. Гэта мы пачынаем разумець толькі цяпер.

З успамінаў ІГАРА КАШКУРЭВІЧА:

Ігар Кашкурэвіч (н. 1957) — мастак, адзін з першапачынальных жанру перформанс у Беларусі. У 1982 годзе скончыў Беларускае дзяржаўнае тэатральна-мастацкае інстытут, аддзяленне графікі. Удзельнік выставаў з 1978 года. Працуе ў станковай графіцы, жывапісе, займаецца перформансам, інсталляцыяй і скульптурай. З канца 1990-х жыве ў Берліне.

Гэтая падзея ў Маскве [паказ перформанса «Супрэматычнае ўваскрашэнне Казіміра» ў 1990 годзе] запомнілася. Там было па-іншаму, чым у нас. У Віцебску і ў Мінску публіка да канца не разумела, што такое іронія. Лёша Жданаў дакладна гэта зразумеў: як усё адбываецца наогул, само гэтае дзеянне. Для нас гэта таксама было нейкім такім... трэба было пераступіць гэтую труну, якая ўжо дошкамі закалочаная і забытая. Трэба было ізноў гэтую эксгумацыю зрабіць, каб нарэшце перайсці праз яе. То бок гэты перформанс не быў знакам таго, што ўсе належалі ідэям Малевіча ці неяк ставіліся сур'ёзна. На той момант усё ўжо адбылося як мастакі, і мы зрабілі перформанс, які бы адкідаваў у той бок, туды, адкуль мы. Не царскага часу, не рэвалюцыйнага, але вось мы — авангардысты.

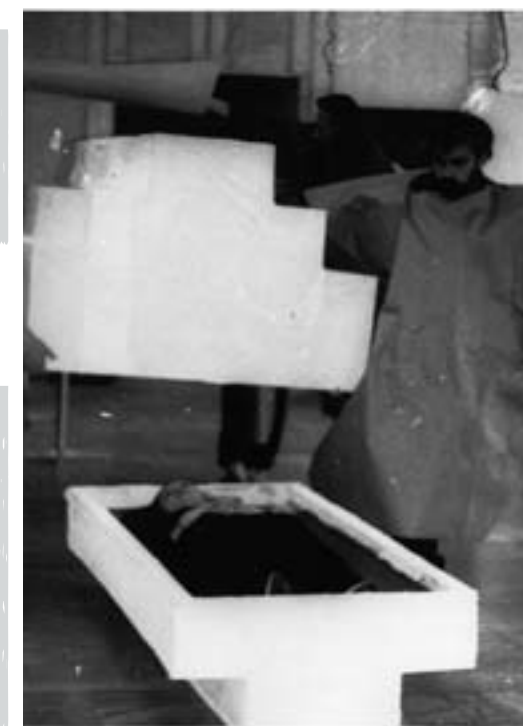
Уваскрашэнне Казіміра, постар.
З архіва А. Клінава
Kazimir's Revival, poster.
From the archives of A. Klinka





Людміла Русава. Перформанс
«Уваскрашэнне Казіміра» Людмілы
Русавай і Ігара Кашкурэвіча. Віцебск,
1988. З архіва І. Кашкурэвіча
Ludmila Rusava. The performance
«Kazimir's Revival». Viciebsk, 1988.
From the archives of I. Kaškurevič

#



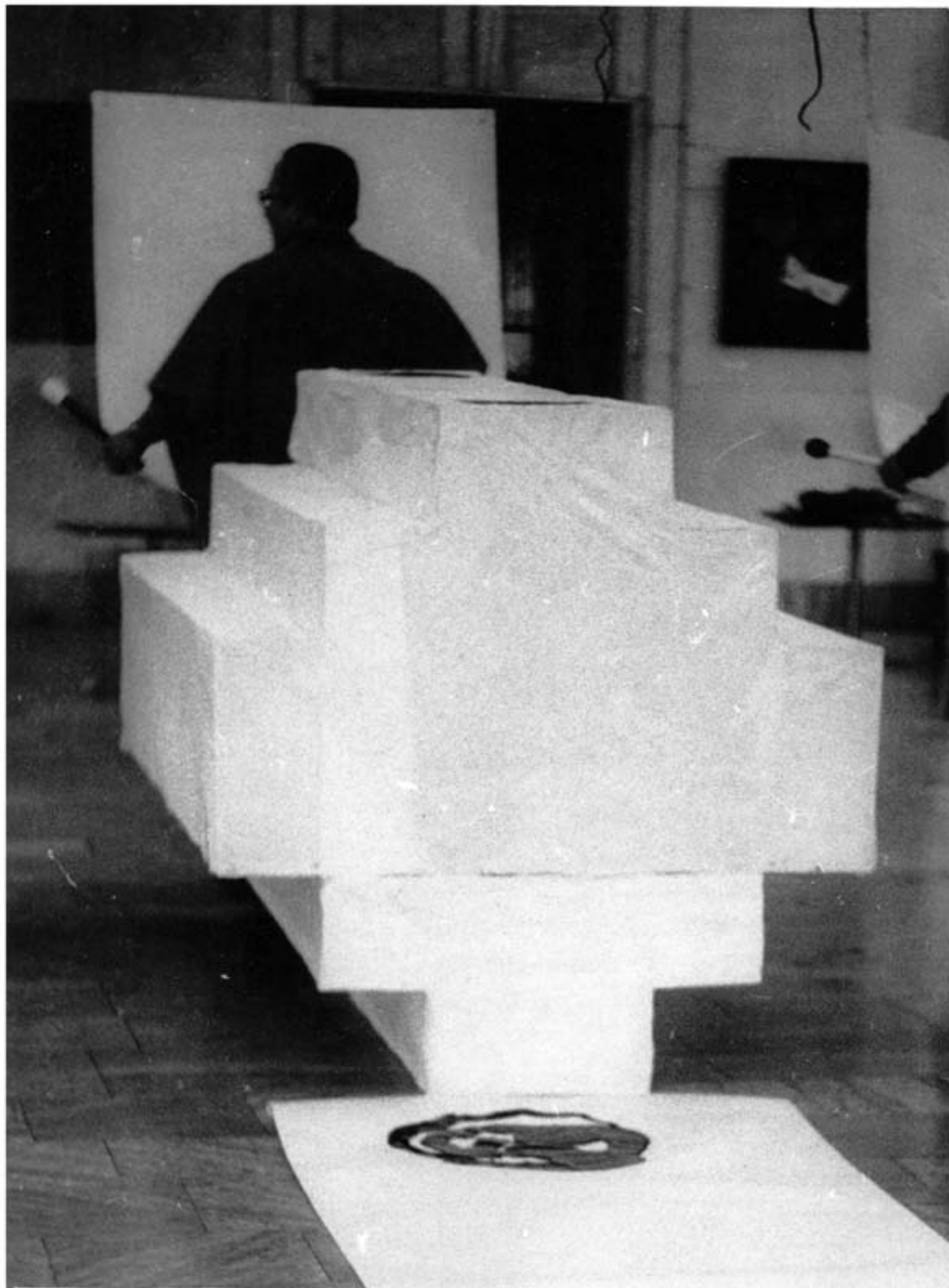
#



 Людмила Русава. Перформанс
 «Уваскрашэнне Казіміра» Людмілы
 Русавай і Ігара Кашкурэвіча. Віцебск,
 1988. З архіва І. Кашкурэвіча
 Ludmila Rusava. The performance
 «Kazimir's Revival». Viciebsk, 1988.
 From the archives of I. Kaškurevič



 Перформанс Ігара Кашкурэвіча,
 спаленне труны Казіміра Малевіча.
 Віцебск, 1988.
 З архіва І. Кашкурэвіча
 The performance of Ihar Kaškurevič,
 the burning of the Kazimir's grave.
 Nearby Viciebsk, 1988.
 From the archives of I. Kaškurevič



1989

THE EXHIBITION «KAZIMIR'S REVIVAL»

The Palace of Arts (Kazlova Str, 3)

In November 1988 in the building of the cinema «Spartak» in Viciebsk the group exhibition «Malevich — 110» was held with artists from Viciebsk («Kvadrat» group), Minsk («Pluralis» and «Komi-Kon») and Leningrad (the Association of Experimental Fine Arts «Kovcheg») as its participants. On November, 4th Ihar Kaškurevič and Ludmila Rusava's landmark performance dedicated to Kazimir Malevich's 110th anniversary «Kazimir's Revival» was shown for the first time. A year later, practically unchanged, the exhibition was shown in the Palace of Arts in Minsk.

From the memoirs of VOLHA SAZYKINA:

Volha Sazykina (b. 1955) is an artist. She graduated from the Byelorussian State Institute of Theatre and Art in 1977. She has been a participant of exhibitions since 1978. Since 1984 she is a member of the decorative arts section of the Union of Artists of BSSR, since 2001 — a member of the International Association Hand Papermakers and Paperartists (IAPMA). She lives in Minsk.

The exhibition in Viciebsk was initiated by Aliaksandar Maliej. Ihar Kaškurevič invited us to come to the city in advance — to exhibit the works and participate in the performance «Kazimir's Revival». The exhibition took two top floors of the «Spartak» cinema, my photo project created in Narva in collaboration with the young designer Vasia Andreeŭ, was shown on the first floor. Next to it there were the works of Koscia Harecki and the «Komi-Kon» group. Among other invited guests there was a famous artist from St. Petersburg, Sergey Kovalsky, and his wife — at that time he was working in the studios in Pushkinskaya Street, 10. He was one of the Kaškurevičes' friends, now he heads the Free Culture Foundation. The designers Irina Sazanava and Boris Vasilyev also came, who later went to work in Uzhgorod in Transcarpathia, and a famous art critic and designer Aleh Surski. I remember all of us honorably following Malevich's coffin with black flags in our hands, accompanied by the drum beat. When everything was over, Ira Sazanava burst in tears and told Aleh Surski that she was deeply touched by what she saw.

From the memoirs of JURY IHRUŠA:

An important part of the exhibition was a performance «Kazimir's Revival». In addition to the official show there was also its night version made for the artists and friends. The idea belonged to Ihar Kaškurevič and Ludmila Rusava, because the night was a kind of alternative to those times, thus the artistic interpretation acquired another meaning. Ihar turned to the administration of the Palace of Arts with a proposal, and the permission was given. I remember how at night the coffin with Kazimir Malevich was taken to the Palace of Arts, it was a real baptism of the Palace. Nothing of this kind had ever happened before. The artists were breaking time and space, thus probably also fulfilling one of their purposes — to destroy all the goals, and they did succeed in doing it. Of course, this is my interpretation, because neither Ihar nor Luda actually gave a full explanation of their actions, all had multiple layers of meaning and seemed almost mystical, but they were fully aware of what was encoded in every single sign... Unfortunately, not many memories remained. Probably because all the time I was standing behind the camera capturing the events. I had no time to comprehend them or to get engaged into discussions. Whereas what was happening was indeed very important for those times, even metaphysical. And we are beginning to understand it only now.

Аляксей Жданаў. Падчас перформанса
«Уваскрашэнне Казіміра» Віцебск,
1988. З архіва І. Кашкурэвіча

#



ПАСЛЯ 1980-Х

Аляксей Барысёнак

Пасля серыі маштабных выстаў мінскага неафіцыйнага мастацтва ў канцы 1980-х актыўнасьць неформальных арт-груп зніжаецца. Гэтую сітуацыю апісвае мастак Аляксандр Малей: «З аднаго боку, усе дзверы ў кабінеты былі адкрытыя і ніхто не чыніў перашкодаў, але з іншага — адсутнічала хоць якая фінансавая падтрымка¹. Зніжаецца ўзровень напружання між «афіцыйным» сацрэалізмам і неформальнымі практыкамі мастацкіх груп. Напрыклад, сам кіраўнік Саюза мастакоў БССР У. Стальмашонак запрашае неформальныя групы да ўдзелу ў выставах у Палацы мастацтва². Гаворачы пра мастацтва Усходняй Еўропы ў канцы 1980-х, Актывіян Эсану падкрэслівае, што «ў візуальных мастацтвах гэты пераход быў адзначаны зрухам ад сацыялістычнай культурнай мадэлі з сацрэалізмам як афіцыйнай дактрынай і нонканфармізмам як неафіцыйнай да новай заходняй парадыгмы сучаснага мастацтва³. Нягледзячы на тое, што гэты пераход у Беларусі, у адрозненне ад шматлікіх постсацыялістычных краін, не завяршаецца ўсталяваннем парадыгмы сучаснага мастацтва, у полі культуры выпрацоўваюцца новыя мадэлі мастацкай вытворчасці.

Адной з пянерскіх мадэляў у раннія 1990-я робіцца Аўтарская некамерцыйная канцэптуальная галерэя «Брама» пад кіраўніцтвам мастацтвазнаўцы Ларысы Фінкельштэйн. Галерэя была адкрытая ў 1991 годзе, у год роспуску Дырэкцыі выстаў Саюза мастакоў БССР. У 2016 годзе галерэя застаецца актыўнай, што робіць яе адным з найбольш даўгавечных прыватных праектаў у полі мастацтва. Яшчэ ў 1980-я, працуючы ў Палацы мастацтва, Ларыса Фінкельштэйн мае доступ і магчымасць прывозіць і арганізоўваць праекты, якія абазначаюць сваю сувязь з «авангардным» мастацтвам. Напрыклад, выставачны праект «Агасфер» (Менск, Палац мастацтва, 1991), які адрозніваўся ад самаарганізаваных выстаў тым, што трапляў у іншае поле ўвагі з боку публікі і масмедыя.

Сама ж галерэя «Брама» не з'яўляецца тыповым праектам камерцыйнаарыентаванай галерэі, якія пачынаюць адкрывацца на ўсёй постсавецкай прасторы ў 1990-я. Ларыса Фінкельштэйн стварае кампактную самаінстытуцыю, што мысліць сваю практыку ў памеры адзінак-выстаў, якія могуць быць прывязаныя да розных кантэкстаў і адпавядаць тэматычным і фармальным інтарэсам куратара, пры гэтым не маючы пастаяннага бюджэту і выставачнай прасторы. Фокус працы галерэі прыпадае на ўзаемаўплыў станковага і дэкаратыўнага мастацтва з асаблівай увагай да керамікі, тэкстылю, шкла і металу, спрабуючы зняць іх залежны стан у адносінах да жывапісу, графікі і скульптуры.

Інстытуцыянальная форма галерэі вынікае з удзелу ў адной з першых камерцыйных выстаў-кірмашоў «Арт-міф-2» у Маскве (Манеж, 1991), для якой быў атрыманы юрыдычны статус⁴. Як арганізатарка Фінкельштэйн робіць серыю выстаў у межах кінафестывалю «Лістапад», фестывалю жаночага кіно, у Нацыянальнай бібліятэцы, тэатрах

і музеях і г.д., дзе ўдзельнічаюць шматлікія прадстаўнікі розных неформальных груп і аб'яднанняў — «4.69», «Галіна», «БЛО» і інш. — і мастакі Уладзімір Акулаў, Аляксандр Малей, Віталь Чарнабрысаў, Вольга Сазыкіна, Андрэй Плясанаў, Людміла Русава, Ігар Кашкурэвіч. У той жа час Фінкельштэйн вызначае сябе не як куратарку сучаснага мастацтва, але як аўтарку наступнага шляху: «Я прядумляю канцэпцыю выставы і ўяўляю, якія творы могуць на ёй быць, і потым пачынаю шукаць, у каго яны могуць быць або хто іх можа зрабіць. Я займаюся пошукам месца і часу».

Відавочна, што мадэлі мастацкай вытворчасці, якія з'явіліся ў 1990-я, не былі статычнымі і не накладаліся цалкам на кар'еру аднаго мастака. Як і ў канцы 1980-х, калі было магчыма знаходзіцца ў складзе і неформальнай групы, і Саюза мастакоў, то і ў наступныя гады гэтыя мадэлі маглі мяняцца, спалучацца або абмяжоўваць адна адну. Мастакі, якія былі актыўнымі ў неформальным полі мастацтва ў перыяд перабудовы, у межах праектаў галерэі «Брама» хутчэй факусаваліся на якасці выяўленчых сродкаў, крытэры якіх усталёўваліся куратарам. Гэта была лінія, адрозная ад неформальнага мастацтва ў бок contemporary art (самы відавочны прыклад — практыка Артура Клінава), што з'яўлялася іншым спосабам валарызаваць мастацкую практыку ва ўмовах капіталізму 1990-х (гэтаму, напрыклад, маглі дапамагць такія інстытуцыі, як галерэя «б лінія» і Фонд Сораса ў Беларусі).

Галерэя «Брама» таксама ўяўляла з сябе новы тып мастацкай вытворчасці, які не выконвае функцыі галерэі заходняга ўзору (пастаянная выставачная прастора, рэгулярныя продажы і г.д.), але, хутчэй, для мастакоў з'яўляецца адной з магчымасцяў трапіць у выставачны кантэкст, які канвертуецца не ў эканамічны патэнцыял, але ў сімвалічны — напрыклад, магчымасць для шматлікіх неформальных мастакоў удзельнічаць у першай выставе арыгінальных прац Шагала («Ад Марка Шагала — у Мінулае і Сучаснасць. XIX-XX стагоддзі», Палац мастацтва, 1993) у Мінску.

Ларыса Фінкельштэйн (н. 1950) — беларуская мастацтвазнаўца, галерыстка, куратарка і выкладчыца. З 1973 да 1991 года працавала ў Палацы мастацтва — Дырэкцыі выставаў Саюза мастакоў БССР. У 1991 годзе засноўвае Аўтарскую некамерцыйную канцэптуальную галерэю «Брама». У розны час выкладае ў Інстытуце сучасных ведаў імя А.М. Шырокава, Ліцэі БДУ, факультэце міжнародных адносін БДУ і іншых месцах. Жыве і працуе ў Мінску.

¹ А. Малей: Витебский «Квадрат»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987—2000 гг.), Минск: Экономпресс 2015, с. 324.

² Там жа, с. 60.

³ О. ЕSАНУ: The Transition of the Soros Centers to contemporary art: the managed avant-garde [online], (Просмотрено 20 декабря 2016, 11:33); Доступ праз інтэрнэт: http://www.think-tank.nl/ccck/Esanu_ManagedAvant-garde.pdf.

⁴ Л. Фінкельштэйн: Галерэя «Брама» // Декоративное искусство, № 1-6, 1992, с. 8.

(Злева і знізу па цэнтры) Экспазіцыя выставы «Biel Art. Панарама беларускага мастацтва». Варшава, ліцейная зала фабрыкі Норбліна. Травень-ліпень 1991. З архіва А. Плясанава (At the left and at the centre below) The exhibition «Biel Art. Panorama of Belarusian Art». Warsaw, 1991. From the archives of A. Pliasanau

Сяргей Малішэўскі, Артур Клінаў, Ежы (аўтар фільма «Беларускі авангард» 1990), Андрэй Плясанаў, Уладзіслаў Куфко. Выстава «Jesteśmy». Галерэя «Zachęta», Варшава 1991. З архіва А. Плясанава Siarhiej Mališevski, Artur Kłinaŭ, Erzy (an author of the film «Belarusian Avant-garde» 1990), Andrej Pliasanau, Uładzisiaŭ Kufko. The exhibition «Jesteśmy». Zachęta Gallery, Warsaw 1991. From the archives of A. Pliasanau

Аляксандр Забаўчык, Уладзімір Цэслер. З архіва А. Плясанава Aliaksandar Zabaŭčyk, Uladzimir Cesler. From the archives of A. Pliasanau

(Злева і справа) Удзельнікі выставы беларускага мастацтва ў Варшаве ў галерэі «Katarzyna na Perkowska». З архіва А. Плясанава (At the left and at the right) The participants of the exhibition in «Katarzyna na Perkowska» gallery in Warsaw. From the archives of A. Pliasanau





Выезд беларускай групы ў Швецыю ў межах праекта «Next Stop Soviet». Швецыя, 1989.
Фатаграфіі і архіў А. Углянiцы
Здымак злева зверху: па цэнтры Уладзімір Парфянок і Святлана Каралёнак.
Здымак справа зверху: Юрый Ігруша (злева), Артур Клінаў (у цэнтры), Віктар Пятроў (справа).
Здымак пад ім: Іван Пінігін.

NEXT STOP SOVIET project. Sweden, 1989.
From the archives of A. Uhljanica





ГРУПЫ
Groups



Сяргей Лапша. Брытва
ДВП, алей. 90x70
З калекцыі Андрэя Плясанава
Siarhiej Pliasanau. A Razor
Oil on fiberboard. 90x70
From the collection of A. Pliasanau

ФОРМА

Утварылася ў 1987 годзе. У 1989 годзе адбылася афіцыйная рэгістрацыя Аматырскага мастацка-творчага аб'яднання «Форма». Арганізатар — навукова-вытворчае аб'яднанне «Цэнтр», кіраўнік Валер Шапльыка.

Удзельнікі: Валер Баброў, Андрэй Бялоў, Аляксандар Забаўчык, Уладзімір Лапо, Сяргей Лапша, Валер Мартынчык, Валянцін Нудноў, Віктар Пятроў, Віталь Ражкоў, Генадзь Хацкевіч, Дзмітрый Ярмілаў (старшыня).

З буклета, які быў выдадзены да выставы ў Маскве і Мінску: «У аб'яднанне „Форма“ уваходзяць мастакі розныя як па ўзросце, так і па сваіх творчых памкненнях, але што бяспрэчна аб'ядноўвае ўсіх мастакоў — дык гэта перакананасць у тым, што развіццё мастацтва ёсць у значнай ступені развіццём формы. Адгэтуль і назва аб'яднання, якая таксама стала рэакцыяй на шматгадовую барацьбу дагматычнага мастацтва з так званым „фармалізмам“».

З успамінаў ВАЛЕРА МАРТЫНЧЫКА:

Аднойчы ўлетку 1987 года скульптар Віталь Чарнабрысаў прывёў да мяне ў майстэрню Нінэль Зітэраву, куратарку Талінскага мастацкага музея «Кадрывёрг», прывёў паказаць мастака, які «піша нейкія крэслы». Пасядзелі, пагаманілі, разышліся. Раптам пад раніцу званок: «Валер, я не магу спаць. Вашыя карціны перад вачыма, прапаноўваю персанальную выставу ў „Кадрывёргу“». Цяпер ужо я не мог заснуць: дваццаць гадоў маляваў, хаваючыся, зачыняючыся на ключ, маляваў, будучы ўпэўненым, што савецкая ўлада бясконца, такім чынам, бясконца і канспірацыя. І раптам выстава ў музеі. Шок.

Сустрэліся зноў, абмеркавалі дэталі. Нінэль пацвердзіла сваю прапанову, але з адной умовай: карціны я павінен даставіць сам. Гэта сур'ёзна ўскладняла сітуацыю. Пасля некаторых роздумаў я прапанаваў сустрэчны план: а чаму б не зрабіць у музеі групавую выставу мастакоў з Беларусі — мастакоў, аб'яднаных агульным лёсам «падполля»? Да таго часу ў Мінску ўжо існавала некалькі аб'яднанняў, але мастацтва, якое яны прадстаўлялі, недалёка сышло ад афіцыёзу, як камсамол ад партыі. Мабыць, найбольш блізім мне ў той час і па духу, і па ўзросце быў Валер Баброў. Я ведаў яго шмат гадоў, вельмі цаніў ягоныя працы. Гена Хацкевіч, з якім я дзяліў майстэрню, у той час ведаў многіх мастакоў малодшага пакалення. Ідэя была ўхвалена, і я атрымаў ад Нінэль паўнамоцтвы сфармаваць

выставу. Гэтак, праз адсутнасць транспарту, мая персанальная выстава ў «Кадрывёргу» ператварылася ў групавую выставу мастакоў беларускага падполля.

Пачаліся паездкі па майстэрнях, знаёмствы з мастакамі. Фармуючы выставу, знаёмчыся з новымі для мяне маладымі мінскімі мастакамі, я пераканаўся, што практычна ўсе жанры сучаснага мастацтва будуць прадстаўлены: мінімалізм, канцэптуалізм, экспрэсіянізм, канструктывізм, інсталяцыі, ну і, натуральна, мае вельмі вялікія палотны. У каталогу «Калекцыі савецкага андэграўнду Нэнсі і Нортана Доджаў» (1995) напісана: «Здзіўляюць памеры мінскага мастака Мартынчыка. Час андэграўнду быў часам кватэрных выставаў, і ў той час, як правіла, мастакі пісалі малыя, зручныя для незаўважнай перавозкі з кватэры на кватэру палотны». Так і хочацца адказаць аўтару: якія кватэрныя выставы ў Мінску?! У Мінску, дзе ніколі не было ні дыпламатаў, ні журналістаў, ні калекцыянераў! Затое пільна сачыла вока тайнай паліцыі, ведала ўсё і ўся, а некаторыя былі інфарматарамі нават у нашым новасфармаваным калектыве. Я ніколі не верыў у хуткі канец таталітарызму. А хто тады верыў? Апісаць эмоцыі, якія я адчуваў да сістэмы, у якой мы існавалі ў той час, можна было б адным словам — агіда. І палатно, якое стаіць перада мной, было акном, дзвярыма ў іншае вымярэнне, у свет свабоды і радаснага творчага хаоса.





Вяртаючыся да выставы, я пачынаў думаць як куратар, уяўляючы ўсю выставу ў цэлым, і план мой быў досыць амбіцыйны: трэба было прадставіць групу на сур’ёзным прафесійным узроўні. Некаторыя з мастакоў проста не верылі ў рэальнасць таго, што адбываецца. Іншыя падазравалі карыслівыя матывы з майго боку. У мяне, вядома, быў свой інтарэс: доўгія гады я цалкам свядома разглядаў сваю творчасць як пратэст. Не палітычны пратэст, хутчэй, гуманітарны, або, калі хочаце, інтэлектуальны пратэст супраць прастаты. Прастаты, якая тая ж дурата. Прастаты, якая ахоплівае ўсе бакі жыцця, прастаты, сінонім якой — невуцтва. Свой інтарэс я бачыў як місію паказаць, даказаць прастакам, што ёсць штосьці, што не ўкладаецца ў прасцецкія рамкі іх немудрагелістых галоваў, што ёсць свет больш складаны, ім не даступны, хоць, цалкам магчыма, ён будзе даступны іх дзецям. Доўгія гады я змагаўся з прастатой з дапамогай сваіх складаных кампазіцый, і раптам высветлілася, што я не самотны. Назву «Форма» прыйшлося адстойваць. Былі розныя прапановы, але я настаяў менавіта на слове «форма», падкрэсліваючы, што ў гэтай групе мастакоў прадстаўлены тыя, каго цікавяць праблемы мастацтва, а не імгненнай

палітыкі. У адрозненне ад маскоўскага андэграўнду, у якім пачалі дамінаваць іранічныя выявы Сталіна і Брэжнева, гэтакія кукішы ў кішэні. Не без камерцыйнага, думаю, разліку.

З Таліна тым часам паступіла паведамленне, што да выставы ў талінскім музеі ёсць магчымасць выставіцца ў гарадской галерэі ў эстонскім горадзе Кохтла-Ярвэ. Працы былі скручаныя ў рулоны, ноч у цягніку і раніцай — развеска гатовая. Я ўдзячны Нінэль Зітэравай за ўсё, што яна зрабіла для беларускага андэграўнду і для нашай «Формы». Перад ад’ездам у Эстонію адбылася сур’ёзная размова са Жданавым. У той час ён не толькі пісаў вершы, але і клеіў калажы, выкарыстоўваючы старыя савецкія часопісы. З палітычным падтэкстам, вядома: шмат фатаграфій Сталіна ды іншых палітычных дзеячаў. Гэтак жа, як і Жданаў, я з агідай ставіўся да савецкай палітычнай сістэмы, але я лічыў сваё непрыманне таталітарызму больш радыкальным, з чым ён, безумоўна, не быў згодны. Замест сімвалічных намёкаў я палічыў за лепшае з самага пачатку ігнараваць навакольнае мора брыдкага, лічачы яго не вартым увагі сур’ёзнага мастака.

Выстава «Формы» адкрылася; натуральна,

Вяртаючыся да выставы, я пачынаў думаць як куратар, уяўляючы ўсю выставу ў цэлым, і план мой быў досыць амбіцыйны: трэба было прадставіць групу на сур’ёзным прафесійным узроўні. Некаторыя з мастакоў проста не верылі ў рэальнасць таго, што адбываецца. Іншыя падазравалі карыслівыя матывы з майго боку. У мяне, вядома, быў свой інтарэс: доўгія гады я цалкам свядома разглядаў сваю творчасць як пратэст. Не палітычны пратэст, хутчэй, гуманітарны, або, калі хочаце, інтэлектуальны пратэст супраць прастаты. Прастаты, якая тая ж дурата. Прастаты, якая ахоплівае ўсе бакі жыцця, прастаты, сінонім якой — невуцтва. Свой інтарэс я бачыў як місію паказаць, даказаць прастакам, што ёсць штосьці, што не ўкладаецца ў прасцецкія рамкі іх немудрагелістых галоваў, што ёсць свет больш складаны, ім не даступны, хоць, цалкам магчыма, ён будзе даступны іх дзецям. Доўгія гады я змагаўся з прастатой з дапамогай сваіх складаных кампазіцый, і раптам высветлілася, што я не самотны. Назву «Форма» прыйшлося адстойваць. Былі розныя прапановы, але я настаяў менавіта на слове «форма», падкрэсліваючы, што ў гэтай групе мастакоў прадстаўлены тыя, каго цікавяць праблемы мастацтва, а не імгненнай

Верхні шэраг, злева направа:

Віталь Ражкоў, Ігар Кашкурэвіч,

Аляксандр Забаўчык,

Андрэй Бялоў, Яўген Кірылаў,

Артур Клінаў. Ніжні шэраг, злева

направа: Віктар Пятроў,

Уладзімір Лапо, Людміла Русава,

Дзмітрый Ярмаілаў,

Валер Мартынчык.

Першы Усесяюзны фестываль

савецкага андэграўнду ў Нарве, 1988.

З архіва Д. Ярмаілава, В. Архіпавай

з’явіўся артыкул у эстонскай газеце, і, натуральна, нічога не з’явілася ў беларускіх. Вярнуўшыся ў Мінск, мы пачалі шукаць падтрымку сваёй групе ў розных месцах. Для пачатку нам патрэбная была проста рэгістрацыя групы. Найбольш агрэсіўнымі і нядобразычлівымі былі адміністратары мясцовага Саюза мастакоў. Запомніліся дзве дамы — скульптарка Гарбунова і жывапісец Шчасная. З’яўленне несанкцыянаванай групы выклікала ў іх ярка выяўленую рэакцыю — сумесь нянавісці і агіды, хоць ніводная з іх не бачыла нашых працаў і нават не захацела іх убачыць. Але абедзве пагражалі адміністрацыйнымі карамі. Які кантраст з Нінэль Зітэравай, якая таксама займала сур’ёзную пасаду!

Нечакана мы знайшлі спонсара. Прайшла чутка, што ў расакрэчаным ваенным прадпрыемстве (НВА «Цэнтр») ёсць людзі, якія дапамагаюць нефармалам. Нефармалы — новае, папулярнае ў той час слова. Для адных яно гучала негатыўна, а для іншых было звязанае з новым ды з ініцыятывамі невядомых людзей і групаў. Дырэктар «Цэнтра», Валерый Іванавіч Шаплыка ўважліва выслухаў і сказаў, што да яго ўжо прыходзілі мастакі-нефармалы (Аляксей Жданаў ды Ігар Кашкурэвіч), але што наша просьба пра дапамогу гучыць сэнсоўна і што ён гатовы супрацоўнічаць. Гэтак «Форме» быў выдзелены аўтобус з двума кіроўцамі, і пачалі варыць скрыні з алюмінію для транспартавання карцін. Наяўнасць транспарту была жыццёва важна для выставачнай дзейнасці групы.

Экспазіцыя «Формы» на Усесяюзным семінары па неафіцыйным мастацтве «Свята мастацтва. Нарва-88» зрабіла ўражанне. Куратарка Траццякоўскай галерэі ў Маскве Маша Шашкіна толькі мінскай групе прапанавала серыю выставаў у Маскве.

Пасля эстонскіх падзей мы вярнуліся ў Мінск, і пачалася падрыхтоўка да маскоўскіх выставаў. Алюмініевыя скрыні былі звараныя, усё было гатова, мы чакалі каманды з Масквы. Раптам прайшла чутка, што ў нас у Мінску, у Палацы мастацтва, адбудзецца вясновая выстава, і паводле новых правілаў кожны можа выставіцца. Але калі мы гуртам прынеслі свае працы, маўляў, цяпер з Масквы прыйшоў дазвол выстаўляць усіх, нам адказалі, што не, мы вас не выставім — ужо няма месца на сценах. Тады паўстала нечаканая ідэя альтэрнатыўнай экспазіцыі. Мы расставілі крэслы пасярод залі, прыхінулі палотны і сышлі. Так яны і прастаялі дні два. Пазней нам распавялі, што злыя языкі жартавалі з гэтай нагоды: выстава стаячая і выстава вісячая. Так маім працам і не давлялося павісець на радзіме, і гэта быў адзіны выпадак, калі маё вялікае палатно два дні прастаяла ў мінскім Палацы мастацтва.

ЗАЛАТЫЯ ЗУБЫ

Палац прафсаюзаў, восень 1988 года

Перабудова працягвалася. У межах знаёмства рабочых з незразумелым была арганізаваная выстава мастацтва нефармалаў у Палацы прафсаюзаў. Адбылося абмеркаванне. Гнеўна выступалі рабочыя. Асабліва гнеўнай была дама з залатымі зубамі. Я нават і не слухаў. Зіхоткая магія жоўтага металу ў роце заварожвала. Златазубая сірэна. Мастак, бойся залатых зубоў!

Пачалі мы з Інстытута фізікаў-ядзершчыкаў у Троіцку пад Масквой. Мне падаецца, гэтая выстава адбылася з дапамогай нашага НВА «Цэнтр». Мне даводзілася ў той час удзельнічаць у перамовах, звязаных з арганізацыяй, хадзіць па кабінетах, знаёміцца з новымі людзьмі з Міністэрства сярэдняга машынабудавання (атамнага), і было прыемна бачыць, як шмат разумных людзей з’явілася ў тыя часы. Мы разумелі адзін аднаго з паўслова, нягледзячы на прыналежнасць да зусім розных галінаў дзейнасці. Пасля Інстытута фізікі адбылася выстава ў моднай галерэі «На Кашырцы», а фінальная выстава прайшла ў прэстыжнай галерэі маскоўскага Саюза мастакоў на вуліцы Горкага (цяпер Цвярская). Я цалкам свядома не каментую працаў сваіх калегаў па «Форме». Па-першае, я не крытык, па-другое, у мяне была роля свайго роду куратара, які хоча прадставіць найбольш цікавае і характэрнае, тое, што адбывалася ў той час у беларускім выяўленчым мастацтве. Асабліва ў тым мастацтве, якое з шэрагу прычынаў было выгнанае з кантэксту культурнага жыцця Беларусі. У той час у Маскве многае адбывалася. Першы аўкцыён «Sotheby’s», вялікая выстава Міхаіла Шамякіна і зусім узрушвальная выстава Фрэнсіса Бэйкана. (Хто б мог тады падумаць, што праз год Фрэнсіс запрочыць мяне ў Лондане на абед.)

На мой погляд, апошняя выстава «Формы» ў галерэі Саюза маскоўскіх мастакоў (1989) зрабіла на многіх моцнае ўражанне. Раптам з’явіліся людзі (былыя суайчыннікі) з розных краінаў свету з рознымі панадлівымі прапановамі. Яны набывалі працы, прыязджалі нават у Мінск і набывалі тое, што засталася ў майстэрні. Не ведаю, як у іншых, але раптам у нас з Бабровым з’явіліся грошы. І па тых часах нядрэнныя. Савецкі андэграўнд становіўся модным, і многія спяшаліся на гэтым зарабіць. У галерэі Саюза было дзве залы: у адной мы з Бабровым, у другой, большай — уся астатняя «Форма». На адкрыццё прыехаў вядомы галерэй з Парыжа Гарык Басмаджан. Ён прыбыў са светай, усё сфатаграфаваў і перад ад’ездам сказаў: «У Баброва і Мартынчыка купляю ўсё. Чакайце раніцай». Можна сабе ўявіць, з якім трапятаннем назаўтра мы чакалі Басмаджана, але ён не прыехаў ні назаўтра, ні праз дзень. Ён знік. Бясследна. Пачынаўся час мафіі…

Мне заставалася пара месяцаў да ад’езду ў эміграцыю ў Польшчу. Акрамя гэтага было два запрашэнні выставіцца ў Англіі… Дваццаць гадоў я сніў і бачыў сны, але я бягу праз мяжу, і калі гэта сталася магчымым, я здзейсніў сваю мару.



Гузель Залаява, Аляксандр Забаўчык.
З архіва Г. Залаявай
Huziel Zalajeva, Alaksandar Zabaichuk.
From the archives of H. Zalajeva

Выстава «Форма». Масква, выстаўная
зала Саюза мастакоў СССР, 1989.
З архіва В. Архіпавай
The exhibition of «Form» group
in Moscow, 1989.
From the archives of V. Archipava

Генадзь Хацкевіч, Вольга Сазыкіна.
У майстэрні.
З архіва сям'і Хацкевічаў
Hienadz Chackievič, Volha Sazykina.
At the studio.
From the archives of Chackievičs family





(Зверху) Дзмітры Ярмілаў,
 Андрэй Бялоў, Генадзь Хацкевіч,
 Яўген Нудноў.
 (Знізу) Генадзь Хацкевіч,
 Дзмітры Ярмілаў, Валер Мартынчык,
 Валянцін Нудноў.
 Выстава «Форма» у Маскве, 1989.
 З архіва В. Архіпавай
 The exhibition of «Form» group in
 Moscow, 1989.
 From the archives of V. Archipava



Генадзь Хацкевіч, Яўген Кірылаў,
 Уладзімір Цэслер, Уладзімір Шаркоў.
 З архіва сям'і Хацкевічаў

Дзмітры Ярмілаў, Валер Мартынчык,
 Уладзімір Лапо, Андрэй Бялоў,
 Сяргей Лапша, Аляксандр Забаўчык,
 Віктар Пятроў, Валер Баброў.
 З буклета групы.
 Dzmitry Jarmilaŭ, Valery Martynčyk,
 Uladzimir Lapo, Andrej Bialoŭ, Siarhiej
 Lapša, Aliaksandar Zabaŭčyk, Viktor
 Piatroŭ, Valery Babroŭ.
 From the booklet of the group





Уладзімір Лапо.
З архіва А. Плясанавы
Uladimir Lapo.
From the archives of A. Pliasanau



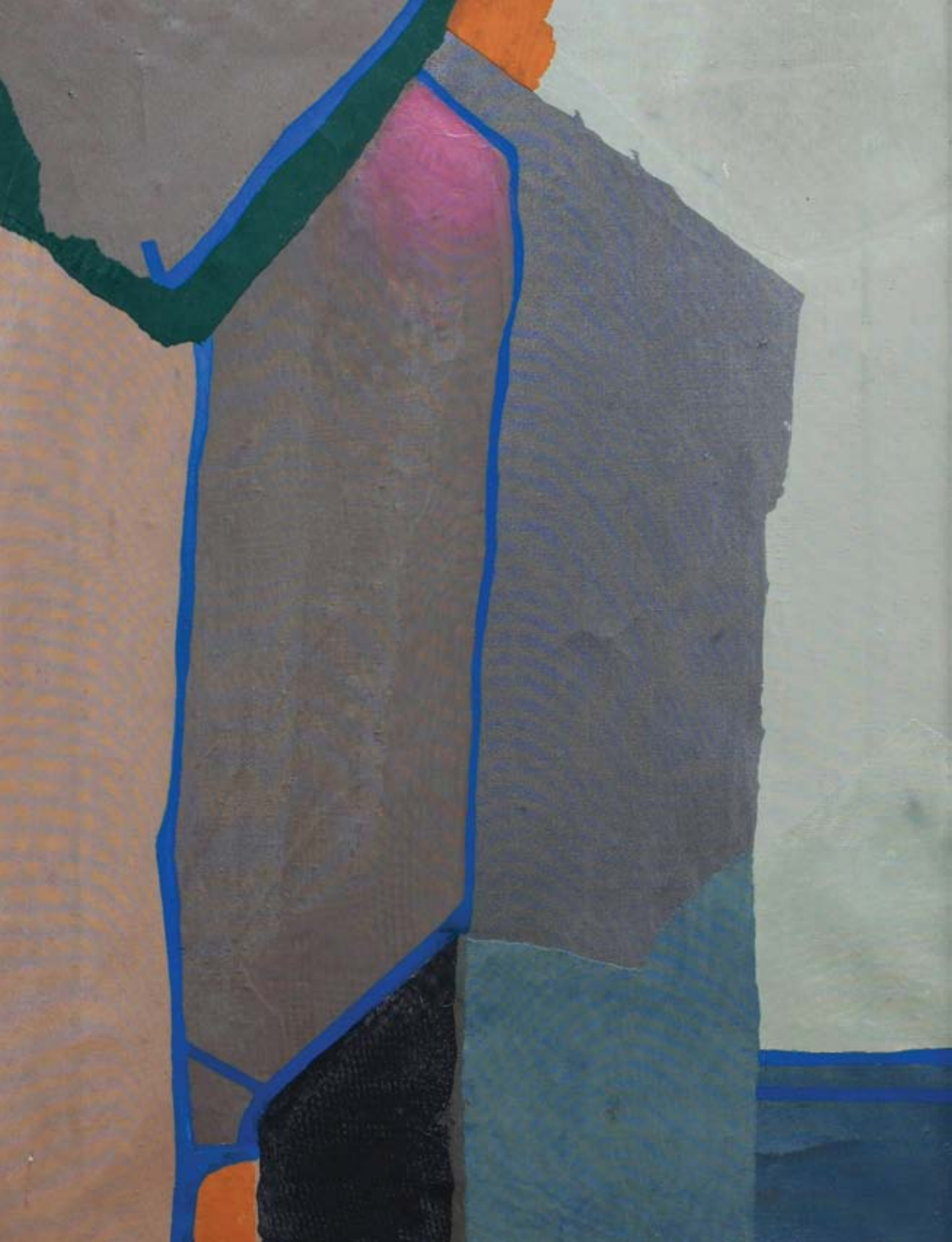
Валянцін Нудноў, Аляксандр
Забайчук, Віктар Пятроў. Март 1991.
З архіва В. Пятрова
Valiancin Nudnoy, Aliksandar
Zabaïčyk, Viktar Piatroŭ. 1991.
From the archives of V. Piatroŭ



Выстава «Форма» у Маскве, 1989.
З архіва В. Архіпавай
The exhibition of «Form»
group in Moscow, 1989.
From the archives of V. Archipava



Андрэй Бялоў. 1987.
З архіва В. Архіпавай
Andrej Bialou. 1987.
From the archives of V. Archipava



Уладзімір Лапо. Майстэрня мастака
Палатно, алей. 60x45
З калекцыі Андрэя Плясанавы
Uladimir Lapo. The Artist's Studio
Oil on canvas. 60x45
From the collection of A. Pliasanai

FORM

The group was founded in 1987. In 1989 it was officially registered as the «FORM» association.

Members: Valery Babroŭ, Andrej Bialoŭ, Aliaksandar Zabaŭčyk, Uladzimir Lapo, Siarhiej Lapša, Valery Martynčyk, Valiancin Nudnoŭ, Viktar Piatroŭ, Vital Ražkoŭ, Hienadz Chackievič, Dzmitry Jarmilaŭ.

The members of the «Form» Association are the artists of mixed ages and art strategies. But all of them agreed that development of art is the development of form. That's why the Association was named «Form». Its formation was an answer to longstanding Socialism Realism pressure upon Formalism.

From the memoirs of VALERY MARTYNČYK:

The exposition of «Form» in Narva was impressive. Masha Shashkina, the curator of the Tretyakov Gallery in Moscow proposed a series of exhibitions in Moscow only to the Minsk group.

After the events in Estonia, we returned to Minsk, and began preparation for the Moscow exhibitions. Aluminum boxes were welded, everything was ready, and we were waiting to hear from Moscow. Suddenly there was a rumour that a Spring Exhibition would be held in Minsk Palace of Arts, and that, according to the new rules, anyone could exhibit. But when we brought our works, on the assumption that 'there is permission from Moscow for anyone to exhibit', we were told that 'no, we have no space to exhibit': there is no space left on the walls. Then there was an unexpected idea of an alternative exhibition. We placed chairs in the middle of the room, our works leaning against them, and left the building. So they stood there for a couple of days. Later we were told that vindictive tongues were wagging: one exhibition was «standing» and another exhibition was «hanging». So my work never got shown at home — this was the only time when my large canvases stood in the Minsk Palace of Arts.

We started with the Institute of Nuclear Physicists in Trinity near Moscow. I think this exhibition was held with the help of our NVO Centre. I had to participate in negotiations

related to the organization at the time, to go from one office to the next, meet new people from the Ministry for Building Medium Machines (Atomic) and it was nice to see how many smart people there seem to be around at that time. We understood each other perfectly, despite belonging to a completely different sphere of activity. After the exhibition at the Institute of Physics, one followed at the fashionable On Kashirka gallery and then a final exhibition in a prestigious gallery within the Moscow Artists Union on Gorky Street (now Tverskaya). I am fully conscious not to comment on the work of my colleagues in «Form». Firstly, I'm not a critic, and secondly, I had the role of a curator who wants to present the most interesting and the most characteristic work coming out of Belarus at the time. Especially that art, which for various reasons was expelled from the context of the cultural life of Belarus. A lot was going on in Moscow at that time. The first Sotheby's auction, a large exhibition of Mikhail Shemyakin, and a stunning exhibition of works by Francis Bacon. (Who could have imagined that a year later, Francis would invite me for lunch in London?)

... It had been a couple of months before my emigration to Poland. In addition, there were two invitations to exhibit in England... For twenty years ... I dreamed and dreamed that I ran across the border, and when this became possible, I made my dream come true.



МАС КРЕУЗ



П А М Я Т Ь
Б Р У Н Ш У Л Ц
Ш У Л Ц А
С О О Б Щ Е С Т В О

БЛО

Постар да выставы
«Памяці Бруна Шульца» групы «БЛО»
у Санкт-Пецярбургу, 1990.
З архіва А. Клінава
Poster of the To Bruno Schulz Memory
of the «Blo» group.
From the archives of A. Klinaŭ

БЛО

Удзельнікі: Ілона Барадуліна, Андрэй Дарохін, Гузэль Заляева (Гуля Люсікава), Артур Клінаў, Люс (Андрэй Люсікаў), Сяргей Пілат, Валер Песін, Віталь Чарнабрысаў.

З успамінаў АРТУРА КЛІНАВА:

Першая наша калектыўная выстава адбылася ў 1988 годзе, але неформальна група ўтварылася раней з людзей, якія былі блізкія адзін да аднаго па сваіх поглядах і разам тусаваліся ў студыі Чарнабрысава на Лагойскім тракце. Склад увесь час змяняўся, хтосьці далучаўся, хтосьці сыходзіў, нязменнымі заставаліся Гузэль Заляева, Люс, Сяргей Пілат, Андрэй Дарохін, Ілона Барадуліна, Віталь Чарнабрысаў, Валерый Песін і я. У розныя часы да нас далучаліся Андрэй Плясанаў, Ігар Фамін і іншыя.

...Чаму сцёклавычышчальнік «БЛО»? Час быў абсурдны, таму эстэтыка Хармса вельмі пасавала да гэтай эпохі. Гэта ніякім чынам не звязана з нашай мастацкай дэкларацыяй, яе ў прынцыпе не было. У кожнага з нас быў свой стыль, ядналі сяброўства і фігура Чарнабрысава.

Пасля выставы ў Доме кіно мы ўжо пастаянна выступалі разам, нават самі арганізавалі выставы. У тыя часы да нас далучыўся паэт і мастак Граф Русанаў. З ім я пазнаёміўся падчас маёй «эміграцыі» ў Піцер — «эміграцыя» тады не ўдалася, але я прывёз у Беларусь Графа Русанава, які тут і застаўся. Ён быў адзін з самых актыўных удзельнікаў і арганізатараў экспазіцыяў у Маскве і Піцеры, вядомых як выставы «Памяці Бруна Шульца». У Маскве мы выстаўляліся ў мастацкім цэнтры «На Пятроўскіх лініях» насупраць вядомага гатэля і рэстарану «Будапешт». Канешне, мы бавілі шмат часу ў гэтай рэстарану, бачылі ўсю маскоўскую эліту, бо на той час гэта быў «залаты» рэстаран. Граф Русанаў вельмі лёгка знаёміўся з людзьмі, і ўжо праз дзень яго ведалі ўсе афіцыянты, метрадатэлі — то бок мы там сталі «за сваіх».

У Піцеры мы выстаўляліся ў галоўным корпусе Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Была яшчэ адна знакавая для нас падзея — супрэматычны балет-акцыя «Зорныя войны», які быў паказаны ў Палацы чыгуначнікаў у 1989 годзе. Але я там не ўдзельнічаў, бо якраз у гэты час з'ехаў у Швецыю ў межах праекта «Next Stop».

У пачатку 1990-х неяк натуральна мы пачалі разыходзіцца: хтосьці з'ехаў, я займаўся бізнэсам. Эпоха такога яднання, калектыўнасці скончылася — надышоў новы час з новым тыпам зносінаў, і кожны шукаў свае шляхі прыстасавання да гэтага новага часу.

З успамінаў ГУЗЭЛЬ ЗАЛЯЕВАЙ:

Гузэль Заляева (Гуля Люсікава) — мастачка. Скончыла Беларускае дзяржаўнае тэатральна-мастацкае інстытут, аддзяленне дызайну інтэр'ера (1986–1991). Удзельніца выставаў з 1989 года, мастацкай суполкі «БЛО», праекта «NEXT STOP SOVIET». З 1994 жыве ў Рыме (Італія).

На нас вельмі паўплывалі паездкі ў Піцер! Мы ездзілі разам з Люсам, Артурам, Песіным і Пілатам, і Віталь Чарнабрысаў знаёміў нас з піцёрскімі калекцыянерамі і андэграўндным мастацтвам. І трэба сказаць, што ўсіх нас разам, нашае «БЛО», сабраў менавіта Віталь з яго надзвычайным альтруізмам і любоўю да сапраўднага мастацтва. Я не ведаю, ці памятае хто-кольвек, што я рабіла дыяпазытывы працаў з выставаў і калекцыяў Піцера, каб потым паказаць іх у Мінску мастакам... «БЛО» — гэта была суцэльная культурная праграма па зборы матэрыялаў і асвеце.

#



Віталь Чарнабрысаў. У майстэрні.
З архіва В. Чарнабрысава
Valer Čarnabrysaŭ. At the studio.
From the archives of V. Čarnabrysaŭ



Валер Песін. У майстэрні.
З архіва В. Песіна
Valer Piesin. At the studio.
From the archives of V. Piesin



Валер Песін, Аўдра з Літвы,
Артур Клінаў, Люс, Марына з Піцера,
Гузэль Заліева, Роберт з Літвы.
З архіва Г. Заліевай
Valer Piesin, Audra from Lithuania,
Artur Klinaiŭ, Lus,
Marina from St.Petersburg,
Huzel Zaliaeva, Robert from Lithuania.
From the archives of H. Zaliajeva



Марына з Піцера, Люс,
Аўдра з Літвы, Артур Клінаў.
Фатаграфія Андрэя Кузняцова.
З архіва А. Клінава

Ілона Барадуліна.
З архіва А. Клінава

Сяргей Пілат і Паліна Нісенбаўм. 1992.
З архіва С. Пілата



Валер Песін,
Гузэль Заляева,
Цімафей Ізотаў.
У кватэры В. Песіна.
З архіва Г. Заляевай

Гузэль Заляева з піцёрскімі
сябрамі. Санкт-Пецярбург.
З архіва Г. Заляевай



BLO

Participants: Ilona Baradulina,
Andrej Darochin,
Huzel Zalajeva (Hulia Lusikava),
Artur Klinaŭ, Lus (Andrej Lusikaŭ),
Siarhieĭ Pilat, Valer Piesin,
Vital Čarnabrysaŭ.

From the memoirs of ARTUR KLINAŬ:

Our first collective exhibition took place in 1988, but at the informal level the group was formed earlier uniting people with similar outlooks who hung out together in Čarnabrysaŭ's studio in Lahojski Trakt. The group composition was changing all the time with someone's joining and someone's leaving it, but still there were some people who remained its permanent members — Huzel Zalajeva, Lus, Siarhieĭ Pilat, Andrej Darochin, Ilona Baradulina, Vital Čarnabrysaŭ, Valer Piesin and myself. At various times Andrej Pliasanaŭ, Ihar Famin and others joined us.

...Why glass cleaner «Blo»? We were living in absurd times, thus Kharms' aesthetics suited that epoch perfectly well. It has nothing to do with our artistic declaration, which broadly speaking never really existed. Each of us had his or her own style, and it was Čarnabrysaŭ's figure and our friendship with him which united all of us.

After the exhibition in the House of Cinema, we constantly showed our works together and even took initiatives to organize exhibitions ourselves. In those days, the poet and artist Graf Rusanov joined us. I met him during my «exile» in St. Petersburg — that time the «emigration» failed, but I brought Graf Rusanov to Belarus who ultimately remained here. He was one of the most active participants and organizers of exhi-

bitions in Moscow and St. Petersburg, known as the exhibitions «In Bruno Schulz's memory». In Moscow our works were shown in the art center «On Petrovsky Lines» in front of the well-known hotel and restaurant «Budapest». We certainly spent a lot of time in that restaurant, saw the whole Moscow elite, as at that time it was a «posh» place. Graf Rusanov got easily acquainted with people, so it did not take him long to know all the waiters and maitres — that is we were recognized there as being of the same kin. In St. Petersburg we held our exhibitions in the main building of the Leningrad State University.

There was another event which we saw as landmark — a suprematic ballet «Star Wars» shown at the Palace of Railwaymen Culture in 1989. But I did not take part in it, since in that period I was visiting Sweden together with the project «Next Stop».

In the early 1990s, somehow naturally we began to pursue individual paths. Some of us left the country, I became a businessman. The era of such a unity, or collectivism, was over — new times came which brought a new type of communication, and everyone was looking for their own ways of adapting to it.



Анатоль Ржавуцкі. Наčурморт. 1990
Палатно, алей. 100x80
З калекцыі А. Клінава
Anatol Ržavucki. A Still-life. 1990
Oil on canvas. 100x80
From the collection of A. Klinau

ГАЛІНА / GALINA

Арт-лабараторыя «Галіна» была заснаваная ў 1987 годзе. Сваім метадам удзельнікі называлі метадам неакрытычнага рэалізму, скіраваны на бачаванне застоўных з'яў у грамадскім жыцці.

The Art-laboratory «Galina» was founded in 1987. The creative method of the group was a method of new critical realism which was focused on critics of stagnation in social life.

Удзельнікі:

Уладзімір Акулаў,
Міхал Анемпадыстаў,
Віктар Варанкевіч,
Тодар Копша (Кацапаў Рыгор),
Наталля Мінкевіч,
Анатоль Ржавуцкі,
Алесь Родзін,
Ігар Сурмачэўскі, І
гар Талсталуцкі,
Алесь Тарановіч (лідар),
Людміла Тарановіч,
Яўген Шунэйка,
Ігар Ярмакоў,
Дзмітры Ярмілаў.

Participants:

Uladzimir Akulaŭ,
Michal Aniepadystaŭ,
Viktar Varankievič,
Todar Kopša (Ryhor Kasapaŭ),
Natallia Minkievič,
Anatol Ržavucki,
Ales Rodzin,
Ihar Surmačeŭski,
Ihar Talstalucki,
Ales Taranovič (a leader of the group),
Ludmila Taranovič,
Jaŭhien Šunejka,
Ihar Jarmakoŭ,
Dzmitry Jarmilaŭ.





Тодар Копша.
Выстава «На Калектарнай». 1987.
З архіва А. Плясанавы
Todar Kopša.
The exhibition «In Kalketarnaja».
From the archives of A. Pliasanau

Анатоль Ржавуцкі.
З архіва А. Плясанавы
Anatol Ržavucki.
From the archives of A. Pliasanau



Сяргей Малішэўскі і Аляксей Тарановіч.
З архіва А. Плясанавы
Siarhiej Mališeŭski i Aleś Taranovič.
From the archives of A. Pliasanau

Уладзімір Парфянок,
Міхал Анемпадыстаў.
Фатаграфія і архіў У. Углянiцы
Uladzimir Parfianok,
Michal Aniempadystaŭ.
Photo and the archives of A. Uhljanica



Уладзімір Акулаў.
З архіва А. Плясанавы
Uladzimir Akulaŭ.
From the archives of A. Pliasanau



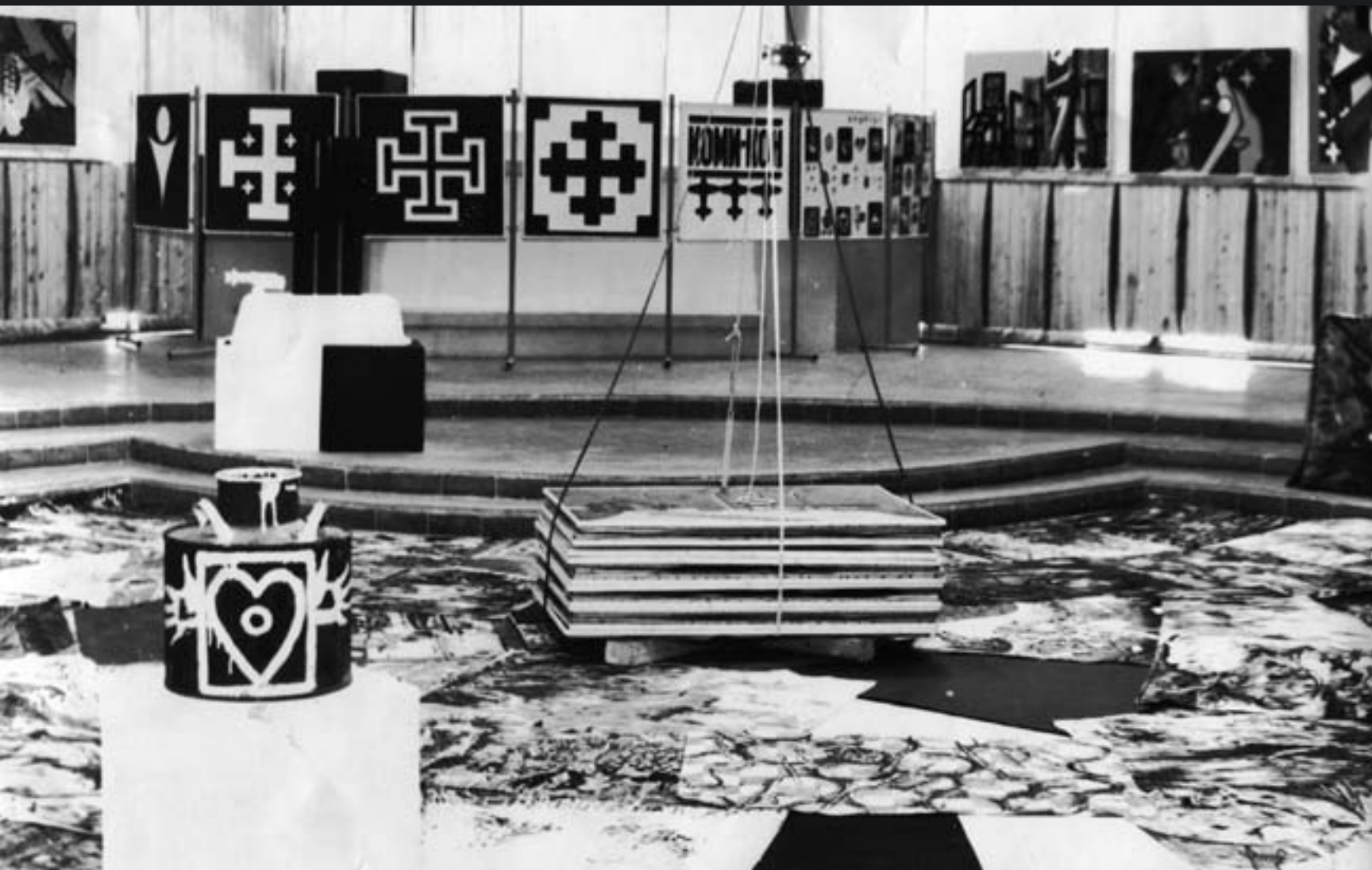
КОМИ-КОН / KOMI-KON

14 студзеня 1987 года ў Музеі беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах (Крыжагорскі касцёл) група «Комі-Кон» абвясціла аб сваім нараджэнні.

Удзельнікі: Канстанцін Гарэцкі, Ірына Рыжкова, Алена Жданеня.

On January 14, 1987 at the Museum of Belarusian Folk Art in Raŭbiči (Kryžahorski Church) the «Komi-Kon» group announced its birth.

Participants: Kanstancin Harecki, Iryna Ryžkova, Alena Ždanienia.



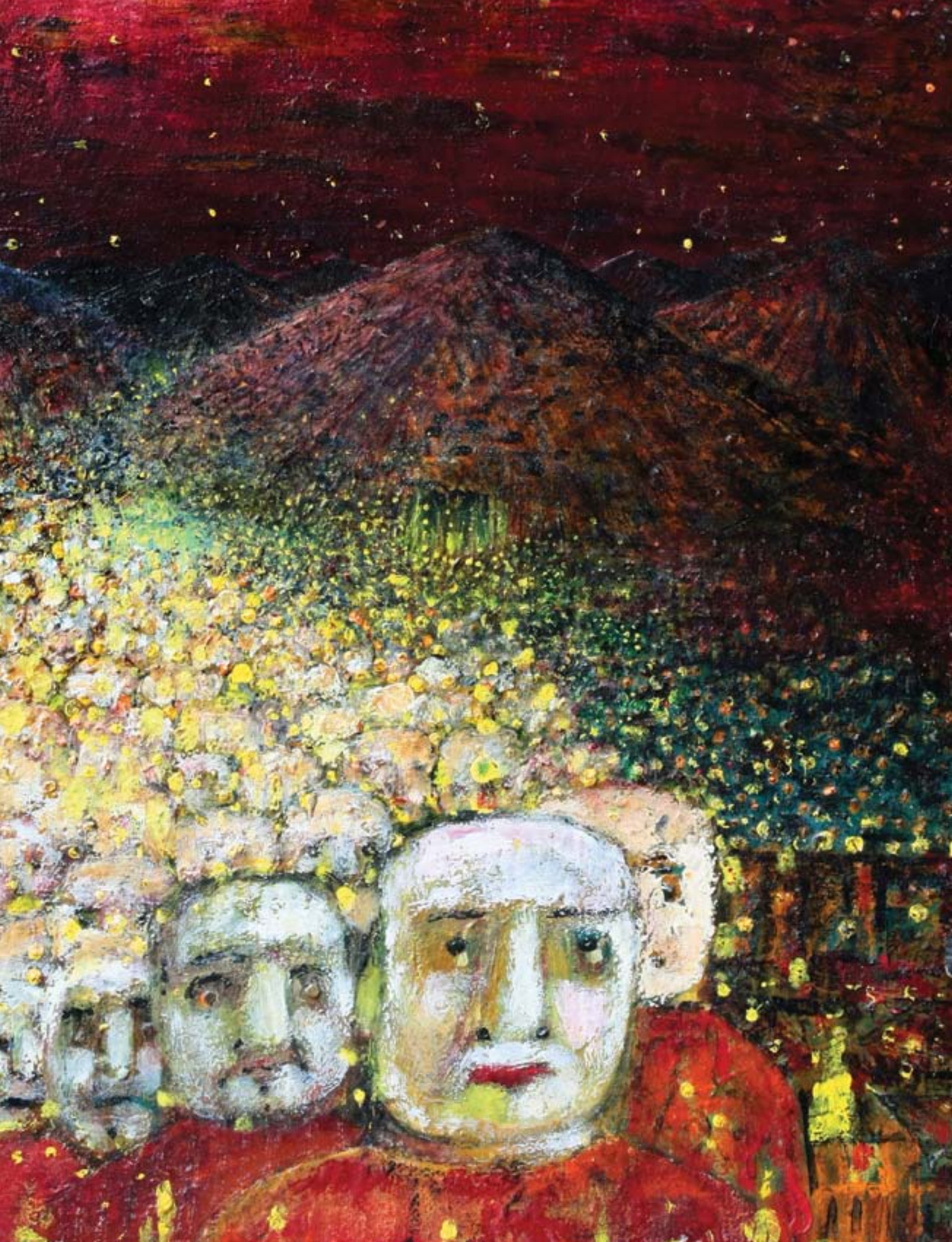
Алена Жданеня.
З архіва А. Жданені
Alena Ždanienia.
From the archives of A. Ždanienia

Экспазіцыя выставы
групы «Комі-Кон».
З архіва В. Сазыкінай
The Komi-Kon exhibition.
From the archives of V. Sazykina

Свабодны мастак і вяртаўнік музея Канстанцін Гарэцкі ў кампаніі двух пачаткоўцаў-мастачак у непрацоўныя гадзіны музея распараджаўся памяшканнямі па сваіх меркаваннях і ў інтэрэсах мастацтва. На тэрыторыі савецкай Беларусі, на хорах былога касцёла, пад эфір «варожых галасоў» — Led Zeppelin і Motörhead, «па-над бар’ерамі», «...над жыццём, як акрабат па канаце» — свабоднае цела на вольнай плошчы... — незалежнасць. Незалежнасць ад абставінаў, геаграфіі, часу і бог ведае якіх яшчэ складнікаў фізічнага жыцця — гэта было мэтай, задачай, светапоглядам групы. Працавала група па тым жа прынцыпе, што і рок-музыкі: сабраліся — напісалі альбом — паказалі. Альбомы, якія ўбачылі свет у 1980-я: «План эвакуацыі» (1988), «Багіня ранішняй зары — крэйсер “Аўрора”» (1989). (Напісана ўдзельнікамі групы.)

#

The free artist and museum keeper Kanstancin Harecki in the company of two novice artists outside of museum opening hours used the premises in his own way and art interests. On the territory of Soviet Belarus, at the choir stall of the former church, for «the enemies’ voices» air — Led Zeppelin and Motörhead, «over the barriers», «...above the life like an acrobat on a tightrope» — free body in free space... — independence. Regardless of the circumstances, geography, time, and God knows what other components of physical life — this was the aim, objective, and the group’s outlook. The group functioned according to the same principle as that of rock musicians’: they got together, recorded the album and showed it to the public. The albums which came out in the 1980s were the following: «Escape Plan» (1988), «The Goddess of the Dawn — the cruiser «Aurora» (1989). (Written by the group members.)



Аляксей Жданаў. Гаспадары. 1988
З калекцыі А. Іванова
Aliaksiej Zdanaŭ. Landlords. 1988
From the collection of A. Ivanou

ПЛЮРАЛІЗ / PLURALIS

Асацыяцыя была заснаваная ў 1987 годзе.

Удзельнікі: Аляксей Жданаў, Рыгор Іваноў, Сяргей Катранкоў, Ігар Кашкурэвіч, Ірына Малеціна, Сяргей Малішэўскі, Віталь Ражкоў, Людміла Русава, Вольга Сазыкіна, група «Комі-Кон».

The Association was founded in 1987.

Participants: Aliaksiej Zdanaŭ, Ryhor Ivanou, Siarhiej Katrankou, Ihar Kaškurevič, Iryna Maliecina, Siarhiej Mališeŭski, Vital Ražkou, Ludmila Rusava, Volha Sazykina, Komi-Kon art group.

З успамінаў ВОЛЬГІ САЗЫКІНАЙ:

Вольга Сазыкіна (н. 1955) — мастачка, куратарка. Скончыла Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут у 1978 годзе. Удзельніца выставаў з 1978 года. З 2000 года — выкладчыца Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў і Еўрапейскага гуманітарнага ўніверсітэта. З 2001 года — сябра International Association Hand Papermakers and Paperartists (IAPMA), з 2002 года — Беларускага саюза дызайнераў. Жыве ў Мінску.

Я скончыла факультэт дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Тэатральна-мастацкага інстытута, і мне здаецца, для мяне як для мастачкі гэта было перавагай. Шкло само па сабе — абстрактная форма выказвання, там няма фігуратыўнасці, таму мне не трэба было пераадоўваць яе, адстойваючы сваю мастацкую свабоду. Пасля інстытута я пачала працаваць на шклозаводзе «Нёман», які на той момант з'яўляўся міжнародным вітражным цэнтрам. Сюды прыежджалі вітражысты з усяго свету — у асноўным тыя, хто атрымліваў буйнамаштабныя заказы. У Мінску ў гэты час пачыналася актыўнае

мастацкае жыццё, узнікла іншае асяроддзе маладых мастакоў. Валодзя Адамчык з Валодзем Сцепаненкам арганізавалі першыя аўкцыёны ў акадэмічных майстэрнях над кафэ «Вясна». Мяне запрашалі, я прывозіла сваё шкло. На той час я не ўваходзіла ні ў якія аб'яднанні, мне хацелася паназіраць за тым, што адбываецца. Але заўсёды падтрымлівала ініцыятывы іншых творцаў. Пачаўся першы этап «перабудовы», Аляксей Марачкін стаў на чале Саюза мастакоў — усё гэта напаяняла нас аптымізмам.

Завяршылася дзесяцігоддзе маёй працы са шклом на «Нёмане», і я вярталася ў Мінск. Пачаліся творчыя праекты з Ігарам Кашкурэвічам, Людмілай Русавай, Аляксеем Жданавым, Генам Хацкевічам, Канстанцінам Гарэцкім, Артурам Клінавым, Віталём Чарнабрысавым. Апошні спрыяў нашым паездкам у Ленінград, і гэта былі першыя кантакты з тагачаснай андэграўнднай культурай. Праз Хацкевіча я пазнаёмілася з Валерам Мартынчыкам. У тыя часы мы ўтрох працавалі на Мастацкім камбінаце Саюза мастакоў.



Мартынчык таксама, як і ўсе, рабіў замовы, але паралельна ў сябе ў майстэрні пісаў карціны. Яго тады ўжо цікавілі геаметрыя, ілюзія прасторы на плоскасці, што тычылася вобласці чыстай мовы мастацтва. Хацкевіч стаў працаваць з ім, у іх з’явілася майстэрня ў былых манастырскіх келлях у Верхнім горадзе.

Аб’яднанні «Бісмарк», «Форма», «БЛО», «Камікон», «Плюраліз» ладзілі выставы і пісалі самастойныя праграмы і маніфесты. Я стала ўдзельніцай аб’яднання «Плюраліз», стваральнікам якога быў Ігар Кашкурэвіч, і мы збіраліся перыядычна ў будынку былога тэатра «Хрыстафор». На сяброўскай глебе пад кіраўніцтвам Ігара Кашкурэвіча мы абмяркоўвалі праблемы філасофіі і мастацтва, сучасных замежных мастакоў і тэарэтыкаў, дысідэнтаў. Наступіла «пацяпленне», і вясной на свята горада мы вырашылі зрабіць выставу на набярэжнай Свіслачы. Я ў той час пачала працаваць у графіцы, якую пасля набыў у свае зборы неафіцыйнага мастацтва Цымерлі Музей (калекцыя Нортана). Выйшлі Валодзя Цэслер, Віктар Пятроў, Сяргей Малішэўскі, Гена Хацкевіч, Людміла Кальмаева, Андрэй Плясанаў — з тых, каго памятаю. Спачатку прыйшла камісія з Саюза мастакоў, якую ўзначальваў Міхаіл Савіцкі. А ўжо тады ў Хацкевіча з’явілася яго вядомая праца з птушкай, якая падае. І вось Савіцкі пытаецца, а чаму, маўляў, у вас такія дэпрэсіўныя працы? А Гена наўпрост пытае пра асабістае: «А вы кахалі калі-небудзь?» Але той усё роўна сказаў прыбраць. Помню, што побач на нейкай сцяне Віктар Пятроў прыхіліў палатно і стаў пісаць сваю экспрэсіўную працу. Яму і ўсім астатнім таксама казалі прыбраць працы, але ніхто гэтага не зрабіў. Для нас гэта было першае свята. На наступны год мы паўтарылі акцыю, толькі ўжо ў большым маштабе. Уся набярэжная была блакітная ад міліцэйскіх кашуль. Прыйшлі людзі ў цывільным, яны патрабавалі, каб мы прыбралі працы, пагражалі скінуць іх у Свіслач. Карціны Хацкевіча і Сяргея Малішэўскага арыштавалі і закрылі ў Музеі Янкі Купалы, у тых, хто фатаграфаваў, павыцягвалі плёнкі з фотаапаратаў. Хацкевіча ўвесь час спрабавалі арыштаваць, і мне даводзілася адсочваць, каб гэтага не адбылося. Сабраўся натоўп мінакоў, я памятаю адну бабулю, якая пачала пытацца: «За што вы хочаце іх арыштаваць? Што тут такога намалёвана?» Некаторыя з выклікам казалі: «Мы ездзім па замежжах і ўсё бачым, так што тут няма недазволенага». Потым, памятаю, мы пайшлі да мастака Яўгена Кірылава ў ягоную майстэрню ў Траецкім прадмесці, частаваліся, распівалі з самавара спірт, і ў нас было поўнае адчуванне таго, што мы перамаглі.

Неўзабаве ў Маскве як публічнае месца з’явіўся Арбат, і мы сталі ездзіць туды маляваць партрэты людзей з вуліцы. Было такое адчуванне, што туды з’язджаўся ўвесь Савецкі Саюз, мы заводзілі знаёмствы, шукалі магчымасці для арганізацыі выставаў і прадавалі свае працы — вельмі жывая была атмасфера. Аляксей Жданаў, філосаф і паэт, безнадзейна незапатрабаваны ў ранейшыя часы, адчуваў цяпер сябе шчаслівым чалавекам, ягоныя працы куплялі, а асяроддзе ацаніла яго вершы. Ігар Кашкурэвіч і Людміла Русава збіралі ў сваім вясковым доме аднадумцаў, мастакоў,

паэтаў, навукоўцаў, рабілі акцыі і перформансы. Калі распаўся іх творчы саюз, Ігар Кашкурэвіч з’ехаў у Нямецчыну. Людміла Русава засталася вернай сваёй справе. Ладзіла перформансы, пісала жывапіс, выкладала мастацтва ў мастацкіх установах да канца свайго нялёгкага, плённага кароткага жыцця.

Інакш склаўся лёс Валеры Мартынчыка. Свае вялікія геаметрычныя палотны ён пісаў яшчэ да адлігі, для яго яны былі, паводле яго слоў, «збавеннем». Пазней вакол яго сабралася група мастакоў, якія аб’ядналіся ў вядомую групу «Форма». Ім тады дапамагаў дырэктар аб’яднання НПО «Цэнтр» спадар Шаплыка, з’явіліся кантакты з амерыканцамі, што куплялі нашы працы. Спачатку ў «Формы» была вялікая выстава ў Мінску, потым у Эстоніі і нарэшце ў Маскве. Гэта была пэўная вяха. Неўзабаве Мартынчык з Хацкевічам і Бабровым паехалі ў Ліверпуль, потым у Лондан. Мартынчык там і застаўся, там пад яго мастацтва зрабілі галерэю «Чырвоны квадрат», а Хацкевіч вырашыў дабрацца да Парыжа. Яго ўжо суправаджала легенда пра «ўгон самалёта» ў Парыж, і мара здзейснілася. І вось ён дамовіўся са спадарожнікам, які пад Ла-Маншам перавозіў коней у Францыю. Хацкевіч закапаўся ў сена, і той яго перавёз. Так распавядаў пра гэта ён сам. У мяне, дарэчы, так і не атрымалася дабрацца да Парыжа, я ўжо збіралася, але мяне ўвялі ў зман наконт працэдуры з візай і я прапусціла ўсе тэрміны. Можа, яно і лепш на той час.

У нас жа пачаўся новы перыяд. Тады якраз з’явіліся кантакты з Пушкінскай, 10. Мы прыезджалі ў Піцер, жылі там і працавалі. Памятаю, здымалі на Васільеўскім востраве кватэру — Вова Лапо, Сяргей Малішэўскі і я. Потым туды пераехала вандроўніца Ілона Барадуліна. Валодзя Лапо пасля гэтага з’ехаў у Лондан.

Тады ж сталі адбывацца першыя паездкі ў Польшчу. Артур Клінаў жыў нейкі час у Варшаве, ужо былі кантакты з галерэямі, можна было прапанаваць ім свае працы. Цікаvasць тады была: прыезджалі амерыканцы, немцы, французы і куплялі працы, у тым ліку і нашы. У першы раз паехалі ў Польшчу ў 1990 годзе. Я тады ўзяла з сабой каталог з работамі нашых мастакоў, мы зайшлі ў галерэю «Пад кракадзілам», і я паказала буклет дырэктарцы Катажыне Нап’яркоўскай. Яна зацікавілася, зразумела, што з гэтага можна рабіць бізнэс, і прапанавала выставіцца ў іх. Так правялі першую выставу ў галерэі «Пад кракадзілам», тады прадаліся многія работы. З’явілася адчуванне запатрабаванасці нашага мастацтва. Пачаліся знаёмствы, з’явіліся кантакты і магчымасці далей ладзіць выставы. Вядомая мастацкая пляцоўка цэха фабрыкі Норблін прапанавала зрабіць выставу ў іх прасторы. Я загарэлася гэтай прапановай, былі нейкія задумы, але тут з падобнай ідэяй з’явіўся Саша Тарановіч, і мне спадабалася яго версія выставы. Памятаю, папрасіла Аляксандра Іванова дапамагчы нам: патрэбныя былі грошы, каб вывезці працы, купіць квіткі мастакам. Ён нас тады падтрымаў. Так у 1991 годзе адкрылася выстава «Biel Art. Панарама беларускага мастацтва», якая адчыніла дзверы многім.

Вольга Сазыкіна. У майстэрні. Фатаграфія Канстанціна Гарэцкага. З архіва В. Сазыкінай

Volha Sazykina. At the studio.

Photo by Kanstancin Harecki.

From the archives of V. Sazykina



Вольга Сазыкіна. У майстэрні.

Фатаграфія Канстанціна Гарэцкага.

З архіва В. Сазыкінай

Volha Sazykina. At the studio.

Photo by Kanstancin Harecki.

From the archives of V. Sazykina

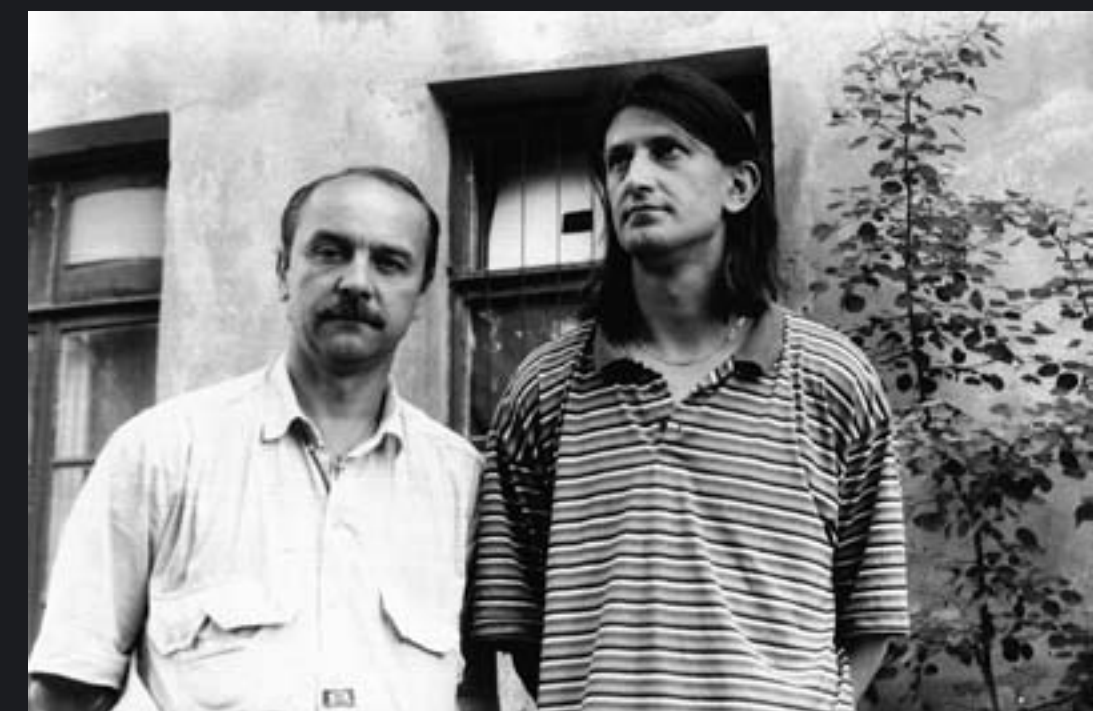


Нінэль Зітэрава, Вольга Сазыкіна,
Рыгор і Наталля Івановы.
З архіва В. Сазыкінай

Аляксей Жданаў, Гузэль Заляева.
У майстэрні Жданава.
З архіва Г. Заляевай

Андрэй Плясанаў і Сяргей Малішэўскі.
З архіва А. Плясанава

Ігар Кашкурэвіч. Яфімава.
З архіва Ю. Ігрушы
Ihar Kaškurevič. Efimova.
From the archives of J. Igruša



ПРА ДАРМАЕДСТВА ПАЭТА АЛЯКСЕЯ ЖДАНАВА

Наталля Татур

У 1982 годзе я і Аляксея Жданаў, мінскі філосаф і паэт, якога не публікавалі савецкія перыядычныя выданні, напісалі п’есу «Бабуля праездам». Прататыпамі герояў п’есы былі нашыя мінскія сябры і знаёмыя, і толькі вобраз бабулі быў зборны: у яго ўвайшлі рысы характару саміх аўтараў. Бабуля пастаянна дамагалася ад іншых персанажаў праўды. Адным з галоўных герояў п’есы быў вядомы мінскі бард, у п’есе ён насіў прозвішча Саломін і выконваў песні Уладзіміра Бобрыкава. Але гаворка пойдзе пра іншае.

Аляксея Жданаў афіцыйна нідзе не працаваў. У яго ўвогуле былі праблемы з працай. З апошняй пасады сацыёлага ў нейкай важнай установе яго выгналі, таму ягоная працоўная кніжка зрабілася «воўчым квітком», і Лёшу нікуды на працу не бралі. Я бачыла гэты драконаўскі запіс у ягонай працоўнай кніжцы: «В коридорах учреждения ходил без галстука и пил чифир из пол-литровой банки…» На маёй памяці Аляксею двойчы ўдавалася ўладкавацца туды, дзе не патрабавалася нашэння гальштука. Першы раз вяртаўніком у дзіцячы садок у двары ягонага дома на вуліцы Чырвонай, адкуль яго выгналі за волатаўскі сон: загадчыца не змагла ўвайсці ў садок, бо ўнутры непрабудна спаў вяртаўнік Аляксея Жданаў — прыйшлося ламаць дзверы. Другі раз, нашмат пазней, ён уладкаваўся вяртаўніком на будоўлю стадыёна

ў Зялёным Лузе. Праўда, стадыён неўзабаве згарэў…

У перыяд напісання п’есы Лёша Жданаў афіцыйна нідзе не працаваў. Я ж была рэдактарам перадач пра мастацтва на беларускім ТБ. Працуючы над тэкстам, мы палілі страшныя цыгарэты «Памір» і сапраўды пілі чай, які нагадваў чыфір (дарэчы, Лёша і сапраўды піў гарбату з паўлітровых слоікаў). Да канца траўня «Бабуля праездам» была закончаная. Нашыя сябры, якім мы з радасцю далі пачытаць п’есу, ужо перасталі з намі вітацца і размаўляць. Чытанне п’есы кожным разам суправаджалася скандаламі, аднойчы Лёшу нават спусцілі з лесвіцы. Мы зразумелі, што п’еса надзвычай удалася і неўзабаве зойме годнае месца ў айчыннай драматургіі. Але кошт для Аляксея Жданава нечакана выявіўся занадта высокім.

Да Лёшы як да вядомага дысідэнта і прыхільніка Кіма Хадзеева, што жыў праз панадворак ад Лёшы, перыядычна завітваў сяржант міліцыі Палавінкін. Гэта быў высокі 30-гадовы Бутузаў з вялікім жыватом, на якім ззяла спражка міліцэйскага рэменя. Аднойчы я яго бачыла.

— Ну што, дармаед, — сказаў сяржант Палавінкін, – не працуем?

— Ну чаму, — інтэлігентна адгукнуўся Жданаў, — я працую. Я цяжка працую!

— Ну і дзе гэта ты так цяжка працуеш? — спытаў Палавінкін. – На будоўлю ўладкаваўся?

— Не, — адказаў Лёша, — я цяжка працую дома. Я пішу вершы. А зараз вось з Наталляй Мікалаеўнай, – тут Лёша кінулаў у мой бок, – п’есу напісалі.

Сяржант Палавінкін прасвідраваў мяне вачыма.

— Ой! — сказаў ён. — Ой, ржу не магу! Вось сядзеш за дармаедства, — злосна прамовіў ён, — у турме будзеш вершы складаць!

Трэба сказаць, што да пагроз прадстаўніка ўлады з прозвішчам Палавінкін ні Лёша, ні я сур’эзна не паставіліся. А дарэмна! Пры канцы чэрвеня а 6-й раніцы ў маёй кватэры на вуліцы Карла Маркса раздаўся тэлефонны званок. Гэта быў Лёша Жданаў. Усхваляваным і ўстрывожаным голасам ён паведаміў:

— Наташа! Па мяне прыйшоў сяржант Палавінкін. У яго ордар на мой арышт. Мяне забіраюць.

— У турму? — з жахам запыталася я.

— Не. У вар’яцкі дом у Віцебску. Спачатку на абследаванне, а калі дадуць даведку, што я нармальны, то пасадзяць у турму.

— А што, калі такую даведку табе не дадуць? — асцярожна запыталася я.

— Тады пакінуць у вар’ятні. Усё, Наташа, болей размаўляць не магу, Палавінкін не дазваляе.

— Лёша! — крыкнула я ў слухаўку. — Толькі не жартуй з дактарамі! Не жартуй з псіхіятрамі! Ніводнага жарту!

Трэба сказаць, што Лёша быў непераўзыздзеным жартаўніком. Ён мог каго і што заўгодна жорстка высмеяць. Напрыклад, быў выпадак, калі ён тэлефанаваў мне ў адзін дзень тысячу разоў — гэта не перабольшанне! — і я патрабавала ў істэрыцы: «Лёша! Хопіць мне тэлефанаваць кожную хвіліну! Ты не даеш мне жыць! У мяне спяць дзеці!» А Лёша ў адказ

Аляксея Жданаў.

З архіва Н. Татур

Aliaksiej Ždanaŭ.

From the archives of N. Tatur

#



анельскім голасам заяўляў: «Наташа! А гэта не я табе тэлефаную!» — «А хто?!» — крычала я. — «Гэта не я, — паўтараў Жданаў. — Гэта маё тэлефоннае „я“. Ведаеш, яно такое худзенькае, як травінка, жыве ў тэлефонных дратах і само табе тэлефануе. І я нічога не магу з ім зрабіць!..» То бок адзін такі або падобны жарт з псіхіятрам — і даведкі пра псіхічнае здароўе Жданаў не дачакаецца! Праз тры месяцы мне патэлефанавала Мар’я Васільеўна, мама Аляксея: «Лёшу далі даведку, што ён псіхічна здаровы. Праз два дні яго перавядуць у турму на Валадарскага. Там ён будзе да суда». Мар’я Васільеўна заплакала: «Наташа, зрабі што-небудзь!» А што я магла зрабіць? І я запісалася на прыём да пракурора горада па прозвішчы Сарока.

Праз два дні роўна а 8-й раніцы я ўваходзіла ў кабінет пракурора, трымаючы ў руках тэчку з п’есай «Бабуля праездам». Пракурор Сарока слухаў мяне з непрыхаванаю цікаўнасцю. Гэта быў чалавек акуратнага выгляду, недзе за 60. Побач з пракурорам сядзеў, мабыць, ягоны малады памочнік, які адкрыта сумаваў. Я зрабіла невялікі, але ўпэўнены экскурс у тое, як творчасць паглынае ўсяго творцу, мастака, няхай гэта будзе паэт, пісьменнік або музыка, якой велізарнай аддачы яна патрабуе. Пушкін і Лермантаў не працавалі на будоўлях або вяртаўнікамі ў дзіцячых садках! Потым я пачала чытаць нашу з Лёшам трохактовую п’есу. Я чытала яе натхнёна, увасаблялася ў кожнага персанажа, усё ж я вучылася на акцёрскім факультэце ў Тэатральна-мастацкім інстытуце і неаднаразова перамагала на гарадскім дэкламатарскім конкурсе. Паміж актамі рабілі пяціхвілінныя перакуры. Пракурор і памочнік выходзілі. Але я заставалася ў кабінце: не было той сілы, якая была здольная выдаліць мяне адтуль. Нарэшце я сказала апошнюю фразу і

Аляксея Жданаў.

З архіва А. Плясанава

Aliaksiej Ždanaŭ.

From the archives of A. Pliasanaŭ

#

закрыла тэчку з п’есай. Наступіла трывожнае маўчанне. Пракурор выйшаў. Я засталася з безаблічным памочнікам, які метадычна пастукваў алоўкам па сталае. Вярнуўся пракурор Сарока, сеў насупраць мяне і сказаў:

— П’еса добрая. Мне спадабалася. Толькі прашу сёе-тое прыбраць. Вось вы напісалі, што жонка кажа мужу: «Хопіць так шмат паліць, а то памрэш ад інсульту, як Сталін!» Гэта прыбярэць, пра Сталіна так пісаць нельга! Сталін быў вялікі чалавек!

— Вы абсалютна маеце рацыю! — адказала я, ні секунды не раздумваючы! — Я неадкладна гэтую фразу прыбярэ. Прама зараз! — адкрыла тэчку з п’есай і, знайшоўшы злашчасную фразу, яе закрэсліла.

— Ну вось і выдатна! — узняўшыся з-за стала, сказаў пракурор Сарока. — Ад гэтага ваша п’еса зрабілася толькі лепшай!

Пасля чаго пракурор падышоў да сейфа, дастаў адтуль стос нейкіх дакументаў і паклаў перада мною.

— Гэта дакументы Аляксея Жданава, — сказаў ён. — Я закрываю ягоную справу. Вы свабодныя.

Я паціснула пракурору руку. «Ніколі вас не забуду, — сказала я. — Вы сапраўдны слуга закону! Калі б усе былі такімі, як вы! Я абавязкова пра вас напішу». Мне падалося, пракурор быў трохі ўсцешаны. Вялікі чалавек — наш мінскі пракурор Сарока! На аслабелых нагах, з п’есай і дакументамі Аляксея Жданава выходзіла я з мінскай гарадской пракуратуры. Дакументы я адвезла Лёшавай маме. Назаўтра раніцай Аляксея Жданаў быў у сябе дома. Першае, што ён зрабіў, убачыўшы мяне, — гэта дастаў з кішэні пінжака складзеную ў чатыры разы паперу. «Наташа, — прамовіў ён урачыстым голасам, бліскаючы акулерамі. — Вазьмі, пачытай. Гэта мая даведка з псіхдыспансера пра тое, што я нармальны! А ў цябе такой даведкі — няма!»

204

205



4 - 63

Група была заснавая ў 1989 годзе ў Полацку на базе Полацкай карціннай галерэі (з 1981 года), дзе ладзіла шэраг выставаў. У сваіх мастацкіх метадах мастакі арыентаваліся на канцэптуальныя пошукі Віцебскай мастацкай школы 1920-х і ў прыватнасці на тэорыю супрэматызму Казіміра Малевіча.

The group was founded in 1989 in Polack on the base of Polack Art Gallery (from 1981), where the group organized a lot of exhibitions. The artistic methods of the group were guided by conceptual searching of Viciebsk Art School of 1920s, and especially by Supremacism theory by Kazimir Malevich.

Запрашальнік на выставу групы.
З архіва Г. Васільевай
The invitation to the group's exhibition.
From the archives of H. Vasiljeva

#

Удзельнікі:

Васіль Васільеў,
Галіна Васільева,
Аляксандр Канавалаў,
Алег Ладзісаў.

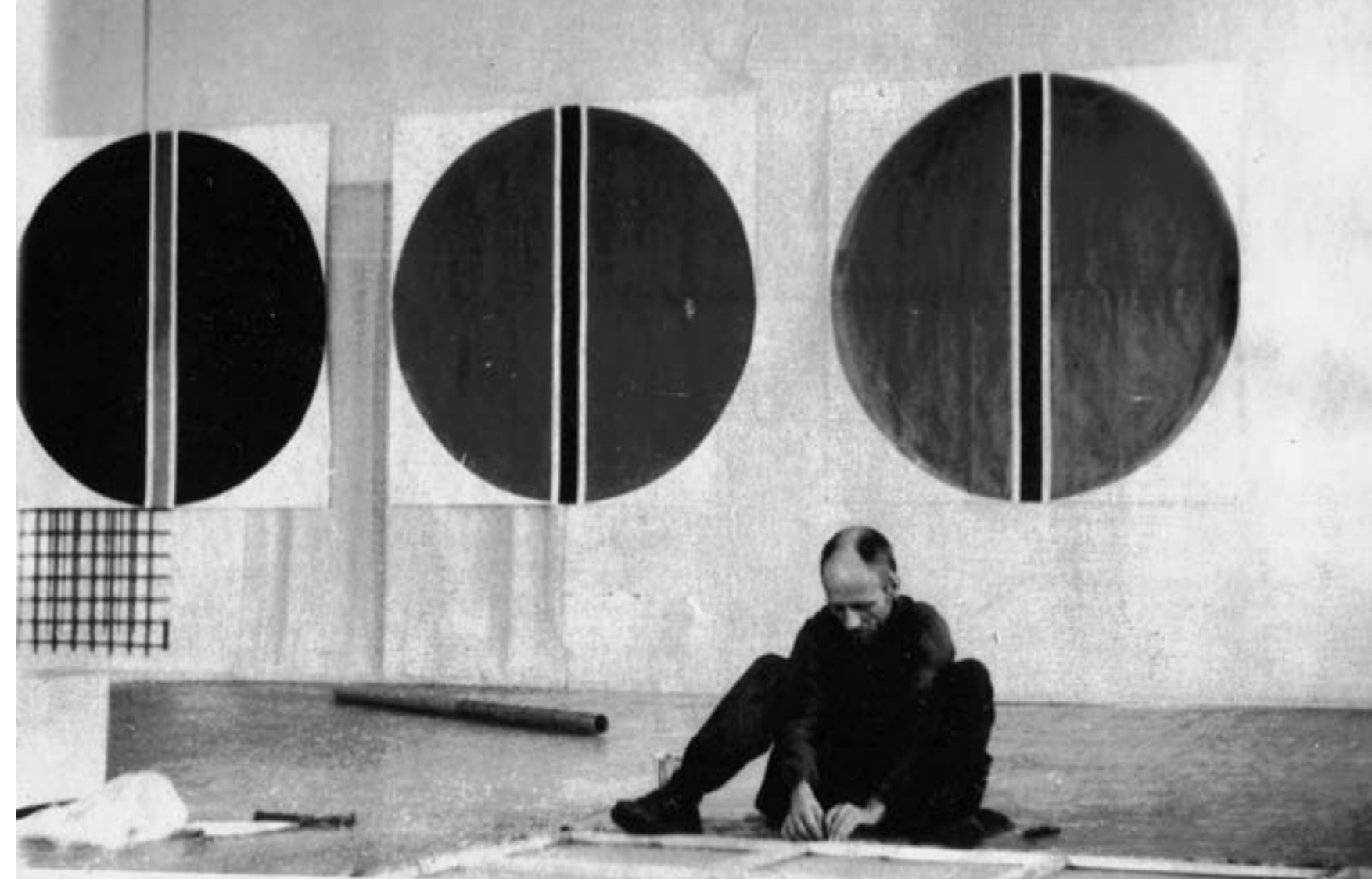
Participants:

Vasil Vasiljeŭ,
Halina Vasiljeva,
Aliaksandar Kanavalaŭ
Aleh Ladzisaŭ.



Аляксандр Канавалаў,
Галіна Васільева, Васіль Васільеў.
З архіва Г. Васільевай
Aliaksandar Kanavalaŭ,
Halina Vasiljeva, Vasil Vasiljeŭ.
From the archives of H. Vasiljeva

Галіна Васільева.
З архіва Г. Васільевай
Halina Vasiljeva.
From the archives of H. Vasiljeva



Васіль Васільеў.
З архіва Г. Васільевай
Vasil Vasiljeŭ.
From the archives of H. Vasiljeva

Алег Ладзісаў. 1989.
Фота Э. Цецярэўскага.
З архіва Г. Васільевай
Aleh Ladzisaŭ. 1989.
Foto by E. Cieciareŭski.
From the archives of H. Vasiljeva



#

КВАДРАТ / SQUARE

Творчае аб'яднанне «Квадрат» было створана 16 сакавіка 1987 года ў Віцебску як апазіцыя афіцыйнаму мастацтву. У яго склад увайшлі мастакі не з ліку сяброў Саюза мастакоў БССР, чальцамі якога былі толькі Аляксандар Малей, Віктар Шылко і Аляксандар Слепаў. Арганізатар і кіраўнік — Аляксандар Малей.

У задачы суполкі ўваходзіла сцвярдженне прынцыпаў волі і незалежнасці творчасці, эстэтычна зарэнтавання на ідэі рускага авангарда, постмадэрнізму і віцебскай школы 1920-х гадоў. Форма і метады працы «Квадрата» — калектыўная творчасць. Станковая творчасць у суполцы развівалася індывідуальна і прадстаўляла розныя віды мастацтва: абстрактны і фігуратыўны жывапіс, скульптуру, графіку і дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. Разам «Квадрат» ствараў праекты, акцыі, перформансы і інсталяцыі, а таксама праводзіў асветніцкія акцыі пра Марка Шагала, Казіміра Малевіча і іншых сябраў УНОВІСа. 16 сакавіка 1994 года «Квадрат» самараспусціўся.

Creative association «Square» was founded on March 16, 1987 in Viciebsk as an opposition to the official art. The artists who were not members of the Artists' Union of the BSSR joined it. The founder is Aliaksandar Maliej.

The goals of the association were in asserting the principles of freedom and independence of creativity, aesthetically directed at the ideas of the Russian avant-garde, post-modernism and the Viciebsk School of the 1920s. The form and method of work of «Square» were in collective creative work. Easel art developed in the community individually and was represented by various types of art: abstract and figurative painting, sculpture, graphic and decorative arts. «Square» also created projects, events, performances and installations, as well as educational events dedicated to Marc Chagall, Kazimir Malevich and other members of the UNOVIS. On March 16, 1994 «Square» disbanded.



Злева направа: (стаяць)
Мікола Дундзін, Валер Чукін,
Юрый Рудэнка, Таццяна Рудэнка,
Валер Шчасны, Віктар Шылко,
(сядзяць) Аляксандр Дасужаў,
Аляксандр Малей, Аляксандр Слепаў,
Віктар Міхайлоўскі.
Фатаграфія Ігара Барсукова.
З архіва А. Малей
From left to right: (upright)
Mikola Dundzin, Valer Čukin,
Jury Rudenka, Taciana Rudenka,
Valer Ščasny, Viktor Šylko,
(below): Aliaksandar Dasužaŭ,
Aliaksandar Maliej, Aliaksandar Slepau,
Viktar Michajloŭski.
Foto by Ihar Barsukoŭ.
From the archives of Aliaksandar Maliej

Удзельнікі: Аляксандр Дасужаў,
Мікола Дундзін, Валер Чукін,
Аляксандр Малей, Аляксандар Слепаў,
Валер Шчасны, Віктар Шылко,
а таксама да 1990 года
Юрый і Таццяна Рудэнка,
Віктар Міхайлоўскі.

Participants: Aliaksandar Dasužaŭ,
Mikola Dundzin, Valer Čukin,
Aliaksandar Maliej, Valer Ščasny,
Viktar Šylko, Aliaksandar Slepau,
and also until 1990
Jury and Taciana Rudenka,
Viktar Michajloŭski.





Сяргей Кажамякін.
3 серыі «Фантомныя адчуванні».
1997–2002
Бромсрэбны друк,
аптычны мантаж, танаванне
Siarhiej Kažamiakin.
From the series «Fantom Sensations».
1997–2002
Gelation silver print, optic mounting,
colorization

МІНСКАЯ ШКОЛА ФАТАГРАФІІ

Мінская школа творчай фатаграфіі, альбо «новая хваля», — культурны феномен фатаграфічнага мастацтва канца 1980-х — 1990-х, які аб'яднаў практыкі розных фатографу вакол шэрагу навучальных фотастудый і творчых груп: студыю фотаклуба «Мінск», групы «Правінцыя», «Панарама», «Беларускі клімат», «МЕТА». Адна з ключавых супольнасцяў з'явілася на базе мінскай студыі «Правінцыя» пры ўдзеле фатографа Валерыя Лабко.

Да мінскай школы адносяць:
групу «Беларускі клімат»,
Віктара Бутрыма, Міхаіла Гаруса,
Анатоля Дудкіна, Міхаіла Жылінскага,
Віктара Жураўкова, Віктара Каленіка,
Вадзіма Качана, Сяргея Кажамякіна,
Яўгена Казюлю, Валерыя Лабко,
Галіну Маскалёву, Уладзіміра Парфянка,
Івана Пятровіча, Ігара Саўчанку,
Аляксея Труфанава,
Аляксандра Угляніцу,
Альберта Цехановіча,
Уладзіміра Шахлевіча і інш.

ФОТАКЛУБ «МІНСК»

Фотаклуб «Мінск» быў створаны ў верасні 1960 года. У перыяд 1981—1986 гадоў актыўна працавала вучэбная студыя пад кіраўніцтвам Міхаіла Жылінскага, а потым Валерыя Лабко. У 1989—1990 гадах фотаклуб прыняў самы актыўны ўдзел у стварэнні Саюза фотамастакоў Беларусі. Старшынёй Саюза быў абраны член фотаклуба «Мінск» Валерыя Лабко. З-за адсутнасці матэрыяльна-тэхнічнай базы і якой-небудзь падтрымкі з боку дзяржавы Саюз неўзабаве спыніў сваю дзейнасць. У цяперашні час фотаклуб «Мінск» аб'ядноўвае каля 40 фатографу — фотааматараў і прафесіяналаў.

ПРАВІНЦЫЯ

Асацыяцыя «Правінцыя» была заснавана ў 1987 годзе. Удзельнікі: Аляксей Ільін, Віктар Каленік, Сяргей Кажамякін, Зоя Мігунова, Галіна Маскалёва, Уладзімір Парфянок, Генадзь Родзікаў, Генадзь Слабодскі, Аляксандр Угляніца, Уладзімір Шахлевіч, Ірына Сухій, Аляксей Труфанаў, Алена Мулюкіна і іншыя. У асноўным гэта выпускнікі Студыі-2 і Студыі-3 Валерыя Лабко пры фотаклубе «Мінск».

У 1988 годзе ў мінскім Доме кіно (цяпер Чырвоны касцёл) адбылася знакавая выстава «Пачатак». У гэтай выставе прынялі ўдзел гурты «Правінцыя», «Беларускі клімат» і «МЕТА». У гэтым

жа годзе «Правінцыя» ўдзельнічала ў выставе «Новая савецкая фатаграфія», якая праходзіла ў Маскве. На набярэжнай у парку Янкі Купалы ў Мінску адбываецца выстава. У 1989 годзе праходзіць аднадзённая выстава ў ВДНГ у Мінску. У 1990 годзе адбываецца выстава ў Капенгагене, у гэтым жа група ўдзельнічае ў праекце «Фота Маніфеста: Сучасная фатаграфія ў СССР» у Маскве. Нефармальная асацыяцыя «Правінцыя» распалася ў другой палове 1990-х.

ПАНАРАМА

Студыя-спадарожнік фотаклуба «Мінск», — «Панарама» існавала з 1985 па другую палову 1990-х. Разам з групай «Правінцыя» складала ядро маладой мінскай фатаграфіі.

Кіраўнік студыі: Юры Элізаровіч. Выпускнікі і ўдзельнікі: Альберт Цехановіч, Віктар Сядых, Віктар Жураўкоў, Валер Сібрыкаў, Аляксей Павлюць, Валер Картуль, Сяргей Калтовіч, Ігар Саўчанка, Віктар Стралкоўскі, Сяргей Кавалёў, Святлана Кірычэнка.

МЕТА

Група «МЕТА» была заснаваная ў 1987 годзе. Удзельнікі: Віктар Каленік, Аляксей Труфанаў, Аляксандр Угляніца і інш. Выпускнікі Студыі-3 Валерыя Лабко пры фотаклубе «Мінск».



З успамінаў ГАЛІНЫ МАСКАЛЁВАЙ і УЛАДЗІМІРА ШАХЛЕВІЧА¹:

Уладзімір Шахлевіч (н.1949) — скончыў архітэктурны факультэт Брэсцкага інжынерна-будаўнічага інстытута ў 1978 годзе. Член Саюза фотамастакоў Расіі з 1991 года. Працаваў як архітэктар і мастацкі рэдактар шэрагу часопісаў. Жыве і працуе ў Маскве.

— У другую студыю Валеры Лабко я быў прыняты ў 1984 годзе. Да гэтага часу я ўжо восем гадоў працаваў архітэктарам у Белдзяржпраекце, дзе і пазнаёміўся з Генадзем Родзікавым, актыўным сябрам фотаклуба. На той момант у мяне быў невялікі стаж у фатаграфіі. І менавіта ў студыі я сутыкнуўся з новым поглядам на фатаграфію — тут гаворка ішла найперш не пра эстэтыку і міфатворчасць, а пра спробу зразумець сваё асяроддзе і пошук сродкаў для матэрыялізацыі гэтага ўяўлення.

Лабко распрацаваў інструментар усяго фотапрацэсу: ад выбару фотаапарата, аб'ектыва, хімікатаў да афармлення гатовага адбітка. Нават фотапавелічальнік кардынальна перарабляўся. Усё гэта было новае, арыгінальнае, не падобнае да таго, што было ў іншых. Важна, што ў студыю прыходзілі людзі без папярэдняга досведу ў фатаграфіі, і, так атрымалася (можа, гэта і не выпадкова), — амаль усе з вышэйшай тэхнічнай адукацыяй.

Тыя гады сапраўды сталіся пераломнымі ў гісторыі мастацтва. Іранічны погляд на развіццё сучаснага грамадства спажывання, радыкальнае асэнсаванне аб'якавага да мастацтва свету — мы жылі ў поўнай культурнай ізаляцыі, але нейкім неспасцігальным чынам нам удалося ўлавіць гэтыя настроі. Улічваючы кантэкст і своеасабліваць умоваў існавання, мы здолелі адчуць і знайсці ўвасабленне гэтаму часу: праз уласнае «Я», сваіх родных, нефармальнае асяроддзе.

Галіна Маскалёва (н. 1954) — скончыла Беларускі політэхнічны інстытут у 1976 годзе. Член Саюза фотамастакоў Расіі. Фатаграфіяй займаецца прафесійна з 1989 года. З 1999 года жыве і працуе ў Маскве.

— Мы тады сядзелі ў сутарэннях, увесь час знаходзіліся пад прыгнётам нейкіх праваерак, не маглі ў поўнай ступені выстаўляцца. Але якраз надыходзіў час перабудовы, і з'явілася магчымасць ладзіць выставы — у Чырвоным касцёле, напрыклад, у якім тады месціўся Дом кіно. Праўда, часцей за ўсё надоўга гэтыя выставы там не затрымліваліся: перабудова прыйшла, але пакуль яшчэ не ў свядомасці людзей. Так, напрыклад, у мяне была фатаграфія: раяль з надпісам «Беларусь», пад якім стаяў кошык з яблыкамі, галавой парасяці, чымсьці яшчэ — увогуле такі закручаны канцэптуальны сюжэт. Да мяне прыйшлі і запыталіся: «Вы што, хочаце сказаць, што беларусы — свінні?» Я ачмурэла: «Чаму?» — «Вось у вас раяль “Беларусь”, а ўнізе свіная галава. Гэта вы на што намякаеце?» У гэтым і заключалася савецкая сістэма: сядзелі нейкія службоўцы, магчыма, самі так не думалі, але вышуквалі «няправільныя» думкі.

Але я мяркую, мне пашчасціла, што мая творчасць прыпала менавіта на пераломны момант. Так, з аднаго боку, калі я працавала на тэлебачанні і назірала рэшткі гэтай сістэмы, калі мне распавядалі, як і што трэба фатаграфіраваць, — я ледзь вытрымлівала. З іншага — той абсурд, які адбываўся, стаўся своеасаблівым зыходным пунктам. Было зразумела, што ўсё гэта няпраўда, таму існавала ўнутраная патрэба знайсці сапраўдную сучаснасць. Многім людзям, напэўна, цяжка было гэта перажываць, а мастакам — цікава, таму што для нас гэта была тая глеба, з якой можна было браць тэму.

¹ Цалкам чыт.: Галіна Маскалёва й Уладзімер Шахлевіч: Дыялогі-2 // рARTisan. 2014. № 24.



Уладзімір Парфянок.
На задворку ВДНГ.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Uladzimir Parfianok.
From the archives of A. Uhlianica

Валеры Лабко.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Valery Labko.
Photo and archives of A. Uhlianica

Уладзімір Шахлевіч.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Uladzimir Šachlievič.
Photo and archives of A. Uhlianica

Аляксандр Угляніца,
Аляксей Шадзько.
З архіва А. Угляніцы
Aliaksandar Uhlianica
and Aliaksiej Šadzko.
From the archives of A. Uhlianica

Пчалінцаў, Талбузін, Віктар Каленік,
Шрамко. З архіва А. Угляніцы
Minsk photographers.
From the archives of A. Uhlianica

Ігар Саўчанка, Сяргей Кажамякін,
Сяргей Мельнікаў.
З архіва С. Кажамякіна
Ihar Saučanka, Siarhiej Kažamiakin,
Siarhiej Melnikaŭ.
From the archives of S. Kažamiakin





Сяргей Кажамякін,
Уладзімір Парфянок,
Ігар Саўчанка.
З архіва С. Кажамякіна
Сiarhieј Kažamiakin,
Uladzimir Parfianok,
Ihar Saučanka.

From the archives of S. Kažamiakin

MINSK PHOTO SCHOOL

Minsk Photo School, or new wave, is a cultural phenomenon of Belarusian photography of the end of the 1980s and during the 1990s, which united photographers from different photostudios – Minsk photo club, Province, Meta and Panarama groups, Belarusian Climate art group. The key figure of the phenomenon was Belarusian photographer and curator Valery Labko.

Participants:

Belarusian Climate (Ihar Korzun, Philip Čmyr, Iryna Suchij, Miraslaŭ Nisenbaŭm, Jaŭhien Junoŭ and others), Viktar Butrym, Michail Harus, Anatol Dudkin, Michail Žylinski, Viktar Žuraŭkoŭ, Viktar Kalienik, Vadzim Kačan, Siarhieј Kažamiakin, Jaŭhien Kaziula, Valery Labko, Halina Maskaliova, Uladzimir Parfianok, Ivan Piatrovič, Ihar Saučanka, Aliaksiej Trufanaŭ, Aliaksandar Uhlianica, Albiert Ciechanovič, Uladzimir Šachlievič and others.

MINSK PHOToclub

The club was founded in 1960. From 1981 till 1986 there was a photostudio under the leadership of Michail Žylinski and than Valery Labko. In 1989-1990 the club was one of the triggers of Belarusian Photo Union. The leader was Valery Labko. But without any base and government financial support the Union should stop its activity. Today Minsk Photo Club still exists and has about 40 members.

PROVINCE

Province association was founded in 1987. Participants: Aliaksiej Iljin, Viktar Kalienik, Siarhieј Kažamiakin, Zoja Mihunova, Halina Maskaliova, Uladzimir Parfianok, Hienadz Rodzikaŭ, Hienadz Slabodski, Aliaksandar Uhlianica, Uladzimir Šachlievič, Iryna Suchij, Aliaksiej Trufanaŭ, Alena Muliukina and others.

In 1988 there was *A Beginning* exhibition in The House of Cinema in Minsk with participation of Belarusian Climate, Province and Meta groups. In this year the association participated in *New Soviet Photography* exhibition in Moscow. And

there was also the open-air exhibition in Yanka Kupala park in Minsk. In 1989 the group organized a one-day exhibition in VDNCh in Minsk. In 1990 they participated in the exhibition in Copenhagen and in the great collective project *Photo Manifesto: Contemporary Photography in USSR in Moscow*. The association worked until the end of 1990s.

PANARAMA

The studio was based on Minsk photo club. It was founded in 1985. Together with Province group Panarama studio was a center of new Belarusian photography of the epoch.

Curator: Jury Elizarovič. Participants: Albiert Ciechanovič, Viktar Siadych, Viktar Žuraŭkoŭ, Valery Sibrykaŭ, Aliaksiej Pavluč, Valery Kartul, Siarhieј Kaltovič, Ihar Saučanka, Viktar Stralkoŭski.

META

The Meta group was founded in 1987. Participants: Viktar Kalienik, Aliaksiej Trufanaŭ, Aliaksandar Uhlianica and others.





БЕЛАРУСКІ КЛІМАТ

Група заснаваная ў 1987 годзе. З сярэдзіны 1990-х удзельнікі групы пачалі актыўна рэалізоўваць персанальныя праекты, не адмаўляючы калектыўнай дзейнасці. «Беларускі клімат» рэалізоўваў праекты ў розных напрамках, відах і жанрах сучаснага мастацтва: фатаграфія, жывапісе, графіцы, інсталяцыі, «вуснага кіно» (вынаходніцтва групы сумесна з Дзмітрыем Строчавым), тэатры, хэпенінгу, перформансе, канцэптэуальным мастацтве, музыцы і паблікацыі.

Удзельнікі: Ігар Корзун, Філіп Чмыр, Яўген Юноў, Ірына Сухій, Дзмітрый Строчаў, Дзмітрый Плакс, Міраслаў Нісенбаўм, Аляксей Навіцкі. А таксама Валянцін Грышко і Аляксандр Краўцоў.

У асобных праектах удзельнічалі: Генадзь Хацкевіч, Мак Разанаў, Людміла Салодкая, Дзмітрый Літвякоў, Іна Мохавя, Ганна Сыцько, Марат Жумагулаў.

BELARUSIAN CLIMATE

The group was founded in 1987. Since the mid-1990s the participants have been making their personal projects, from time to time organizing collective exhibitions. «Belarusian Climate» made works in different art forms — photography, installation, painting, graphics, an oral cinematography (a genre was created by Dzmitry Strocaŭ), theatre, happening, action, music and public art.

Participants: Ihar Korzun, Filip Čmyr, Jaŭhien Junoŭ, Iryna Suchij, Dzmitry Strocaŭ, Dzmitry Plaks, Miraslaŭ Nisienbaŭm, Aliaksiej Navicki. And also Valiancin Hryško, Aliaksandar Kraŭcoŭ, Hienadź Chackievič, Mak Razanaŭ, Ludmila Salodkaja, Dzmitry Litviakoŭ, Inna Mochava, Hanna Syćko, Marat Žumahulaŭ.

З тэксту маніфесту «Беларускага клімату» (1987):

«Калі надыходзіць ноч, кожны з нас бярэ фотаапарат і маленькі малаточак і вылазіць на паверхню з маааленечкага люка... Мы ўзбіраемся на верх руінаў, гэта не так-такі проста, і глядзім удалячынь. Нам даводзіцца лезці па парослых мохам камянях (баімся сарвацца), потым мы сядзім наверх і глядзім удалячынь. Паступова месячнае святло становіцца глейкім і жоўтым і закрывае нам карціну. Тады мы дастаем малаточки, разбіваем заднюю сценку камер і аб'ектыва і глядзім у атрыманыя дзірачкі. Праз нейкі час мы пачынаем пазяхаць, тады зладзім і сыходзім спаць».

From the «Belarusian Climate» manifesto (1987):

«When the night comes, each of us takes a camera and a small hammer and climbs to the surface from a tiny-tiny manhole... We climb on top of the ruins — it is not an easy thing to do at all — and look around. To get there we have to climb on the rocks covered with moss (constantly risking to fall down), and when we do reach the top, we may finally sit and stare at the horizon. Gradually, the moonlight grows viscous and yellow and covers our sight. So we take out our hammers, break the camera rear walls and lenses, and look into the holes. After a while we begin to yawn, thus we climb down and fall sleep».

Заваяванне беларускіх пустыняў,
перформанс. 1988.
Фатаграфія і архіў І. Корзун
Conquest of Belarusian Deserts,
performance. 1988.
Photo and archives of I. Korzun





Злева направо: Алесь Кривашчокі,
Дзіяна Марынюк (Бецун),
Дар'я Шарафеева, Глеб Галушка, Філіп
Чмыр, Яўген Уюноў.
Фотапраект «Алімпія».
З архіва І. Корзуна
Aleś Kryvaščoki, Dzijana Maryniuk
(Biegun), Darja Šaraŭejeva,
Hleb Hałuška, Filip Čmyr, Jaŭhien
Ujunou. Olimpia photo-project.
From the archives of I. Korzun

Глеб Галушка. Фотапраект «Алімпія».
З архіва І. Корзуна
Hleb Hałuška. Olimpia photo-project.
From the archives of I. Korzun

#



Ігар Корзун, Ірына Сухій.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Ihar Korzun, Iryna Suchij.
Photo and archives of A. Uhljanica

Дзмітры Строчаў.
З архіва Дз.Строчава
Dmitry Strocaŭ.
From the archives of D. Strocaŭ

Ірына Сухій.
Фатаграфія і архіў А. Угляніцы
Iryna Suchij.
Photo and archives of A. Uhljanica





МІНСКАЯ МАСТАЦКАЯ ВУЧЭЛЬНЯ

MINSK ART COLLEGE

Гісторыя Мінскага дзяржаўнага мастацкага вучылішча імя А.К. Глебава непасрэдна звязана з гісторыяй Віцебскага народнага мастацкага вучылішча, які існаваў з 1919 (афіцыйнае адкрыццё) па 1941 гады. Тут выкладалі Іван Пуні, Мсціслаў Дабужынскі, Марк Шагал вёў «Вольныя майстэрні» і інш. Напрыканцы 1919 года сюды прыежджае Казімір Малевіч, хутка будзе ўтвораны УНОВІС, дзейнасць якога спыніцца праз тры гады. Шагал і Малевіч пакінуць Віцебск, а вучэльня перафармуецца спачатку ў Віцебскі, потым у Беларускае дзяржаўнае мастацкае тэхнікум. Мінская ж мастацкая вучэльня афіцыйна была заснаваная ў 1947 годзе з мастацка-педагагічным, скульптурным, прыкладнага мастацтва і дэкаратыўна-афармляльніцкім аддзяленнямі. У першыя гады існавання ўстановы заняткі праходзілі ў памяшканнях Дзяржаўнага тэатра оперы і балета БССР. У вучэльні ў пасляваенны час фармавалася беларуская школа сучаснага выяўленчага мастацтва.

The history of Minsk State Art College named after A.K.Glebov is closely connected with the history of Viciebsk People's Art School which existed from 1919 (its official foundation date) to 1941. Ivan Puni, Mstislav Dobuzhinsky and others used to teach there, and Marc Chagall headed his «Free Studios». In late 1919 Kazimir Malevich came to Viciebsk and in the short run UNOVIS was formed with its activities stopped three years later. Then Chagall and Malevich left the city and the school was transformed first into Viciebsk and then – into Belarusian Art College. Minsk Art College was officially founded in 1947, uniting the departments of Art and Teaching, Sculpture, Applied and Decorative Arts. During its early years the classes were held in the premises of the Opera and Ballet State Theatre of the BSSR. The Belarusian school of contemporary art was formed at the collage in the post-war period.

Ihar Cišyn.
Кожны грамадзянін СССР
мае права на адпачынак. 1989
Ihar Cišyn.
Every USSR citizen has a right to rest.
1989



3 успамінаў АНДРЭЯ ДУРЭЙКІ:

Андрэй Дурэйка (н. 1971) — мастак, аўтар лекцый па нямецкім і беларускім сучасным мастацтве. Удзельнік групы «Revision». З 1987 па 1991 вучыцца ў Мінскай мастацкай вучэльні ў Алы Блізнюк, Наталлі Залознай і Ігара Цішына. З 1991 года па 1992 навучаецца ў Беларускай акадэміі мастацтваў. З 1998 па 2004 праходзіць навучанне ў Дзюсельдорфскай акадэміі мастацтваў у Германіі, клас Герхарда Мерца. З 1998 года жыве і працуе ў Дзюсельдорфе, Германія.

Гэта быў час пошуку новых формаў. У гэтыя гады ў вучэльні шмат гаварылася пра сінтэз, злучэнне розных мастацкіх практык, напэўна, менавіта таму мы так часта звярталіся да тэатра, які здаваўся нам найбольш сінтэтычным відам мастацтва. У класах Алы Блізнюк і Ігара Цішыня нароўні з традыцыйным вывучалася мастацтва авангарда і, вядома ж, ішла гаворка аб практыках УНОВІСа і ВХУТЕМАСа, у тым ліку аб іх тэатралізаваных прадстаўленнях і арганізацыі святаў. Час перабудовы быў увагуле ў чымсьці падобны на рэвалюцыйныя гады пачатку стагоддзя, і атмасфера мімаволі правакавала выхад у грамадскую прастору, зварот да акцыянізму — як мастацкага, так і палітычнага, які ў гэты час быў на ўздыме.

Ужо ў першы ж год маёй вучобы адбылася вядомая акцыя «Барыкада» (01.04.1988), якая ўзнікла на хвалі студэнцкіх пратэстаў у вучылішчы. Мы тады сапраўды забарыкадавалі ўваход у будынак. Гэта быў рэвалюцыйны пратэст студэнтаў супраць кансерватыўнай сістэмы навучання і кіравання. Мы дамагаліся зняцця з пасады тагачаснага дырэктара Краўчука, і, як ні дзіўна, нам гэта ўдалося. Вучэльня на нейкі момант, у прынцыпе, перайшла пад наш кантроль. А самі «барыкады» атрымаліся цалкам завершаным эстэтычным аб'ектам, акцыя ўвайшла ў традыцыю, і да пачатку дзевяностых кожны год вучэльня барыкадавалася, пераходзячы ў сімвалічнае самакіраванне.

Для нас быў вельмі важны дух калектывізму, свядомае сціранне межаў індывідуальных выказванняў, аб'ектывацыя самога мастацтва. У той час мы зусім не былі знаёмыя з практыкамі «калектыўных дзеянняў», але сам тэрмін выкарыстоўваўся намі рэгулярна. Адзін з першых нашых перформансаў — «Шэрагапастраенне»



(23.02.1989). Яго ідэя паўстала пад уплывам мінімалісцкіх прац групы «Zero» і вялізнага ўражання ад выставы Гюнтэра Юкера, якая праходзіла ў 1988 годзе ў Маскве ў Цэнтральным доме мастака. Наше прадстаўленне было прымеркаванае да святкавання Дня савецкай арміі, 12 чалавек на сцэне шыхтаваліся ў розныя геаметрычныя фігуры, па сутнасці становячыся безаблічнымі элементамі сістэмы — «цвікамі». Наогул афіцыйныя савецкія свята часта рабіліся нам нагодай для правядзення акцый і выстаў. Натуральна, мы дэідэалагізавалі іх, для нас гэта была нагода зрабіць нейкае шоу, хэпенінг, які перарастае ў дыскатэку. У гэты час з боку афіцыйных структур супраціў практычна заўсёды пераадоўваўся, і я памятаю толькі адзін выпадак, калі нас прымусілі дэмантаваць першамайскую інсталяцыю.

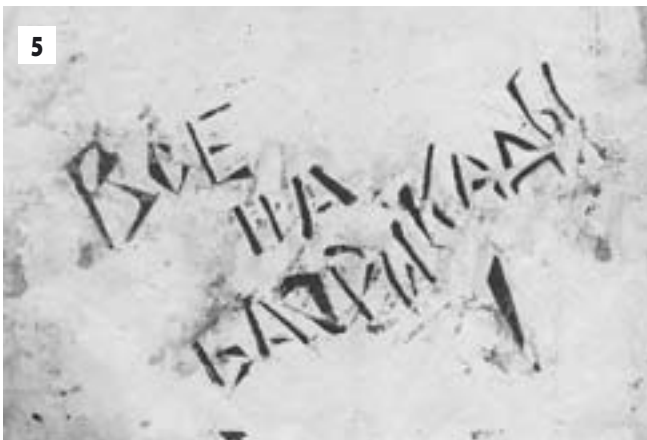
Вядома ж, у мастацкай вучэльні заўсёды захапляліся музыкай. І ядром многіх канцэртаў, перформансаў, акцый, эксперыментаў з відэа быў ВІА «Кароль пчол», куды ўваходзілі Аляксандр Камароў, Дзмітрый Лось, Сяргей Пукст, Максім Тымінько. Наогул у нас тады была вялікая вера ў тое, што пэўнымі акцыямі можна змяніць жыццё. Напрыклад, працуючы над праектам «Мы едзем у Ліверпуль», абсалютна ўтапічна, па-дзіцячаму мы ўяўлялі, што, калі мы яго ажыццявім, адкрыюцца дзяржаўныя межы. А ў выніку так і атрымалася. Асабліваю цікавасць выклікалі «выхады ў горад». Памятаю наш несанкцыянаваны агіт-канцэрт з барабанами і электрагітарамі проста ў метро «Кастрычніцкая» і нячыннае замяшанне міліцыі, якая стаяла побач. Сёння такое складана ўявіць. Ці як мы размалявалі ўвесь асфальт каля кінатэатра «Кастрычнік» («Ліст да англійскай каралевы» 06.10.1989). Адна з найбольш удалых акцый — «Прабег Раскольнікавых» (30.10.1989), прымеркаваная да дня нараджэння Дастаеўскага. Тады ў адных майтках і кедах мы з сякерамі прабеглі праз увесь праспект — ад плошчы Леніна да «Усхода». Альбо «Пераплыццё Ла-Манша» (24.10.1989), калі мы проста прызначылі час, у які трэба было прыйсці ў парк Горкага да тэлестудыі і ўзяць з сабой любыя плаўсродкі. З іх збудавалі плыт і пералплылі Свіслач. Для нас гэта было не толькі пераадоленне дыстанцыі, прыродных і сацыяльных умоў, але выхад за свае ўласныя межы.



1, 3. Прабег Раскольнікавых, акцыя. Мінск, праспект Скарыны. 30.10.1989. Удзельнікі: Андрэй Дурэйка, Аляксандр Казак, Мікалай Канапелька, Аляксандр Камароў, Зміцер Лось, Уладзімір Мінакоў, Максім Тымінько. З архіва А. Дурэйкі

2, 10. Барока, акцыя. Мінск, вуліца Маскоўская. 20.04.1990. Удзельнікі: Андрэй Бальшоў, Андрэй Дурэйка, Аляксандр Камароў, Мікалай Канапелька, Максім Тымінько, Кірыл Хлопаў. З архіва А. Дурэйкі

2, 10. Baroque, action. Minsk, Moscow Street. 20.04.1990. A. Balšoŭ, A. Dureika, M. Kanapielka, K. Chlopaŭ A. Kamaroŭ, M. Tyminko. From the archives of A. Dureika



4-5. Барыкада, акцыя пратэсту ў Мінскай мастацкай вучэльні. Мінск 1.04.1988. З архіва А. Дурэйкі

4-5. Barricade, protest action in Minsk Art College 1.04.1988. The first students' democratic revolution in Minsk Art College. Minsk. From the archives of A. Dureika

6, 9. Абед, акцыя. Хутар Ліпнікі. 24.11.1989. Удзельнікі: Андрэй Дурэйка, Аляксандр Казак, Мікалай Канапелька, Аляксандр Камароў, Аляксандр Кірэль, Зміцер Лось, Уладзімір Мінакоў, Максім Тымінько. З архіва А. Дурэйкі

6, 9. Dinner, action. Lipniki farmstead. 24.11.1989. A. Dureika, A. Kirel, M. Kanapielka, A. Kamaroŭ, D. Los, U. Minakoŭ, M. Tyminko. From the archives of A. Dureika





From the memoirs of ANDREI DUREIKA:

Andrei Dureika (b. 1971) is an artist, the author of the lectures on German and Belarusian contemporary art, a participant of the «Revision» group. From 1987 to 1991 he was a student of Minsk Art College having Alla Blizniuk, Natallia Zaloznaja and Ihar Cišyn among his lecturers. From 1991 to 1992 he continued his studies at Belarusian State Academy of Arts and from 1998 to 2004 – at Dusseldorf Arts Academy in Germany, in Gerhard Merz's class. Since 1998 he has been living and working in Dusseldorf, Germany.

It was the time of searching for new forms. During those years, in college we talked a lot about synthesis, the combination of various artistic practices — that is why, perhaps, we turned to the theater, which seemed to us the most synthetic form of art. In Ala Blizniuk's and Ihar Cišyn's classes along with traditional art we also studied avant-garde, and, of course, dealt with the practices of UNOVIS and VKhUTEMAS, their theatrical performances and parties organization included. The times of perestroika were somehow similar to the revolutionary years of the beginning of the century, and the atmosphere could not help provoking us to go to the public space and make use of actionism — both artistic and political, which at that time was on the rise.

Already during the first year of my studies a well-known campaign «Barricades» took place (01.04.1988), which arose in the wake of the students' protests in college. Then we really barricaded the entrance to the building. It was a revolutionary protest of the students against the conservative system of teaching and management. We fought for the dismissal of the director Krauchuk, and, oddly enough, we did

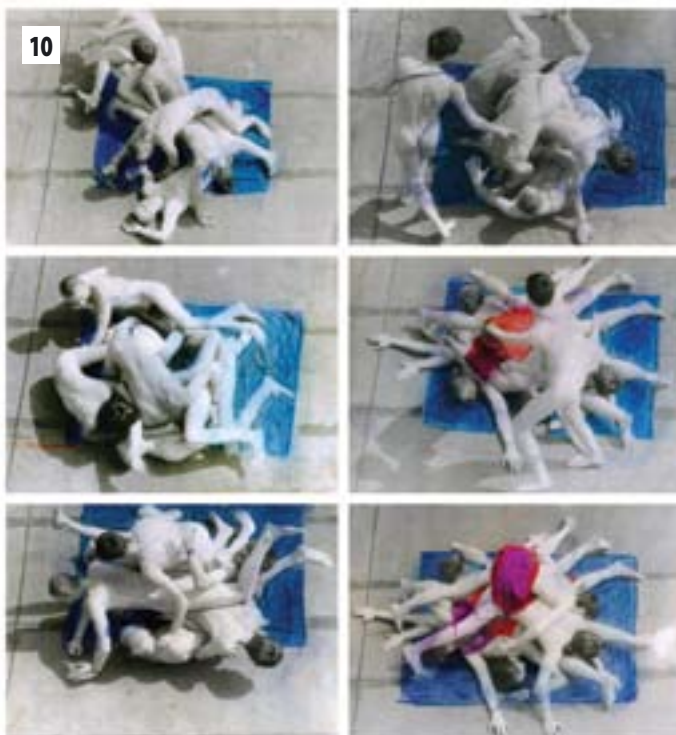
succeed in it. The school at some point, generally speaking, got under our control. Whereas the very «barricades» themselves turned into a quite complete aesthetic object, the art campaign became a tradition, and before the early 1990s the school got annually barricaded, thus turning into a symbolically self-governed one.

For us team spirit was very important, as well as conscious blurring of boundaries of individual statements, the objectification of art itself. At that time we were not at all familiar with the practices of «collective actions», but we did regularly use the term itself. One of our first performances was «Line Forming» (23.02.1989). Its idea originated under the influence of minimalist works made by the «Zero» group and our strong impressions of Günther Uecker's exhibition held in 1988 in Moscow at the Central House of Artists. Our performance was planned for the celebration of the Day of the Soviet Army. 12 people on the stage formed different geometric shapes — in fact becoming faceless elements of the system — «nails». In general, the official Soviet holidays often became an occasion for us to carry out art events and exhibitions. Naturally, we deideologized them, for us it was an occasion to do some shows and happenings that turned into discos. At that time on the part of the official bodies the resistance was almost always overcome, and I remember only one occasion when we were forced to dismantle the May Day installation.

Of course, in art college we always admired music. And the core of numerous concerts, performances, art events and experiments with video was a pop group «Bee King» with Aliaksandar Kamaroŭ, Dzmitry Los, Siarhieŭ Pukst and Maxim Tyminko as its members. In general, at that time we all had a strong belief in life changes which could be achieved by certain art events. For example, while working on the project «We are Going to Liverpool» in an absolutely utopian and childish way, we believed that after performing it we would be able to open state borders. But in the end it did happen. Our acts performed in the city were of a particular interest. I remember our unauthorized advocacy concert with drums and electric guitar set up directly in the subway at Kastyčnickaja Station and sudden confusion of the police officers who were standing nearby. Today such things seem to be unthinkable. Or the art event with the painted asphalt near to the cinema «October» («The Letter to the English Queen», 10.06.1989). One of the most successful campaigns was «Raskolnikov's Run» (10.30.1989), performed on the Day of Dostoevsky's birth, when in shorts and sneakers holding axes in our hands, we ran across the whole avenue — from Lenin Square to Vostok Metro Station. Or take «Forcing of English Channel» (10.24.1989), when we simply agreed on the time we were supposed to come to Gorky Park to the television studio bringing with us any swimming devices which we used to build a raft for swimming across the Svislač. For us it was not only about overcoming the distance, natural and social environment, but also about going beyond our own limits.

7. Золя Луцэвіч, Таццяна Гучак.
Закатаваны анёл.
Скульптура студэнтак Мінскай
мастацкай вучэльні,
клас Ігара Цішына.
З архіва І. Цішына
Zoja Lucevič, Taciána Hučak.
A Tortured Angel.
The sculpture is made by
the students of Minsk Art College,
the Ihar Cišyn's class.
From the archives of I. Cišyn

8. Лізавета Бам, фільм.
Хутар Ліпнікі. 25.11.1989.
Удзельнікі: Андрэй Дурэйка,
Ірына Гомліна, Аляксандр Казак,
Мікалай Канапелька, Аляксандр
Камароў, Аляксандр Кірэль, Зміцер
Лось, Уладзімір Мінакоў, Яўгенія
Смірнова, Максім Тымінько.
З архіва А. Дурэйкі
8. Elizaveta Bam, film. Lipniki
farmstead. 25.11.1989. A. Dureika,
I. Homlina, A. Kazak, A. Kirel,
M. Kanapielka, A. Kamaroŭ, D. Los,
U. Minakoŭ, J. Smirnova, M. Tyminko.
From the archives of A. Dureika
11-12. Пераплыванне Ла-Манша,
акцыя, Мінск, рака Свіслач. 17.10.1989.
Удзельнікі: Андрэй Дурэйка,
Аляксандр Камароў, Мікалай
Канапелька, Зміцер Лось,
Уладзімір Мінакоў, Сяргей Пукст,
Максім Тымінько. З архіва А. Дурэйкі
11-12. Forcing of English Channel,
action. Minsk, Svislač river. 17.10.1989.
A. Dureika, M. Kanapielka, A. Kamaroŭ,
D. Los, U. Minakoŭ, S. Pukst, M. Tyminko.
From the archives of A. Dureika





**THE LIST OF TWO VERSION OF
BELARUSIAN NAMES SPELLING
ACCORDING BELARUSIAN LACINKA
AND RUSSIAN**

Alena Adamchyk / Elena Adamchik
Miraslaŭ Adamčyk / Miroslav Adamchik
Uladzimir Akulaŭ / Vladimir Akulov
Michal Aniempadystaŭ / Mikhail Anempadistov
Volha Archipava / Olga Arkhipova
Tania Arcimovič / Tatiana Artimovich
Valery Babroŭ / Valery Bobrov
Aliaksandar Bałšoŭ / Alexander Bolshov
Ilona Baradulina / Ilona Borodulina
Ihar Barsukoŭ / Igor Barsukov
Aliaksiej Barycionak / Alexey Borisenok
Andrej Bialoŭ / Andrey Belov
Aliaksiej Bratačkin / Alexey Bratochkin
Uladzimir Cesler / Vladimir Tsesler
Hienadz Chackievič / Genady Khackevich
Kirył Chlopaŭ / Kiril Khlopov
Ihar Cišyn / Igor Tishin
Vital Čarnabrysaŭ / Vitaly Chernobrisov
Filip Čmyr / Philip Tschmyr
Valer Čukin / Valery Chukin
Aliaksandar Dasužaŭ / Alexander Dosuzhev
Mikola Dundzin / Nikolay Dundin
Andrei Dureika / Andrey Dureiko
Hleb Haluška / Gleb Galushko
Kanstancin Harecki / Konstantsin Goretsky
Adam Hlobus / Adam Globus
IrynaHomlina / Irina Gomlina
TaciaanaHučak / Tatiana Guček
Jury Ihruša/ Yurilgrusha
Valery Kačan / Valery Kachan
Aliaksandar Kamaroŭ / Alexander Komarov
Mikalaj Kanapielka / Nikolay Konopelko
Aliaksandar Kanavalaŭ / Alexander Konovalov
Alena Karotkaja / Elena Korotkaya
Ihar Kaškurevič / Igor Kaschkurevich
Aliaksandar Kazak / Alexander Kozak
Siarhiej Kažamiakin / Sergey Kozhemyakin
Kim Khadeev
AliaksandarKirel / Alexander Kirel
Jaŭhien Kirylaŭ / Evgeny Kirilov
Siarhiej Kiryščanka / Sergey Kiryuschenko
Artur Klinaŭ / Artur Klinov
Todar Kopša / Todar Kopsha
Ihar Korzun / Igor Korzun
Aleś Kryvaščoki / Ales Krivoshchoky
Valery Labko / Valery Lobko
Aleh Ladzisaŭ / Oleg Ladisov
Uladzimir Lapo / Vladimir Lappo

Siarhiej Lapša / Sergey Lapsha
Dzmitry Los / Dmitry Los
ZojaLucevič / ZoyaLutsevich
Lus (Siarhiej Lusikaŭ) / Lus (Sergey Lusikov)
Aliaksandar Maliej / Alexander Maley
Siarhiej Mališeŭski / Sergey Malishevsky
Valery Martynčyk / Valery Martynchik
Dzijana Maryniuk (Biecun) / Diana Marinyuk (Betsun)
Mak Razanaŭ / Mack Ryazanov
Halina Maskaliova / Galina Moskaleva
Vasil Matusievič / Vasily Matusevich
Viktar Michajloŭski / Viktor Mikhaylovsky
Uladzimir Minakoŭ / Vladimir Minakov
Ihar Nadaškievič / Igor Nadashkevich
Valiancin Nudnoŭ / Valentin Nudnov
Viktar Piatroŭ / Viktor Petrov
Valer Piesin / Valery Pesin
Volha Piesina / Olga Pesina
Siarhiej Pilat / Sergey Pilat
Mikalaj Pinichin / Nikolay Pinigin
Andrej Pliasanaŭ / Andrey Plesanov
Sierhiej Pukst / Sergey Pukst
Vital Ražkoŭ / Vitaly Rozhkov
Jury Rudenka / Yuri Rudenko
Taciaana Rudenka / Tatiana Rudenko
Ludmila Rusava / Ludmila Rusova
Iryna Ryzškova / Irina Ryzhkova
Anatol Ržavucki / Anatoly Rzeutsky
Tamara Sakalova / Tamara Sokolova
Volha Sazykina / Olga Sazykina
Tania Siacko / Tatiana Syatsko
Aliaksandar Sliapaŭ / Alexander Slepov
Iryna Suchij / Irina Sukhy
Julia Smirnova / Yulia Smirnova
Dmitry Strocaŭ / Dmitry Strotsev
Dzmitry Surynovič / Dmitry Surinovich
Uladzimir Šachlievič / Vladimir Shakhlevich
Aliaksiej Šadzko / Alexey Shedko
Valer Ščasny / Valery Shchasny
Darja Šarafiejeva / Daria Sharafeyeva
Ihar Sauččanka / Igor Savchenko
Viktar Šylko / Viktor Shilko
Natallia Tatur / Natalya Tatur
Maxim Tyminko
Halina Vasiljeva / Galina Vasilyeva
Vasil Vasiljeŭ / Vasily Vasilyev
Siarhiej Vojčanka / Sergey Voychenko
Aliaksandar Uhljanica / Alexander Uglyanitsa
Jaŭhien Ujunoŭ / Evgeny Yunov
Aliaksandar Zabaŭčyk / Alexander Zobavchik
Huziel Zalajeva / Guzel Zalyaeva
Aliaksiej Ždanaŭ / Alexey Zhdanov
Alena Ždanienia / Elena Zhdaneniya

УДК 73/76(476)(084.12)
ББК 85.1(Бел)я6
Б 43

Серыя заснаваная ў 2009 годзе
Рэдактар серыі Артур Клінаў

Укладальнік: Артур Клінаў
Рэдактарка праекта: Таня Арцімовіч
Рэдактаркі беларускамоўнай версіі: Лія Кісялёва, Ліда Наліўка
Аўтары тэкстаў: Таня Арцімовіч, Аляксей Барысёнак, Аляксей Братачкін,
Валер Мартынчык, Наталля Татур, Таня Сяцко
Пераклад на англійскую мову: Вольга Бубіч
Дызайн: Артур Клінаў, Мак Разанаў

Серыя «Калекцыя Партызана»

МІНСК. НОНКАНФАРМІЗМ 1980-Х Minsk. Non-conformism of the 1980s

Альбом

The series was founded in 2009 by Artur Klinaŭ
Editor-in-Chief: Artur Klinaŭ
Project's Editor: Tania Arcimovič
Articles by Tania Arcimovič, Aliaksiej Barysionak, Aliaksiej Bratačkin,
Valery Martynčyk, Natallia Tatur, Tania Siacko
Belarusian Editors: Lija Kisialiova, Lida Naliŭka
English translation: Volha Bubič
Design: Artur Klinaŭ, Mack Ryazanov

На вокладцы:
Перформанс і аб'ект Вольгі Сазыкінай. З архіва В. Сазыкінай
On the cover:
The performance and the object of Volha Sazykina. From the archives of V. Sazykina

Падпісана ў друк 15.12.2016. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 16,5. Ул.-выд. арк. 16. Наклад 300 ас. Замова 26 29.

Прыватнае выдавецкае ўнітарнае прадпрыемства «Галіяфы».
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/48 ад 03.10.2013.
Пр. Партызанскі, 77А, 220107, Мінск.
E-mail: vish@bk.ru
www.halijafy.by

ТДА «НоваПрынт».
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 2/54 ад 25.02.2014.
Вул. Геалагічная, 59, корп. 4, каб. 10, 220138, Мінск.

ISBN 978-985-7021-35-2

© Клінаў А., укладанне, 2016
© Таня Арцімовіч, Аляксей Барысёнак,
Аляксей Братачкін, Валер Мартынчык,
Наталля Татур, Таня Сяцко, тэксты, 2002–2016
© Афрмленне. Выдавецтва «Галіяфы», 2016