



Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

20.06.2015

Tania Arcimovič

*Бисмарк:
живопись «Красный император,
или Патриарх»,
1987*

ZBOR #6

[Таня Арцімовіч](#) распавядае пра складаны лёс мастака [Віталя Ражкова](#) (*Бісмарка*), ягоныя працы і рызыкаўныя творчыя стратэгіі.



Праца Віталія Ражкова (Бісмарка) «Чырвоны імператар, альбо Патрыярх» на выставе «На Калектарнай», 1987.

© фота: з архіву Андрэя Плясанавы

Анкета твора:

Аўтар: Віталь Ражкоў

Назва: «Чырвоны імператар, альбо Патрыярх»

Дата стварэння: 1987

Медыя: жывапіс, ДВП, алей

Памеры: 200×83 см

Месцазнаходжанне працы сёння: уласнасць аўтара

Галоўныя прэзентацыі:

1987, выстава «На Калектарнай», Мінск

1988, фільм «Мяне завуць Арлекіна» (рэж. В. Рыбараў, «Беларусьфільм»), масавая сцена ў Траецкім прадмесці, рэканструкцыя адной з першых неафіцыйных выставаў на Дзень горада

2015, «ZBOR. Конструіруй архів» (показана дакументацыя прайздвання), галерея «Арсенал», Белосток, Польша

Галоўныя публікацыі:

Володзько Ф., Какие же идеалы у «Формы»? // Вечерний Минск, №270, 24.11.1987.

Беларускі авангард 1980-х гадоў // серыя «Коллекция ПАРТИЗана». Мн: 2011.

Тацяна Арцімовіч, БИСМАРК: у абставінах татальнай аблогі (інтэрв'ю) // pARTisan, №17, 2011.

Бісмарк: паміж партызанкай і арт-тэрарызмам, творчасць 1987–2011

Лёс мастака *Бісмарка* (сапраўднае імя Віталь Ражкоў [1]) – для беларускага мастацкага кантэкста адначасова ўнікальны і паказальны.

Для 1980-х, калі *Бісмарк*, у тыя часы яшчэ *Віталь Ражкоў*, з'явіўся ў мастацкіх колах, быў характэрны калектывізм, то бок аб'яднанне мастакоў у арт-групы. Асноўную прычыну імкнення менавіта да калектыўных дзеянняў, асабліва ў неафіцыйным асяроддзі, можна ўбачыць у дамінаванні савецкай ідэалагічнай мадэлі мастацтва, якое вымусіла «падпольных» творцаў («авангардыстаў» ці «нефармалаў» [2]), для таго каб выжыць і працаваць, а таксама здзяйсняць свае інтэрвенцыі, аб'ядноўвацца. «У неформальным, неафіцыйным творчым асяроддзі пачаўся працэс пошуку аднадумцаў і папличнікаў», – адзначае мастацтвазнаўца Вольга Архіпава [3]. І характэрна тут тое, што аб'ядноўваліся мастакі, нават у Беларускім саюзе мастакоў, «не па відах мастацтва (жывапіс, графіка, скульптура), як было раней, а паводле зацікаўленняў ці ідэйных прынцыпаў» [3]. Суполкі ўзніклі як дэкларатыўна (прыдумваліся назвы, пісаліся маніфесты), так і неформальна, калі мастакі

гуртаваліся вакол пэўных асобаў (напрыклад, група «Бло» вакол Віталя Чарнабрысава).

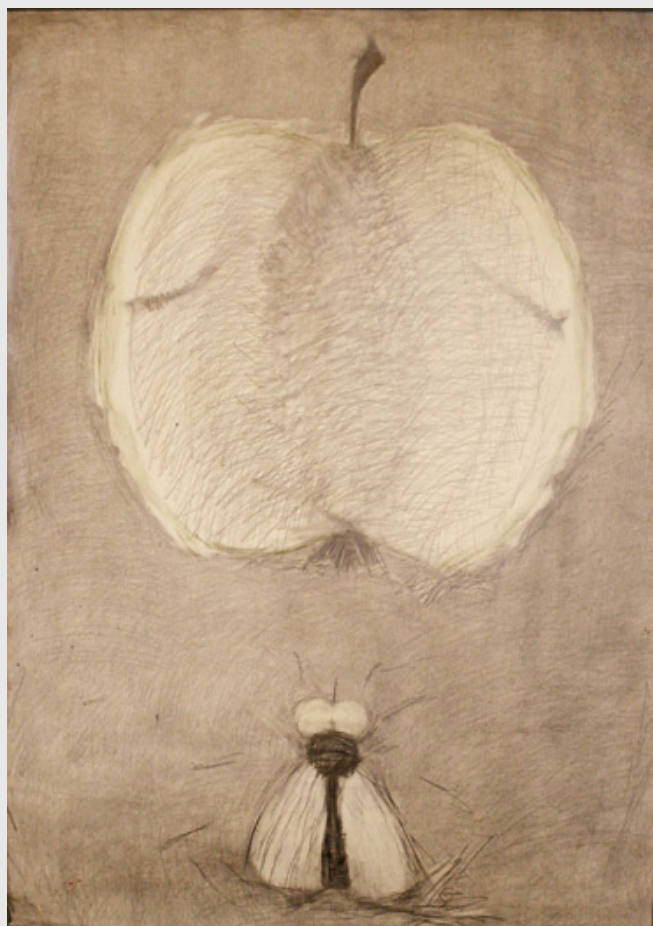
Віталь Ражкоў абраў іншы шлях. З аднаго боку, у 1980-я ён актыўна прымаў удзел у рознага кшталту калектыўных акцыях і выставах. З іншага боку, не ўваходзіў ні ў водную суполку [4], але заснаваў сваю – камерцыйна-міфалагічнае аб'яднанне «Бісмарк», членам якой быў толькі адзін чалавек – Віталь Ражкоў.

Быў 1987 год, які сам мастак адзначае для сябе пераломным: «...“Бісмарк” канкрэтна аформіўся ў маніфэст “Бісмарка”. Гэта стала для мяне накітат шлягбаўму, што адбіў “дэманаў” цывільнага мастацтва й квазыкультуры. Я пераадолеў усе спакусы багемнасці. Тады й выбухнуў мой жывапіс. Да гэтага мае працы ўзьніклі пэрыядычна, я больш езьдзіў – у Маскву, Піцер – глядзеў, шукаў» [5]. Дарэчы, сам Віталь Бісмарк сябе не называе, гэтая гістарычная постаць стала для яго хутчэй вобразам. Так празвалі яго сябры пасля з'яўлення маніфэста “Бісмарка”, у якім Віталь супрацьпаставіў вымярэнне соцыюма вымярэнню мастацтва, мэта якога – у форме «выявы» (дыскурс мастацтва) змагацца са «словам» (дыскурс соцыюма) [5].

Перыяд ягоных «пошукаў» распачаўся яшчэ раней, падчас навучання ў Мінскай мастацкай вучэльні імя Глебава (1974–1978, майстэрня А. Ракоўскага і Л. Лапчынскага). «...Здаецца, быў 1977 год – у мяне ўпершыню ўзьнікла адчуваньне прасторы, нейкай сваёй пэрспэктывы. Да гэтага было – што сказалі, тое й робіш. А тут я па-сапраўднаму адчуў, што трэба шукаць свой шлях. Потым – 1980 год таксама быў для мяне вызначальным: я кардынальна змяніў прафэсійную арыентацыю, перайшоў на авангардны, радыкальна эксперымэнтальны шлях. Дагэтуль я яшчэ заставаўся ў межах акадэмічных формаў, ці, лепей сказаць, псэўдаакадэмічных, таму што, на мой погляд, акадэмія памерла пасля таго, як вынайшлі фатаграфію» [5].

Віталь робіць спробы ўдзельнічаць у моладзевых выставах, якія звычайна штогод ладзіў Беларускі саюз мастакоў у Палацы мастацтваў. На адну з іх ён прынёс стос сваіх прац, але адборачная камісія на чале з Васілём Шаранговічам вынесла прысуд – «не мастацтва» – і адмовіла Ражкову ва ўдзеле. Пасля гэтага мастак спаліў гэтыя творы, пакінуўшы толькі графічную працу «Яблык і моль, якая замаскавалася пад муху» [6].

З 1983 года Віталь Ражкоў пэрыядычна ладзіць акцыі, удзельнічае ў адной нефармальнай выставе [7], дзе і адбываецца знаёмства з незалежным мастацкім колам Мінска. Дарэчы, выстаўляў Ражкоў менавіта «Яблык і моль». «Якраз пачалася паслябрэжнёўская эпоха, адбываліся трансфармацыі ў соцыюме. На гэтай выставе да мяне падыйшоў Ігар Кашкурэвіч, пайшлі кантакты зь іншымі мастакамі. Мы складалі пляны агульных выставаў, дыскутавалі пра мастацтва. Адным словам, сытуацыя была бадзёра-аптымістычная» [5]. З Людмілай Русавай і Ігарам Кашкурэвічам пэўны час ён шчыльна збліжаецца: наведвае майстэрню Кашкурэвіча, удзельнічае ў перформансах «Каўпакі, што гараць» (Людміла Русава, Ігар Кашкурэвіч, з удзелам Аляксея Жданова, Уладзіміра Цэслера, Жанны і Андрэя Капуснікавых, Сяргея Войчанка ды інш.), «Відэаперформансе 1/3» на хутары Ефімова. Прымаў удзел Віталь і ў нефармальных мастацкіх акцыях у Мінску, напрыклад, у святкаванні 100-годдзя Марка Шагала на ўзбярэжжы Свіслачы ў 1987 годзе.



© Бісмарк, «Яблык і моль, якая замаскавалася пад муху», 1981

«Патрыярх»

Знакавай для мастака становіцца выстава «*На Калектарнай*» у 1987 годзе [8], дзе ўпершыню была прадстаўленая карціна «*Чырвоны імператар, альбо Патрыярх*», якая стане вышальнай для лёсу аўтара. На палатне быў выяўлены аголены мужчына з эрагаваным чэлесам, што адразу прыцягнула шмат негатыўнае ўвагі і прымусіла арганізатараў прыкрыць скандальную аголенасць белаю анучай. (Дарэчы, менавіта так карціна фігуравала ў фільме «*Мяне завуць Арлекіна*» [9] падчас масавай сцэны ў *Траецкім прадмесці*, рэканструкцыі адной з першых неафіцыйных выставаў на *Дзень горада*). Праца гэта, хоць і была пасвойму правакатыўнай, цалкам упісвалася ў агульны кірунак неафіцыйнага мастацтва таго часу, калі на першы план выходзіла не эстэтыка, але жэст мастака. У дадзеным выпадку можна казаць не толькі пра дэкларацыю аўтарам сваёй мастацкай пазіцыі – супрацьстаянне (соц)рэалізму як па форме, так і па зместу, – але пра пэўны палітычны жэст. Дарэчы, арганізатары лічылі выставу «*На Калектарнай*» у першую чаргу палітычнай [10], хоць вакол сутнасці палітычнага ў неафіцыйным мастацкім полі вяліся тады спрэчкі. Так, *Валеры Мартынчык*, адзін з заснавальнікаў групы «*Форма*», прынамсі, лічыў, што ягоныя фармалісцкія палотны маюць большы палітычны патэнцыял, чым відавочна правакатыўныя калажы *Аляксея Жданава*: таму што разбураюць больш глыбінныя асновы, чым проста дражняць цэнзараў [11].

Выстава «На Калектарнай», 1987:

<> 1/3



© фота: з архіву [Андрэя Плясанава](#)

Што тычыцца «*Патрыярха*» *Ражкова*, цэнзурныя ці ідэалагічныя камісіі (хоць яны і не мелі ўжо рэальнага ўплыву) наўрад ці думалі пра адценні палітычнага, але рэагавалі якраз на тое, што было на паверхні. Зразумела, карціна з такой назваю адразу правакавала пытанні кшталту «*якога імператара ці патрыярха мае мастак на ўвазе?*» і «*што стаіць за ягонай чырвонасцю?*». (Паранаідальнасць цэнзараў у тыя часы сапраўды даходзіла да абсурду. *Галіна Маскалёва* расказвае, як да яе прычапіліся падчас выставы ў *Чырвоным касцёле* ў 1988 годзе. Яна выстаўляла фотаздымак, на якім была кампазіцыя з раялем «*Беларусь*», пад якім стаяў кошык з яблыкамі і галавой парсюка. Да яе падышлі і запыталіся: а што вы, маўляў, хочаце гэтым

сказаць? «У гэтым і заключалася савецкая сыстэма: сядзелі нейкія службоўцы, магчыма, самі так ня думалі, але вышуквалі “няправільныя” думкі» [12].) Дарэчы, сам Ражкоў для тых, хто «мучыўся» пытаннямі, так тлумачыў сваю працу: «аголены мужчына – сымбаль чырвонай імперыі, зялёны вянок – сымбаль ісламізацыі, а сіні пэніс – сымбаль крывінізацыі нашчадкаў імперыі» [5]. Невядома, калі дакладна агучыў мастак такую «інтэрпрэтацыю», падчас выставы, альбо пазней, але будучыня паказала, што лепш было не жартаваць.

Аднак скандал, падаецца, выклікала не сама выява мужчыны – чырвонага імператара, альбо патрыярха. Раздражняла і даводзіла да істэрыкі ў першую чаргу ягоная гіперрэалістычная аголенасць, якую ў выніку прыйшлося прыкрыць, бо не гатовымі да такога шчырага мастацтва аказаліся не толькі цэнзары. Справа была не ў аголеннасці самой па сабе: эстэтызаваная, яна была нормаю для афіцыйнага мастацтва. Але – якраз у тым гіперрэалізме, які выходзіў за межы дазволенага эстэтычнага і ўступаў у поле дзікай, непадкантрольнай чалавеку прыродзе інстынктаў. Ці парнаграфіі, жорстка забароненай у савецкія часы. Менавіта на гэтым аспекце працы Ражкова робіць акцэнт у артыкуле «*Какие же идеалы у “Формы”?*» крытык Ф. Валадзько: «*Перед всем этим “добром”, глубокомысленно называемым “экспонатом” [маецца на ўвазе прадметная інсталяцыя В. Ражкова. – Заў. аўт.], возвышался еще один, но уже живописный “шедевр” – обнаженная мужская фигура цвета сырого мяса. Она четко выделалась на темном фоне своими грубыми рахитичными формами. Эта “живопись” В. Рожкова воспринимается как символ уродливого, безобразного и, безусловно, является примером самой настоящей порнографии*» [13].

З «Патрыярхам» былі звязаныя і камічныя гісторыі на выставе. Мастак Валеры Мартынчык успамінае: «*Мілы “канфуз” адбыўся на адкрыцці выставы “На Калектарнай”. Паводле заведзеных правілаў, на выставу былі запрошаныя прадстаўнікі заводаў і фабрык. Асабліва гнеўную даму раздражняў той факт, што адна з вялікіх карцін была сарамліва прыкрытая анучай і так і выстаўленая. (Дамы чамусьці былі асабліва актыўныя ў крытыцы нячыстага розуму.) Дама дала волю гневу: яна сарвала анучу і адразу пашкадавала, пад дзікі рогат глядачоў агаліўшы маляўнічы, двухмерны малюнак істоты мужчынскага гатунку са старанна прымайстраваным і старанна расфарбаваным трохмерным фаласам непарапартыйна вялікага памеру. Падобна на тое, што гэта быў першы выпадак інтэрактыўнага мастацтва ў Мінску*» [11].

Сам жа мастак, нягледзячы на відавочны поспех працы, нейкім маніфестам ці звышперамогай яе не лічыў. Па ягоных словах, гэта быў, згодна з ваеннай стратэгіяй, ключавы поспех, які дазволіў «зздзейсніць прарыў»: «*Да “Патрыярха” ў мяне ўжо здараліся прарывы, але гэтая праца, можна сказаць, стала вырашальнай: нарэшце я адчуў устойлівасць*» [5].



© Віталь Ражкоў (Бісмарк), «Чырвоны імператар, альбо Патрыярх», 1987

Але палатно «Патрыярх» праз 20 гадоў займела для мастака наступствы, якія сталі для ягонага лёсу фатальнымі. У 1988 годзе менавіта гэтая карціна вызначыла пастаноўку Ражкову дыягназу «шызафрэнія». Тады сабраўся кансіліум на чале з доктарам Волкавым, які пэўны час вагаўся з рашэннем, але іншы доктар падрабязна распавёў пра карціну «Патрыярх», нагадаўшы аўтарскую інтэрпрэтацыю, пасля чаго Волкаў і пацвердзіў дыягназ. «Гэта быў час, калі на свабодных мастакоў, індывідумаў неабходна было накідваць аркан, а потым клеймаваць. Асоба не павінна быць свабоднай, бо невядома, чым гэта можа скончыцца. Таму трэба асобу «прыручыць». Для гэтага трэба накінуць пятлю – са словаў, відавочна. «Шызафрэнія» – гэта адна пятля, «невменяемость» – другая і г. д. Вось і на мяне накінулі, расьпісалі, як жывёлу: вага, рост, холка, – так і мяне: якія карціны, дзе й чаго жадае, пра што думае. І нават зараз гэта можна выкарыстоўваць: калі што – пацягнуў за гэтую пятлю, і ўсё. Гэта сацыяльны аркан, які не пакідае мне магчымасьцяў узаемапаразуменьня з гэтым соцыюмам, вымушаючы змагацца за жыцьцё» [5]. Прымусовае лячэнне ў псіхіятрычных клініках (часам эксперыментальных) – адзін з найвядомейшых метадаў барацьбы савецкай улады з дысідэнтамі, у тым ліку і мастакамі. З гісторыі беларускага дысідэнцкага руху можна ўзгадаць імёны мастака Вітольда Дзіско, праваабаронцы Міхаіла Кукабакі, паэта і ўрача Алеся Наўроцкага і інш. [19]. Больш падрабязна гэта апісана ў крыніцах, прысвечаных расійскаму нонканфармісцкаму мастацтву – «Бульдозернай выставе», лёсам Міхаіла Шамякіна,

Дзмітрыя Прыгава і інш. Беларускі кантэкст амаль не даследаваны.

Дыягназ «шызафрэнія», пастаўлены ў 1988 годзе, і стаў прычынаю таго, што восенню 2010 года, стаўшы ахвяраю жорскага збівання групай з трох мужчынаў, Віталю Ражкову, як «сацыяльна неблаганадзейнаму элементу», было выдвінута абвінавачванне ў правакацыі бойкі, у выніку якой адзін мужчына быў паранены. Дарэчы, Ражкоў некалькі тыдняў знаходзіўся у лякарні з вялікай колькасцю пабояў. Але іншых сведкаў, акрамя Віталя і тых трох мужчынаў і жанчыны, што была з імі, не было. Таму суддзя паверыў паказанням групойкі, якая сцвярджала, што нападзенне было справакавана менавіта Ражковым. Пастановай Фрунзенскага суда ад 25.01.2011 Віталь Ражкоў павінен быў прайсці прымусовае лячэнне ў спецыяльнай установе для асобаў, што здзейснілі злачынства ў стане псіхічнага расстройтва, у вёсцы Гайцюнішкі. Падчас следчага і судовага працэсу адвакат мастака знайшоў шмат парушэнняў, былі пададзеныя скаргі, але чарговы суд не прыняў іх да ўвагі. Тады ні публікацыі, ні адкрыты ліст з подпісамі дзеячаў грамадскай і мастацкай супольнасці не змаглі паўплываць на рашэнне суда і медычнай камісіі – Віталь каля двух гадоў правёў у Гайцюнішках, і нарэшце (хоць гэта магло адбыцца і раней, бо, па словах ягонай жонкі Ларысы Асмалоўскай, шмат каго з такім жа дыягназам і артыкулам вызвалілі раней) – у 2013 годзе – яго адправілі ў «Навінкі», дзе яго трымаюць да гэтай пары, хоць ніякіх падставаў для гэтага няма.



Фотаздымак пабояў Віталя Калгіна праз тыдзень пасля здарэння, 2011

У тым, што адстаяць асобу Ражкова не ўдалося, адыграў сваю ролю і факт ягонай адсутнасці ў публічнай сферы, то бок у момант здарэння мастак не меў ніякага сацыяльнага ці публічнага статусу. Прычынай адчужэння ад калегаў сталі тыя перамены падчас перабудовы, якія шмат у чым прывялі яго да расчаравання. «Тады, у 1980-я, было інакш: пачыналі ўзьнікаць нейкія цікавыя калябарацыйныя асяродкі, адчуваліся папличніцтва, пэўная блізкасць і цеплыня. Але для мяне й гэта хутка скончылася, бо зразумеў, што соцыюм пачынае залазіць і на гэтую тэрыторыю, творчы асяродак паступова перараджаўся: авангардысты захацелі грошай, паехалі за мяжу, кінуліся прадаваць карціны. Гэта мне падалося ня тое што здрадай, але заняпадам. Нашыя шляхі разыйшліся» [5]. Бісмарк працягваў працаваць і ладзіць індывідуальныя акцыі, але цалкам свядома выключыўся з мастацкай арт-сістэмы і рэдка прымаў удзел у групавых выставах [14]. І вось гэты ўнікальны радыкальны індывідуалізм, неўласцівы кантэксту (калектыўнасць збольшага заставалася актуальнай і для 1990–2000-х – найперш для таго, каб выжыць), прывёў да наступстваў, шмат у чым паказальных для лёсу асобы ў межах аўтарытарнай сістэмы. Індывідуалізм, як і інакавасць, зрабілі мастака ўразлівым перад сістэмай, якая жорстка яго пакарала. Па словах жонкі Ларысы (з прыватнай размовы), адна з прычынаў таго, што Віталя не прызнаюць «здоровым», ягоны індывідуалізм і нежаданне быць у калектыве, а яе словы пра тое, што ён заўсёды быў такім, да ўвагі не прымаюцца. Сам Віталь падчас «лячэння» сказаў жонцы, што, напэўна, больш не будзе займацца мастацтвам, таму што баіцца, каб яго зноў не адправілі ў лякарню.

Гэты выпадак вельмі дакладна абазначыў месца мастака ў беларускім соцыюме, які не ў стане распазнаць сферу мастацтва і зразумець яе законы, што выклікае не пытанні альбо здзіўленне, але нецярпімасць і агрэсію. Дарэчы, цікава, што яшчэ напачатку судовага працэса Віталь пісаў звароты ў суд, дзе параўноўваў свой выпадак з лёсам творцаў мінулых часоў, якіх таксама абвінавачвалі ў вар’ятстве. «Магчыма, хтосьці сьледам за псыхіятрамі палічыць мае ідэі прадуктам шызафрэніка. Але шызафрэнікамі былі Ван Гог, Урубель, Гэгэн, Чурленіс ды й шмат хто іншы з мастакоў... Прыстойная кампанія, якой чалавецтва можа толькі ганарыцца!.. Але ж ці даюць дактрына й творчае крэда мастака-нонканфарміста маральнае й юрыдычнае права падначаленым Вам супрацоўнікам сьледства й суда ствараць сьмехатворны прымітыўна-лубковы вобраз вар’ята-злачынца з фільма жахаў, дапасоўваць мяне да яго й запіхваць у судовыя працэдурныя схэмы? За што я павінен быць зьмешчаны на прымусовае лячэньне й ізаляцыю ад мастацтва й сям’і? За тое, што здзяйснялі проці мяне пазбаўленьня вытрымкі, самакантролю й элементарнага пачуцьця меры асобы? Магчыма, лепш было б вынесці той самы вэрдыкт, ці, сказаць карэктней, прысудзіць мяне да пакараньня з-за дыягназу шызафрэніі, ці заявіць найпрост – з-за авангардных мастацкіх ідэяў, што я разьвіваю, прапагандую й адстойваю?.. Такім чынам, мае пытаньне да Вас наступнае. За што на самой справе службоўцы сьледча-судовай сістэмы, падведамаснай Вам, так заўзята й згуртавана расчлаваечваюць мастака-авангардыста Калгіна Віталя?» [15].

© Віталь Ражкоў (Бісмарк), удзел у розных акцыях:

≤ > 1/5



Святкаванне 100-годдзя Марка Шагала на ўзбярэжжы Свіслачы ў 1987. Фота: Уладзімір Парфянок

Стратэгіі партызанкі і арт-тэрапа

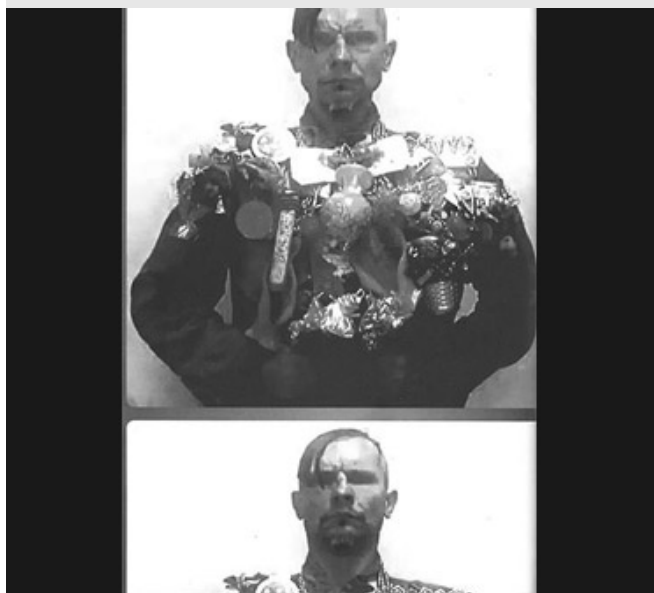
Віталь Ражкоў акрэслівае сваю мастацкую стратэгію ў першую чаргу як «ваенную». Вобраз вайны – адзін з фундаментальных для ягонай творчасці, пачынаючы са зварота да постаці Бісмарка і ваеннай эстэтыкі, заканчваючы разуменнем ролі мастака – як змагара і абаронцы гуманістычных каштоўнасцяў (у сваіх выказваннях мастак неаднаразова падкрэслівае сваю антысавецкую і антыбагемную пазіцыю, а таксама адмаўляецца ад псеўдасацыялізацыі, якая хутчэй пазбаўляе асобу свабоды,

абмяжоўвае яе выбар, упісваючы ў свае «нормы»). Сваю «ваенную» стратэгію ён здзяйсняў, выкарыстоўваючы дзве асноўныя тактыкі – партызанку як форму выжывання і здзяйснення інтэлектуальных дыверсій (паводле *Валянціна Акудовіча* [16]) і арт-тэрапым.

Партызанства праяўлялася ў першую чаргу ў форме арганізацыі мастацкіх актаў: як адзначалася вышэй, з 1990-х Бісмарк фактычна знік з публічнага жыцця, час ад часу з'яўляючыся, здзяйсняючы свае акцыі і зноў сыходзячы ў падполле. Адышоў ён і ад жывапісу: апошнія з вядомых прац – *Die Blumen* («Кветкі») і «*Пара. Партызаны*» – датуюцца 1989 годам. Займаецца ў асноўным інсталяцыямі, калажамі і піктаграмамі. Працуе над праектам work-in-progress «*Баявы лісток*», у якім працягвае займацца містыфікацыямі і карнавалізацыяй сімвалаў сацыял-нацыяналізму. (Прычын звароту менавіта да сімвалікі сацыял-нацыяналізму можна адзначыць некалькі. Па-першае, уплыў на *Ражкова* біяграфіі бацькі, які прайшоў «сталінградскі кацёл», што сталася для мастака моцным эмацыйным вобразам. Па-другое, асэнсаванне мастаком той савецкай сацыялістычнай прапаганды, у якой яго выхоўвалі бацькі і настаўнікі і ў якую ён верыў шмат гадоў. То бок сацыял-нацыяналізм выступае тут антыподам прапагандысцкай варожай ідэалогіі). Адыход ад жывапісу, па словах *Бісмарка*, звязаны са зменай, а дакладней крысталізацыяй мастацкай стратэгіі: «*ад ляльных акцыяў да культурна-тэрапэстычных*». Жывапіс ужо не спраўляўся з пастаўленымі «ваеннымі» задачамі, як і калектыўныя формы дзейнасці наогул. «*Рабіць акцыі індывідуальна, без папярэдніх узгадненняў, дзейнічаць як ваенны мастак, праводзіць так званыя акцыі культурнага тэрору*», – так фармулюе *Бісмарк* сваю тактыку [5].

© Віталь Калгін, з цыклу «*Баявы лісток*», 2000-я:

≤ > 1/4



Але рэалізоўваць свае «вылазкі» так, як планаваў *Бісмарк*, да канца не атрымоўвалася. Магчыма, ён добра ўсведамляў лакальны кантэкст і ягоныя табу, нават для мастакоў, таму і змякчаў свае акцыі, хоць і планаваў іх больш радыкальна. Яскравы прыклад – хэппенінг «*Гуканне вайны*» у 2007 годзе ў галерэі «*Падземка*». Пераапануты ў касцюм – своеасаблівае зялёнае понча, якое адсылала да вопраткі арабскіх тэрарыстаў, з муляжом гранаты з прывязаных адзін да аднаго маленькіх бюстаў Леніна, – *Бісмарк*, стоячы пасярод галерэі, абвясціў сваё патрабаванне: «*вярнуць у нашу спадчыну прускія зямелькі Гародніцы*». Мастак адзначае, што напачатку хацеў зрабіць акцыю больш правакацыйнай, на самой справе арганізаваць сімвалічны захоп публікі, перад гэтым не папярэдзваючы пра тое, што гэта арт-акцыя. Але вырашыў не рабіць гэтага, таму што была верагоднасць выкліка міліцыі: «...*Снайпэр проста шлёпне мяне, не пытаючыся, сапраўдная ў маіх руках граната ці муляж. Таму я вырашыў абазначыць сымбалічны характар маёй акцыі. Але я лічу, што тая мая акцыя ўдалася, таму што выклікала ня проста эстэтычную рэакцыю, але глыбінную рэакцыю фундаментальнага страху. Былі тыя, хто актыўна выступіў супраць маіх дзеянняў. Я ж назваў гэтую акцыю сымбалісцкай, дык чаму ж вы лякаецеся? Але, зразумела, сымбалі страшнейшыя за бомбу*» [5]. Нягледзячы на відавочную карнавалізацыю акцыі, малады чалавек з публікі стаў пагражаць мастаку міліцыяй, таму што той быццам здзекуецца з сімвалаў гістарычнай памяці (меўся на ўвазе савецкі правадыр), выкарыстоўваючы пры гэтым у вопратцы фашысцкую сімваліку. Напрыканцы акцыі *Бісмарк* урачыста раскалоў бюсты Леніна напалам. Завяршыў сваю акцыю мастак ужо па-за межамі галерэі, па-партызанску. З дапамогаю асыстэнта было зроблена відэа, на якім зафіксавана, як мастак быццам бы хаваецца ад пераследу і ўпотайкі ў заснежаным полі ўсталёўвае сцяг, зроблены са свайго понча, і абвясчае сваю перамогу. Супастаўленне гэтых дзвюх частак дакладна вызначае вектары стратэгіі *Бісмарка*: паміж формай партызанкі, якая ёсць хутчэй вымушаннасцю, і эстэтыкай арт-тэрора, да якой мастак цягнуўся і ў якой бачыў патэнцыял.

© Віталь Калгін, кадры з відэа «*Гуканне вайны*», 2007:



Дарэчы, тактыку арт-тэрарызма ён паспрабаваў выкарыстаць яшчэ на выставе «На Калектарнай». Акрамя правакацыйнай карціны «Патрыярх» Бісмарк зрабіў інсталяцыю: абклеіў сцены і падлогу газетамі, на якіх выставіў шэраг узарваных газавых балёнчыкаў. Мастак і калекцыянер Андрэй Плясанаў узгадвае, як людзі баяліся пераступаць і ўвогуле былі трохі шакаваныя: гарантый, што з гэтымі балёнчыкамі нічога не здарыцца, ніхто ім не даваў [10]. Сакральнасць і недатыкальнасць мастацтва цалкам знішчаліся, мастацтва станавілася па-сапраўднаму небяспечным і трывожным. Але ў ясную канцэпцыю сваю тактыку Бісмарк аформіў пазней. «Раней на розныя культурныя мерапрыемствы я патрапляў праз кагосьці: рыхтаваўся нейкі калектыўны праект з вызначанай канцэпцыяй, да якога я далучаўся. Калі ўсё пачало развальвацца, стаў пераглядаць сваю пазыцыю... У мяне нават быў лёзунг: «З усіх мастацтваў для нас найвышэйшы й пэрманэнтны – індывідуал-тэрарыстычны тэрор!». Пазьней гэтая ідэя набыла больш злавесныя адценні, калі ў сьвеце падняў галаву палітычны тэрор: «Аль-Каіда», Басаяў і іншыя. Там ужо не адрозьнівалі, хто ты – палітычны тэрарыст ці мастак» [5].

У 2009 годзе Бісмарк здзяйсняе персанальную вандроўную выставу па маршруце Мінск – Берлін – Мінск «Канцэнтропа-Фенікс», прысвечаную 70-годдзю савецка-фінскай вайны. І ў Берліне ладзіць яшчэ адну значную для сябе акцыю на месцы, дзе стаяў даваенны помнік «гістарычнаму» Бісмарку. Мастак прыйшоў туды ў вобразе Бісмарка з ягонай выявай на шаломе, а потым пайшоў далей па горадзе. Скончыў каля галерэі «Валянтоўскі» на Парызэрпляц. Тут стаў раздаваць людзям свае піктаграмы, што прыцягнула ўвагу паліцыянта. Ён запытаўся пра мэты, стаў разглядаць піктаграмы, у якіх убачыў радыкалізм, канфіскаваў, а мастака на пэўны час затрымаў. Дакументацыі з гэтай акцыі не захавалася, адзіная крыніца – словы мастака, які лічыць акцыю паспяховай: як у выпадку з акцыяй у «Падземцы», для яго вельмі важнай была рэакцыя публікі. Негатыўнасць, агрэсія, непаразуменне паказвалі, што яму ўдаецца заступіць за межы аўтаномнасці мастацтва і трапіць у пэўныя болевыя кропкі грамадства. У Мінску падчас «Гукання вайны» такой кропкай сталася савецкая спадчына. У Берліне – фашысцкая сімволіка: у сваіх піктаграмах Бісмарк іранічна абыгрываў пэўнага роду жэстыкуляцыю і знакі, таксама карнавалізуючы іх. Але ўбачыць гэты карнавал паліцыянт і публіка, траўмаваныя ценом мінулага, былі не ў стане. Гэтыя дзве акцыі, такім чынам, трапляюць у дыскусійнае поле заходнееўрапейскіх гуманітарных колаў, дзе востра стаяць пытанні пераасэнсавання камуністычнай і нацысцкай спадчыны і формаў, у якіх яны (не)могуць прысутнічаць у публічнай прасторы.

«Скажам прама: да гэтага часу сталінізм не быў адхілены гэтак жа безумоўна, як нацызм. Мы ў поўнай меры ўсведамляем ягоныя жажлівыя аспекты, але тым не менш лічым прымальнай «остальгію» (Ostalgie – «туга па Усходзе»): можна зняць фільм Good Bye, Lenin!, але карціну Good Bye, Hitler! уявіць немагчыма. Чаму?» – піша Славоў Жыжак у 2005 годзе [17].

© Віталь Калгін, з цыклу «Баявы лісток»:

<> 1/6



Такім чынам, супастаўляючы хэппенінг «Гуканне вайны» у Мінску і акцыю ў Берліне ў межах праекта «Канцэнтропа-Фенікс», можна адзначыць некалькі момантаў, якія Бісмарку ўдалося ў пэўнай меры выявіць. Мінская акцыя агаліла той спецыфічны кантэкст вакол дыскусій пра камунізм і фашызм, які збольшага ўласцівы ўсёй постсавецкай прасторы. Сімвалікі абодвух рэжымаў, у адрозненне ад Заходняй Еўропы, тут не забароненыя. Пераслед за фашысцкую атрыбутыку можа быць, хоць яшчэ дзесяць гадоў таму неанацизм адкрыта пазіцыянаваў сябе на вуліцах горада (асабліва ў 1990-я). Але ў любым выпадку пераслед гэты будзе не такі радыкальны, як на Захадзе. Што датычыцца камуністычнай атрыбутыкі, у тым ліку выяваў Сталіна, яна абсалютна легальная – як на ўзроўні афіцыйнай палітыкі, так і як частка турыстычнай індустрыі. Пацярпець якраз, і гэта здарылася падчас акцыі ў «Падземцы», можна за спробы пераасэнсаваць і па-іншаму расставіць акцэнт, што, хутчэй за ўсё, будзе ідэнтыфікавана як дыверсія і спроба перапісаць гісторыю. У Берліне якраз у поўнай меры праявілася тое, на што звярнуў увагу Славоў Жыжак у сваім артыкуле: свайго роду падвойныя стандарты, актуальныя для заходнееўрапейскіх краін.

Наўрад ці акцыя «Гуканне вайны» у Берліне прайшла б з такім жа «поспехам», хутчэй за ўсё, яе б успрынялі як турыстычную забаўку з выстаўленымі на продаж аб'ектамі. Так выкрываецца пэўнага кшталту слепата, альбо наўмыснае нежаданне заходнееўрапейскага грамадства і палітычных агентаў бачыць і выкрываць фашызм у розных мадэлях, якія, як заўважае актывіст і мастак Аляксандр Валадарскі, сёння хутчэй маскіруюцца, а не выкарыстоўваюць прамую сімваліку. «Современный фашизм редко называется своим настоящим именем и использует такие ярлыки, как “консерватизм”, “патриотизм” или “традиционализм”, иногда даже “народничество”...» [18]. У працах Бісмарка – акцыях, хэппенінгах, піктаграмах, калажах – праз зварот да «афіцыйнай» таталітарнай сімвалікі ў розных мадэлях выкрываюцца ў тым ліку нябачныя яе механізмы. А таксама фармулююцца правакацыйныя пытанні да грамадства, якія да гэтай пары не атрымалі дакладнага адказу.

«Антифашизм – это не только борьба против ультраправых тенденций в обществе, но и непрерывное разрушение тех механизмов, которые делают эти тенденции возможными и неизбежными», – заўважае Аляксандр Валадарскі [18]. Лёс Віталя Ражкова, на жаль, паказвае, што, агаліўшы пэўныя механізмы сістэмы, ён сам стаўся яе ахвяраю. Магчыма, прычына – той кантэкст, у якім ён працаваў. Узгадваецца асоба вядомейшага расійскага акцыяніста Алега Куліка, чыя стратэгія, у тым ліку вектар на самазнiшчэнне, блізкая да формаў дзейнасці Ражкова. Але месца адыграла сваю фатальную ролю: калі Кулік стаў адным з піянераў, сімвалам расійскага акцыянізму, то цень – у лепшым выпадку – «дзівацтва» працягвае лунаць над асобаю Віталя, пашыраючы кола тых, да каго ён звяртаў сваё пытанне: «За што на самой справе... так заўзята й згуртавана расчалеваецца мастак-авангардыст Калгіна Віталя?».



© фота: [Таня Арцімовіч](#)

Примечания:

- [1] Сапраўднае імя – Віталь Калгін, ён жа Віталь Сківіца, Віталь Ражкоў, цяпер Віталь-Гіпакрат Калгін.
- [2] У дачыненні да неафіцыйнага мастацтва ў афіцыйным крытычным дыскурсе 1980-х адразу даволі актыўна сталі выкарыстоўвацца паняцці «авангард» і «нефармал», хутчэй для таго, каб абазначыць маргінальнасць з'явы. (Б. Крэпак. *Спакойна, толькі спакойна! // ЛіМ*, 15.01.1988; А. Дабравольскі. *Ідэалы і нефармалы // Мастацтва*, №5, 1988; А. Тарановіч. *Перабудова авангардызму, альбо Авангардызм перыяду перабудовы // Мастацтва*, №4, 1990)
- [3] В. Архіпава. *Беларускі авангард 1980-х гадоў*. Серыя «[Калекцыя Партызана](#)». Мн: 2011.
- [4] Віталь Ражкоў быў сябрам толькі адной нефармальнай групы – «Асацыяцыі творчай інтэлігенцыі (АТІ) "Форма"», створанай у 1987 годзе. Гэту суполку складалі каля 30 чалавек, якія і былі ядром нефармальнага руху Мінска ў 1980-х.
- [5] [Таяна Арцімовіч](#). *БІСМАРК: у абставінах татальнай аблогі (інтэрв'ю) // pARTisan*, №17, 2011.
- [6] Бісмарк. «Яблык і моль, якая замаскавалася пад муху» (1981). Папера, аловак. 80×60. Уласнасьць аўтара.
- [7] Дакладна ўзнавіць, што за выстава, не ўдалося. Запісана са словаў мастака.
- [8] 1987 (верасень–лістапад) – выстава «*На Калектарнай*» групы «Форма». Удзельнікі: Аляксей Жданаў, Тодар Копша, [Артур Клінаў](#), Андрэй Плясанаў, Віталь Ражкоў.
- [9] Савецкі двухсерыйны мастацкі фільм, пастаўлены на кінастудыі «Беларусьфільм» ў 1988 годзе рэжысёрам Валерыем Рыбаравым па матывах п'есы Юрыя Шчыкачыхіна «*Пастка 46, рост другі*». У рэжысёрскай групе таксама быў Андрэй Плясанаў, які падрыхтаваў сцэну ў Траецкім, дзе сярод масоўкі можна заўважыць Аляксея Жданава, Ігара Кашкурэвіча, Колю Марксіста, Артура Клінава і інш.
- [10] А. Жданаў, Н. Татур, А. Клінаў, А. Плясанаў успамінаюць выставу «*На Калектарнай*». Відэа. З архіву А. Плясанава. 16'21.
- [11] В. Мартынчык. *Успаміны. Рукаліс*. 2014. З архіву аўтаркі.
- [12] Маскалёва й Шахлевіч. *Дыялёгі-2 (інтэрв'ю) // pARTisan*, №20, 2013.
- [13] Ф. Володько. *Какие же идеалы у «Формы»? // Вечерний Минск*, №270, 24.11.1987.
- [14] 1993 – выстава «*Сучасны аўтапартрэт*» (Санкт-Пецярбург, Расія); 1994 – выстава «*Сучасная беларуская фатаграфія*», *Польская дзяржаўная галерэя* (Сопат, Польшча); 1997 – выстава «*Вострае вяртанне дэкадэнцыі*» у межах міжнароднага мастацкага фестывалю «*Час культуры*» (Познань, Польшча); 1999 – выстава сучаснага мастацтва «*Хрон-а-топ*», [Палац мастацтваў](#) (Мінск, Беларусь).
- [15] Адкрыты ліст Старшыні Вярхоўнага суда РБ Сукала В. А., Генеральнаму пракурору РБ Васілевічу Р. А. ад В. Калгіна. 27.08.2011. З архіву аўтаркі.

[16] Падрабязна ідэя партызнакі распрацаваная філосафам *Валянцінам Акудовічам*. «Партызан – гэта той, хто ўвесь час хаваецца (хованкі – адзіная нацыянальная гульня беларусаў), партызан – гэта той, хто заўсёды кажа пра сябе: “Мяне няма”, партызан – гэта той, хто выяўляецца толькі ў момант дывэрсіі (у нашым выпадку – інтэлектуальнай ці эстэтычнай), а потым зноў знікае ў адсутнасць самога сябе». (В. Акудовіч. *Апалягеты адсутнасці // рARTisan*, №2, 2004)

[17] *Till now, to put it straightforwardly, Stalinism hasn't been rejected in the same way as Nazism. We are fully aware of its monstrous aspects, but still find Ostalgie acceptable: you can make Goodbye Lenin!, but Goodbye Hitler! is unthinkable. Why?* (Slavoj Žižek. *The Two Totalitarianisms*. London Review of Books).

[18] *Александр Володарский. Искусство и политика в эпоху перемен.*

[19] *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. *Міхаіл Кукабака* – найвядомейшы дысідэнт савецкіх часоў, праваабаронца, у 1970 годзе быў асуджаны на тры гады за «антысавецкую дзейнасць», знаходзіўся на прымусовым «псіхіятрычным» лячэнні. *Алесь Наўроцкі* у 1978 годзе выступаў з публічнымі пратэстамі супраць прымянення псіхіятрыі ў палітычных мэтах, у знак пратэсту выйшаў з *Саюза пісьменнікаў БССР*, у 1981 годзе падвергся прымусоваму «лячэнню». (Крыніца: *Гісторыя Беларусі найноўшага часу ў дакументах і матэрыялах. Хрэстаматыя*. Вільня, ЕГУ, 2008).

Эссе подготовлено специально для ресурса [ZBOR](#).

© [KALEKTAR](#). Все права защищены.

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



ZBOR @ 2014–2021



[НА](#)

[ПЛАТФОРМА](#)

[ЭНЦИКЛОПЕДИЯ](#)

[ПРОИЗВЕДЕНИЯ](#)

[ЛЕКЦИИ](#)

[RU](#)

[EN](#)