



# Яўген Шунайка

Праспект  
Незалежнасці



**СЕРЫЯ: АДСУТНАЕ БЕЛАРУСКАЕ МАСТАЦТВА**

Адсутнае беларускае мастацтва

Яўген Шунейка

# Праспект Незалежнасці

Нарысы

Мінск  
«Галіяфы»  
2012

УДК 7.03 (476+438) (081)

ББК 85

Ш 96

Серыя заснаваная ў 2008 годзе

Рэдакцыйная калегія серыі:

*Зміцер Вішнёў, Міхась Башура, Алесь Родзін,  
Юрась Барысевіч, Андрэй Бондараў, Ілля Сін,  
Ярыла Пшанічны*

Аўтарскі калектыў выказвае  
шчырую падзяку Польскаму Інстытуту  
ў Мінску за дапамогу  
ў выданні кнігі.



**Шунейка, Я. Ф.**

Ш 96 Праспект Незалежнасці: нарысы /  
Яўген Шунейка. — Мінск: Галіяфы,  
2012. — 153 с., іл. — (Адсутнае бе-  
ларускае мастацтва).

ISBN 978-985-6906-48-3.

У зборнік увайшлі артыкулы, напі-  
саныя ў перыяд 1990–2000 гг. У кніжцы  
аўтар даследуе сучасныя тэндэнцыі ў еўра-  
пейскім мастацтве.

УДК7.03(476+438)(081)

ББК 85

ISBN 978-985-6906-48-3 © Шунейка Я. Ф., 2012

© Афармленне ПВУП “Галіяфы”, 2012

# КОЛЬКІ ШЧЫРЫХ СЛОЎ ЗАМЕСТ ТРАДЫЦЫЙНАГА ЎСТУПУ

Мой зборнік называецца “Праспект Незалежнасці” зусім не выпадкова. Я жыву і працую ў Мінску, дзе наш галоўны Праспект адыгрывае не толькі ролю самай ажыўленай транспартнай магістралі. Паабапал яго канцэнтруюцца ўсе вядучыя мастацкія галерэі і музеі, а да таго ж сюды выходзіць сваім галоўным фасадам мая творчая “альма матэр”, дзе я выкладаю ўжо больш за 20 гадоў. Усё, што прапануецца на старонках гэтага выдання, напісана акурат у той перыяд, калі я рэгулярна шпацыраваў для прасвятлення думак па Праспекце. А ён, за маю да яго прывязанасць, падараваў мне шмат творчых ідэй, якія, будзем спадзявацца, не пакінуць абыякавым і цябе, дарагі чытач.

З павагай,  
Яўген Шунейка

## ЗЯМЛЯ І НЕБА

### ФЕРДЫНАНДА РУШЧЫЦА

Надзвычай прыгожая і багатая на жывапісныя матывы нашая беларуская прырода. Тут усюды можна знайсці непаўторныя і захапляльныя для сузірання мясціны. Асаблівай панарамнай узвышанасцю і далёкасяжнасцю адрозніваюцца далягляды, якія пачынаюцца пасля Маладзечна, са станцыі Палачаны да прыпынку Багданаў, што ў Валожынскім раёне Мінскай вобласці. Запамінаецца будынак вакзала канца XIX — пачатку XX ст., ціхая, утульная атмасфера вакол яго, якая вяртае ў мінулыя часы. Але далёка не кожны пасажыр ведае, што зусім непадалёк знаходзіцца месца, дзе да 1940-х гг. знаходзілася старадаўняя шляхецкая сядзіба з аднайменнай назвай “Багданаў”. Там 10 снежня 1870 года нарадзіўся і правёў лепшыя гады свайго жыцця Фердынанд Рушчыц, эпахальная асоба ў станаўленні беларускага, польскага, літоўскага, рускага мастацтва канца XIX — пачатку XX ст., нястомны арганізатар культурнага жыцця, краязнаўца, пісьменнік, публіцыст, педагог, прафесар адноўленага ў 1919 г. Віленскага ўніверсітэта.

Па генеалагічнай радаслоўнай таленавіты мастак паходзіць з шляхетнага сямейства Рожчычаў-Рушчыцаў гербу Ліс, вядомага на беларускай зямлі з канца XV ст. У сталым узросце мастаку, абапіраючыся на архіўныя звесткі, удалося апісаць свой слаўны радавод. У XVI ст. рад-

зінным гняздом Рушчыцаў быў маёнтак Збірогі ля Кобрына. Шматлікія продкі Рушчыца годна служылі Радзіме, былі вайскоўцамі, выбіраліся на розныя адказныя кіраўнічыя пасады Берасцейшчыны, Слонімшчыны, Віленшчыны. Дзед мастака Фердынанд Рушчыц (1786–1848) быў адвакатам і з 1832 г. абараняў інтарэсы Радзівілаў, жыў пераважна ў Вільні. Пасля шлюбу з Ганнай Чаховіч (1800–1874) атрымаў жончын пасаг — маёнтак Вайгяны ля Багданава. У 1836 г. дзед мастака набывае маёнтак Багданава на аўкцыёне і з таго часу абодва маёнткі становяцца ўласнасцю сям’і Рушчыцаў, у якой нарадзілася 7 дзетак. Адзін з сыноў, Эдвард (1830–1910), і стаў бацькам славутага творцы неўзабаве пасля свайго шлюбу ў 1958 г. у г. Лібаве (суч. Ліепая ў Латвіі), дзе служыў у войску. Яго маці — Альвіна — была дачкой датчаніна Маркуса Андрэаса Мунга, шкіпера і ўладальніка гандлёвага карабля.

Ад сваёй маці ён успрыняў тонкі мастацкі густ, зачараванасць характвам прыроды. Яна была першым гледачом і патрабавальным крытыкам кожнага яго новага жывапіснага палатна, большасць з якіх створана менавіта ў Багданаве. У 1877–1890 гг. Фердынанд разам са сваёй сям’ёй жыў у Мінску. Ён быў малодшы сярод дзяцей і меў чатыры старэйшыя сястры. Бацька мастака працаваў кіраўніком рахункавага аддзелу на чыгунцы, што дазваляла Рушчыцам жыць па тых часах дастаткова забяспечана. У Мінску малады Фердынанд пачаў захапляцца мастацтвам, наведваў у гімназіі факультатыўныя заняткі па малюнку, якія праводзіў Кузьма Ермакоў, выпускнік Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў. Здольны юнак скончыў з залатым медалём гімназію і ад-

разу паступіў восенню 1890 г. на юрыдычны факультэт Пецярбургскага ўніверсітэта, а таксама быў залічаны вольным слухачом Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў. У 1892–1897 г. ён ужо цалкам аддаецца мастацтву, як паўнапраўны студэнт Акадэміі па спецыялізацыі пейзажнага жывапісу, стаўшы выхаванцам славурых майстроў рускага мастацтва І. Шышкіна і А. Куінджы. Апроч заняткаў у Акадэміі шмат падарожнічаў, як і належыць сапраўднаму пейзажысту, па Беларусі, Літве, Расіі, Украіне, меў жывапісную практыку ў 1894–1985 гг. на Крымскім паўвостраве, у 1896–1898 гг. наведвае з эцюднікамі і альбомамі для графічных накідаў Германію, Францыю, Швейцарыю, Бельгію, Швецыю, а таксама не абмянае і дацкага вострава Борнгольм, дзе жыло сямейства яго маці.

Яго дыпломную працу “Вясна” адразу набыў для сваёй маскоўскай калекцыі выдатны мецэнат і збіральнік рускага мастацтва П. Трэцякоў, што азначала для маладога пейзажыста пачатак прызнання. Маляваў ён энергічнымі, шырокімі ўзмахамі пэндзля, выяўляючы самае галоўнае ў абраных краявідах, надаваў у іх вялікую вагу агульнаму настрою прыроды, што вырашаецца праз сімваліку глыбокіх і прасветленых колераў “рушчыцаўскай палітры”, падкрэсліваннем сілуэтаў дрэў з трапяткой лістотай і напружана выгнутымі галінкамі, канцэнтрацыяй хмар і аблокаў у іх бесперапынным нябесным руху і іншымі кампазіцыйна-шматзначнымі элементамі.

1898–1908 гады былі першым пасляакадэмічным і надзвычай плённым жывапісна-сімвалічным перыядам творчасці Ф. Рушчыца ў тым сэнсе, што ён стаў адным з вядучых ствара-

льнікаў сімвалістычнага пейзажа ў еўрапейскім мастацтве. Нядаўні выпускнік Акадэміі ў 1899 г. становіцца ўдзельнікам славутых выставаў суполкі “Мир искусства”.

Але паступова кантакты з творчым пецярбургскім асяроддзем слабнуць. Сваю негатыўную ролю тут адыграла тэндэнцыйнае крытыканства, якое не ўхваляла твораў мастака, не разумела іх вобразнай глыбіні. Сам жа Ф. Рушчыц не ізаляваў сябе ад той акадэмічнай школы, якая дала яму выдатнейшыя прафесійныя веды. Ён заўсёды з вялікай пашанай прыгадваў сваіх настаўнікаў і калегаў-аднакурснікаў па Акадэміі, як і іншых рускіх мастакоў, якія былі ініцыятарамі наватарскіх пошукаў. Яны таксама высока ацэньвалі яго творы і шанавалі як здольнага пейзажыста. Мікалай Рэрых, які вучыўся з Ф. Рушчыцам у А. Куінджы, называў яго карыфеем мастацтва і асабліва вызначаў у пейзажах мастака гераічны пачатак.

У той самы час Ф. Рушчыц пашырае свае сувязі з творчым рухам мадэрністаў, які называецца “Młoda Polska” (“Маладая Польшча”), і ў 1900 г. у Кракаве абіраецца сябрам прагрэсіўнай творчай суполкі “Sztuka” (“Мастацтва”). У 1902 г. яму было даручана правесці ў славутай выставачнай зале “Сецэсія” ў Вене першую экспазіцыю кракаўскай суполкі. У 1907-1908 гг. Ф. Рушчыц выконваў ганаровую функцыю старшыні суполкі “Sztuka”, што сведчыць пра яго вялікі арганізацыйны і творчы аўтарытэт, адметную ролю ў станаўленні маладога польскага мастацтва пачатку XX ст.

Мастак таксама шчыра зацікаўлены ў культурным росквіце блізкага яму горада Вільня,



цэнтра нацыянальнага адраджэння польскай, літоўскай, беларускай, яўрэйскай культуры, дзе з 1899 г. з поспехам выстаўляе свае новыя творы.

Усе пейзажы мастака, якія прынеслі яму міжнародны поспех, былі створаны ў Багданаве, дзе ён жыў і надзвычай інтэнсіўна працаваў у 1898–1904 гг. (калі не лічыць неабходныя выправы ў буйныя гарады і мастацкія цэнтры з мэтай арганізацыі выстаў і да т. п.). У сямейным маёнтку Фердынанд прыстасаваў адзін з пакояў для сваёй творчай майстэрні і мог пры неабходнасці звернуць з натурай распачаты малюнак, напрыклад, выгляд заснежанага млына ці загадкавы вечаровы каларыт бярозавай алеі, што знаходзіліся ў непасрэднай блізкасці ад яго сядзібы. І сама родная сядзіба неаднойчы становілася вобразам яго сімвалічных пейзажаў. Такое ўражанне, што ў кожны аднасеансны эцюд ён ужо ўкладаў эпічнае бачанне родных вобразаў зямлі і неба. Многія з яго багданаўскіх матываў пераўтварыліся ў завершаныя творы і ўсхвалявалі незлічонае кола гледачоў шматлікіх краін, сталі для іх блізкімі, як люстэрка іх асабістых духоўных настройаў і памкненняў да прыгожага і праўдзівага. У сутнасці сваёй пейзажы Ф. Рушчыца выявілі характар беларускай прыроды ў той самай ступені, як пейзажы Клода Манэ, Каміла Пісаро, Альфрэда Сіслея дазволілі ўбачыць у французскай прыродзе ўсё багацце святла і сонца, што і сёння дапамагае развіццю пленэрнага жывапісу ва ўсім свеце.

Багданаўскія, або “рушчыцаўскія”, матывы — выключныя ўзоры сімвалічнага пейзажа, якія па-ранейшаму маюць прыцягальна-магічную моц уздзеяння, нагадваючы пра тое

невывярпае багацце вобразаў, якія таяцца ў кожнай нашай мясціне. Будзем спадзявацца, што настане час, калі Багданаў з адноўленай сядзібай слаўтага творцы стане месцам паломніцтва незлічонай колькасці мастакоў і аматараў творчасці Ф. Рушчыца.

Немагчыма ў адным артыкуле ахапіць усе жывапісныя творы “багданаўскага эпаса”, што знаходзяцца зараз у музеях і калекцыях розных краін. Але немагчыма не спыніцца хаця б на некалькіх эпахальных пейзажах, якія прынеслі мастаку славу. Першая творчая вышыня была звязана з серыяй зімовых млыноў, створаных у 1897 г. Адна з прац, “Млын зімой пры заходзе сонца”, была адразу набытая слаўтым калекцыянерам С. Мамантавым, які не мог не захапіцца вобразнай неардынарнасцю такога матыва ў еўрапейскім мастацтве. Зімовы час дазваляе сонейку толькі ваду рачулки вызваліць з ледзянога палону. Яе непераможная глыбокая плынь дзеліць на дзве часткі кампазіцыю з заснежаным берагам і млынам з водным колам, застылым у бязруху, схопленым суровым марозам. Яны выглядаюць як мажныя міфалагічныя здані, што зберагаюць невядомыя легенды і недаступныя скарбы. Здольнасць выявіць выключнае ў звычайным і надалей становіцца для мастака асновай яго далейшых творчых здабыткаў.

У 1898 г. Ф. Рушчыц стварае, мабыць, свой самы эпічны твор “Зямля” (Нацыянальны музей у Варшаве). Увага гледача канцэнтруецца на пагорку раллі, які надае далягледу сферычны выгляд. Тут быццам адлюстравана ўся зямная куля, на якой пракладае свае глыбокія барозны першы ў свеце араты з быкамі. Здаецца, што ў

адвечнай сялянскай працы мастак адчуў жывую павязь з архаікай, калі на нашай зямлі, згодна з легендамі, жылі і працавалі магутныя волаты. У творы надзвычай блізка сыходзяцца зямля і неба. Ніхто так не маляваў яшчэ велічных аблокаў, якія амаль апусціліся на плечы аратаму. Такую ношу ў стане трымаць толькі Асілак. Вера мастака ў сваю Зямлю і Народ у гэтай працы выключная і пераканаўчая. Аўтар напружана-кантраснымі жывапіснымі сродкамі ілюструе біблейскую выснову пра плён зерня, кінутага ў глебу.

Ідэю нацыянальнага адраджэння Ф. Рушчыц звязвае з пачаткам веснавога абуджэння прыроды ў творах “Лясны ручай”, 1898–1900 (Нацыянальны музей у Варшаве), “Веснавы краявід”, 1900 (Нацыянальны музей у Кракаве) і інш. Да гэтай тэмы можна далучыць і жывапісныя адлюстраванні драўлянай культавай архітэктуры ў Багданаве, якая гуртуе людзей у іх лепшых духоўных памкненнях. Жывапісны твор Ф. Рушчыца “Ля касцёла”, 1899 — унікальная аздоба калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея ў Мінску (адзіны твор мастака, які знаходзіцца ў Беларусі). На жаль, Багданаўскі драўляны касцёл з асобна пастаўленай побач з ім званіцай быў знішчаны падчас Другой сусветнай вайны. На яго падмурку ў савецкі час пабудавалі з цэглы калгасны клуб, які ў 1990-х гг. прыстасавалі для культавых патрэб. Як бачым, не згубіліся сярод нашчадкаў багданаўскіх аратых духоўныя традыцыі.

Але мастака напачатку новага стагоддзя ўжо трывожылі драматычныя прадчуванні. Ён стварае вельмі запамінальны твор “Пустка”,

1901 (Музей літоўскага мастацтва ў Вільнюсе). Неўтаймаваныя віхуры будучых падзей, як бы прадказвае краявід, змятуць усё трывалае, дагледжанае, упарадкаванае. Ад парыву восенскага вятрыскі, здаецца, нахіляюцца не толькі гнуткія, маладыя дрэвы, але і стары шляхетны дом. На жаль, месца, дзе была сядзіба мастака, цяпер уяўляе сапраўдную пустку. Толькі дзе-ні-дзе выступаюць з зямлі рэшткі цагляных муроў. Але трэба верыць, што “старое гняздоўе” дачкаецца сваёй мемарыялізацыі і стане цэнтрам сучаснай мастацкай творчасці.

Мастак перажываў не толькі за будучыню свайго ўласнага падворку, але і за лёсы ўсяго гаротнага люду, які змушаны быў пакідаць родныя сядзібы і шукаць лепшай долі на чужыне. Пра гэта сведчаць яго тэматычныя краявіды “У свет”, 1901 (Мастацкая галерэя ў Львове) і асабліва “Эмігранты”, 1902 (Музей літоўскага мастацтва ў Вільнюсе). Немагчыма знайсці ў пейзажным еўрапейскім жывапісе нешта падобнае па драматычнасці і скрусе. Па багданаўскай бярозавай алеі ў позні восенскі час крочаць з клункамі за плячыма дзясяткі адарваных ад зямлі сваіх продкаў перасяленцаў. Іх, як пажоўклыя лісткі з высокіх бяроз, што шумяць над іх галовамі смутную мелодыю развітання, гоніць па зямлі халодны, бязлітасны вецер. І кожны з іх хоць на імгненне спыняе сваю хаду і пазірае ў бок пакінутых родных хацінак, што цягнуць на даляглядзе, за зялёнымі палямі азімай збавыны. І застаецца, не знікае вера ў вяртанне, хоць доўгі шлях наперадзе.

Мастак не проста перажываў за чалавека, але не губляў веры ў яго. Так нарадзіўся яго не-

паўторны фантастычны краявід “Зімовая казка”, 1904 (Нацыянальны музей у Кракаве). Здаецца, усё ў студзеньскім лясным гушчары замецена снегам, пакрыта шэранню і скавана марозам. Ніякіх прыкмет жыцця. Але застаецца незамярзаючым маленькае возерца, якое жывяць, мабыць, нейкія глыбінныя цёплаводныя крынічкі. І перад гэтай загадкавай глыбінёй схіляюць свае заснежаныя галінкі прыбярэжныя вербы.

У 1904–1906 гг. Ф. Рушчыц стварае своеасаблівыя вобразна-сімвалічны пейзаж-маніфест, які добра пасуе для актывізацыі дзейнасці адраджэнцаў. Неаднойчы рабіліся спробы вобразнага прачытання таямнічага жывапіснага паслання. На фоне зорнага неба, на высокіх хвалях узрушанай марской стыхіі велічна плыве пад ветразямі каравэла з мінулых стагоддзяў, асветленая ліхтарамі. Пад парывамі марскога вятрыскі яна крыху нахілілася, і, здаецца, чуваць, як трывожна рыпяць яе мачты. Ці вытрымае буру стары карабель, што перажыў не адно гістарычнае выпрабаванне? Нібы на шалых сумнення і надзеі завісла сімвалічная каравэла, але ўсе думкі аўтара палатна скіраваны на лепшае. Аб гэтым сведчыць і лацінская назва твора “Nec mergitur” (“Не затапляецца”), які знайшоў сваё пачэснае месца ў экспазіцыі Музея літоўскага мастацтва ў Вільнюсе. “Непатапляльная каравэла” Ф. Рушчыца (калі так можна назваць гэты твор у беларускім адвольным перакладзе) у розныя часы выстаўлялася ў Кракаве і Варшаве як сімвалічны заклік да сучаснікаў уздымаць творчы статус слаўных сваёй гісторыяй гарадоў.

У сакавіку 1911 г. у клубе “Вогнішча” яе ўпершыню пабачылі мінчане на мастацкай выставе,

якая далучыла губернскі горад на Свіслачы да больш актыўнага міжнароднага творчага жыцця. У арганізацыі выставы дапамагалі мясцовыя мастакі Язэп Янушкевіч, Генрых Вейсенгоф, Багуслаў Адамовіч, Антон Краснапольскі. Упершыню ў Мінску свае працы дэманстравалі вядомыя кракавяне — Ян Станіслаўскі, Юзаф Віткевіч, Ксаверы Дунікоўскі і інш. Адкрыццё выставы ператварылася ў сапраўднае культурнае свята, якое прадвясчала, па словах мінскага скульптара Яна Багушэўскага, вялікае абуджэнне “з жаданнем тварэння ў грудзях”.

З 1909 г. Ф. Рушчыц перастае займацца станкавым жывапісам, які патрабуе ад яго забыцця на ўсё астатняе. Ён прысвячае сябе асветніцкай, арганізатарскай, грамадскай дзейнасці, эпіцэнтрам якой становіцца горад Віленя, які перажывае з другой паловы 1900-х гг. перыяд сапраўднага інтэрнацыянальнага адраджэння. Ф. Рушчыц становіцца “жывой паходняй” віленскага творчага жыцця. Свой жывапісны талент ён скіроўвае на стварэнне дэкарацый і тэатральных касцюмаў для пастацовак заснаванага ў 1906 г. па ініцыятыве актрысы Ніны Младзеёўскай-Шчуркевіч польскага віленскага тэатра (“Лілія Венета” Ю. Славацкага (1909), “Арляня” Э. Растанда (1912) і інш.). Надзвычай каштоўнымі з’яўляюцца яго эскізы і праекты касцюмаў і рэквізітаў для “Балядыны” Ю. Славацкага (1914). Яны заклалі выдатную метадалагічную аснову для тэатралізаванага ўваскрашэння айчыннай даўніны сродкамі сучаснага сцэнічнага мастацтва.

Мастаку-асветніку хапала часу і натхнення на стварэнне шматлікіх і разнастайных вокладак

для праграм, запрашальных білетаў, для афармлення часопісаў і кніг. У 1910–1911 гг. ён стаў ініцыятарам стварэння незалежнага выдання на польскай мове “Віленскі тыднёвік” (“Tygodnik Wileński”), які, на яго думку, павінен быў зрабіцца ўзорам сінтэзу “краёвага” мастацтва і прыгожага пісьменства. На жаль, царская цензура хутка забараніла гэтае прагрэсіўнае выданне. У 1912 г. Рушчыц адметна аформіў у Вільні нумар штомесячніка “Літва і Русь”, цалкам прысвечанага памяці Уладзіслава Сыракомлі. Вялікую ўвагу ён надае таксама куратарству над развіццём народнай творчасці Заходняй Беларусі і Літвы. Мастак бярэ на сябе арганізацыю “краёвых” выстаў саматужнай вытворчасці і народнай творчасці, дзе апякуецца выяўленнем найбольш чыстых і традыцыйных форм ды ўзораў народнага мастацтва (“штукарства”, як тады яго называлі). Непараўнальна вобразным вырашэннем ад віленскія розніваецца яго плакат Першай краёвай выставы дробнага промыслу і народнай творчасці ў Вільні 1913 г., дзе разам з гістарычнай геральдыкай скампанаваныя народныя паясы, велікодныя “віленскія пальмы” з сухіх кветак (з прыватных збораў мастака), прасніца. На плакаце ўпершыню ў практыцы еўрапейскай ужыткавай графікі з’явіўся подпіс кірылічнымі літарамі на сучаснай беларускай мове. Апрача ўсяго, на выставе была шырока прадстаўлена народная творчасць Мінскай губерні, яшчэ так мала вядомая тады ў шырокім культурным кантэксце. І гэтыя адметнасці адразу выклікалі станоўчы водгук у беларускамоўных і польскамоўных выданнях “Наша Ніва”, “Ziemia” ды інш.

У 1913 г. адбыліся шчаслівыя перамены і

ў прыватным жыцці сталага мастака. Ён узяў шлюб з маладой дзяўчынай з Вільні, Рэгінай Рук (1892–1939), дачкой дырэктара Віленскага аддзялення таварыства страхавання, і праз пэўны час стаў бацькам шасці дзетак: дачушкі Яніна, Ева, Барбара, сыны Эдуард, Аскар, Андрэй.

Перыяд Першай сусветнай вайны, рэвалюцыйных падзей, далучэнне Віленшчыны да адроджанай польскай дзяржавы Ф. Рушчыц перажыў з бацькамі, жонкай Рэгінай (Гінай, як ён ласкава называў сваю верную сяброўку жыцця), малалетнімі дзецьмі ў Вільні і Багданаве, многім рызыкуючы, але не жадаючы пакідаць дарагіх для сябе мясцін, хоць яны і трапілі ў прыфрантавую зону, не раз пераходзілі з рук у рукі падчас барацьбы за новыя дзяржаўныя межы. У красавіку 1919 г. Ф. Рушчыц вяртаецца ў Вільню, дзе становіцца сябрам Камітэта адраджэння Віленскага ўніверсітэта. У верасні ён абіраецца прафесарам, а потым і дэканам мастацкага факультэта. Адбылася яго вялікая мара — адрадзіць прафесійную мастацкую адукацыю ў Літве і Беларусі, якая была гвалтоўна перапынена ў 1831 г. Для гэтага мастак меў выдатны педагагічны вопыт, прыдбаны ім на прафесарскіх пасадах у створанай ім Школе прыгожых мастацтваў у Варшаве (1904–1907) і ў Кракаўскай Акадэміі мастацтваў (1907–1908).

Няма ніводнага выпускніка сучасных польскіх Акадэмій мастацтваў, які б не ведаў ролю Ф. Рушчыца ў фарміраванні пачаткаў прафесійнай адукацыі ў іх маладой краіне, якая атрымала сваю незалежнасць 1918 г. І хоць Рушчыц аддаў перавагу развіццю віленскай мастацкай адукацыі, але застаўся прыхільнікам адзінай ку-



льтурнай прасторы, якая сфарміравалася ў часы Рэчы Паспалітай паміж рознымі славянскімі народамі і іх іншаэтнічнымі суседзямі. Пра гэта сведчыць канцэпцыя першай выставы польскага мастацтва ў 1921 г. у парыжскім Гран Пале, якую арганізаваў Ф. Рушчыц. Уваход на выставу быў акцэнтаваны сімвалічнымі адлюстраваннямі слукіх паясоў, а ў экспазіцыі знайшлі сваё месца творы ўраджэнцаў Польшчы, Літвы, Украіны і Беларусі, якія працавалі ў перыяд нацыянальнага адраджэння другой паловы XIX – пачатку XX ст. Французскі ўрад узнагародзіў арганізатара выставы, прафесара Віленскага ўніверсітэта вышэйшай дзяржаўнай адзнакай — Ордэнам Ганаровага Легіёну.

Не забываў Ф. Рушчыц і вялікія традыцыі навучання ў Пецябургскай Акадэміі мастацтваў, якая ў XIX ст. дасягнула вышэйшага еўрапейскага ўзроўню. Пад яго кіраўніцтвам у Віленскім універсітэце ў 1920-х — пачатку 1930-х гг. развіваецца так званы стыль “віленскага неакласіцызму”, які быў скіраваны да засваення лепшых еўрапейскіх мастацкіх традыцый розных стагоддзяў. Студэнтамі яго факультэту станавіліся шматлікія здольныя маладыя людзі з розных мясцін Віленскага краю і Заходняй Беларусі, сярод якіх былі Пётра Сяргіевіч і Міхась Сеўрук, сапраўдныя класікі беларускага мастацтва XX ст. Поруч з класічнымі відамі мастацтва на факультэце ўпершыню выкладалася фотамастацтва, чым займаўся вельмі блізкі сябра Ф. Рушчыца. Гэта — пачынальнік сучаснай беларускай, польскай, літоўскай фотамастацкай школы Ян Булгак, які быў родам з Навагрудчыны. У другой палове XX ст. мастацкі факультэт пе-

раўтварыўся ў Віленскі мастацкі інстытут, а потым і ў Акадэмію мастацтваў, выпускнікі якіх прынеслі еўрапейскую вядомасць сучаснаму літоўскаму мастацтву.

У вольны час ад мастацкай і педагогічнай працы Ф. Рушчыц з 1894 па 1932 гг. з пэўнымі перапынкамі вёў змястоўны дзённік свайго творчага і прыватнага жыцця. Спадкаемцам спадчыны мастака ўдалося выдаць 2 тамы гэтых каштоўнейшых рукапісных нататак, запісаў, развагаў. Існуе спроба перакладу першага тома дзённікаў на беларускую мову.

У 1920-х гг. Ф. Рушчыц працягвае займацца сцэнаграфіяй, афармленнем кніг, прыкладной графікай. Яму належыць праект новай пячаткі Універсітэта, ганаровы Рэктарскі ланцуг, урачыстыя віньеткі для дыпламаў розных факультэтаў і інш. Менавіта ў графіцы праявіліся яго выключныя партрэтныя здольнасці мастака-партрэціста. Былі і асаблівыя святочныя дні ў яго багатым на падзеі жыцці. 28 красавіка 1929 г. Ф. Рушчыц як прадстаўнік Віленскага ўніверсітэта ўдзельнічае ў адкрыцці помніка А. Міцкевічу ў Парыжы, чытае там урачыстую прамову на французскай мове. Нечаканай падзеяй, якую мастак выкарыстаў з вялікай прафесійнай адказнасцю, было адкрыццё ў 1931 г. каралеўскіх пахаванняў у падземеллях Віленскага кафедральнага сабора. Знайшліся нейкім дзіўным чынам прыхаваныя падчас войнаў XVII ст. дамавіны караля Аляксандра Ягелончыка (Ягайлавіча), а таксама дзвюх жонак Жыгімонта Аўгуста — Альжбеты Габсбуржанкі і Барбары Радзівіл. Не да канца давяраючы гістарычнай “уражлівасці” тагачасных дакументальных фотаздымкаў, мастак з натурны

малюе захаваныя парэшткі каралевы Барбары Радзівіл, чало якой аздабляе залатая карона, а таксама іншыя сведчанні гісторыі з максімальнай дакладнасцю і мастацкім піетэтам. Аналагаў такой выразнай графічнай вобразнай дакументацыі яшчэ не ведала гісторыя еўрапейскага мастацтва.

Сапраўды тытанічнай актыўнасцю ўражвае шматбаковая грамадская дзейнасць сталага мастака. У 1919 г. ён арганізаваў Таварыства Аматараў Вільна, стаўшы яго “душой і сумленнем”. Рушчыц праводзіў вялікую вытлумачальную работу, каб яго землякі па-новаму ўбачылі той спадчынны цуд, які ўяўляе сабой Вільня, а таксама яе бліжэйшае і далёкае наваколле, ажно да руін-муроў Навагрудскага замка ды іншых маўкліва-векапомных сведкаў гісторыі. Многія з іх дзякуючы кансервацыі 1920-х–1930-х гг. захаваліся да нашых дзён. Нават свой мастацкі факультэт Універсітэта ён вырашыў размясціць у былым бернардынскім кляштары, каб выхоўваць студэнтаў у адпаведным гістарычным асяроддзі. На факультэце сфармавалася вельмі шчырая атмасфера ўзаемаадносін паміж настаўнікамі і студэнтамі, інспіраваная паводзінамі самога дэкана. Гэта былі сяброўскія стасункі без прыкметаў прафесарскай “вышэйшасці”, але і без уседазволенасці. Моладзь з энтузіязмам уключалася ў самыя розныя мерапрыемствы, якія ладзіў Настаўнік. Так званыя акадэмічныя вечары-“балі” пад яго кіраўніцтвам пераўтвараліся ў жывыя гістарычныя імправізацыі з масавым удзелам віленскіх аматараў усяго нязвычайнага і рамантычнага, як, напрыклад, “Гульні на Ніжнім замку з часоў Жыгімонта Аўгуста і Барбары Рад-

зівіл” (1923) і інш. У 1928 г. Рушчыц арганізоўвае ў мурах Універсітэта яшчэ адну Рэгіянальную выставу народнай творчасці і калекцыю віленскага мастацтва за мінулыя сто гадоў. У тым жа годзе, 15 снежня, у дзень адкрыцця віленскага радыё ён прымае ўдзел у перадачы, прысвечанай Крымскім санетам А. Міцкевіча. Зрэшты, ці можна пералічыць усе вялікія і “малыя” грамадскія справы, якія атрымалася здзейсніць?

30 кастрычніка 1932 г. мастак цяжка захварэў, у яго была паралізавана правая рука, ён страціў магчымасць размаўляць. Гэта змусіла яго адсланіцца ад грамадскіх і педагогічных абавязкаў, каб сканцэнтраватца на мастацтве і ўпарадкаванні сваіх архіваў (з вялікімі намаганнямі ён маляваў і пісаў левай рукой). У 1935 г. Ф. Рушчыц назаўжды пакідае сваю дарагую Вільню і вяртаецца ў Багданаў, дзе і завяршыўся зямны шлях вялікага творчага Аратага (30 кастрычніка 1936 г.) і дзе ён быў пахаваны на высокім пагорку непадалёк багданаўскай сядзібы. Над яго сціплым надмагіллем праносяцца велічныя аблогі і спяваюць свае адвечныя мелодыі стогадовыя бярозы і сосны.

Доўгі час імя і справа жыцця Фердынанда Рушчыца былі ў Беларусі малавядомымі. Мастака адносілі да польскіх ці літоўскіх творцаў, наўмысна забываючы пра яго беларускае паходжанне. Таму ў суседзяў адбываліся выставы, пісаліся артыкулы, але вось пра яго багданаўскія вытокі казалася мімаходзь, без асаблівай увагі. Але пакрысе адносіны пачалі змяняцца, прычынай таму сталі грунтоўныя мастацтвазнаўчыя працы беларускіх даследчыкаў. З кожным годам усё больш актыўна адбываецца вяртанне Памяці

і Пашаны да Рушчыца на яго роднай зямлі. Праходзяць міжнародныя навуковыя канферэнцыі, мастацкія пленэры, намаганні музэяў Кракава, Варшавы, Вільні і Мінска ладзяцца выставы. Квітнее і род Рушчыцаў, прадстаўнікі якога жывуць у суседняй Польшчы і з вялікай любоўю ставяцца да захавання спадчыны легендарнага багданаўскага творцы. У яго сына Эдуарда ў 1959 г. нарадзіўся сын Фердынанд, які атрымаў імя дзёда. Ужо дарослымі сталі праўнукі мастака Караліна (1981 г.н.) і Эдуард (1982 г.н.). Жыццё працягваецца, і каму зараз прыйдзе ў галаву недарэчная ідэя зноў “дзяліць” вялікага Рушчыца паміж палякамі, рускімі, літоўцамі і беларусамі ды іншымі народамі, культурамі, мастацкімі школамі. Яго вялікасць не змяшчаецца ў вузкім коле гістарычнай “краёнасці”. Ён будаўнік культурных мастоў паміж братнімі народамі і ён жа заснавальнік наватарскага мастацтва Беларусі, Расіі, Польшчы і Літвы. Мы ўсе яднаемся вакол яго мастацтва, якое ўсім нам дае творчыя перспектывы, дазваляе адчуць пад нагамі трывалую Зямлю, а над галавой — высокае Неба.

## СЦЭНАГРАФІЧНЫ

### ДЭБЮТ

Пачынаючы з 1970-х гг., усё больш слоў прызнання і захаплення сярод беларускіх даследчыкаў выклікаюць жывапісныя творы слаўтага мастака (1, 2). Але толькі ў 2007 г. з'явіліся першыя згадкі ў айчынным гістарычным друку пра важкі ўклад Ф. Рушчыца ў віленскі перыяд 1900-х–1920-х гг., у станаўленне і развіццё тэатральна-дэкаратыўнага мастацтва (3, с. 33).

Актуальнай задачай бачыцца цяпер пашырэнне інфармацыі пра сувязь са сцэнай мастака-жывапісца, які па ўласнай ініцыятыве, разумеючы значнасць тэатральных пастановак у справе культурнага адраджэння, пераключыўся з сімвалічных пейзажных твораў на стварэнне шматасцыятыўных тэатральных дэкарацый, касцюмаў, праектаванне розных сцэнічных рэквізітаў і да т. п. Фердынанд Рушчыц не меў спецыяльнай (як мы б цяпер казалі) сцэнаграфічнай падрыхтоўкі, але валодаў прыродным дарам вобразнага паглыблення ў кожны новы творчы праект у розных відах выяўленняга і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтваў, што і вызначыла надзвычайную вартасць вынікаў яго дзейнасці як тэатральнага мастака.

Невычэрпна-творчай рамантычнай ідэяй Ф. Рушчыца было пераўтварэнне старадаўняй Вільні, былой сталіцы Вялікага Княства Літоўскага, у сучасны цэнтр культуры і мастацтва, які за

стагоддзе імперскай палітыкі Расіі прыйшоў у заняпад. Мастак пісаў: “Вільня — гэта пашкоджаная, занядбаная, каштоўнейшая скрыпка Старадыварыя, якую спрабавалі перарабіць на балалайку. Мусім вярнуць гэтай скрыпцы яе даўнейшы тон” (4, с. 16). У 1909 г. Ф. Рушчыц разам з бацькамі ўсталёўваецца ў Вільні на сталае жыхарства і пачынае супрацоўнічаць з маладым мясцовым тэатрам, заснаваным 17 кастрычніка 1906 г. актрысай Нінай Младзеёўскай-Шуркевіч. Тэатр знаходзіўся ў Пабернардынскім парку і месціўся ў драўляным будынку ў стылі мадэрн, першапачаткова прыстасаваным для розных выставак, цыркавых прадстаўленняў і да т. п. Нягледзячы на яго сціплыя памеры (у параўнанні з іншымі губернскімі тэатрамі пачатку ХХ ст.), ён стаў сапраўдным цэнтрам нараджэння новага сцэнічнага, нацыянальна-патрыятычнага мастацтва.

Мастак з натхненнем пачаў працаваць у тэатры, і 30 мая 1909 года адбылася прэм’ера “Лілі Венеды” Ю. Славацкага, бо менавіта такую рамантычную тэму абралі майстры сцэны для актуалізацыі старадаўняй і незалежнай гісторыі, надзейнай настаўніцы нацыянальнай будучыні. Пospех спектакля быў надзвычай вялікі. Перыядычныя выданні Вільні («Goniec Wileński») і нават Варшавы («Tygodnik Ilustrowany») пісалі, што гэта была лепшая пастаноўка свайго часу ў гонар Ю. Славацкага, што акцёры прадэманстравалі выдатнае вобразнае выяўленне патрыятычнай ідэі твора. Усе аўтары публікацый акцэнтавалі таксама ўвагу на выключна выразных дэкарацыях і касцюмах акцёраў, выкананых па эскізах і пад непасрэдным творчым кіраўніцтвам

Ф. Рушчыца. Адзначалася, што частку дэкарацый мастак уласнаручна выканаў з уласцівым для яго стылем шырокіх жывапісных мазкоў. Тэатр, што называецца, грывеў ад апладысмантаў, многія віленчукі і госці горада над Вілляй з гонарам (і цалкам слушна) пачалі сцвярджаць, што Ф. Рушчыц першы пасля С. Выспанскага (5) выйшаў з творчай канцэпцыяй, здатнай зламаць усе стэрэатыпы псеўдагістарычных уяўленняў дзеля вобразнай выразнасці, прыгажосці, народжаных яго асабістым талентам у злучнасці з нахненнем і патрыятызмам. Можна сказаць, што 39-гадовы мастак здаў свой вялікі прафесійны экзамен на права творчага валодання ўніверсальнай сцэнічнай прасторай “на выдатна”.

Творчыя тэатральныя інавацыі Ф. Рушчыца ўспрымаліся многімі аматарамі і крытыкамі сцэны як “непараўнальна прыгожыя”. Напрыклад, Э. Ажэшка, выдатная гродзенская пісьменніца, якой пашчасціла бачыць віленскую пастаноўку, пісала ў сваіх лістах пра “сапраўды чароўныя” ўзоры сцэнаграфіі Ф. Рушчыца (6, с. 119). Такім чынам, дзякуючы высокаму мастацкаму ўзроўню і шырокаму прызнанню дэмакратычнай грамадскасці сцэнаграфічны дэбют мастака не толькі надаў яму веры ў свае магчымасці, але, па сутнасці, заклаў падмуркі нацыянальнага тэатральнага мастацтва першай чвэрці XX ст. не толькі на Віленшчыне (шырэі казаць — Заходняй Беларусі), але таксама ў суседняй Польшчы. Такія высновы ў наш час цяжка паставіць пад сумнеў. Але застаецца без неабходнай актуалізатарскай увагі вялікі іканаграфічны матэрыял, эскізы, малюнкi, накіды, фотаздымкі, звязаныя з пастаноўкай “Лілі Венеды” ў Вільні. Яны заня-



лі сваё належнае месца ў Музеі тэатральнага мастацтва ў Варшаве, Нацыянальным мастацкім музеі Літвы, і варта на іх зірнуць, што называецца, свежым мастацтвазнаўчым вокам. Балазе што большасць з іх выдатна рэпрадуюцца ў каталозе выставы, прысвечанай жыццю і творчасці Ф. Рушчыца, арганізаванай у 2002 г. у Кракаве і іншых мастацкіх цэнтрах (7, с. 178–184).

Мастаку была вельмі блізкай па духу творчасць вялікага паэта-рамантыка Ю. Славацкага (1809–1949), які ў 1820-х гг. вучыўся ў Віленскім ўніверсітэце, хвалявала сімволіка і метафарычнасць яго вобразнага слова, сувязь з легендарнай і антычнай мінуўшчынай, з прыроднымі стыхіямі, з неўміручай ідэяй свабоды. Невыпадкова, што паэту належаць пераклады Гамера (8, с. 424–447), а таксама і тое, што мастацэнограф пачалі ў Вільні неўзабаве называць “Каралём-Духам”, згодна з найменнем героя аднайменнай паэмы Ю. Славацкага (8, с. 374–423).

Ф. Рушчыц стварыў новы тып тэатральнага пейзажа, які з эскіза пераносіўся на вялікае палатно. Яно аздабляла задні план і па сваіх памерах адпавядала вышыні і шырыні віленскай сцэны (прыблізна 5 м x 15 м). У Вільні захавалася 6 каляровых пейзажных эскізаў-праектаў, якія адпавядалі розным тэатральным дзеям: “Горны краявід”, “Магільнік Юліі Альпінулі”, “Грот”, “Ахвярнае кастрышча”, “Камяні друідаў у лесе”, “Неба з аблокамі і месяцам” (9). Выкананыя пастэллю на паперы, яны ўражваюць сваёй эпічнай і манументальнай абагуленасцю. На тэатральнай сцэне паўставала вялікая неабсяжная нябесная сінеча, уздымаліся мажныя

векапомныя дрэвы. Пейзажны фон дапамагаў глядачу заглыбіцца ў сіваю мінуўшчыну, калі на зямлі жылі легендарныя непераможныя асілкі, лехіты і веныды, чароўныя маладыя красуні.

Згодна з задумай мастака, акцёры выглядалі светлымі шляхетна-сімвалічнымі зданямі са славянскай даўніны, не менш вартай увагі, чым эпоха элінаў і рымлян. На эскізах мастака, выкананых у вельмі лёгкай, далікатнай манеры алоўкам і акварэллю на паперы, акурат і выяўляецца ідэя ўзвышанай характарыстыкі персанажаў, нібы сатканых з празрыстых, як аблокі, успамінаў ці ўяўленняў іх аўтара-стваральніка. Найбольш пранікнёна перадаецца вобраз красуні Лілі Венеды, для якой у якасці сцэнічнага ўбрання мастак прапанаваў белую тунікападобную сукенку, пераплеценую стужкамі, з вяночкамі на галаве. Для ваяра Лелума мастак прадугледзеў светлыя скураныя аздабленні белага кашулі, тарчы (шчыта), шлема з дзівоснымі рагамі, а таксама аборамамі на белых нагавіцах (10). Больш кантраснымі колерамі акцэнтаваліся касцюмы акцёраў, якія ігралі драматычныя ролі. Напрыклад, Ружа Венера павінна была выходзіць на сцэну ў фіялетавай туніцы з цёмнымі металічнымі бранзалетамі на аголеных руках, уладца Лех насіў арыгінальны галаўны ўбор у форме вялікіх рагоў быка, а на яго плячах красаваўся пурпурны плашч з выявамі залатых фантастычных звяроў. Гвінона мела таксама эксклюзіўны касцюм, верхнюю частку якога складалі металічныя аздабленні (нагруднікі, шырокі пояс) (11). Мастак прапанаваў у касцюмах агульную рамантычную ідэю, але кожны яго персанаж дзякуючы адметнаму ўбранню мае і рысы непаўторнасці,

асаблівай эстэтычнай красы.

Так склалася, што выявы паасобных сцэн гэтага культавага спектакля і найбольш яго ўпадабаныя героі ў адпаведных касцюмах былі ў той самы год выдатна сфатаграфаваны віленчуком Аляксандрам Страўсам. Гэта дазваляе вельмі дакладна ўявіць, як вобразныя ідэі мастака былі ўвасоблены на сцэне, як прыгожа і нязвыкла выглядалі ў касцюмах акцёры і актрысы віленскага тэатра. З захаваных паштовак пазіраюць на глядача, як і 100 гадоў таму, Н. Младзеёўская ў ролі Лілі Венеды, Г. Шыманская (Гвінона), Е. Паплаўскі ў ролі Леха ды інш. Немагчыма не захапіцца чысцінёй і духоўнай прыгажосцю пачынальніц і пачынальнікаў нацыянальнага тэатра ў Вільні, якія ў касцюмах, створаных Ф. Рушчыцам, перажылі свой вялікі творчы трыумф.

Захаваліся таксама здымкі групавых сцэн, дзе асабліва запамінаюцца 12 друідаў, якія граюць на вялікіх арфах, ваяры Лелум і Палелум у рагатых шлемах, што ахоўваюць таямнічую палянку сярод векавога казачнага гаю. Пра арфістаў-друідаў, венедаў і іншых персанажаў шмат тады пісалі і адзначалі, што кожная дэталі касцюма, кожны, нават дробны, рэквізіт сцэны даводзіўся мастаком-сцэнографам да дасканалага вырашэння. Можна толькі ўявіць непаўторны эффект ад зіхцення “свяцёлак”, уплеценых у косы актрыс, што і па сённяшніх мерках выглядала б вельмі прывабна і фантастычна. У адзіным рамантычным стылі мастак вырашыў таксама вокладку праграмкі спектакля з профільным партрэтам Ю. Славацкага ў медальёне, у аздабленні кветак і гнуткай лістоты.

Ф. Рушчыц не спыніўся на дасягнутым. Апроч наступных тэатральных пастановак, ён пачаў уводзіць сцэнаграфічныя сродкі выразнасці ў аздабленні розных літаратурных вечарын, маладзёжных баляў-маскарадаў і іншых масавых мерапрыемстваў, дзе часта быў і мастаком, і рэжысёрам, і выступоўцам у адной асобе. Гэтыя творчыя здабыткі славу тага мастака патрабуюць асобных публікацый, паколькі яны насычаныя невычэрпным культам хараства і мастацкай вобразнасці.

Вялікае з адлегласці бачыцца яшчэ больш значна, як святло зоркі. З кожным годам усё больш выразна праяўляецца вялікі сцэнаграфічны талент нашага земляка Фердынанда Рушчыца. Думаецца, што яго спадчына стане каштоўнейшым скарбам не толькі для даследчыкаў жывапісу, але і для шматлікіх тэатразнаўцаў, якія даследуюць нашу спадчыну.

## СПІС ЛІТАРАТУРЫ

1. Дробаў, Л.М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя. — Мінск: Беларусь, 1971.
2. Шунейка, Я. Непатапляльная каравэла // Мастацтва. — 2001. — № 2. — С. 35-39
3. Шунейка, Я. Зямля і Неба Фердынанда Рушчыца // Беларускі гістарычны часопіс. — 2007. — № 10. — С. 29-36
4. Ruszczyk F. Dziennik. Ku Wilnu. 1894 — 1919. — Warszawa: Secesija, 1994.
5. Станіслаў Выспанскі (1869–1907), вялікі польскі драматург, паэт, мастак, тэатральны дзеяч. У 1898–

1905 г. мастак-дэкаратар і рэжысёр Кракаўскага тэатра, прафесар Кракаўскай акадэміі мастацтваў. Ф. Рушчыц менавіта ў свой кракаўскі перыяд напружанай творчай і педагагічнай дзейнасці (1907–1908) як кіраўнік мастацкага таварыства “Sztuka” (сябрам якога быў і С. Выспанскі), як прафесар Кракаўскай акадэміі мастацтваў меў самыя непасрэдняыя магчымасці азнаёміцца з творчымі дасягненнямі аднаго з самых славурых мастакоў кракаўскага асяроддзя.

6. Шунейка, Я. Мастацтвазнаўчая спадчына Элізы Ажэшкі // Актуальныя праблемы мировой художественной культуры. Материалы Международной научной конференции 23–24 марта 2006 г. В 2 частях. Часть 2. — Гродно: ГГУ им. Я.Купалы, 2006. — С. 116–119

7. Ruszczyc Ferdynand, 1870 — 1936. Życie i dzieło: Katalóg wystawy. — Kraków: Muzeum Narodowe, 2002.

8. Juliusz Słowacki. Wiersze i poematy. — Warszawa: PIW, 1976.

9. Музей літоўскага мастацтва ў Вільнюсе, інвентарныя нумары Т 190, Т 187, Т 188, Т 189, Т 191, Т 193

10. Музей літоўскага мастацтва ў Вільнюсе, інвентарныя нумары Т 86, Т 92

11. Музей літоўскага мастацтва ў Вільнюсе, інвентарныя нумары Т 105, Т 79, Т 87

## КВЕТКАВЫ МАДЭРН

### У ПАНЯМОННІ

Многае значнае, што нараджаецца ў творчасці, па-сапраўднаму бачыцца з далёкай часовай адлегласці ці нават праз перыяд забыцця. Мастацтва мадэрна канца XIX – пачатку XX ст. перажывае ў наш час новае прызнанне. Прыгадваюцца ўсё новыя імёны творцаў, культывуюцца іх здабыткі і ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Аддамо належнае і мы пачынальніцы мадэрныстэлю ў галіне фларыстычных кампазіцый, якая прысвяціла гэтай справе амаль дваццаць гадоў жыцця. Адна з галоўных вуліц Гродна носіць імя Элізы Ажэшкі (1841–1910), вялікай пісьменніцы і грамадскай дзеячкі. Пра выключную асобу, што ўвасабляе сваёй творчасцю нацыянальнае адраджэнне Гродзеншчыны, можна даведацца на згаданай вуліцы ў яе доме-музеі, што быў пры жыцці пані Элізы сапраўдным асяродкам культурнага гуртавання, а цяпер выконвае функцыі гарадской бібліятэкі. Там захоўваюцца і даследуюцца шматлікія выданні пісьменніцы: раманы, апавесці, апавяданні, публіцыстыка і г. д. Менш за ўсё, як ні дзіўна, асэнсавана яе эпістальярная і мастацкая спадчына, нягледзячы на тое, што шматлікія тамы лістоў Э. Ажэшкі займаюць прыкметнае месца на бібліятэчных паліцах, а яе арыгінальныя дэкаратыўныя кампазіцыі ў стылі мадэрн аздабляюць мемарыяльныя музейныя памяшканні.

Між тым, у лістах Ажэшка шчыра выказвае сваё стаўленне да мастацтва кветак і дае прафесійныя парады, як трэба яго развіваць. Найбольш даверліва апісвае пісьменніца свае адносіны да мясцовых зёлак у карэспандэнцыі 1880-х – 1890-х гг. з мастаком Э. Паўловічам, навукоўцам Е. Александровічам, жыхаркай Навагрудка З. Макрэцкай. Паводле гэтай інфармацыі, што называецца, “з першых вуснаў”, можна зразумець, з чаго пачынаецца захопленасць Э. Ажэшкі фларыстыкай і як яна прыводзіць таленавітую асобу да стварэння новага кірунку ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве.

Аўтарка нацыянальнага літаратурнага шэдэўра “Над Нёманам” (1888) не магла не надзівіцца таму, што просты народ не толькі ведае ўсе карысныя і лекавыя якасці кветак, раслін, зёлак роднага наваколля, але і памятае іх традыцыйныя назвы. Яна збірае на берагах Нёмана, у гродзенскіх ваколіцах, падчас вандровак усе мілыя яе воку духмяныя цуды прыроды. Найперш Э. Ажэшка ставіла за мэту даведацца ў вясковых жанчын пра назвы і асаблівасці розных раслін, каб узбагаціць гэтай інфармацыяй старонкі сваіх літаратурных твораў. Як падлічылі даследчыкі яе друкаванай спадчыны, пісьменніца апісвае ў розных кантэкстах сваіх твораў больш як 150 відаў роднай флоры. Разам з тым, яна развівала сваю эстэтычную назіральнасць і пачуццё характа не раўнуючы, як выпускнікі мастацкіх акадэміяў. Збіраючы свае шматлікія “зельнікі” з гербарыямі, каб запісваць іх назвы і асаблівасці, мастачка ад Прыроды неўзабаве заўважыла, што змешчаныя на папяровых аркушах засушаныя кветкі ўтвараюць самыя адмысловыя і

вобразна выразныя кампазіцыі. З канца 1880-х гг. яна ўжо цалкам мэтанакіравана шукае раслінныя матэрыялы для стварэння дэкаратыўных твораў на альбомных старонках ці ў выглядзе асобных кампазіцый у рамах пад шклом. Такі неардынарны від мастацкай творчасці, як тлумачыла сама аўтарка, вяртаў ёй духоўную раўнавагу, дапамагаў адсланіцца ад жыццёвых нягодаў і перажываць станоўчыя пачуцці. Э. Ажэшка хутка знайшла і іншыя задачы для свайго дэкаратыўнага наватарства. У 1890 г. яна прадае адзін са сваіх лепшых фларыстычных альбомаў, каб атрыманыя грошы перадаць гаротным жыхарам Львоўшчыны, што перажывалі тады страшэнны голад. У тым жа годзе фларыстычныя веды Э. Ажэшкі вельмі спатрэбіліся патрыётам Гродзеншчыны, каб давезці ў Кракаў без пашкоджання сімвалічныя вянкi з нагоды перанясення праха А. Міцкевіча ў Вавэльскую катэдру. Яе лісты сталі сапраўднымі метадычнымі даведнікамі па збіранні, засушванні кветак і раслін з захаваннем іх натуральных аб'ёмных форм, колераў, трываласці. Іх можна не толькі, як лічыць мастачка, падвешваць пучкамі, звязкамі, букецікамі, але і засыпаць драбнюткім пясочкам у шкляныя ці драўляныя пудэлкі. Эфектыўным метадам хуткай тэрмічнай апрацоўкі з'яўляецца таксама прасаванне раслін, закладзеных між кавалкамі паперы. У кампазіцыйнай фазе стварэння букетаў прапаноўвалася размяшчэнне іх на каркаснай аснове з тонкага дроту. Такія дэкаратыўныя творы можна лічыць вяршыняй фларыстычнага мастацтва, якое пакідае непараўнальна ўзвышанае ўражанне летняга квітнення. Ідэя “кветак з радзімы” ў сувязі з ушанаваннем памяці нацыянальнага генія дапамагла



Э. Ажэшыцы шырокай апрабавыі новага стылю мадэрн, які тады толькі нараджаўся і ў кожнай еўрапейскай краіне меў свае спецыфічныя асаблівасці. Яна, па сутнасці, становіцца яго пачынальніцай на Гродзеншчыне, а шырэй — у Беларусі, Літве і Польшчы, паколькі з горада над Нёманам ва ўсе канцы вялікага еўрапейскага рэгіёну разыходзяцца не толькі яе лісты, але і дэкаратыўныя кампазіцыі, створаныя ў суаўтарстве з роднай прыродай. З пачатку 1890-х гг. мастачка прысвячае ўвесь вольны час стварэнню разнастайных фларыстычных альбомаў, пано, закладак для кніг, розных пудэлак для ўжытковых рэчаў, падносаў для цукерак, заслонаў на лямпы, сумачак для святочных сукенак у сваім аўтарскім стылі. Яго ў наш час можна беспамылкова акрэсліць як вытанчаны “мадэрн Панямоння” 1890-х–1900-х гг. Вынаходлівая мадэрністка здолела надаваць крохкім раслінным формам трываласць, змяшчаючы засушаныя кветкі, лісточкі і да т. п. на цвёрдую кардонную аснову. Вялікую ролю адыгрываў у кожнай кампазіцыі кантрасны фон з паперы ці тканіны. Э. Ажэшка часта выкарыстоўвала чорны, карычневы, зялёны, серабрыста-шэры атлас, пурпурны аксаміт і іншыя адценні колераў ды фактур тканін. Пры дапамозе мучнога і гумовага клею яна замацоўвала сцяблінкі і лісткі, а далікатныя пялёсткі пераносіла на патрэбнае месца тонкай шпількай. Калі чарговая кампазіцыя была завершана, яна перадавала яе гродзенскаму майстру па вокладках і рамах А. Крамкоўскаму, якога лічыла самым лепшым у гэтай нестандартнай спецыялізацыі.

Мінула ўжо больш стагоддзя з часоў стварэння гэтых самых далікатных твораў мадэрна. Мно-

гае ў мастацкай творчасці, што рабілася “на вякі” з металу і каменю, не вытрымала ваенных ліхалеццяў, ваяўнічага нігілізму і знікла назаўсёды. А фларыстычныя кампазіцыі Э. Ажэшкі цудоўна захаваліся, як быццам толькі ўчора створаныя. Непараўнальна глыбокае вобразнае ўражанне пакідаюць расліны, што калісьці даўно квітнелі на абшарах Панямоння. Сапраўднымі “сівабародымі” ўладарамі сярод сваіх шляхетных палявых і лясных суродзічаў выглядаюць галоўкі калючага асоту, з якіх ужо распускаецца белы восеньскі пух. А побач: канюшына, мятлічка, папараць, жасмін, бэз, акацыя, лебяды, шчавель, каліна, клён, жытнёвыя каласы, бессмяротнікі і інш.

Як можна зразумець на падставе захаваных арыгіналаў, асаблівай адметнасцю кампазіцыйных матываў таленавітай мастачкі з’яўляецца іх вобразная шматзначнасць. Раслінныя формы ўтвараюць між сабой такія дзівосныя спалучэнні, што выглядаюць зусім інакш, чым на звычайным лузе, і ўвесь час прачытваюцца па-новаму, у нечаканых рытмічных і фармальных канфігурацыях. Яны сімвалізуюць пераход да свабоднага светабачання, у якім знікаюць межы натуралізму і эстэтычнай зацуглянасці. У гэтым праявіўся непараўнальны творчы дар Элізы Ажэшкі — узвысіць кожную раслінку, кветачку роднай зямлі да наватарскага сімвала красы і дасканаласці.

## АД СМІЛАВІЧ ДА ПАРЫЖА

*Да 100-годдзя Хаіма Суціна*

За апошнія гады сталася відавочным, што нашае мастацтва ўжо не замыкаецца ў лакальных геаграфічных межах. Раней за беларускае афіцыйна прызнавалася толькі існуючае ў рэспубліцы ды адпаведнае патрабаванням так званага “сацыялістычнага рэалізму”, з усталяванай іерархіяй, сваімі патрыярхамі і класікамі. Але нечакана гэтыя межы зніклі, і сёння мы спрабуем выпрацаваць крытэрыі, якія ўжо не дазваляюць абысці ўвагай усё тое, што па многіх прыкметах да беларускага мастацтва таксама мае самае непасрэднае дачыненне. Таму цяпер мы назіраем працэс адкрыцця імёнаў класікаў сучаснага мастацтва, беларусаў з месца паходжання, якія нарэшце вяртаюцца да нас, слынным і даўно прызнаным ў свеце. Але найважнейшае прызнанне заўсёды — вядомасць на радзіме. Бо ці не тут фармуюцца першыя ўражанні, што потым насычаюць творчасць скразной настальгічнай прыгажосцю. Як пісаў Скарына: “... люди игде зродилися и ускормлены суть по Бозе, к тому месту великую ласку имають”. Хоць лічаныя гады дзяцінства жыў тут чалавек, але ж ці можна яго адлучыць ад беларускага паходжання? А калі вучыўся ў Мінску ці Вільні, пачаў тут маляваць свае першыя карціны? Не нам пазбаўляць мастака яго творчага грамадзянства. Але чаму энцыклапедыі сусветнага мастацтва, не абмінаючы

імяны выдатных творцаў, якія паходзілі з беларускіх зямляў, называюць іх радзіму, напрыклад, Расіяй? Мы ўсё ніяк не адважваемся казаць сабе і свету пра свае правы і абавязкі стасоўна землякоў, за якіх нашай радзіме гонар між народамі?

Адметнасцю беларускага мастацтва ёсць шматканфесійнасць і шматнацыянальнасць. Больш за 600 гадоў жывуць з намі татары, габрэі, жамойты і іншыя этнічныя супольнасці з агульнымі ўжо культурнымі здабыткамі, прасякнутымі духам беларушчыны. Натуральна, што, напрыклад, мастак-габрэй будзе ўносіць у агульную панараму настроі і формы драматычнай змрочнасці ці гратэскавай іранічнасці, уласцівыя яго псіхалагічнаму светаўспрыманню, а мастак-татарын акцэнтуюе свае эмацыянальныя перажыванні праз кантраснасць, сакавітасць колераў, дынаміку вобразных адлюстраванняў і да т. п. Але гэта ніяк не супярэчыць іх беларускасці, толькі ўзбагачае, “паліфаніруе”, развівае, дадае беларускаму мастацтву адметнасці і разнастайнасці.

Усе гэта сказана, каб падвесці чытача да гутаркі пра творчасць класіка авангарда, выхадца з Беларусі, жывапісца парыжскай школы Хаіма Суціна. Як і ў іншых дзеячаў беларускай культуры габрэйскага паходжання з месчачковых сем’яў, цяжка цяпер дакладна аднавіць месяц і дзень яго нараджэння. Пэўна, згубіліся метрычныя запісы пры сінагозе, а сам мастак не меў дакладных сведчанняў пра свае народзіны. Таму пачатак яго жыцця звязваюць з канцом 1893 ці 1894 г. Якраз цяпер мы адзначаем яго 100-гадовы юбілей.

Няма сэнсу паўтараць ужо вядомыя старон-

кі біяграфіі творцы, пісанья і перапісанья ў капітальных выданнях на французскай і англійскай мовах, а тым больш на рускай, дзе па стандартнай завяздэньцы аўтары фарбуюць у самых змрочных колерах і радзіму мастака, і цемрашальства местачковага габрэйскага жыцця. Хоць даўно вядома з аб'ектыўных гістарычных крыніц, што жыццё габрэяў на Беларусі на пачатку ХХ ст. па многіх крытэрыях было ўзорна-талерантным у параўнанні з “внутрэннімі губерніямі”.

Адкуль тут узяцца фанатызму, пагромным настроям, дзікунству, калі нават на кірмашы цяжка было сустрэць чалавека на моцным падпітку. Калі ж у сям’і Суціных, як высветлілася, не хапала ладу паміж дзецьмі розных узростаў ды інтарэсаў і паразумення адносна захаплення мастацтвам аднаго з іх, дык з гэтага аніяк нельга рабіць высновы пра культурную абмежаванасць цэлай краіны. Вызначальнае і галоўнае — сувязі з зямлёю, на якой мастак нарадзіўся, вырас, яго вобразнае ўспрыманне наваколля, духоўны патэнцыял, з якім рушыў у вялікі свет.

Факты нараджэння і жыццё на Беларусі гэтага выдатнага творцы мусяць быць усебакова і ўважліва даследаваны, каб выключыць з іх традыцыйныя штампы савецкай даведачнай літаратуры з абавязковымі спасылкамі на “голад, крыўду, знявагі, пабоі”. Маўляў, толькі і заставалася “зацкаванаму” хлопчыку ўцякаць як мага далей з такога дзікунскага краю — ажно ў Парыж.

Але хопіць пра дурное. 7 лістапада 1993 г. аўтар гэтых радкоў выправіўся ў Смілавічы. Дваццаць пяць кіламетраў ад Мінска ў бок раённага

цэнтра Чэрвеня (у мінулым Ігумена) — кароткая дарога, аднак вельмі запамінальная. Па меры набліжэння да мястэчка ўсё больш ясна прыходзіла разуменне, што гэта надзвычай прыдатныя мясціны дзеля фарміравання тонкай і ўражлівай асобы.

Наведаць суцінаўскую малую радзіму больш варты занятак для даследчыка, чым рэтрансляцыя меркаванняў іншамоўных аўтараў, якія лічаць, што мастак нарадзіўся “ў Літве, недзе пад Вільняй” і да т. п. Невядомым яшчэ еўрапейскім гісторыкам шляхам набліжаемся да Смілавіч. Па добра накатанай шашы ды на экспрэс-аўтобусе дарога прамінае за 20 хвілін! Але мастацтвазнаўчае набліжэнне да Смілавіч доўжылася амаль 100 гадоў. Давайце будзем шчырымі. Не ведалі або не лічылі сваім і не жадалі даследаваць (ці не мелі на гэта афіцыйнага заказа), бо не ўпісваўся вялікі зямляк у прынятыя нормы, не падлягаў ідэалагічнай кананізацыі. Таму цяпер наш агульны абавязак перад уласным сумленнем і гісторыяй выправіць памылку.

Смілавічы — прыгожы куток нашае Бацькаўшчыны. Праўда, многае яны страцілі за ваенныя і пасляваенныя гады, але живе, це-пліцца ў іх чулы і лагодны беларускі дух, які немагчыма выдаліць ніякімі бетоннымі новабудамі і абсурдам бязбожнага існавання. З былой мэблявай крамы смілавічане збудавалі царкву, рупяцца, каб на вуліцах і на падворках быў парадак. Добрым ладам заўжды жылі тут беларусы-праваслаўныя і беларусы-католікі. А побач з імі цэлымі вуліцамі месціліся татары, габрэі. Але потым здарылася бяда. У 1943 г. карнікі знішчылі местачковае габрэйскае на-

сельніцтва, мала хто ацалеў. І, відаць, ужо не адродзіцца тое асяроддзе шчыльна злучаных з беларушчынай местачковых габрэяў, што стагоддзямі жылі тут па-свойску і з якіх выйшаў вялікі мастак. Не так проста знайсці тое месца, дзе быў яго дом. Але як напамін захаваліся старыя габрэйскія могілкі. Мо там спачываюць продкі мастака пад якой-небудзь урослай у зямлю плітой з паўсцёртай вяззю выцятых надпісаў?

Толькі, на жаль, старажылы ўжо не памятаюць нават прозвішча такое — Суцін. Залішне доўга дабіраліся даследчыкі да Смілавіч. Праўда, шумяць, як і раней, над рэчкай Волмай старыя вербы, па сцяжынках крочаць пасля навалніцы дзеці, абапіраюцца на жэрдкі ля хат жанчыны — зусім як на жывапісных творах мастака 1930–1940-х гадоў, што маляваў ён, мабыць, абвострана прыгадваючы дзяцінства, шукаючы адпаведныя матывы ў правінцыйным французскім асяроддзі, бо любіў працаваць з натуры. Таму і не дзіва, што экспрэсіўна намалёваныя парсючкі на зялёнай мураве — такі блізкі кожнаму тутэйшаму глядачу і зусім не прыдуманы ўзор каштоўнай жывапіснай “вясковасці” сусветна вядомага авангардыста.

У Смілавічах становіцца вобразна больш зразумелы Парыж Суціна, куды ён паехаў у 1912 г. разам са сваім сябрам Міхаілам Кікоінам, сатаварышам па мінскай вучобе ў выдатнага партрэціста Я. Кругера і Віленскай мастацкай школе. Старэйшы на год ад Суціна гамяльчанін М. Кікоін таксама стаў вядомым парыжскім мастаком. Дарэчы, заўважым, сын заможнага камерсанта не ад голаду і пабояў уцякаў у Францыю, але за новымі ведамі, як і ягоны сябар са Смілавіч.

У парызскім асяроддзі Манпарнаса ў Суціна з’явіліся новыя сябры — Амадэа Мадзільяні, Фелікс Збароўскі ды іншыя, з якімі ён дзяліў ня долю і здабыткі свайго неўладкаванага творчага жыцця. Гэты прыязны і дэмакратычны асяродак стаўся яму любым і натхняльным. Галоўнае, што тут ён мог быць сам сабою, творча развівацца без нарматыўных карэктур. Са своеасаблівым экспрэсіяністычным буйствам, уласцівым толькі яго пэндзлю, Х. Суцін маляваў нацюрморты, партрэты, пейзажы. Дзвіла багацце і выразнасць каларыту цудоўна згарманізаваных палотнаў (для экспрэсіянізму ўвогуле больш характэрная каларовая дысгармонія).

З усяго натурнага матэрыялу, хай сабе гэта быў зашмальцаваны вулічны падлетак ці сушаная рыбіна з агурком, ён рабіў жывапісныя перліны. Памятаеце, як у М. Багдановіча: *ластаўка сваё гняздзечка робіць з бруду*. Падтэкст відэавочны — усё самае звычайнае, праязічнае можа быць матэрыялам для высокамастацкіх метафар. Дарэчы, сказана гэта было паэтам прыкладна ў той самы час, калі малады мастак ступіў на парызскі брук.

У Парыжы, як і ў Смілавічах, багата простых “местачкоўцаў”, глыбока зразумелых мастаку. Калі так можна сказаць, вачыма смілавічаніна Суцін успрымаў і адлюстроўваў звычайных французаў, якія яму былі блізкія па духу. Таму бачацца нам такія “збеларушчанымі” яго хлапчук-міністрант і дзяўчынка, прыбраная да першай камуніі ў каталіцкай канфесіі, кухарка, кулінар ды інш. У іх партрэтах больш стану душы, чым вонкавай дакладнасці. У гэтым выяўляюцца тонкасці і таямніцы менталітэту, які меў мастак,



народжаны на нашай багатай шматлікімі еўрапейскімі традыцыямі зямлі. Нездарма ж ён, што ўжо стала фактам вядомым, хоць яшчэ як след не асэнсаваным, адзін з нешматлікіх авангардыстаў, які ніколі не адмаўляў скарбаў жывапіснага мінулага, у прыватнасці Луўра. А прыгадайма, як К. Малевіч у партрэтах позняга перыяду апеляваў да сувязі розных мастацкіх эпох. Ці не той жа менталітэт?

У гісторыі наватарскага еўрапейскага жывапісу першай паловы XX ст. менавіта Х. Суцін адыграў ролю не толькі яркага прадстаўніка экспрэсіянізму, але і з'яднальніка традыцый вялікіх майстроў мінулага і сучаснага мастацтва. Ён здолеў злучыць класічныя стылёвыя вобразы і наватарскія формы. Х. Суцін шмат працаваў, дасканаліў сваю тэхніку, толькі неўзабаве яго жыццё было азмрочанае “карычневай” акупацыяй Францыі. Верагодна, ён мог эміграваць у Амерыку. Але мастак не пакінуў сваіх “местачкоўцаў” і перажыў разам з імі страту незалежнасці сусветнага цэнтру культуры. Пасля няўдалай і запозненай аперацыі ў амаль канспіратыўных умовах ён адышоў з жыцця ў Парыжы 8 жніўня 1943 г. У той самы год, калі былі знішчаныя і габрэі на яго радзіме — у Смілавічах. Прымітыўны і занядбаны помнік “советским гражданам” нагадвае пра гэта ў вялікім яры ля вуліцы Рэспубліканскай, што лічыцца адной з самых даўнішніх у мястэчку.

Але Х. Суцін застаецца з намі ў сваіх шматлікіх творах. І яго мастацтва не можа не мець працягу на радзіме. Тут для гэтага захоўваецца адпаведная атмасфера, дух, традыцыя, у якіх калісьці фармаваўся і сам мастак.

Такія мае думкі-мроі яшчэ больш умацаваліся на аўтобусным прыпынку, дзе местачкоўцы чакалі вечаровага экспрэса да Мінска. Задумненыя, меланхалічныя, яны, здалося, выяўлялі супольны партрэт персанажаў Суціна. Кожны з торбай, ванзэлкам, пакункам — цягнуць у горад бульбу, капусту, яблыкі. Едуць у сталіцу са сваім хатнім скарбам. Гэтак і падлетак Хаімка з яшчэ няхітрым творчым скарбам падаўся ў далёкі шлях, аднак ніколі ад свайго не адцураўся, усё жыццё, па сутнасці, маляваў “свае Смілавічы”.

Ніводнага з аўтэнтычных шэдэўраў мастака ў Беларусі няма, але мы можам ацаніць іх, разглядаючы каляровыя рэпрадукцыі яго твораў у замежных выданнях. Напрыклад, адзін з яго “змрочных” твораў 1915 г. — “Нацюрморт з файкай”. На карціне вельмі бясхітрасна перадаецца пачуццё самоты, жалю, дыскамфорту, якое ахапіла маладога мастака ў пару ваеннага ліхалецця. Тут мы бачым прадчуванне яго нялёгкага лёсу ў аскетычна пастаўленых і раскладзеных рэчах на маленькім століку: файка, бутэлька, збанок... Адзіны арганічны элемент — зялёны агурок, але і той як бы “скурчыўся” ад нейкага болю.

Амаль на мяжу з Іспаніяй дайшоў Суцін у творчай вандроўцы на Захад, дзе з высокага пагорка адлюстраваў панараму мястэчка Сёрэ (1919). У яго тады было такое вулканічнае натхненне, што ён змог у адным пейзажы выявіць усе свае ўражанні, хоць калі перажытыя. У гэтым задзіночанні жывапісных асацыяцый за Сёрэ быццам вымалёўваюцца дахі Парыжа з Манмартрскіх стромаў, тэракотавае дахоўка камянічак Вільні з гары Трох крыжаў, буйная зеляніна на

берагах смілавіцкай Волмы...

“Пірожнік з чырвонай хусткай” — твор з пачатку сталага перыяду творчасці (1922–1933 гг.). Знаёмы для нашага менталітэту меланхалічны стан ахінуў маладога кулінара. Апусціўшы спрацаваныя рукі, ён аб нечым глыбока задумаўся. Яго твар разгублены, вочы адлюстроўваюць няпростыя перажыванні. Белая кухонная апратка з чырвонай плямай хустачкі — як экран духоўнай аголенасці, на якім адлюстроўваюцца самыя розныя эмоцыі: ад светлых і далікатных да драматычна-напружаных.

Адзін з самых апошніх твораў мастака — “Дзяўчына ля жэрдкі” (1943). Каб не быў Х. Суцін нашым земляком, дык, можа, і не намалюваў бы дзяўчынку, якая ў самоце ахапіла рукамі жэрдку і аб нечым марыць, схіліўшы галоўку. Як быццам у светлы свет дзяцінства вярнуўся мастак, каб хоць на трохі адсланіцца ад жахаў страшнай пары.

Юбілейны год Х. Суціна стаў сапраўдным пачаткам яго вяртання ў краіну дзяцінства і юнацтва. І гэтае вяртанне мусіць быць як мага больш урачыстым і адметным. Не павінныя застацца ўбаку ад гэтай векапомнай падзеі і Смілавічы. Найперш неабходна мемарыялізаваць памятныя мясціны, не выключаючы і могілкі. Можа, менавіта там трэба было б паставіць помнік вялікаму мастаку? А адной з вуліц, замест трафарэтнай назвы савецкага часу, ці ж не гожа насіць імя славутага земляка? Гледзячы на навакольную прыгажосць, адразу напрошваецца ідэя правядзення тут пленэраў сучаснага жывапісу. Розных задумаў можа быць шмат, але ў кожным разе мы ўжо не можам далей жыць

у ганебнай ізаляцыі ад сусветнага мастацтва. Смілавічы якраз і могуць стацца адным з цэнтраў жывой культурнай пераемнасці паміж мінулым і сучасным. І Хаім Суцін будзе вартым сімвалам гэтага задзіночання.

## КАЛІГРАМЫ

*Да 80-годдзя векапомнага  
зборніка паэзіі Гіёма Апалінэра*

З яго вершаваных радкоў нарадзілася паэзія ХХ стагоддзя. Неспакойная, супраціўная ўсім нормам і канонам — авангардная. А сам ён, сэрцам і розумам захоплены французскай культурай, у душы заставаўся блізкім да радзімы сваіх продкаў — Навагрудчыны, якая падаравала свету не адзін вялікі талент. Гіём Апалінэр — нашчадак роду навагрудскай шляхты Кастравіцкіх, змагароў за волю і незалежнасць Бацькаўшчыны, што змушаныя былі пакінуць яе ў цяжкія часы няволі.

Слаўная была і прабабка паэта Людвіка з роду Кастравіцкіх, якую ўхваляў у вершах малады Адам Міцкевіч за яе палымяны патрыятызм. І гэты палымяны дух свабоды аб'ядноўвае, набліжае навагрудскіх парыжан, бо абодва яны тварылі ў слынным горадзе на Сене, хоць і ў розныя часы там жылі. Адам выдаў там у 1834 годзе свой эпічны твор аб Радзіме — паэму “Пан Тадэвуш”. Гіём з 1900 года распачаў эпохальны перыяд авангарда, стаўшы Першым паэтам мадэрністычнай культуры. Ён быў жывым уваабленнем і духоўным лідэрам усяго творчага авангарду, што гуртаваўся вакол майстэрняў ды кавярняў Манмартра і Манпарнаса ў першыя парыжскія дзесяцігоддзі бурлівага ХХ стагоддзя. І колькі вялікіх сучаснікаў Апалінэра — П. Пікаса,

Ж. Брак, А. Маціс, В. Лембрук, А. Дэрэн і шмат іншых — яму ў многім абавязаныя. Як першаму іх крытыку, што іх заўважыў і падтрымаў, як ідэйнаму будзіцелю, што адкрываў перад імі новыя перспектывы. Таму зусім невыпадкова, што менавіта яму належыць вынаходніцтва мастацкага тэрміну “сюррэалізм” ды многае іншае, як у мастацтвазнаўстве, так і ў літаратуры. Непараўнальнае наватарства яго паэзіі, дзе слова паўстае як магічны знак, поўніцца пошукамі самых нечаканых асацыяцыяў, думак, вобразаў. Сказы настолькі самастойныя, што абыходзяцца без знакаў прыпынку. Рознаварыянтнасць прачытання без кропак і косак бязмерна павялічаная, як у арнаментыцы архаічнага ручніка, дзе прыхаваныя ад першабытнасці таямніцы, што лучаць зямлю і космас, суб’ектыўнае і вечнае. Мо самым радыкальным літаратурна-сэнсавым і каліграфічна-фігуратыўным адкрыццём ягонай паэзіі сталі каліграмы. Ён здольны быў маляваць словам затоеныя ідэі, літаральна візуалізаваў тое, што можна прачытаць толькі праз парушэнне статычнага вербальнага ладу. І ў гэтым “разбуральным” буянні творчасці — найвышэйшая воля, што найлепей выявілася ў апошнім зборніку паэта “Каліграмы” (вершы і паэмы аб міры і вайне, 1913 — 1916 гг.). Цяжка паранены на фронце, Гіём Апалінэр праз два гады пасля напісання гэтай вялікай авангарднай кнігі адыходзіць з жыцця. І разам з ягоным сыходам затухае аўра гераічнага парыжскага авангарду першых і самых значных яго дзесяцігоддзяў.

Але, разам з тым, гэтая аўра нязгасная, бо яна жывіць сабой кожнае інтэлектуальнае і эстэтычнае гарэнне, дзе б яно не распачыналася

потым. За што сведчыць і нашая сённяшняя беларуская культура з яе катастрафізмам і ўсплескам новых формаў. Што ж, Парыж адбурапеніў сваё напачатку XX стагоддзя, а Мінск жыве яго аўрай мадэрна напрыканцы таго ж веку. Гэта здаецца неверагодным, але такая нечаканая думка, пэўна, прыйшлася б даспадобы наватару і з’яднальніку ўсяго магчымага з немагчымым — Апалінэру, тым болей, што размова ідзе пра радзіму яго продкаў.

Нездарма, трапіўшы калісь у фондасховішчы Нацыянальнай бібліятэкі рэспублікі, другое парыжскае выданне “Каліграмаў” (1925) толькі цяпер дачакалася сваіх першых беларускіх перакладчыкаў. Маладая мінская паэтка Кацярына Мяшкова, што ў маленстве выхоўвалася ў франкамоўным асяроддзі Алжыра, дэбютуе тут са спробамі перакладу гіёмаўскай каліграмнай сваволі на беларускі лад. Заўважым, робіць гэта слова ў слова, згодна з вербальна-графічнымі арыгіналамі.

## ЗВАЯВАНЫ ГОЛУБ І ПЫРСКІ ФАНТАНА

Чулыя вобразы, заколатыя

Салодкія мілыя вусны

**Мія**

**Марэе**

**Івэт**

**Лары**

**Ані**

і ты

**Мары**

дзе

жа

вы

о

юныя дзяўчыны

**АЛЕ**

побач

з фантанам, што

плача і просіць

гэты голуб у захапленні

Свежыя ўсе ўспаміны? Дзе цяпер Рэйнал, Білі, Даліз

О, сябры мае, што пайшлі на вайну

Імёны якіх гучаць жалобна

Струменямі б'юць у неба

Нібы крокі ў храме

І вашыя позіркі ўціхай вадзе Дзе Крэмніц, якія ў войску

Смутна гаснуць Можа яны ўжо памерлыя

Дзе яны, Брак і Макс Жакоб

Душа мая поўніцца ўспамінамі

Перад шэрымі вачыма

І фантан плача над маім бодем

Тыя, што пайшлі на вайну на поўнач, змагаюцца зараз

Вечар надыходзіць О крывавае мора

Сады ў крыві поўныя ружовых лаўраў для ваяра



Думаецца, што сам Апалінэр толькі б вітаў і наступныя інтэрпрэтацыі ў каліграмным адлюстраванні-перакладзе яго вобразаў, бо сам ша-наваў усё эксперыментальнае, нечаканае, не-апрабаванае. Тым больш, калі яно дапамагае паскорыць знаёмства з ягонай творчасцю, яшчэ такой невядома-таямнічай, неперажытай на-шымі патэнцыяльнымі прыхільнікамі яго тален-ту.

П Р Э            З Е Н  
Т Ы            З  
П А            Р Ы Ж У  
Д А            В А Й Н Ы  
Я Н Ы        Б У Д У Ц Ь  
Н А Д Т А  
П Я Ш Ч О Т Н Ы М І  
П А С Л Я  
П Е Р А М О Г І

### СЭРЦА КАРОНА І ЛЮСТЭРКА

о л ы                      С э р  
п                      м                      ё                      ц  
а                      я а                      а  
г                      М                      п  
о    а  
к    Д  
т    о  
я    б  
п    н  
а    а  
р    е  
т                      Д  
а

Л  
 П М ы К РА  
 а ер я а лі  
 Па Ёсюд НА  
 Адраджаюцца сярод паэтаў

у  
 бы гэ  
 ры тым  
 не лю  
 не стэр  
 а ку  
 лы я  
**Гіём** жы  
**Апалінэр** ву  
 ца за  
 юц чы  
 ля не  
 ўяў ны  
 як

## МІНІМАЛІЗМ

*Да 90-годдзя з дня нараджэння Марка Роткі*

Падзвінне — край нардычнай красы. Вялікая рака, што павольна цячэ да Балтыкі між высокіх лясных берагоў, эпічны далягляд, які хаваецца за бясконцымі пагоркамі, сінеча высокага неба і прыглушаная зеляніна лугоў ды палеткаў ствараюць незабыўнае ўражанне. Тут сяліліся фіна-ўгорскія і індаеўрапейскія плямёны, і жыццё ўвесь час аднаўлялася ў задзіночанні аўтахтоннага і прышлага. Крывічы, якія заклалі на Заходняй Дзвіне галоўны горад сваёй дзяржавы — Полацк, не памыліліся з выбарам месца.

Калі нашыя продкі ад Полацка рушылі за плыню ракі, дык перад імі адно за другім паўставалі гарадзішчы, з якіх потым выраслі Дзісна, Верхнядзвінск, Друя і Дзвінск (непадалёку колішняй крэпасці крыжакоў Дзінабург). Там прыгажосць прыроды амаль фантастычная. Ледавік пакінуў безліч пагоркаў, з вышыні якіх рака здаецца блакітнай стужкай, што спавівае гарыстае цела зямлі, парослай густым сасняком. Адзінкавае, лакальнае ўжо не ўспрымаецца вокам, бо ўсё яднаецца ў агульную стыхію велічы.

Пэўна ж, гэтыя велічныя краявіды пакінулі свой глыбокі след і ў душы дзесяцігадовага хлопчыка з Дзвінска Марка Роткавіча, які разам з бацькамі развітваўся з імі, плывучы па Дзвіне на параходзе да Рыгі, а потым у эміграцыю — за

акія. Было тое ў 1913 годзе.

З той пары мінула шмат часу і ў 1993 годзе мы ўжо святкуем 90-ыя ўгодкі з дня нараджэння Марка Роткавіча, больш вядомага ў сучасным амерыканскім мастацтве як Марк Ротка (Mark Rotko) — пачынальніка жывапіснага мінімалізму як аднаго з наватарскіх праяваў канцэптуальнага мастацтва. Гэта знамянальная падзея і для беларускага мастацтва, бо ўпершыню мы асэнсоўваем дачыненне мастака да Беларусі.

У Амерыцы Марк з бацькамі пачынаў жыць у невялікім тады горадзе Портлендзе штата Арэгон на ціхаакіянскім узбярэжжы. Жылося тут спакойней, чым у Еўропе, якая якраз тады выбухнула ваеннай істэрыяй. Хаця Роткавічаў, пэўна ж, таксама хвалявала, што там дзеецца з блізкімі людзьмі ў Дзвінску, які трапіў у паласу фронту.

У 1921 г. Марк паступіў у Ельскі ўніверсітэт. Але праз два гады пакінуў яго, бо юнака не задавальнялі кансерватыўныя ўмовы навучання і празмерна ўстаўныя ўзаемаадносіны выкладчыкаў і студэнтаў. А Марка вабіла жывое жыццё. Вандруючы па краіне, у 1925 годзе ён патрапляе ў Нью-Ёрк, дзе і спыняецца на сталае жыхарства.

Трэба адзначыць, што ў Амерыцы авангардныя мастацкія рухі ўпершыню заявілі пра сябе падчас Першай сусветнай вайны — у нью-ёркскай бунтарскай эліце. Марк Ротка ўвайшоў у Лігу студэнтаў-мастакоў і адначасова з 1925 года пачаў вучыцца ў аднаго з першых амерыканскіх мадэрністаў — Макса Вэбера, блізкага Анры Мацісу па парыжскіх гадах фавістычнага выбуху ў жывапісе. Многае яднала Макса і Марка — нават у паходжанні. М. Вэбер таксама ў дзесяці-

гадовым узросце ў 1891 годзе пакінуў з бацькамі горад свайго дзяцінства Беласток і пераехаў у амерыканскі Бруклін. Другі раз з Еўропы, ён, ужо як перакананы мастак-мадэрніст, вярнуўся ў Амерыку ў 1909 годзе, але ў Нью-Ёрку яго сустрэла не прызнанне, а крытыка. Аднак гэта яго не спыніла, больш за тое, у сваім жывапісе ён пачаў практыкаваць абстрагаваныя формы ды яшчэ з элементамі кубізму і футурызму!

Можна ўявіць адносіны да яго наватарскай творчасці ў амерыканскім грамадстве, дзе да мастацтва найперш ставіліся як да добрааплачанага занятку. Вэбер мог тады разлічваць хіба што на адмоўную вядомасць з вераю, што чым больш выпадзе ганьбаванняў, тым большай потым будзе слава.

М. Ротка становіцца вучнем куміра творчай моладзі, стыль якога фармаваўся зваротам да містыцызму ў фігуратыўных кампазіцыях музычна-лірычнага зместу, дзе пераважала свабодная жывапісная фіксацыя, ледзь пазначаная ўмоўным контурным малюнкам. Адразу ўзняцца да такога артыстызму вучань, вядома, не мог, ды і шлях у яго быў іншы. Хаця творчыя вынаходніцтвы настаўніка спатрэбіцца яму крыху пазней, а ўменне засвойваць і па-свойму развіваць дасягненні іншых вялікіх творцаў будзе для М. Роткі вельмі плённым.

Першыя самастойныя творы М. Роткі, паказаныя на яго дэбютнай персанальнай выставе ў Нью-Ёрку, належалі да стылю сацыяльнага рэалізму. Кульмінацыі гэты напрамак у яго творчасці дасягае напрыканцы 1930-х гадоў у серыях “Падземная чыгунка”, дзе ажываюць самотныя постаці людзей у прымглёным святле каменнай

пустэчы станцый метро велізарнага горада. Тут упершыню ў яго жывапісе поруч з фігуратыўнымі вобразамі ўзнікаюць чорныя плямы і чырвоныя стужкі, якія абмяжоўваюць пероны метро ад чыгуначных каляін, што імкліва знікаюць у цемры падземных тунэляў.

Пахмурныя нью-ёркскія надвяхоркі на Атлантычным узбярэжжы шмат давалі мастаку для настраёвых абагульненняў. Ахапіць шырачэзным пэндзлем стромкія абрысы хмарачосаў Манхэтэна і выявіць больш абстрагаванае, чым архітэктурна абагуленае, — мэта ягоных суб'ектыўных вандровак у імглістым свеце жывапісу пачатку 1940-х гадоў.

Неўзабаве Нью-Ёрк сустрэне новую хвалю прымусовай эміграцыі, на гэты раз палітычнай. Сюды прыедуць многія з лепшых генератараў ідэяў і форматворцаў, выгнаных з розных краін таталітарызмам і вайною. Усе яны вельмі розныя, але аднолькава паяднаныя горыччу страты таго, што пакінулі на радзіме. Хто жыў сваімі ўспамінамі, ізаляваўшыся ад амерыканскай рэальнасці, як Фернан Лежэ, хто тут ажыў нанова, як Людвіг Міс ван дэр Роэ, Макс Бэкман, Піт Мандрыян, — аднак кожны з іх пакінуў свой след на заакіянскай зямлі, і не без іх удзелу Амерыка дасягнула значных поспехаў у шматлікіх арт-навацыях.

Сярод славутых мігрантаў-выгнаннікаў былі, дарэчы, і “беларускія парыжане” (з беларускіх этнічных зямель, выхаваныя іх духоўным кліматам), вядучыя творцы французскага авангарду — Марк Шагал і Восіп Цадкін з Віцебска, Жак Ліпшыц з Друскенікаў ды інш. І многае са створаў імі ў Амерыцы прасякнутае настальгічным духам, які хоць трохі спаталяў тугу па радзіме.

М. Ротка разам з імі стасавая да сябе плён экспрэсіянізму, сюррэалізму, абстракцыянізму, што былі перанесены ў Нью-Ёрк іх еўрапейскімі вынаходнікамі і прапагандыстамі. Але гэта не было літаральнае перайманне, бо мастак ужо сфармаваўся як непаўторная індывідуальнасць. Яго этапны твор 1945 года з паўабстрагаванымі біяморфнымі формамі сімптоматычна называецца “Сцэны хрышчэння”. Хрысціянская сімволіка тут лучыцца ўжо з уласна роткаўскім бачаннем самасцвярджэння — праз рытуал (сімвалічнага хрышчэння) выхад да яснага адчування і разумення трансцэндэнтнай прасторы, дзе нішто не замянае знайсці адэкватнае адлюстраванне свайго духоўна-вобразнага свету.

З 1948 года ён ужо цалкам упэўнена чуецца ў гэтай неабсяжнай прасторы, або, як адзначаюць амерыканскія даследчыкі, “дасягае найвышэйшай уласнай формы ў абстрактным экспрэсіянізме”. Праўда, гэта не зусім дакладнае тлумачэнне, хоць яно і паходзіць з энцыклапедычных англамоўных крыніц, бо ў М. Роткі ніколі не выходзіць на першы план спантанна, інтуітыўна-бескантрольны пачатак, вызначальны для згаданага жывапіснага кірунку. Дарэчы, тыя ж крыніцы аб’ектыўна канстатуюць, што “ў адrozenне ад шматлікіх сваіх калег Ротка ніколі не давяраў такім эфектным тэхнічным прыёмам, як кідкія інтэнсіўныя мазкі або накропліванне ці расплёскванне фарбы. Замест гэтага яго мастацкія прыёмы грунтуюцца на супастаўленні, змешванні вялікіх свабодных плоскасцей размытых колераў, якія нібыта плывуць паралельна плоскасці карціны ў неакрэсленай прасторавай атмасферы”.

А гэта ўжо іншая тэндэнцыя жывапісу, хай сабе толькі і ў нефігуратыўным вымярэнні. М. Ротка — адзін з першых, хто ўсвядомлена і паслядоўна спрошчваў усе магчымыя выяўленчыя сродкі. З найпрасцейшых фармальных і колерных мадыфікацый ён абмежаваўся двума трыма мякка акрэсленымі прамакутнікамі, што амаль цалкам запаўняюць творы вертыкальных фарматаў. Яны часта маюць вялікія памеры, але пакідаюць адчуванне нечага экзістэнцыйна блізкага з-за іх лінейнай “анты-чарцёжнасці”, гульні адценняў у межах лакальных колераў, затушаванасці контураў, “нехайных” геаметрычных плоскасцей, што размываюцца, раствараюцца ў агульным фоне ці пераходзяць са светлых, яркіх у бляклыя альбо цьмяныя формаколераспалучэнні.

Ёсць у гэтых немудрагелістых сведчаннях душэўнага стану такая глыбіня і шматзначная асацыятыўнасць, што ніякімі іншымі сродкамі яе не перадаць. Кладучы на палатно замглёныя, празрыстыя, ледзь заўважальныя для вока слаі алейнай фарбы, ён карыстаўся лесіровачнай і пастознай тэхнікай, пакідаючы на палатне найвыразнейшы запіс сваіх “пустэльных інтравертыўных пейзажаў”, нікім да яго не з’індыфікаванай вобразнай прасторы, якая, аднак, кожнаму можа ўявіцца доўгачаканай і чытальнай.

Такую нетыповую жывапісную з’яву слухна будзе акрэсліць як мастацтва мінімалізму, бо сродкі адлюстравання кажуць самі за сябе. І чым больш мастак мінімалізуе іх, тым больш “аўтарскіх” правоў мае глядач на іх уласнае разуменне ў самым шырокім сэнсе. Нездарма ж



кажуць пра геніяльную недамоўленасць, маючы на ўвазе фармальна простую перадачу пэўнай бязмежна глыбокай ідэі ў мастацкіх, літаратурных ці іншых праявах творчага духу.

Толькі не ўсё простае геніяльнае, калі яно не мае сваёй наватарскай і далёкасяжнай мэты, падмацаванай упартай працай. Пачынальнік мінімалізму даў непаўторны прыклад працавітасці: восем соцень алейных палотнаў, незлічоная колькасць эскізаў і накідаў. Скрозь — максімальная выразнасць пры ўласцівай маэстра прастаце сродкаў. Гэтым вызначаецца яго лёгкая аўтарская пазнавальнасць у любым кантэксце.

Мінімалізм М. Роткі як бы сатканы з паветранасці, духоўнай нематэрыяльнасці. Тут няма тэхніцызму, рацыянальнай аскетычнасці, тыповых для амерыканскага мінімаль-арта 1960-х гадоў. Пры ўсім канструктыўным будоўванні кампазіцыі, мінімалізм М. Роткі не вызначаецца чыстай геаметрыяй. Гэта хутчэй мяккая муарная мяжа між лагічным і ірацыянальным, што звязаныя з невымернай роткаўскай бясконцасцю. З канца 1940-х гадоў М. Ротка супрацоўнічае з іншым мінімалістам, аўтарам буйнамаштабных аднаколеравых кампазіцый Банетам Ньюэнам, але не спакушаецца яскрава-акрылавымі сродкамі яго кірунку “хад эдж” (цвёрдая скрайнасць). Хаця экстравагантна-мінімальнае, з адметным мастацтвам колераў, што інспіруе ўражанне звышматэрыяльнай супер-якасці, мела свае перспектывы развіцця ў мегаполісных цэнтрах сучаснай нетрадыцыйнай творчасці.

Нягледзячы на гэта, М. Ротка заставаўся нібы “вясковым” — прыглушаным, світанкавым,

вечаровым, далёкім ад дынамікі фарбаў дзённага і начнога Нью-Ёрка, блізкім да першапрыроды, але пры гэтым ніколі не выглядаў млява і аморфна на любым экспазіцыйным фоне. Што гэта, як не моц натуральнасці, першакрынічнасці, кодам якіх ён творча валодаў!

Ад мінімалізму, які з сённяшняй перспектывы так лёгка асэнсоўваць і тлумачыць, адзін крок да канцэптуалізму, кірунку мастацтва 60-х–70-х гадоў, найбольш сутнаснай рысай якога ёсць звязанне творчага дзеяння да пераказу канцэптуальнай думкі (праз слова, графічны накід, схематычны малюнак, фотадакументацыю і да т. п.) без пасрэдніцтва самога вобразнага аб'екта мастацтва.

З 1958 па 1966 год М. Ротка працаваў (з перапынкамі) над серыяй з 14 велізарных (3м x 4м) імглістых кампазіцый. Яны неўзабаве былі размешчаны ў хрысціянскім ДOME малітвы ў Х'юстане (штат Тэхас), названым пасля смерці аўтара яго імём. Гэтыя палотны былі фактычна манахромнымі з выкарыстаннем карычневых, каштанавых, чырвоных і чорных колераў. Іх цёмная інтэнсіўнасць прыадкрывае для вока і пачуццяў глыбіню містыцызму аўтара ў яго апошні перыяд творчасці.

Мастак ясна ўсведамляў сваю творчую мэту, высвятляючы праз прызму чырвонага і чорнага глыбокія пазаматэрыяльныя пачуцці. І ў самоце творчага прасвятлення, магчыма, разумеў, што ў гэтым сэнсе далёка апярэдзіў мастацтва Старога і Новага Свету. Яго вандроўкі ў Еўропу ў 1950-х гадах, асабістае знаёмства з Гансам Хартунгам і іншымі карыфеямі абстракцыянізму, наведванне Італіі з мэтай азнаямлення з шэдэўра-

мі Рэнсансу моцна падтрымалі яго маральна і творча. А ў Нью-Ёрку яго ўжо пачалі не заўважаць нават былыя вучні, якія здабылі сабе вядомасць, абапіраючыся на зробленае настаўнікам. Цяпер яны былі заклапочаныя толькі сваім поспехам і прэстыжным становішчам у асяродку, што ўжо не збіраўся саступаць Парыжу мадэрністычнага першынства.

Таму ў цяжкі момант побач з майстрам не аказалася нікога, хто б яго мог зразумець і дапамагчы. Змучаны хваробай, а яшчэ больш — адзінотай, М. Ротка 25 лютага 1970 года скончыў жыццё самагубствам. Так згас апошні чырвоны прамень і настала ноч.

Але праз адзінаццаць гадоў да мастака вярнулася прызнанне. Увесь гэты час доўжыўся цяжкі працэс змагання за аднаўленне яго спадчыны ў спецыфічна амерыканскіх абставінах. Распарадчыкі маёмасці мастака і ўладальнік галерэі Мальбара ў Нью-Ёрку (няма жадання нават называць іх прозвішчаў, бо яны паводзілі сябе амаральна), вырашылі добра зарабіць на спадчыне мастака. Дзеля гэтага яны прыдумалі па дамоўленасці перавесці на галерэю працы нібыта па нічога не вартым кошце, каб тым давесці, што яны не маюць ніякай каштоўнасці. Але гэта відавочная махінацыя выклікала пратэст дачкі Роткі — Кацярыны. Яна падала ў суд на празмерна спрытных і нячыстых на руку авантурыстаў. Доўгі час цягнулася разбіральніцтва, у якім сутыкнуліся прыхільнікі таленту і яго дыскрэдытатары. Урэшце манхэттанскі судзя вынес рашэнне на карысць дачкі мастака, а вінаватых пакаралі выплатай кампенсацыі на суму 252 000 долараў. Зразумела, што і гэтыя

грошы далёка не адпавядалі сапраўднаму кошту зробленага мастаком.

Вялікая спадчына майстра вярнулася з цёмных запаснікаў да шырокага кола прыхільнікаў і сённа атрымала сусветнае прызнанне. Яго творы ўспрымаюцца як толькі ўчора напісаныя. Напрыклад, паглядзім на кампазіцыю “Фіялетавае, зялёнае, чырвонае” (1951). Празрыстая алейная накладка на чырвоным фоне палатна як бы наслойвае ўражанні вечаровага неба, далёкага краю лесу, вершаліны якога пазначаны чорным контурам, і вялікай воднай плыні ў ніжняй частцы твору, што міжволі атаясамляецца з пейзажам Падзвіння, “змалёваным” з “негатыва памяці”.

У 1979 годзе быў заснаваны фонд Роткі ў Нью-Ёрку. Яго шматлікія творы былі падзелены між двума дзецьмі мастака і гэтым фондам. У 1980 годзе фондаўскія творы былі размеркаваны ў музеях ЗША, Вялікабрытаніі, Нідэрландаў, Даніі, Ізраіля і іншых краін. У Штутгартскай дзяржаўнай мастацкай галерэі (ФРГ) знаходзіцца адзін з твораў М. Роткі позняга перыяду, што не мае свайго каляровага наймення, а пазначаецца як “Безназоўнае” (1962). На цьмяным фіялетавым фоне экранізавана свецяцца дзве светлыя (ружовая і аранжавая) плоскасці. Тут у жывалісным сэнсе барацьба між цёмным і светлым яшчэ знаходзяцца ў адноснай раўнавазе. Пазней цёмна-трагічнае будзе ўсё больш апаноўваць вобразную прастору яго мастацкіх кампазіцый.

Лепшая і найвялікшая частка калекцыі, якую, спадзяемся, нам яшчэ накіравана калі-небудзь

убачыць, была накіравана ў Нацыянальную мастацкую галерэю ў Вашынгтоне. Беларускія даследчыкі, якія на яе патрапяць, пэўна, адразу заўважаць, што мінімалізм М. Роткі — гэта амаль супрэматычнае абагульненне Казіміра Малевіча. Блізкая тут і сімволіка колераў, і невычэрпнай моцы метафарычнасць. Віцебскія квадраты К. Малевіча і нью-ёркскія простакутнікі М. Роткі — этапныя з’явы мастацтва ў яго памкненні спасцігнуць будучыню.

Дазволім і мы сабе невялічку паэтычную алузію. Калі ў Нью-Ёрку, дзе спачыў мастак, наступае зорная ноч, у краі яго нараджэння — світанак. Над берагамі Дзвіны ўздымаецца серабрыстая парнасць, што ахінае вэлюмам прастору зямлі і неба. Зусім як на яго таямнічых жывапісных палотнах.

## ПАТРЫЯРХ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА

21 лістапада 1993 года споўнілася 100 гадоў з дня нараджэння Уладзіслава Страмінскага, славутага тэарэтыка і практыка мастацкага авангарда. Як яшчэ мала можна распавесці, нават крытыку мастацтва, гэтае прозвішча, хоць і прыгадваецца яно ў такую знамянальную гадавіну. Толькі цяпер на Беларусі пачынае аналізавацца яго жыццё і творчасць. З'явіліся першыя публікацыі ў “Мастацтве” (1993, №11 — Н. Страмінская “Уладзіслаў Страмінскі — чалавек і мастак”) і інш. 1 снежня 1993 года ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі адбылася навуковая канферэнцыя, прысвечаная юбілею творцы “У. Страмінскі на Радзіме”. У ёй удзельнічалі многія мінскія мастацтвазнаўцы і супрацоўнікі пасольства Польскай Рэспублікі ў Беларусі. Магчыма, упершыню ў практыцы правядзення навуковых канферэнцый, прысвечаных мастацтву авангарда, была надрукаваная афіша, падрыхтаваная дызайнерам А. Кітаевай. На завяршэнне канферэнцыі мінскія мастакі на чале з І. Кашкурэвічам правялі перформанс “Павідокі сонца. Страмінскі ў Мінску”. Гэта быў адметны пачатак вяртання ў нашу культуру вялікага авангардыста, нашага земляка, недаравальна забытага ў часы існавання БССР.

## ЖЫЦЦЁВЫ ШЛЯХ

Уладзіслаў Страмінскі нарадзіўся ў Мінску на вуліцы Гарбарнай. Паходзіў мастак са збяднелай шляхецкай сям'і. Бацькі вырашылі даць сыну вайсковую адукацыю, і ён свае падлеткавыя ды юнацкія гады правёў у адпаведных вучэльных Масквы і Санкт-Пецярбурга. У 1916 годзе, як афіцэр расейскага войска, на фронце пад Навагрудкам быў цяжка паранены. Яму ампутавалі частку левай рукі і правай нагі, ён страціў зрок на адно вока. Знаходзячыся ў шпіталі ў Маскве, пачаў шукаць сабе месца ў новым жыцці. У 1918 годзе наведвае Першыя вольныя мастацкія майстэрні, дзе становіцца прыхільнікам творчасці К. Малевіча і У. Татліна, але аддае перавагу першаму. Хутка пачынае прымаць удзел у выставах рэвалюцыйнага мастацтва. Напачатку 1918 года вяртаецца ў Мінск, дзе працуе ў губернскім адзеле мастацтва Народнага камісарыята асветы. У тым жа годзе перабіраецца ў Смаленск і выкладае ў мастацкай школе пры губернскім адзеле асветы. Тут ён знаёміцца са сваёй будучай жонкай і творчай паплечніцай Кацярынай Кобра. Калі напачатку 1920 года ў Віцебску К. Малевіч разам з аднадумцамі стварыў творчую суполку СНОМАС, У. Страмінскі адразу ж стаў яе сябрам і ўзначаліў філію суполкі ў Смаленску. У 1922 годзе з жонкай Кацярынай перабіраецца ў Вільню, дзе жыла яго маці, і ўжо ў наступным годзе арганізуе там выставу з мэтай прапаганды здабыткаў

супрэматычнага мастацтва, да якога далучыліся і польскія наватары. На працягу 1920-х–1930-х гадоў У. Страмінскі звязвае сябе з польскім і, шырэй, заходнееўрапейскім авангардным рухам, становіцца адным з самых радыкальных яго прапагандыстаў. Ён выступае як практык і тэарэтык мастацтва.

Уласную тэарэтычную канцэпцыю, якую ён назваў унізмам, У. Страмінскі пачаў распрацоўваць, калі часова жыў у Вілейцы напачатку 1920-х гадоў. У 1930 годзе мастак пераязджае ў Лодзь, дзе яго намаганнямі быў створаны Музей сучаснага мастацтва. У 1932 годзе ён атрымаў ганаровую ўзнагароду магістрата, што азначала прызнанне яго ролі як мастацкага лідара. У 1939, у першыя дні вайны, вяртаецца ў Вілейку да сваякоў, дзе працуе да сярэдзіны 1940 года. Менавіта ў Вілейцы быў створаны яго славыты графічны цыкл “Заходняя Беларусь”. Пад пагрозай сталінскіх рэпрэсій вяртаецца ў Лодзь, дзе з рызыкай быць пераследаваным за авангардныя мастацкія погляды, трывае гады акупацыі, рупна зберагаючы свае творы. Пасля вайны выкладае ў Вышэйшай мастацкай школе Лодзі. У канцы 1949 года быў звольнены з працы “за фармалістычныя погляды ў мастацтве”. Апошнія гады жыцця, цкаваны камуністычнымі ўладамі Польшчы, пражыў у страшэннай нястачы. Памёр 26 снежня 1952 года і пахаваны ў Лодзі. З другой паловы 1950-х гадоў пачалася яго пасмяротная творчая рэабілітацыя ў Польшчы, інспіраваная яго вялікай папулярнасцю ў свабодных краінах Захаду, якая пашыраецца і па сённяшні дзень.



## ПАВІДОКІ СОНЦА

1.12.1993 у 19-00 у Мінску пачаўся перформанс, прысвечаны 100-годдзю з дня нараджэння У. Страмінскага. Арганізавала яго суполка мінскіх мастакоў на чале з Ігарам Кашкурэвічам. Змяркалася. Удзельнікі навуковай канферэнцыі выйшлі з будынка Нацыянальнага мастацкага музея з прадчуваннем падзеі, якая эмацыйна расквеціць юбілейныя чытанні ды больш глыбока і экспрэсіўна выявіць сувязь мастака з родным горадам.

I. Кашкурэвіч, як заўсёды падчас сваіх акцый, становіцца рашучым і ўпэўненым. Ён заклікаў калегаў і прысутных з ліку ўдзельнікаў канферэнцыі, а таксама выпадковых назіральнікаў разгарнуць вялікія кавалкі тканін з вышытымі на іх рознакаляровымі крыжамі. На плечы ўдзельнікі акцыі накінулі плашчы ва ўністычным стылі, дзе таксама дамінаваў белы колер.

Кіраўнік перформанса, стоячы між калонамі на лесвіцы музея, раптам выгукнуў: “Страмінскі ў Мінску, Страмінскі вярнуўся ў Мінск! Пойдзем лавіць яго жывапісныя вобразы — павідокі сонца, якія ён калісьці намаляваў!” — і грамада з разгорнутымі тканінамі рушыла ўніз па вуліцы, да тых мясцін ля Свіслачы, дзе калісьці жывіў мастак. Раз-пораз усе дружна выкрыквалі: “Страмінскі ў Мінску!” У вечаровым змроку гэта выглядала вельмі загадкава ды інтрыгуюча. Выпадковыя мінчукі, што крочылі насустрач, за-

цікаўлена прыглядаліся і ветліва ўсміхаліся. Да 100-годдзя У. Страмінскага мінчукі ўжо настолькі мадэрнізавалі свае погляды на культурнае жыццё, што маглі адэкватна рэагаваць і на падобныя нечаканкі.

На вуліцы Ульянаўскай, якая цягнецца ўздоўж Свіслачы, захаваўся стары цагляны будынак з арыгінальным гаўбцом на другім паверсе. Тут шэсце спынілася, і з гаўбца пачуўся голас яшчэ аднаго ўдзельніка перформанса, які гучна паўтараў: “Павідокі сонца, павідокі сонца!..” Пры гэтым ён кідаў у паветра мноства каляровых паперчын, якія сімвалізавалі павідокі — паветраныя караблікі, якія ўтвараюцца ў воку пры праламленні промняў сонечнага святла. Паперчыны разліталіся пад парывамі ветру і рассыпаліся на ходніку, на асфальце, на першай снежаньскай шэрані. Кожны, над галавой каго праляталі павідокі, у нейкім інтуітыўным парыве спрабаваў схопіць хоць адзін з іх, як бы на шчасце. А яны ўсё сыпаліся буйнымі рознакаляровымі шматкамі і расквечвалі шэрань пад нагамі.

Праз пэўны час І. Кашкурэвіч голасна заклікаў удзельнікаў пранесці над цёмнымі водамі Свіслачы светлыя ветразі памяці пра мастака. Тым больш што рэчка схоплена тоўстым ільдом, і можна ўпэўнена рушыць па яе застылай плыні.

Частка ўдзельнікаў акцыі з палотнамі-ветразямі сышла на бераг, другая — паднялася на мост, каб вітаць набліжэнне гэтай ўрачыстай вечаровай працэсіі.

Шчыра кажучы, было трохкі страшнавата ступаць на лёд, праз які праглядалася цёмнае дно Свіслачы. Але бадзёрыла думка: “Дзеля Страмінскага варта рызыкаваць!” Хаця рызыка

была роўная нулю, бо лёд быў моцным. Аднак для большай пэўнасці І. Кашкурэвіч, які крочыў першым, дэманстратыўна тупаў нагамі ў ботах і падскокваў ў такт словам “Страмінскі — ў Мінску, павідокі — сонца!” А з маста ізноў сыпаліся на лёд павідокі.

Усе ўдзельнікі перформанса былі ўзрушаныя, перапоўненыя пачуццямі радасці і захаплення ад таго, што нечакана для сябе перажылі. Усё навокал пачало набываць метафарычную шматзначнасць. Мост праз рэчку — сувязь часоў. Змярцвелая ў сваёй плыні рака — сімвал застыласці творчага працэсу, які чакае сваёй вясны... І толькі калі выйшлі на бераг, халодныя метафары змяніла зімовая рэальнасць. Мароз стаў шчыпаць за пальцы, вецер працінаў праз паліто. Моцна ціснучы адзін аднаму рукі і віншуючы са святам вяртання Страмінскага, пачалі разыходзіцца ў розныя бакі горада.

Дзякуючы памятнаму перформансу гэтыя мясціны цяпер пачынаюць успрымацца як мемуарыяльныя, звязаныя з духам творчасці мастака.

На гэтым, вядома, ушанаванне памяці У. Страмінскага не спынілася. Вясной 1994 года Мінск наведала дачка мастака Ніка Страмінская. Яна пазнаёмілася з вуліцамі дзяцінства і юнацтва свайго бацькі, доўга хадзіла па беразе Свіслачы. Гэтыя мясціны вельмі натхнялі яе светлай вясновай атмасферай. Тады і нарадзілася ідэя сярод мастацтвазнаўцаў, што былі побач з Нікай, праводзіць у Мінску, і менавіта ў гэтым зялёным закутку сталіцы, маладзёвыя творчыя акцыі ў памяць У. Страмінскага.

## ФІНАЛЬНЫ МАНІФЕСТ АВАНГАРДНАГА ЖЫВАПІСУ

Напрыканцы 1920-х гг. эпоха найбольш радыкальных мастацкіх адкрыццяў завяршылася. Многім лідарам цяпер марылася пра наданне сучаснаму мастацтву класічнай завершанасці. І якраз ў гэты час з'яўляецца маніфест для жывапісцаў, што шукаюць менавіта гармоніі, раўнавагі, меры, але ў кантэксце авангарднага, нефігуратыўнага мастацтва. Гэты маніфест называўся “Унізм у жывапісе” і яго аўтарам быў У. Страмінскі. Упершыню яго прачыталі ў 1928 г. на польскай мове (ён быў выдадзены суполкай “Прээнс” уласным коштам у Варшаве).

У. Страмінскі ў той час ачольваў, па сутнасці, адзін з апошніх мастацкіх хаўрусаў, што арыентаваўся на канцэпцыі віцебскага мадэрнізатарства. На тую пару мастак меў ужо вялікі практычны і тэарэтычны досвед, каб падсумаваць свае назіранні і пацвердзіць адкрыцці, зробленыя ім у галіне даследавання форм на плоскасці. У адрозненне ад маніфестаў 1910-х–пачатку 1920-х гадоў, яго тэарэтычная праца напісана ўзважана, грунтоўна, дакладнай мовай, якая ўздзейнічае не столькі на пачуцці, колькі на розум. У. Страмінскі канцэнтруе сваю ўвагу на жывапісе як відзе мастацтва, дзе пачынаюцца чыстыя доследы з формай, колерам, плямай, дзе распрацоўваюцца асноўныя заканамернасці новай форматворчай гармоніі і эстэтычнай цэльнасці.

Поўны пераклад арыгінала заняў бы ў нас шмат месца і патрабаваў бы шматлікіх тлумачэнняў, звязаных з высвятленнем розных назваў, нечаканых супастаўленняў, параўнанняў, якімі багатая праца У. Страмінскага, звязаная з праблематыкай культурнага жыцця тагачаснай Польшчы, якое неабходна было асучасніваць праз унізм. Таму знаёмства з поўным тэкстам брашуры на беларускай мове мы адкладзем яшчэ на нейкі час. А тут пададзім толькі вытрымкі, цытаты і каментарыі асноўных тэзісаў, якія сам У. Страмінскі наўмысна выдзяляў павялічанымі літарамі. Але спадзяемся, што і гэтага будзе даволі, каб зразумець сутнасць эстэтычнай тэорыі У. Страмінскага. “Карціна перастала быць часткай дэкарацыі муру”. Раней, у часы Рэнэсансу, калі жывапіс ужо сфарміраваўся як самастойны від мастацтва, карціна часта яшчэ толькі падмацоўвала архітэктурнае вырашэнне. Затым наступіла эпоха жывапіснага спаборніцтва з архітэктурай — барока. Між іншым, якраз тады і ў самім жывапісе пачынаецца барацьба за вершнасць паміж лініяй і колерам — асноўнымі экспрэсіўнымі сродкамі кампазіцыі. Кантрасты барочнага жывапісу часта разбураюць еднасць формы, ствараючы самыя нечаканыя пачуццёвыя эфекты.

У. Страмінскі адзначае, што нават такі “будайнік” канцэпцый сучаснага мастацтва, як П. Сезан, не адступіў ад базавага барочнага прыцыпу колерных кантрастаў. Кубізм 1918 года (позняя фаза) у творчасці “пурыстаў” Ле Карбюзье і Азэнфанта таксама не вырашыў да канца зняцце кірункава-лінейнага напружання, што з’яўляецца галоўным “касцяком” кампазіцыі

карціны. “Здаецца, на першы погляд карціны Сезана выглядаюць як нешта іншае, чым барочныя творы. У сапраўднасці, аднак, пашырэнне колеравага дыяпазону ёсць тут адно павелічэннем колькасці кантрастаў барочнага жывапісу. Сезан групуе колеры паводле таго ж правіла кантрасту (чырвоны, падкрэслены зялёным і інш.). Прынцып кантрасту ёсць галоўная аснова барочнага жывапісу. Ад гэтага прынцыпу Сезан не адступіўся. Яго адступніцтва ёсць уяўным. А ў сапраўднасці яго колерныя спалучэнні застаюцца кантраснымі, як кантраснымі былі спалучэнні барочных колераў. Заваёвы імпрэсіянізму апынуліся паглынутымі барока. Імпрэсіянізм не здолеў развіць сваёй уласнай сістэмы, паколькі быў паглынуты барока і выкарыстаны для ўзбагачэння і пашырэння ўласнай формы. У кожным разе Сезан застаецца нашчадкам барочнага жывапісу. Знікненне контурнай лініі, разрыў яе колерам (ужо ў імпрэсіяністычным разуменні, не валёрным, як тое было ў самім барока), незалежнасць колеру ад лініі, узаемазакнёнасць кірункавых напружанняў, якія ствараюць лінейны касцяк карціны, размяшчэнне колераў паводле іх цяжару для атрымання асіметрычнай раўнавагі — гэта характарыстыкі жывапісу Сезана. Выкарыстоўваючы той самы крытэрыў аб’ектыўнай формы для кубізму, асабліва адносна яго першых фазаў, якія апырэдзілі эпохальны паварот, здзейснены Жанэрэтам (Ле Карбюзье) і Азэнфантам прыблізна ў 1918 годзе, мы гатовыя сцвярджаць, што першыя фазы кубізму таксама ёсць барока, гэта значыць свядомым выкарыстаннем, у адсарбаваным і канцэнтраваным выглядзе, тых самых прынцыпаў, якія ха-

рактарызуюць барочны жывапіс. У кубізме мы найперш заўважаем кірункавыя напружанні, як галоўны элемент пабудовы карціны. У барока гэтыя напружанні шматразова выступалі ў замаскаванай форме, як вонкавыя ці ўнутраныя контуры з усёй сваёй прыпадковасцю. Кубізм праз увядзенне прынцыпа геаметрызацыі гэтыя напружанні выявіў, падкрэсліў, зрабіў відавочным аснову кампазіцыі і спосаб яе пабудовы. Але мэта памкненняў застаецца без змены. Спосаб — узаемазамыканне кірункавых напружанняў — таксама. Хаця колеравы дыяпазон тут багацейшы нават у параўнанні з колеравым дыяпазітам Сезана. Гэта было дасягнута праз вылучэнне фактуры, яе больш свядомае і пашыранае выкарыстанне. Фактура — гэта стан каляровай паверхні. Ад спосабу накладання фарбаў залежаць каляровыя ўражанні, часам настолькі разнастайныя, што ніякімі злучэннямі колераў мы такога ўражання не можам дасягнуць. Як да колеру ў барока, гэтаксама дынамічна ставіліся кубісты і да фактуры. Кубісты здынамізавалі фактуру, разумеючы яе як след пэўнага руху, знак руху, або бязруху, залежна ад сістэмы малекулярных часцінак колеру, з якіх складаецца фактура”.

Праз геаметрызацыю, як адзначыў даследчык, кубізм нават яшчэ больш аголена за барока выявіў кантрасты формы і колеру. Для кубістычных твораў, такім чынам, тыповае вырашэнне — “асяродкавая пабудова” кампазіцыі, як, дарэчы, і ў многіх барочных вырашэннях той ці іншай тэмы. Толькі варта адзначыць больш шматгранную трактоўку формы ў кубізме.

“Барока — жывапіс драматычнага напружання”, — падкрэслівае аўтар. Гэтую драматычнасць ён звязвае з “цэнтрызмам пабудовы карціны”, “незалежнасцю колеру ад лініі”, “сутыкненнямі лініі з лініяй”, “кантрастамі формаў і колераў”, што бачна ў многіх вядомых творах еўрапейскага барочнага, а таксама і постімпрэсіяністычнага мастацтва. Гэтую асаблівасць У. Страмінскі называе “дуалізмам”, што ў яго азначае непатрэбную барацьбу, якую неабходна спыніць у новым мастацтве ХХ стагоддзя дзеля яшчэ небывалай гуманістычнай раўнавагі. “Час прыйшоў на тое, каб правесці рэвізію паняцця “багацце формы” жывапіснасці і іншых роднасных паняццяў. Аналіз гэтых паняццяў мусіць пераканаць, што багаццем формы і інш. называем менавіта тое, што разбурае цэласнасць кампазіцыі, падзяляе яе адзінства, замест арганічнай еднасці робіць механічны злепак частак, якія, па азначэнні, немагчыма злучыць. Не кантраст павінен цяпер стаць мерай формы карціны, але яе еднасць і спосабы, скіраваныя на яе стварэнне”, — сцвярджае аўтар, маючы на мэце ідэальную плоскасць.

Канфліктных сітуацый у наш час, сапраўды, зашмат. А новая місія мастацтва — міратворчая. Нельга не прызнаць “антыкантраснай” рацыі мастака ў кантэксте яго тэорыі. Свет і цяпер, хоць з канца 1920-х гадоў мінула столькі часу, ніяк не можа пераадолець дысгармонію самога сябе, а дэструктыўная агрэсіўнасць не спыняецца парушаць сузіральны спакой.

“Дуалістычная канцэпцыя павінна быць заменена ўністычнай. Не пафас драматычных выбухаў, не велькасць сіл, але карціна, такая арганіч-



ная, якой ёсць прырода”, – упэўнены мастак.

Последам за К. Малевічам, аўтар тэрміну “супрэматызм” (вышэйшы), У. Страмінскі працягвае традыцыю ўжывання класічных лацінізмаў у авангардным лексіконе мастацтва і прапаноўвае тэрмін “унізм” (ад лац. адзіны, цэласны, аб’яднаны). З гэтага і паўстае ідэя “роўнаўартаснасці прасторы карціннай плоскасці”. “Кожны сантыметр кампазіцыі такі самы вартасны і ў аднолькава важным значэнні прымае ўдзел у пабудове карціны”. Такі прынцып дазваляе пазбегнуць напружання, якое найперш стварае канцэнтрацыя галоўных элементаў кампазіцыі ў яе цэнтры. Нават суб’ектывізм творчай манеры трэба адхіліць на другі план, бо першасная задача – дасягненне гармоніі і статыкі. “Пазачасовасць” павінна захапіць усю плоскасць карціны, цалкам выдаляючы хаатычны рух. “Пабудова кампазіцыі можа адбывацца толькі праз уністычна лічбавае вымярэнне ўсёй карціны”. Гэта азначае, што суадносіны ўсіх формаў павінны быць дакладна прапарцыянальнымі, нават матэматычна вылічанымі.

Далей У. Страмінскі тлумачыць, што не трэба палохацца матэматычных і лінейных разлікаў. Цыркуль, лінейка — не ворагі творчасці, а, хутчэй, дапаможцы, бо нішто, зрэшты, не перашкодзіць натхненню мастака. “Нават дасканалое веданне спосабаў вылічэння не можа стварыць карціны. Вылічэнне павінна ісці поруч з інтуіцыяй. Узаемная дапамога аднаго і другога творыць карціну”, — запэўнівае У. Страмінскі і ўдакладняе перавагу аб’ектывізацыі творчага метаду замест ранейшых спантаннасці і суб’ектывізму: “Станоўчым вынікам выкарыстання падлікова-

га метаду з'яўляецца аб'ектывізацыя карціны, ліквідацыя індывідуальных парыванняў і графалагічных ваганняў, перанос увагі на аб'ектыўныя законы пабудовы карціны – замест выяўлення ў карціне ваганняў волі і тэмпераменту мастака, тых ці іншых ягоных канцэпцый. Законы пабудовы карціны павінны стаць вышэйшымі за аўтарскі індывідуалізм”.

Вялікую вагу ў сваёй працы У. Страмінскі надае кантрасту колераў. Іх вызваленую ад сюжэтнасці, прадметнасці, трохмернасці стыхію (колер — самы моцны сродак псіхалагічнага ўздзеяння) таксама трэба вучыцца гарманізаваць. “Колеры неабходна гуртаваць на карціне не паводле кантрастаў, што разбураюць вобраз, а паводле прынцыпу іх гарманізацыі”. Ніякі колер не павінны адрывацца ад іншых, ніякі не мае права празмерна згушчацца ці высвятляцца, вылузваючыся з агульнай танальнасці. Такім чынам, незалежнасць колеру ад лініі, у чым крыецца “вогнішча дынамізму і кантрастаў”, можна і неабходна пераадолюваць. “Колер не праходзіць ужо праз лінію. Ён з ёю звязаны, узаемна злучаны, творыць еднасць”. Так пераадолюецца дуалізм і паўстае не “драматычны”, а “арганічны” твор, найбольш адпаведны памкненням сучаснікаў, якія жадаюць зацугляць бескантрольнасць тэхнічных пераўтварэнняў, спыніць працэсы знішчэння натуральнай прыроды.

У канцы сваёй надзвычай насычанай па змесце працы У. Страмінскі яшчэ раз абагульняе ўласныя высновы з перспекывай на будучыню: “Колер трэба гуртаваць на карціне не паводле кантрастаў, не для разбіўкі карціны, але для яе аб'яднання і сувязі. Не паводле каляровых су-

працьлегласцей, не паводле таго, што падзяляе, але паводле таго, што злучае. Каляровая гама не злучае, калі ў ёй сабраныя цёмна-светлыя кантрасты, якія разламваюць карціну. Кантрасты фактуры таксама раз'ядноўваюць карціну праз рознаскіраванасць светлавой моцы, у іх заключанай. Але злучэнне колераў не павінна адбывацца і па лініі аднаколеравай танальнасці, паколькі такая танальнасць найбольш гуртуе раз'яднальныя сілы святла ў фарбе. Колер трэба змяшчаць не ў праекцыі цёмнае-светлае, але па гарызантальнай лініі, якая звязвае разнастайнасць роўнанапружаных колераў. Аднолькавасць светлавой моцы колераў ёсць лучвом карціны, якая стварае яе цэласнасць. Ніякі колер не адрываецца ад іншых, ніякі лішне не паглыбляецца; застаецца цэльная маса формаў і паверхні карціны, злучаныя з паверхняй палатна. Такое колернае вырашэнне робіць карціну адналітнай і з гэтага не патрабуецца прымусовых злучэнняў, якія б звязвалі разадзіночаныя колеры, звязвалі б тое, што ёсць найважнейшае, чаго ўжо ніякія іншыя сродкі звязаць не могуць.

Толькі цяпер можа быць адпрэчаная незалежнасць колеру ад лініі. Не лінія павінна выпраўляць тое, што колер разлучае, не лінія звязвае карціну, разарваную колерам, тут паўстае іх згоднае дзеянне, скіраванае да агульнай мэты — да стварэння цэласнага вобраза, злучанага з сабою ва ўсіх сваіх частках, задзеных самой прыродай карціны: чатырохкутніка межаў і плоскай паверхні. Агульны вобраз карціны цяпер не ёсць сутыкненнем форм, не становіцца драмай, але, як кожны цэласны арганізм, згарманізаваны ўсімі сваімі часткамі, су-

гуччам лініі і колера. Кожны з элементаў будовы карціны: лінія, колер, фактура — імкнучца да агульнай мэты, аднак кожны — уласцівым для сябе спосабам. А паколькі мэта цяпер становіцца іншай, паколькі мэтай з'яўляецца не карціна, як драма, але карціна, як арганічная рэч, то кожны з гэтых элементаў таксама мае іншую мэту і іншы спосаб свайго вырашэння. Плоскаснасць карціны ёсць адна з праяваў цэласнасці выявы лініі і колера. Колер ужо не выглядае незалежным ад лініі. Лінія апынаецца мяжою колеру. Колер ужо не праплывае праз лінію. Ён становіцца з ёю звязаным, узаемна залежным, стварае адзінства. Пазбаўленне ад дуалізму лініі і колеру змушае да пазбаўлення дуалізму плоскай паверхні палатна з намаляванымі на палатне формамі. Карціна, што імкнецца да цэласнасці, павінна выявіць згоду сваіх прыродных складовых (плоскай паверхні і чатырохкутніка межаў). А вось барочная канцэпцыя прадугледжвала гуртаванне кантрастаў, супрацьпастаўленне іх натуральнай зададзенасці карціны і аднаго аднаму. Карціна, якая змяшчала мала кантрастаў, якая была ў згодзе з сваім фарматам і сама з сабою — бачылася з гледжання барока нуднай. Для прыхільніка барока неабмежаванасць уяўляецца паўнотой, недасягальнасць — вырашэннем, вынік ёсць нічым, страчанае — усім. І таму тыя захады, што барока зрабіла, каб перайсці да плоскаснай карціны, не змаглі яе завершыць як цэлае. Нават у кубізме позняя перыяду ці ў супрэматызме альбо неапластыцызме Мандрыяна — хаця паверхня ўжо плоская, але цэлае яшчэ не стала плоскім. Мастак шукае кантрастаў, малюючы плоска, аднак не разумее, што з гэтага павінна вынікаць? Адсюль

колер падзяляе карціну, каляровыя кантрасты з адной плоскасці ўтвараюць некалькі апрычонах паверхняў. Адсюль паўстаюць кантрасты форм, вынікам чаго становіцца іх раз'яднанасць і нязлучанасць, і замест цэласнай формы карціна падзяляецца на мноства разасобленых. Адсюль паходзіць дынамізм, які выштурхоўвае формы па-за карціну і тым не дае ім зрастацца з плоскасцю карціны. Адсюль вынікае таксама цэнтраімклівая пабудова, так часта ўжываная зараз кубістамі. Усе гэтыя памылкі паходзяць ад неразумення таго, што сама па сабе плоскаснасць форм недастатковая, што яна павінна быць адно першым крокам на шляху да карціны як плоскасці цэлага, што трэба ўсвядоміць эвалюцыю сучаснага мастацтва як перахода ад барочнага драматызму да містычнай канцэпцыі карціны як жывапіснага арганізму, што ўнізм патрабуе гармоніі ўсіх элементаў карціны з зададзенымі яе прыродай асновамі, што плоскасная сутнасць усёй паверхні карціны ёсць яе дамінуючай характарыстыкай, і такім чынам, што ўся маляваная кампазіцыя павінна ствараць аднамерную плоскую паверхню. Карціна павінна быць цэласнай і плоскай. Барочнаму драматызму неабходна супрацьпаставіць унізм жывапісу”.

У. Страмінскага невыпадкова лічаць апошнім тэарэтыкам авангарду і пачынальнікам новага перыяду ў мастацтве другой паловы ХХ стагоддзя. Яго канцэпцыя ўнізму шмат вызначыла ў крэатыўнай мадэрнізацыі жывапіснага свету за мінулыя дзесяцігоддзі. Але з пашырэннем свабоднай прасторы творчасці, куды нястомна імкнецца і мастацкая Беларусь, гэтыя ідэі могуць набываць яшчэ больш глабальны, наступальна-

гуманістычны характар. Крок за крокам упрочкі ад дэструктыўнасці, дэфармаванасці, дэгуманізацыі — да еднасці. Гэткім бачыцца шлях творчых паслядоўнікаў У. Страмінскага.

## НА РАДЗІМЕ АДАМА МІЦКЕВІЧА

26–28 чэрвеня 2008 г. на Навагрудчыне (Гродзенская вобласць, Беларусь) адбыўся міжнародны фотапленэр “Сцежкамі Адама Міцкевіча”. Яго арганізатары — Беларускае аб’яднанне “Фотамастацтва”, Дзяржаўны музей гісторыі беларускай літаратуры, Польскі Інстытут у Мінску. Куратарам пленэра і яго актыўным удзельнікам стаў мінскі фотамайстар Сяргей Плыткевіч, галоўны рэдактар часопіса “Фотамагія”. Іншыя беларускія ўдзельнікі — Юрый Васільеў, Валерый Сібрыкаў, Валерый Вядрэнка, Віктар Сядых, Наталля Ракіцкая. З Літвы прыехалі Сігітас Канцявічус, Раймондас Пуйшыс, Рамуальдас Вайткус, а з Польшчы — Ежы Пёнтак і Кшыштаф Макоўскі. За лічаныя дні фотамастакі наведалі хутар Завоссе, возера Свіцязь, парк у Туганавічах, Навагрудак, Шчорсы і іншыя мясціны, дзе нарадзіўся і правёў сваё дзяцінства і маладосць вялікі паэт, 210-годдзю з дня нараджэння якога і была прысвечана гэтая непаўторная творчая акцыя.

У параўнанні з сучасным беларускім выяўленчым мастацтвам, якое заўважна губляе жывыя творчыя сувязі з найбольш вартымі ўвагі ме-

марыяльнымі тэмамі, фотамастацтва перажывае сапраўдны ідэйны прарыў. Фотапленэр на радзіме А. Міцкевіча можна лічыць самай значнай і прынцыпова новай мастацкай падзеяй сярод сёлетніх культурных мерапрыемстваў у гонар юбілею паэта на Беларусі, якіх было, на жаль, вельмі мала. Як ніколі раней уражвае ініцыятыва і аператыўнасць фотамастакоў. На працягу вельмі кароткага прамежку часу яны здолелі зрабіць тысячы выдатных здымкаў ва ўмовах шматлікіх пераездаў з месца на месца. Лепшыя з іх былі экспанаваныя на вераснёўскай справаздачнай выставе па выніках пленэра ў экспазіцыйнай зале Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры ў Мінску. Хіба можна ўявіць нешта падобнае, каб падчас якога-небудзь аналагічнага па колькасці ўдзельнікаў жывапіснага пленэра можна было б за некалькі дзён выканаць такую невычэрпную колькасць эцюдаў? Усё гэта сведчыць на карысць неабмежаваных магчымасцяў фотатворчасці, якая дазваляе самым розным аўтарам дынамічна і вынікова пераадолюваць застойныя з'явы, звяртаючыся да яшчэ не вырашаных задач, што могуць актывізаваць творчы працэс і ў іншых відах мастацтва.

Творы ўдзельнікаў пленэру красамоўна пераконваюць у тым, што, нягледзячы на мінулыя стагоддзі з іх няўмольнай разбуральнай стыхіяй, родныя мясціны А. Міцкевіча, па вялікім рахунку, не змяніліся, не згубілі сваёй рамантычнай адметнасці і могуць стаць сапраўднай крыніцай натхнення не толькі для сучасных паэтаў, але і для мастакоў. Як ужо адзначалася ў перыёдыцы (1, с. 10–17), удзельнікі пленэру сталі аўтарамі многіх выдатных здымкаў з вялікім вобразным

падтэкстам. Напрыклад, С. Плыткевіч у творы “Карані” сканцэнтраваяў увагу на неверагодна магутнай карнявой сістэме больш як стогадовых дрэў над возерам Свіцязь, якая дазваляе маўклівым сведкам мінуўшчыны не скарацца віхурам. Ю. Васільеў у адлюстраванні руінаў адной з палацавых вежаў у Шчорсах перадаў адчуванне складаных і драматычных выпрабаванняў айчыннай гісторыі. На здымку Е. Пёнтка можна бачыць маладыя парасткі на зрэзаным амаль да ўзроўню зямлі былінным дрэве. Можна зразу мець гэты сімвалічны матыў як адраджэнне многіх векапомных традыцый шляхетнасці, хрысціянскай духоўнасці, любові да Радзімы.

У далейшым фотапленэры, а затым і выставы, прысвечаныя А. Міцкевічу, арганізатары плану юць праводзіць у Літве, Польшчы, Расіі, Украіне, Францыі, Італіі, Швейцарыі, Германіі, Турцыі, дзе ў розныя часы жыў і тварыў наш славуты зямляк. Такая маштабная ідэя нават на чыста канцэптуальным узроўні не можа не ўражваць. У гэтым кантэксце актуалізуюцца, як ніколі раней, асабістыя сувязі А. Міцкевіча з А. Пушкіным і нават з І.В. Гётэ (2, с. 30), якія паўплывалі на стварэнне эпічных твораў, прысвечаных Радзіме.

Творчая акцыя “Шляхамі Адама Міцкевіча” стала ў многім пераломнай у міжнародным культурным працэсе. Пераломнай у тым сэнсе, што яна падкрэсліла непарушную сувязь паэта з культурай трох сучасных еўрапейскіх народаў. Яго асобу і творчую спадчыну немагчыма, умоўна кажучы, “дзяліць”, напрыклад, на польскую, літоўскую ці беларускую часткі. Менавіта ў яе трохадзінстве і заключаецца феномен глыбокага вобразнага ўздзеяння “Волат паэзіі”, твор-



часць якога з часам не губляе сваёй рамантычнай сілы натхняльнага ўздзеяння.

Пераклады паэзіі А. Міцкевіча на сучасную беларускую мову дазваляюць далучыць да яго вобразных ідэй творцаў самых розных відаў мастацтва. Вядома, што паэтычнае слова не можа быць цалкам адэкватна перакладзеным у сувязі з рознымі граматычнымі і фанетычнымі асаблівасцямі розных моваў, нават суседніх. Таму ў наш час практыкуецца выданне твораў А. Міцкевіча ў беларускіх перакладах, дзе побач друкуюцца першаўзоры яго вершаў, баладаў, паэм (3). Такі падыход пашырае ўяўленні пра багацце метафар і асацыяцый, гнуткасць, пластычнасць іншых сродкаў выразнасці. Аналагічны метады паралельнага друку пашыраецца цяпер і для папулярызацыі шматлікіх аўтараў беларускай польскамоўнай паэзіі XIX ст., землякоў генія з Навагрудчыны (4).

Пасля першага фотапленэра жаданне наведаць мемарыяльныя мясціны, апетыя, узвышаныя словам паэзіі, можа атрымаць дастойны працяг. Несумненна пашырыцца таксама колькасць удзельнікаў з розных краін. Радзіма-Літва А. Міцкевіча, якая пачынаецца з навагрудскіх пагоркаў, мае ўсе магчымасці стаць вялікай міжнароднай творчай пляцоўкай.

## ЛІТАРАТУРА

1. Загорская М., Терентьева Е., Шунейко Е. Времен связующая нить / Фотоматия. — 2008. — № 3 (сентябрь). — С. 10-17

2. Шунейка, Я. Уваскрашоны Святою Паннай / Наша Вера. — 1998. — № 3. — С. 27-32
3. Mickiewicz A. Dziady (w dwóch tomach) Міцкевіч А. Дзяды (у двух тамах). — Мінск, 1999.
4. Раса нябёсаў на зямлі тутэйшай. Беларуская польскамоўная паэзія XIX стагоддзя / Укладальнік У. Мархель. — Мінск, 1998.

## ГЭТЫ ДЗІЎНЫ СВЕТ

У другой палове 1960-х гг. нарадзілася незвычайная эстрадная песня, якая называлася “Dziwny jest ten świat”, і гучала яна як глабальны творчы маніфест. Спяваў яе малады аўтар тэксту і музыкі Чэслаў Немэн. Высокім і пранізліва ўсхваляваным, непаўторна выразным голасам ён заклікаў ратаваць гэты белы свет. Але не таму “гэты свет дзіўны”, што ў ім шмат дзівосаў. Дзіўны ён у іншым сэнсе. У польскай і беларускай мовах гэты прыметнік мае два значэнні. Па-руску яго можна перакласці, зыходзячы з кантэксту песні як “странный”, або як добра вядомы ўсім з музычных тэкстаў англійскі прыметнік “strange”.

Таму галоўная “дзіва” гэтага свету для спевака заключаецца ў тым, што тут “чалавек пагарджае, грэбуе іншым чалавекам”. Праз гэта губляецца каштоўнасць чалавека як Боскага стварэння, і свет, у якім лютуе зло, шырыцца цемрашальства, культывуецца садызм, цягнуць яго да згубы. Але спявак і паэт ў адной асобе верыць, што, паколькі “людзей добрай волі” значная большасць, гэты свет “не загіне, не, не, не загіне!” Але для гэтага трэба “кожнаму нянавісць забіць спачатку ў сабе самім”.

Песня-маніфест Ч. Немэна хутка стала вядомая мільёнам людзей. Слухаючы яе, вырасла не адно пакаленне палякаў, а таксама беларусаў, літоўцаў, украінцаў ды расіян. Яго “дзіўны

свет” быў своеасаблівым сімвалам эстэтычнага прарыву праз усе ідэалагічныя табу да душы кожнага чалавека, які паяднаў мноства людзей, якія жылі ў Еўропе, жорстка падзеленай на розныя “лагеры”, “блокі”, “хаўрусы” ды іншыя вынаходніцтвы часоў “халоднай вайны”. Спевака, які ўзняўся над усімі мурамі і памежнымі калючымі дратамі, можна параўнаць з эпічным аўтарам “Слова пра паход Ігара”, які таксама заклікаў сваіх сучаснікаў да яднання. Таму эпічная песня Ч. Немэна не перастае і сёння быць актуальнай. У 2004 годзе песня па-новаму загучала на міжнародным музычным фестывалі “Славянскі базар” у Віцебску. Яе выканаў малады мінскі спявак Пётр Ялфімаў, атрымаў Гранд Прыз музычнага конкурсу. А цяпер колькі слоў пра творчасць самога Чэслава Немэна (1939–2004), пра яго карэньныя сувязі з Гродзеншчынай, дзе ён нарадзіўся, гадаваўся, вучыўся да 19-гадовага ўзросту, набываў усе тыя ўражанні, што насамрэч і фарміруюць творчую асобу. Затым пераезд у Польшчу, у Гданьск, дзе ён, Чэслаў Выдзьцікі, стаў выступаць пад музычным псеўданімам Чэслаў Немэн. На польскай мове “Niemen” азначае беларускую раку Нёман, вытокі якой — на Міншчыне. І хоць яна не працякае па тэрыторыі Польшчы, але яднае нас з палякамі, як нейкі ўніверсальны сімвал культурнай сувязі. Можна сказаць, што Чэслаў Немэн годна пераняў гістарычную эстафету ад Адама Міцкевіча, для якога Нёман быў адным з самых сакральных паэтычных вобразаў.

Аўтар гэтых радкоў не бярэ на сябе прафесійную ролю музыказнаўцы ў характарыстыцы песенных навацый Чэслава Немэна, але мае мастацтвазнаўчае права выказаць свае адносіны

да спеваў, якія робяць моцнае ўражанне не толькі на экспертаў у галіне сучаснай эстрады. Відавочна, што спявак большасць вядомых твораў прысвяціў свету свайго дзяцінства. Гэта алузійна прачытваецца, пачынаючы з назваў і радкоў яго песняў, словы якіх ён пісаў сам, або знаходзіў блізкія для сваіх пачуццяў у паэзіі Ю. Тувіма, А. Міцкевіча ды інш.: “coś, co kocham najwięcej” (“Штосьці, што найбольш кахаю”), “Chciałbym cofnąć czas” (“Жадаў бы я назад павярнуць час”), “Nie wiem czy to warto kochac ciebie bez pamięci” (“Не ведаю, ці варта цябе кахаць без памяці”), “Chciałbym przez całe życie tylko z tobą iść” (“Жадаў бы праз усё жыццё толькі з табою ісці”) і інш. Немагчыма спакойна слухаць гэтыя песні пра час, які плыве як рака, пра ўспаміны, якія вяртаюць туды, куды ўжо немагчыма вярнуцца: да гоману дрэў і шуму ракі, да роднага дому сярод кветак. Бо простыя шчырыя песенныя радкі ў выкананні Немэна пра вобразы роднага краю не менш чым вершы, баллады і санеты А. Міцкевіча пра Навагрудчыну з’яўляюцца сапраўднымі шэдэўрамі мастацтва, дзе дасягнуты вышэйшы сінтэз паэзіі, музыкі і прачуленай, з ноткамі настальгічнасці душэўнай споведзі вялікай творчай асобы. Вельмі пранікнёна, у тым жа чыстым рамантычным свеце апявае Ч. Немэн сваю наднёманскую паэтычную Лаўру — дзяўчыну з пекнымі вачыма, што назаўжды жыве ў яго пачуццях. Каханне да Дзяўчыны, як і Любоў да Радзімы, дзякуючы таленту спевака яднаюць розных людзей гэтага па-добраму дзіўнага свету.

Кахаючы роднае і блізкае яму з дзяцінства, Ч. Немэн вучыць нас любіць і захапляцца ўсім

чыстым, першасным, яркім, што вартае захаплення, не зважаючы ні на якія тэндэнцыйныя меркаванні. Напрыклад, ён адметна праспяваў народныя прыпеўкі “Елочки-сосночки зеленые, колючие, в Воронеже девчоночки веселые, певучие”, што гэты малавядомы фальклорны твор перавярнуў усе нашыя ўяўленні пра рускую народную музычную традыцыю, як і традыцыйную культуру ўвогуле. Такім пераканаўчым быў прарочы голас Немэна, які часта даносіўся да нас на хвалях польскага радыё і, здаецца, слухаючы яго, можна было больш вольна дыхаць і марыць пра нешта значнае і высокае ў жыцці. Многія з мінчан, гродзенцаў, піцерцаў маглі ўбачыць Ч. Немэна самога на канцэртах, з якімі ён прыязджаў да нас у 1976–1979 гг. Не забыўся вялікі спявак па дарозе наведаць свае родныя Старыя Васілішкі ў Шчучынскім раёне Гродзенскай вобласці. Там жывуць яго сваякі, дагэтуль захаваўся дом, дзе месцілася яго сям’я, людзі старэйшага пакалення памятаюць, якім ён быў у маленстве, у школьныя гады. Былі ў яго добрыя знаёмыя, сябры і ў горадзе над Нёманам, дзе ён у 1954–1955 гг. вучыўся ў Гродзенскім музычна-педагагічным вучылішчы. Дзякуючы ўспамінам розных людзей ужо склаліся першыя памятныя старонкі пра вялікага земляка ў нашай польскамоўнай і беларускамоўнай перыёдыцы (1).

Хоць тое і адбылося ў далёкім ужо 1976 г., але аўтар гэтых радкоў добра памятае канцэрт спевака ў Мінскім Палацы спорту, куды яму пашчасціла дастаць білет. Апісаць усе тыя ўражанні — тэма для асобнага артыкула. Можна толькі выдзеліць, што прыезд Ч. Немэна даў каласальны творчы імпульс для развіцця сучаснай бела-

рускай і расійскай эстраднай культуры. Дарэчы, многія мінчане дагэтуль прыгадваюць тыя канцэрты як нешта асаблівае ў іх жыцці. Тут можна казаць і пра вобразную свабоду выканання, і пра выкарыстанне электрапіяніна ды іншых навінак тагачаснай авангарднай музыкі. І сама сцэна, дзе побач са спеваком выступалі музыканты ансамбля, успрымалася як жывая кампазіцыя футуралагічнага свету, у якім пануюць ужо толькі станоўчыя ідэі мастацтва. Такая выразная сцэнаграфія канцэрта была абумоўлена схільнасцю Ч. Немэна да выяўленчай творчасці. Як прызнаваўся сам спявак у адным з інтэрв'ю на пытанне “Кім ён жадаў бы стаць, каб не мог стаць спеваком” адказваў — “жывапісцам”(2). Мабыць, таму яго творчасць так сугучна экспрэсіўным навацыям многіх мастакоў.

16 лютага 2005 г. адбудзецца першая музычна-мастацкая імпрэза, прыўрочаная да дня нараджэння Чэслава Немэна. Будзем спадзявацца, што і надалей яна будзе праводзіцца перыядычна. У Гродне ці Мінску, Шчучыне ці Лідзе, Баранавічах ці Івянцы, або іншых месцах, дзе знойдзецца хоць адзін культурна свядомы паляк або беларус, яна пройдзе абавязкова. Мастакі, не дамаўляючыся між сабою, пачалі ўжо да яе рыхтавацца, паколькі ў сваёй мэце яна супадае з самымі актуальнымі задачамі сучаснай творчасці. Вось толькі некалькі прыкладаў. А. Родзін сёлетнюю вясну правёў у міжнародным мастацкім цэнтры “Tacheles” у Берліне і стварыў там вялікую жывапісную кампазіцыю. У ёй, як на далоні, чытаецца перапляценне сузідальнага і дэструктыўнага, чым поўніцца сучасны свет. Мастак салідарны са славытым музыкам, песні якога суправаджаюць

яго незалежную творчасць з 1960-х гг., выказваючы ў жывапіснай кампазіцыі веру, што гуманнае ляжыць у сутнасці таго, да чаго зараз імкнецца еўрапейская цывілізацыя. Па жывой і станоўчай рэакцыі дзясяткаў тысяч турыстаў з розных краін, якія кожны дзень назіралі за працэсам стварэння кампазіцыі (такія своеасаблівыя магчымасці кантакта з гледачамі ў берлінскім цэнтры), мінскі творца пераканаўся, што яго ідэю адэкватна разумеюць і падтрымліваюць самыя розныя людзі. Скульптар В. Калясінскі не можа забыцца, якое моцнае ўражанне на яго зрабілі ў юнацкія гады афішы на вуліцах Мінска з выявай Чэслава Немэна. Яны не былі разлічаныя на павярхоўнае захопленне саладжавай выявай чарговай эстраднай зоркі. Вытанчаны твар спевака ў абрамленні чорных, як смоль, даўгіх валасоў і барады, глыбокім позіркам вачэй, адцягнутых характэрнымі густымі бровамі, адпавядалі не столькі эстраднаму іміджу, колькі выгляду эпічнага вяшчуна ці маладога біблейскага прарока. Яго ненадуманы вобраз змушаў сур'ёзна задумацца пра тое, што адбывалася вакол у тагачасным свеце, які дэклараваў мірныя намеры, але насамрэч схамянаўся ад бясконцых войнаў. В. Калясінскі, прапагандыст скульптурных вобразаў гродзенскага ўладцы С. Батуры (С. Баторыя) распачаў працу над серыяй партрэтаў спевака, які, як лічыць скульптар, варты быць у адным шэрагу з вялікім ваяром.

Аўтар гэтых радкоў вырас на берагах Нёмана і з 1950-х гг. меў магчымасць захапляцца яго дзіўным хараством, неаднойчы маляваў раку з натуры з вышыні навакольных гор. Неўзабаве зразумеў, што менавіта гэтыя краявіды, пачына-



ючы ад гродзенскай Замкавай гары да далёкіх Крэйдавых гор, дзе расхіляюцца для вока самыя эпічныя далягляды, злучаныя шырокай і згібістай стужкай Нёмана, трымаў у сваёй памяці вялікі спявак, калі ствараў і выконваў векапомныя музычныя шэдэўры. Таму знайшоў час, каб улетку на лічаны тыдзень заехаць у родны горад Гродна, дзе паспрабаваў па-новаму намаляваць Нёман, жывая плынь якога можа даць штуршок для працягу далейшых глабальных творчых адкрыццяў, распчатых эпічнымі радкамі А. Міцкевіча і ўзнятымі на самай высокай музычнай ноце Ч. Немэнам. Як і раней, нясе Нёман свае серабрыстыя воды ў блізкі і далёкі свет, які ўсё яшчэ пакутуе ад агрэсіўных рэцыдываў мінулага, ад татальнага запрыгоньвання чалавечага розуму і пачуццяў культурамі прагматычнага спажывецтва, халоднага супермэнства, амаральнай пажадлівасці. Але ёсць у гэтым крызісным становішчы і аптымістычная альтэрнатыва: незалежная гуманістычная творчасць. Яна — надзейны будаўнічы матэрыял для стварэння дзіўнага свету, дзе мацуецца каштоўнасць чалавечай асобы з яе невычэрпнымі стваральнымі магчымасцямі. Гуманістычная творчасць сёння значна бліжэй кожнаму чалавеку, чым маніякальная перспектыва “зорных войнаў”, “тэрмінатарства” і т. п. Таму не за гарамі той час, калі нянавісць не вытрымае творчага наступу і счэзне як прывід, як недарэчны атавізм мінулага часу. І, сапраўды, свет стане тады дзіўней за дзіўны, бо ў ім людзей будучь яднаць Любоў і Каханне.

## ЛИТАРАТУРА

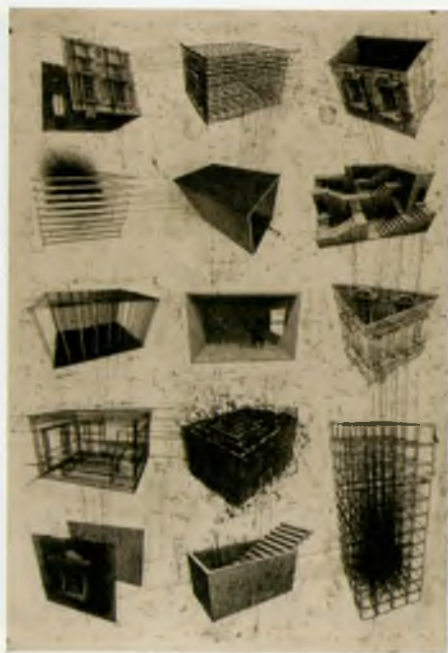
1. Krzysztofowicz A., Zaleska T. Dziwny jest ten świat... — Głos znad Niemna, 25.10.2002, s.4; Dubikowski A. Nastawiony na świat. — Głos znad Niemna, 06.02.2004, s.3;
2. Шышыгін К. Чэслаў Немэн у маім жыцці. — Культура, 15 — 21.05.2004, С. 15
3. З інтэрв'ю Чэслава Немэна 2001 г.



Лявон Тарасевіч. Без назвы (1987). 190/260 см. Палатно, алей (уласнасць галерэі "Арсенал" у Беластоку)



Ян Шматлох. Акно (1976). 23/16 см. Афорт



Марцін Бялас. 10м2 (2010).  
100/70 см. Глибокі друк



Міхась Давідзюк. Архангел  
(1980). 130/89 см. Палатно, алей



Зміцер Вішнёў. Дзень нараджэння ў Тахелесе (2007). 213/126 см. Палатно, алей



Арцём Рыбчыньскі. З праекту vibrations №... (2007–2010). 260/450 см. Палатно, алей



Алесь Родзін.  
Постскрыптум  
(1977-1998).  
290/240 см. Па-  
латно, алей



Васіль Зенько.  
Трансфарма-  
цыя ў... (2010).  
220/220 см. Па-  
латно, алей

## ПАД АДНЫМ ДАХАМ

Пасля абвяшчэння нацыянальнай незалежнасці беларускае мастацтва атрымала новыя магчымасці дзеля пашырэння міжнародных стасункаў. Адной з важных інавацый мастацкага супрацоўніцтва паміж Мінскам і Берлінам стала праграма з кароткай і ёмістай назвай “Дах”. Як на беларускай, так і на нямецкай мове гэтае слова (“Dach”) мае цалкам аналагічнае значэнне ў матэрыяльным і метафарычным кантэкстах, што сведчыць пра даўнія беларуска-нямецкія культурныя сувязі. Ініцыятарам аднаўлення гэтых сувязей у новых гістарычных умовах стаў Гётэ-Інстытут (Goethe-Institut), заснаваны ў Мінску ў 1993 г. Дзякуючы яго інфармацыйным крыніцам мінскія мастакі своечасова даведаліся пра стварэнне ў Берліне новага творчага цэнтра з загадкавай назвай “Тахелес” (“Tacheles”). Некаторыя з беларускіх мастакоў-эксперыментараў (І. Кашкурэвіч, А. Тарановіч, І. Ермакоў), якія ў 1990-х гг. пераехалі на жыхарства ў Берлін, адразу сталі супрацоўнічаць з “Тахелесам”, дэмакратычным цэнтрам мастацкага жыцця нямецкай сталіцы. Па сваёй папулярнасці ў дэвядніках для турыстаў ён займае ганаровае трэцяе месца пасля Рэйхстага і мемарыяльных рэшткаў Берлінскага мура. Беларускія эксперыментары хутка знайшлі тут агульную мову і паразуменне з нямецкімі калегамі ды прадстаўнікамі

іншых краін, арганізоўваючы супольныя выставы пад гасцінным і незалежным дахам “Тэхелеса”. Там неўзабаве і нарадзілася ідэя правесці выставу мастацкай творчасці невядомай яшчэ для Захаду краіны. Аўтар дадзенай публікацыі, можна сказаць, стаяў ля вытокаў гэтай творчай ідэі задоўга да першых спробаў яе рэалізацыі і застаўся верным прыхільнікам “Даху” па сённяшні дзень.

У кантэксце нашай гаворкі варта больш дэтальна сказаць пра гісторыю стварэння слаўтага творчага цэнтра, які стаў для беларускіх мастакоў родным прытулкам у цэнтры Берліна на Араніенбургер Штрасэ (Oranienburger Strasse 54–56 а). Яго назва “Тэхелес” тлумачыцца са старагабрэйскай мовы як “шчырая ўзаемная размова”, “выказванне свайго меркавання”, што вельмі адпавядае атмасферы дэмакратычных творчых сустрэч. Пяціпавярховы гмах, які належыў габрэйскім прадпрымальнікам, дзякуючы якаснай тэхналогіі жалезабетоннага будаўніцтва добра захаваўся з 1909 г., калі ён быў адным з буйнейшых універсальных магазінаў берлінскага цэнтра. Яго шэрыя шурпатыя муры назаўжды захавалі памяць пра многія драматычныя падзеі ў жыцці вялікага горада. Напрыклад, з 1933 г. тут размяшчаліся розныя партыйныя і грамадскія арганізацыі нацыяналістаў. Падчас Другой сусветнай вайны будынак, на шчасце, не быў разбураны і працягваў потым выконваць сваю шматфункцыянальную ролю: у ім месціліся цэнтр прафсаюзаў, вайсковыя казармы, мастацкая школа, кіназала і да т.п. Пасля разбурэння Берлінскага муру планаваўся знос гэтага будынка, але нямецкія



мадэрністы ў 1990 г. занялі яго і абвясцілі міжнародным мастацкім домам. Тады гарадскія ўлады прынялі пастанову аб захаванні будынка як помніка архітэктуры, які стаў прыцягваць безліч наведвальнікаў з усяго свету, прыхільнікаў стварэння новых мастацкіх форм, якія распачалі сваю дзейнасць у “Тахелесе”.

Пасля капітальнага ўмацавання амаль стогадовага гмаху, пры захаванні яго гістарычнага знешняга выгляду, аkurat і адбылася ў самай вялікай выставачнай зале першая беларуская выстава “Дах-2001”. Сярод яе 30 удзельнікаў былі беларускія мастакі, якія жылі не толькі ў Рэспубліцы Беларусь, але і ў Польшчы, Германіі, Англіі, Францыі. Адметнасцю яе арганізацыі і правядзення былі цалкам дэмакратычныя статускі паміж шматлікімі аднадумцамі, якія не шукалі спонсарскую падтрымку, а самі, нягледзячы ні на якія непрадбачаныя абставіны, вырашылі давесці агульную справу да належнага выніку. Хаця мастакі выдатна разумелі, што могуць і не атрымаць так жаданага прызнання. Рэч у тым, што шляхі развіцця сучаснага беларускага і заходнееўрапейскага мастацтва не заўсёды супадаюць па стылістычным і ідэйна-эстэтычным крытэрыям. Але было прынята прынцыповае рашэнне: паказаць не тое, што можа быць як бы “бліжэй і зручней заходняму глядачу”, а тое, што шчыра хвалюе саміх беларускіх аўтараў.

Практычна ў кожнага мастака быў свой ідэйна-эстэтычны “Дах”. Многія з мастакоў (А. Шлегель, У. Ганчарук, У. Вішнеўскі і інш.) прадэманстравалі сваю прыхільнасць да сімвалізму як крыніцы шматзначнай вобразнасці, вельмі блізкай беларускаму менталітэту. Перасяленцы ў

Германію А. Тарановіч, І. Кашкурэвіч, А. Логінаў і інш. спрабавалі ўразіць сваім разуменнем экспрэсіянізму, гіперрэалізму, інсталяцыйнага поп-арту і іншымі “arts”-інспірацыямі. А. Клінаў паказаў парадыйную постмадэрновую калекцыю вёдраў, размаляваных фрагментамі класічных жывапісных кампазіцый розных эпох. Фотамастацкія серыі “перабудовачнай арыентацыі” С. Кажамякіна, І. Саўчанкі, Д. Парнюка адрозніваліся іранічным стылем, скіраванымі супраць рэліктаў кансерватыўна-ідэалагізаванага ладу жыцця.

Самы вядомы ў свеце беларускі мастак, грамадзянін Польшчы Л. Тарасевіч удзелам у выставе праявіў творчую салідарнасць з калегамі і тым самым значна падняў узровень экспазіцыі жывапісу сваім аўтарскім стылем мінімалізму. У адрозненні ад мінімалістычных каляровых “fields” славутага М. Роткі (дзяцінства якога прайшло на Віцебшчыне), якія можна атаясамліваць з нябеснымі прасторавымі даляглядамі, абстрактныя “палі”, “лясы”, “барозны” Л. Тарасевіча супастаўляюцца з рытмамі і пульсацыямі вялікай і натуральнай першаасновы жыцця — жыватворнай зямлі. Мабыць, менавіта ў гэтых архаічна-мадэрнізаваных супастаўленнях хаваецца асаблівая вобразная выразнасць твораў мастака, якія ўжо ў 1990-х гг. набылі шырокае міжнароднае прызнанне.

Сапраўдным адкрыццём для гледачоў “Тэхелеса” сталі буйнамаштабныя жывапісныя творы мінчаніна А. Родзіна, якія ўяўляюць сабой спляценне розных мікра- і макрапачаткаў у межах адной прасторы. Доўгі час для айчынных аматараў жывапісу гэты мастак падаваўся

празмерна “складаным”. Яго больш адэкватна разумелі ў галандскім Цэнтры эксперыментальнай творчасці ў г. Флісінген, куды ён з 1994 г. рэгулярна вазіў свае працы ў фармаце шматматровых “жывапісных рулонаў”. Але самым значным творчым самасцвярджаннем А. Родзіна на пачатку 2000-х гг. стаў першы берлінскі “Дах”, дзе яго шматзначныя “вобразныя завіхрэнні” ўспрымаліся як мастацкія “прагнозы XXI ст.”.

У цэлым можна сцвярджаць, што першая эксперыментальная беларуская выстава ў Берліне карысталася значным поспехам. Як адзначалі яе нямецкія арганізатары, на працягу чэрвеня экспазіцыю наведалі некалькі тысяч чалавек, што для мастацтва “невядомай краіны” — рэдкае выпадак. Да таго ж у розных краінах шмат карыстальнікаў інтэрнэт-партала “Тахелес” змаглі даведацца пра сучасны беларускі праект, якому яшчэ не было аналагаў. Нельга прамінуць увагай і афішу выставы, у якой у вялікія абрысы словаў “Дах” і “Dach” былі ўпісаныя фрагменты твораў усіх удзельнікаў. Такая насычаная інфармацыя не магла не інтрыгаваць мінакоў і спрыяла папулярнаму беларускаму мастацтву ў новым для яго культурным асяроддзі.

Нягледзячы на прыкметны поспех выставы з “невядомай краіны”, яе ўдзельнікі пасля вяртання дадому хутка раз’ядналіся ў асабістых справах. Але пачатак быў пакладзены. Яго факт уплываў на задумы яшчэ “нераскручаных” мастакоў, якія марылі пра творчую міжнародную актыўнасць. Арганізатары выставы, у сваю чаргу, так добра адпрацавалі метады падрыхтоўкі першай экспазіцыі, што ім ужо мроіліся новыя “Дахі”. Здзяйсненню гэтых мрояў паспрыяла

вельмі дзіўнае здарэнне. Мы ўжо сядзелі ў аўтобусе, каб вяртацца дадому, але доўга не маглі дачакацца А. Родзіна. Нарэшце ён з'явіўся і растлумачыў, што захрас у ліфце, які спыніўся паміж паверхамі “Тахелеса”. Мог бы там прасядзець і да раніцы, каб не кіраўнік цэнтра М. Райтэр. Ён затрымаўся ў сваім кабiнеце і быў адзіным, хто мог вызваліць беларускага мастака з ліфта. Пры гэтым М. Райтэр выказаў сакраментальную думку, што, мабыць, невыпадкова “Тахелес” не жадае адпусціць на волю мінскага мадэрніста, які яму вельмі даспадобы. У той самы момант у яго і даспела ідэя персанальна запрасіць А. Родзіна для новых берлінскіх экспазіцый. З таго часу мінскі мастак рэгулярна пачаў працаваць пад дахам “Тахелеса” і стаў яго своеасаблівай візітуйкай ці брэндам, як каму больш падабаецца гэта назваць. Нават калі Родзін на нейкі час вяртаецца ў Мінск, з ім падтрымліваецца трывалая мабільная сувязь з кіраўнічага бюро М. Райтэра. Бо без яго ў “Тахелесе” многія адчуваюць творчы дыскамфорт.

А. Родзін, аднак, не пераўтварыўся ў “абранага лёсам” мэтра, які на іншых мінскіх калег пазірае з вяршыні берлінскай тэлевізійнай вежы. Ён увесь час спрабуе ладзіць новыя “Дахі”, завабліваць у Мінск нямецкіх творцаў, а ў Берлін — беларускіх. Іншая справа, што далёка не кожнаму нашаму мастаку даспадобы празмерна спартанскія ўмовы тахелесаўскага жыцця, як і адсутнасць там салонна-буржуазнай атмасферы выставачных праектаў.

У Мінску да факта правядзення выставы, арганізаванай дзякуючы энтузіязму саміх маста-

коў, аднесліся вельмі станоўча. У рэспубліканскім часопісе “Мастацтва” (2001, №9) з’явіліся жывыя ўражанні яе ўдзельнікаў і крытыкаў. Праўда, тады яшчэ ніхто не мог прагназаваць далейшае развіццё стасункаў з берлінскім цэнтрам. У Еўропе, Азіі, Афрыцы і Амерыцы даволі шмат маладых краін, мастацтва якіх выклікае цікавасць у адным з самых дэмакратычных мастацкіх цэнтраў Захаду. Таму нельга было нават думаць пра “манапалізацыю” беларускімі мастакамі выставачных пляцовак у “Тахелесе” ці марыць пра нейкае “асаблівае сяброўства” з гэтым цэнтрам.

Але менавіта сяброўскія стасункі і вызначылі далейшае развіццё праграмы “Дах”, якая з кожным годам гуртуе ўсё большае кола зацікаўленых асобаў вакол сваіх экспазіцый, сустрэч, перформансаў, дыскусіяў і палемік. Галоўным берлінскім натхняльнікам “дахаўскіх” праектаў стаў мастак, мастацтвазнавец і арганізатар выставачнай дзейнасці Марцін Райтэр, які ўжо 20 гадоў запар з’яўляецца кіраўніком “Тахелеса”. Энергічны і мэтанакіраваны, ён не мог знайсці сабе месца ў ціхамірным аўстрыйскім горадзе Лінц, дзе нарадзіўся ў 1962 г. Яго, як і многіх іншых шукальнікаў новых мастацкіх шляхоў, прыцягнуў сваім творчым магнетызмам авангардны Берлін у пару гістарычнага злучэння заходняй і ўсходняй часткі горада. Ужо падчас падрыхтоўкі першай выстаўкі ў 2001 г. ён па-сапраўднаму захапіўся ідэяй прэзентацыі мастацтва Беларусі. Гэта менавіта М. Райтэру належыць думка, што праект “Дах” мусіць стаць надзейным мастом паміж Берлінам і Мінскам.

М. Райтэр адразу вызначыў у экспазіцыі творы А. Родзіна, якія, на яго погляд, выяўля-

юць напружаную атмасферу сучаснага жыцця і найбольш (што вельмі істотна) шматгранна і праблемна прачытваюцца менавіта ў Берліне. Таму пасля завяршэння выставы А. Родзін атрымаў права на доўгатэрміновую працу ў “Тахелесе” ва ўласнай творчай майстэрні. Таксама быў вызначаны далейшы план беларуска-нямецкіх творчых стажыровак у Мінску і Берліне. У 2000-х гг. Мінск наведвалі і наладжвалі тут свае выставы такія прадстаўнікі “Тахелеса”, як А. Штраус, Б. Флегель, М. Райтэр, Б. Фрагогна, А. Калеці, Х. Кенаві, Р. Машодзі і інш. Як бачна па прозвішчах, берлінскае творчае асяроддзе вельмі інтэрнацыянальнае. Гэта не толькі грамадзяне Германіі, але і Італіі, Японіі, Ірана, Лівана ды іншых краін.

У 2005 годзе, згодна з праграмай творчых стажыровак, з “Тахелеса” на цэлае лета ў Мінск прыехала маладая мастачка Б’янка Флегель. Трэба сказаць, што мастачкі-жанчыны ў “Тахелесе” складаюць яўную меншасць. Тым больш знамянальна, што менавіта маладая дзяўчына не спалохалася цяжкасцяў жыцця ў далёкай краіне без ведання мовы і з абмежаванымі матэрыяльнымі рэсурсамі, але з вялікімі творчымі задумамі. Яна ўладкавалася ў мінскай майстэрні А. Родзіна. А я атрымаў дазвол ад кіраўніцтва БДАМ, каб ёй можна было тварыць і эксперыментавачь у адной з майстэрняў акадэміі, вольнай у летні час. Тут з месяца ў месяц гэтая неардынарная дзяўчына з Баварыі метадычна працавала над вялікімі фрызавымі кампазіцыямі, якія яна выконвала на папяровых шпалерах. Трэба сказаць, што яе чамусці вельмі зацікавілі нашыя айчынныя шпалерныя вырабы

ў якасці асновы для акрылавых роспісаў. Затым для калажных кампазіцый яна скарыстала абгорткі ад шакаладу і цукерак.

Б'янка, як і многія творчыя немкі з вялікіх мегаполісаў, вельмі эмансiпiраваная, не камплексуе перад мастацкімі аўтарытэтамі з вусамі і бародамі, хоць, па нашых мерках, і не мае акадэмічнай адукацыі. Яна цярплiва зносіла марудны працэс часовай трохмесячнай прапіскі ў Мінскім раёне. У Мінску такую працэдуру можна зладзіць куды хутчэй, але каштуе гэта нашмат даражэй. Не магу забыць, якія вялікія вочы былі ў пашпартысткі, якая выпісвала патрэбныя паперы. Яна была так расхвалывалася (бо нічога падобнага раней не сустракала), што выказала ўслых свае патаемныя засцярогі: “Вось пабачыце, адсудзіць гэта замежніца дом у свайго тутэйшага гаспадара, калі ёй тут спадабаецца!”

Напачатку верасня адбыўся перформанс побач з галерэяй “ОНІК” ля Чырвонага касцёла ў Мінску з нагоды адкрыцця справаздачнай выставы Б'янкi Флегель і яе мінскіх калег (А. Родзін, К. Селіханаў, З. Вішнёў і інш.). М. Паграноўскі, тагачасны кіраўнік галерэі, праявіў добрую волю і дазволіў на працягу тыдня без арэнднай платы экспанаваць праект “Дах-3”. Цікавасць да выставы праявілі самыя розныя і шматлікія наведвальнікі, бо была тут свая творчая “інтрыга”, звязаная з поглядам замежнай мастачкі на наша жыццё-быццё. Гэта, нельга не падкрэсліць, падымае яго значнасць, нават калі погляд і не самы кампліментарны. У сувязі з творамі Б'янкi можна сказаць, што ў мінскім клімаце ў яе душы прачнулася дзіцячая фантазія, магчыма,

закатурханая ў Берліне рытмамі вялікага горада. Яна тут уяўляла сябе маленькай Гарэзай, якая вандруе (на маляваных фрызах) у першабытным свеце раслін і кветак.

Перформанс з яе удзелам выглядаў больш брутальным і сімвалізаваў разбурэнне стандартаў, што паўсталі праз замкнёнасць ды ізалюванасць свету. Разам з Б'янкай яго “аблогу” разбуралі А. Родзін і Зміцер Юркевіч, або скарочана — Мітрыч, вельмі экспрэсіўны і энэргічны перформер. Гэтае супрацоўніцтва стала для яго штуршком для новых творчых праектаў, якія ўключаюць шмат удзельнікаў і часта маюць абсурдны характар. Але многае з убачанага ў выкананні Мітрыча і яго аднадумцаў надоўга запамінаецца і дапамагае пераадольваць архаічныя стандарты, якіх у нас яшчэ відавочна залішне шмат.

Калі мы развітваліся з Б'янкай на аўтавакзале, якая з агромністымі рулонамі размаляваных шпалер-фрызаў вярталася ў Берлін (мытнікі не ўбачылі ў такім дзіўным багажы ніякага па-рушэння памежных законаў), верылася, што наступныя сустрэчы нямецкіх і беларускіх мастакоў, як кажуць, не за гарамі.

Беларускія мастакі дзякуючы розным доўгатэрміновым “дахаўскім праектам” таксама наведвалі Берлін. Найбольш вызначыліся ў майстэрнях “Тахелеса” сваімі перформансамі З. Вішнёў і З. Юркевіч. Берлінцаў шчыра ўразіў суб'ектыўны экспрэсіянізм жывапісу У. Акулава, фотадаследванні інтымнага жыцця сучаснікаў Л. Кальмаевай і іншыя нетрадыцыйныя праекты мінчан.

Да ўдзелу ў “дахаўскіх” праектах Зміцер Вішнёў быў як мала хто ідэйна і творча падрыхта-



ваны. У 2001 годзе ўжо пабачыў свет постмадэрністычны зборнік паэзіі і дакументацыі ягоных перформансаў 1990-х (“Тамбурны маскіт”). Сярод іх акцыі “Тубыльскія відарысы” (“Руская галерэя”, Вільня, 1998), “Chron-A-Top” (Палац мастацтва, Мінск, 1999), выступы на міжнародным фестывалі перформанса “Kanstakuten” (Стакгольм, 2000), “Дзень муміфікатара” (Мінск, Гомель, Магілёў, Бярэсце, 2000) і інш. Для яго творчых акцый характэрным стала спантанасць, брутальнасць і неардынарная метафарычнасць. Ён — аматар вонкавай “бязглуздзіцы”, за якой прачытваецца здаровае юнацкае бунтарства супраць раз і назаўжды ўсталяваных правіл і нарматываў. Парадокс мастацкага жыцця ў нашай рэспубліцы ў тым, што хаця часы забаронніцтва і ідэалагічных абмежаванняў даўно скончыліся, многія мастакі не пакінулі трымацца былой іерархіі “звышакадэмічнага майстэрства” і да т. п. Мабыць, у супраціў з’явіўся такі энэргічны творчы індывід, як “Змій Віш”. Ён адразу ўключыўся ў мінскія “дахаўскія” імпрэзы. На вераснёўскай выставе 2003 г. у галерэі “ОНІК” правёў архаізаваны перформанс з так званай Спецбрыгадай афрыканскіх братоў. На адкрыцці фестываля сучаснай нетрадыцыйнай творчасці ў Палацы мастацтва (люты 2004), спалучаным з персанальнай выставай А. Родзіна, зладзіў такі дэструктыўны праект рытуальных “танцаў” з разбіваннем дзясяткаў яек, што ўстрывожаная адміністрацыя забараніла ўсю праграму наступных перформансаў.

Затым настаў час праявіць сябе ў анархічнай “тахелесаўскай” прасторы, дзе Зміцер быў госцем на працягу трох месяцаў 2005 года. Там

таксама біліся яйкі, пісаліся вершы, праводзіліся нонканфармісцкія выступленні. Выявілася, што мастак-перформер цалкам самадастатковы творца вельмі разнастайнага дыяпазону. Яго немагчыма ўпісваць у нейкія агульныя праграмы ці рабіць удзельнікам агульнага творчага сцэнарыя. Ён і сам можа ствараць праекты, і ўласна-руч іх ажыццяўляць.

Пасля вяртання ў Мінск у другой палове 2000-х гадоў Зміцер Вішнёў стаў адным з самых парадаксальных беларускіх постмадэрністаў. Умацаваўся яго парадыйна-сімвалічны стыль “мікрагіпербалізацыі” ў жывапісе і графіцы, ён не перастае быць актыўным алагічным паэтам і празаікам, аўтарам шматлікіх выданняў (“Верыфікацыя нараджэння”, 2005; “Фараон у заапарку”, 2007; “Замак пабудаваны з крапівы”, 2010 ды інш.). Яго арыгінальная творчасць была падтрымана на міжнародным узроўні, пра што сведчыць берлінская стыпендыя ад “Literarisches Kollegium” (2006) і кракаўская стыпендыя ад “Homines Urbani” (Villa Desius, 2008). Пасля акцыйнай ідэі “афрыканскага братэрства” прыходзіць выдавецкая практыка пад гучнай назвай “Галіяфы”. Так калісьці акрэслілі прыродазнаўцы (ад імя біблейскага асілка) самых буйных афрыканскіх жукоў, што могуць адстаяць свой лад існавання (без празмернага прыстасавання) у неспрыяльным атачэнні. У серыі гэтага выдавецтва, дырэктарам якога ён з’яўляецца з 2006 года, ужо выдадзены ладны стос кніг айчынных мадэрністаў літаратуры і публіцыстыкі. Была падтрымана і незалежная мастацкая думка ў першым Зборніку крытычных артыкулаў П. Васілеўскага.

Як бачым, з адмыслова разбітага постмадэр-

ністычнага яйка “вылупілася” не такое ўжо і шэрае качаня. Час кіравацца ў высокае неба.

Шчыльнае творчае супрацоўніцтва А. Родзіна з М. Райтэрам прыводзіць да персанальных выстаў “гіперпраблемнага” мінскага жывапісца “Дах-2” (2002), “Дах-3” (2003), “Дах-4” або “Во-льнае падзенне” (2005) у “Тахелесе”. Як іх падсумаванне і творчая справаздача за пяць гадоў інтэнсіўнай працы стала выстава А. Родзіна “Калі Юга” (2006), якая заняла два паверхі мастацкага дома на Араніенбургер Штрасэ (больш за 1000 квадратных метраў выставачнай плошчы) і сталася падзеяй у культурным жыцці нямецкай сталіцы. На адкрыццё выставы ў лістападзе 2006 года я паехаў у Берлін разам з вядомым кінарэжысёрам, паэтам, музыказнаўцам, увогуле, усебакова развітым інтэлектуалам Уладзімірам Арловым. Разам з ім мы не маглі не надзівіцца і не нарадвацца выставачнаму праекту, які Родзін рыхтаваў доўгі час непасрэдна ў сваёй берлінскай майстэрні. Адметным рэкламным акцэнтам выставы стала шрыфтавое пано на тарцавым муры славутага будынка, дзе белым па экспрэсіўна-сіняму буйнымі літарамі было напісана: ALEX RODIN, MINSK, BELARUS. Вешалі пано пры дапамозе альпіністаў і яно застаецца на сваёй высокай вулічнай пляцоўцы і па сённяшні дзень.

На грандыёзнай выставе “Калі Юга” нека па-новаму пачалі ўспрымацца буйнамаштабныя кампазіцыі Родзіна. Дарэчы, назву выставы падказаў аўтару ўжо добра вядомы нам случанін-берлінец І. Ермакоў, які ў той час зблізіўся з нямецкімі крышнаітамі. Гэта адначасова і найменне індускага боства, і акрэсленне пераломнага глабальнага перыяду, які вызначае лепшае будучае

ў яго цыклічным развіцці. Таму ў экспазіцыі, што называецца, не было “лёгкіх”, “рэлаксацыйных” работ. Кожная праца была насычана максімальным зместам, сімваламі, алегорыямі, алюзіямі мікра- і макракосмаса. Такое ўражанне, што разглядаеш нейкі мастацкі “рэнтген” глабальных працэсаў, у якіх сутыкаюцца розныя полюсы, скрайнасці, супрацьлегласці. І заўсёды прысутнічае іскрынка надзеі. Мінчан, якія ўжо моцна расслабленыя местачковым выяўленчым гламурам, цяжка змусіць гадзінамі хадзіць па такой напружанай экспазіцыі, ды яшчэ глыбока ўнікаць у сутнасць кожнай кампазіцыі. А вось берлінцы могуць гадзінамі сядзець ці нават ляжаць перад творамі загадкавага Алекса і дыскутаваць, медытаваць, думаць пра нешта сваё, асабістае. Рэгулярна наведвалі выставу, як я асабіста мог пераканацца пасля яе адкрыцця, іспанамоўныя і франкамоўныя еўрапейцы, а таксама лацінаамерыканцы і прадстаўнікі Далёкага Усходу. Зляцеліся, як матылькі на святло, з усяго Берліна і нашы землякі. Загучала раптам родная мова, быццам за сценамі — беларуская сталіца! Прыходзілі таксама шматлікія габрэі-берлінцы, мігранты з Балкан, якія вельмі сімпатызуюць блізкаму ім па ментальнасці беларускаму мастацтву.

Мастак працуе над сваімі кампазіцыямі шмат гадоў, удакладняе дэталі, уводзіць новыя сімвалы і да т. п. Яго творы “Двайны стандарт” (2004–2005), “Андэграунд” (2001–2003) і інш. пабудаваныя на спалучэнні буйных антрапаморфных постацей-сімвалаў у складаных прасторавых ракурсах. З гэтых “нетраў” можа самым адмысловым чынам вырастаць нешта абсурднае, неакрэслена-абстрагаванае, або ўрбаністычна-

фантастычнае. Заходнія глядачы вельмі станоўча паставіліся да такой неадназначнай жывапіснай мовы. Безліч постэраў і паштовак з выявамі “карцін-інтрыг” разыходзіліся сярод наведвальнікаў за лічаныя хвіліны. Твор “Тысячагадовая міфалогія” (1995-2003) літаральна з выставы быў перададзены на славетную нямецкую кінастудыю “Бабэльсбэрг” для аздаблення інтэр’ераў адміністрацыйнага будынку. Элітны Хасэ Платнэр інстытут з Патсдама прапанаваў мастаку працу над жывапісным аздабленнем яго сучасных памяшканняў.

М. Райтэр з нагоды такой значнай выставачнай падзеі даў разгорнутую мастацтвазнаўчую характарыстыку творчага метаду свайго блізкага калегі. Ён адзначаў, што А. Родзін стварае своеасаблівыя кампазіцыі-вобразы самых розных станаў сучаснай экзістэнцыі. На яго думку, карціны мастака-празорцы з’яўляюцца невычэрпнай крыніцай здагадак, парадаксальна-неверагодных, але пераканаўчых “азарэнняў”, якія з’яўляюцца актуальнымі і запатрабаванымі і ў Германіі, і ў Амерыцы, і ў іншых рэгіёнах свету. Беларускія мастацтвазнаўцы, між іншым, заўважылі ў працах мастака сутыкненне супрацьлегласцей, што счাপіліся ў віры змагання рацыянальнага і ірацыянальнага, акрэслілі яго стыль як складаны “мікс” з біяморфнага і тэхнічнага, рэмінісцэнцый класічнага мастацтва і дасягненняў авангарду. Пасля першапачаткова вызначанага тэрміну экспазіцыі “Калі Юга” (25.11–22.12.2006) функцыянаванне гэтага ўдалага выставачнага праекта працягвалася яшчэ не адзін месяц. Затым кіраўніцтвам “Тэхелеса” пры падтрымцы шматнацыянальнага мастацка-

га калектыву Кунстхауза было прынята рашэнне перадаць А. Родзіну верхні пяты паверх вялікага будынка для эксклюзіўнай творчай лабараторыі беларускага мастацтва пад дэвізам “Дах” з перманентнымі мастацкімі праектамі. У гэтую лабараторыю заўсёды адчынены дзверы, а яе гаспадар кожны дзень ветліва сустракае аматараў сучаснага мастацтва і сваіх шматлікіх калег-аднадумцаў літаральна з усяго свету. На працягу 2007–2010 гг. яе наведалі, паводле падлікаў прададзеных білетаў, амаль мільён прыхільнікаў “Даху” з розных краін. На базе гэтай лабараторыі былі праведзены чарговыя “Дахі” (№5–8), дзе акцэнтавалася тэма “Ахвяраў мастацтва” розных стагоддзяў. Якраз тут і выспела ідэя правесці адзін з “Дахаў” у Мінску.

Восем доўгіх месяцаў працягвалася напружаная падрыхтоўка да мінскага фестывалю сучаснага мастацтва “Дах” пад кіраўніцтвам А. Родзіна і Мітрыча ў 2009 годзе. БСМ падтрымаў прапанову арганізатараў унесці ў выставачны план Палаца мастацтва гэтую эксперыментальную акцыю ў так званы “аксамітна-адпачынкавы” перыяд, на які не заўсёды прэтэндуюць зацікаўленыя ў масавым наведванні розныя дасведчаныя экспазіцыянеры.

“Дах-9” аб’яднаў жывапісцаў, графікаў, фотамастакоў, інсталятараў, перформераў, музыкантаў, паэтаў, мастацкіх крытыкаў і іншых аматараў творчых эксперыментаў розных узростаў. Поруч з маладымі аўтарамі, якія ўпершыню спрабавалі заявіць пра сябе ў выяўленчым мастацтве, у фестывальнай экспазіцыі свае творы пажадалі бачыць такія жывапісцы з міжнародным выставачным досведам як Л. Хобатаў, М. Басаў, А. Сма-

ляк, С. Грыневіч і шмат іншых. Гэта сведчыць пра тое, што “дахаўская” ідэя міжнароднага дыялогу становіцца ўсё больш запатрабаванай у мастакоўскім асяроддзі. Сваю творчую салідарнасць з фестывалем праявілі і лідары “Тахелеса”. Намеснік дырэктара арт-цэнтра Х. Кенаві прывёз з сабой у Мінск цэлую калекцыю твораў берлінскіх аўтараў, якія, у сваю чаргу, паходзяць не толькі з Германіі, але і з Расіі, Украіны, Польшчы, Ізраіля, Нарвегіі, Галандыі, Італіі, ЗША і Японіі. З такім шырокім міжнародным прадстаўніцтвам “Дах” праводзіўся ўпершыню.

Асабліваю цікавасць у шматлікіх удзельнікаў і гледачоў, якія нават прыязджалі на фестываль з іншых беларускіх гарадоў, выклікала галоўная экспазіцыйная зала, прысвечаная тэме “Ахвяраў мастацтва”. Там у экспазіцыйным афармленні дамінавалі цёмныя тэкстыльныя палотны, якія аб’ядноўвалі жывапісныя, графічныя, інсталяцыйныя творы. Трэба сказаць, што выкарыстанне аскетычных палотнаў бярэ свой пачатак з першай берлінскай выстаўкі “Дах”, калі фасад “Тахелеса” быў “задрапіраваны” цёмнымі тканінамі, завязанымі пры ўваходзе на вузел. Гэтая тэкстыльная кампазіцыя сімвалізавала яднанне, і ў далейшым яе кампаненты суправаджалі як пазнавальны “арт-штрых-код” усе наступныя “дахаўскія” праекты ў розных выставачных кантэкстах.

Мемарыяльны акцэнт у экспазіцыі “Ахвяры мастацтва” стваралі кампазіцыі беларускіх мастакоў XX ст. Я. Драздовіча ды І. Басава, якія зазналі ў сваім творчым жыцці рэпрэсіі і непрызнанне, але засталіся вернымі незалежнаму творчому шляху. Ідэя пераемніцтва прыняпаў нон-

канфармісцкага мастацтва адлюстроўвалася ў творах сучасных мастакоў розных відаў і жанраў, сярод якіх агульную ўвагу прыцягвалі этапныя палотны А. Родзіна 1990-х–2000-х гг., а таксама шматлікія інсталяцыі А. Родзіна і З. Юркевіча, які звычайна выступае як аўтар пад псеўданімам “Мітрыч”. Яго можна назваць сапраўдным генератарам неардынарных ідэй у плане мастацкіх акцый. Ён таксама зарэкамендаваў сябе як здольны арганізатар, вакол якога хутка гуртуюцца самыя нестандартныя творчыя асобы.

Такога даўно ўжо не ведаў Палац мастацтва, каб да позняга вечара ў ім не згасала святло і туды імкнулася трапіць самая разнастайная творчая моладзь. Кожны дзень уключаў вялікую праграму мастацкіх сустрэч, якая ўзбагачала агульную экспазіцыю жывапісу, графікі, інсталяцый і іншых відаў сучаснага мастацтва. Мяне найбольш уразілі выступленні тэатральнай суполкі “InZest” і Свабоднага тэатра з Брэста, але не магу сцвярджаць, што не было іншых сенсацыйных прэзентацый. Проста немагчыма было ўсё ўбачыць, пачуць і асэнсаваць з-за празмернай сканцэнтраванасці праграмы.

“Дах-9” уразіў сваёй творчай разнастайнасцю, часам празмерна брутальнымі, “сметнікавымі” кампанентамі інсталяцый і калажных твораў, першым конкурсам маладзёжнага мастацтва “графіці”, штодзённай насычанай праграмай музычных канцэртаў ды перформансаў, іншымі нечаканымі інавацыямі, якія яшчэ павінны дасканаліцца, каб пераканаць у сваёй мэтазгоднасці. Прынцыповую пазіцыю ў падтрымцы эксперыментальнага характару фестываля заняў адзін з кіраўнікоў ГА БСМ С. Цімо-



хаў. Гэта дапамагло многім аўтарам і творчым калектывам прадэманстраваць вынікі сваіх нетрадыцыйных пошукаў, якія, на жаль, далёка не заўсёды трапляюць у кантэкст культурнай мадэрнізацыі беларускай сталіцы, нягледзячы на тое, што такая эксперыментальная дзейнасць мае бескарыслівы характар.

Як ні дзіўна, большасць удзельнікаў праекта “Дах-1” не праявіла цікавасці да амаль юбілейнай сустрэчы. Але, як і раней, бяспрэчным лідарам застаўся А. Родзін, вакол якога, нібы нязломнага дуба, вырас цэлы “моладзевы лес” яшчэ зялёных, але вельмі творчых энтузіястаў. Ім ёсць на каго раўняцца. Пра Алекса, які не цураецца і праблемную кампазіцыю намалюваць, і перформанс правесці, напісаны ўжо шэраг артыкулаў вядомых мастацкіх крытыкаў (Л. Міхневіч, Н. Шаранговіч ды інш.), што аб’ектыўна азначае яго высокае прызнанне ў сучасным, менавіта эксперыментальна-творчым працэсе. Яго аднагодкі і тыя, каму ўжо больш за 40–50 гадоў, наўрад ці змогуць арганізоўваць такія масавыя фестывалі, абапіраючыся на жывы, невычэрпны энтузіязм моладзі.

“Дах-9”, нягледзячы на пэўныя недапрацоўкі, выявіўся этапнай творчай падзеяй канца 2000-х гадоў. І калі такі фестываль стаўся магчымым, дык можна з аптымізмам глядзець у наступнае дзесяцігоддзе.

Падчас фестывалю было прынята рашэнне арганізаваць чарговы “Дах-10” у Берліне. Беларускі саюз мастакоў скіраваў туды творы васьмі жывапісцаў: А. Герасімава, В. Касцючэнкі, С. Цімохава, А. Савіча і інш., якія разам з А. Родзіным у маі 2010 г. экспанаваліся ў вялікай “беларускай”

зале “Тахелеса”. Чаму так мала ўдзельнікаў? Мабыць, яшчэ далёка не ўсе вядомыя сваёй мастацкай дзейнасцю члены гэтага творчага саюза ўсведамляюць значнасць берлінскага кунст-хауза і не бачаць для сябе “вялікага сэнсу” там выстаўляцца. Дастаткова камерную экспазіцыйную атмасферу значна ажыўляла праграма перформансаў пад кіраўніцтвам З. Юркевіча, якая мела падкрэслена экалагічны характар. Тым не менш, міжнародныя стасункі Беларускага саюза мастакоў дзякуючы такому выяздному праекту значна ўмацаваліся. З’явіліся новыя прапановы, каб працягваць распачаты творчы дыялог.

У ліпені 2010 г. Беларускі саюз мастакоў разам з прадстаўнікамі “Тахелеса” наладзіў у мінскім Палацы мастацтва фестываль эксперыментальнага мастацтва “Арт-сегмент”. Ён складаўся з шэрагу інсталяцый, аб’ектаў, тэкстаў, відэа- і аўдыяздаблення, твораў жывапісу, графікі, скульптуры і фота. Усе прадстаўленыя працы былі аб’яднаныя ў пяць вядучых тэмаў. “Патаемнае жыццё саломы” прадстаўляла кампазіцыя А. Клінава, якая ў стылізаваных формах з саломы пераказвала біблейскі сюжэт “Патаемнай Вячэры”. На думку аўтара, крохкасць матэрыялу дапамагае перадаць хуткацечнасць і хісткасць усяго зямнога. Тэма “Сучасная скульптура. Іншы погляд” была прысвечаная рэліктам таталітарнай гіпсавай пластыкі, убачанай пры дапамозе фотааб’ектыва з вялікай доляй іроніі. Мінуламу супрацьпастаўлялася сучасная гіпсавая пластыка ў выглядзе аголеных персаніфікацый эротыкі, эмансіпацыі, пачуццёвай разняволенасці ў скульптурных кампазіцыях К. Касцючэнкі. У тэматычным праекце “Зялёнае прэ” В. Сазыкі-

най акцэнтавалася ідэя перамогі раслінных форм над асфальтна-бетоннай прасторай сучаснага горада. “Толькі зараз” — так разумеюць актуальнасць тэмы адраджэння супрэматычных форм у 2010 г. віцебскія мастакі на чале з куратарам іх праекта Г. Васільевай.

А. Родзін і З. Юркевіч, Б. Фрагогна, Р. Маходзі і іншыя мастакі прадставілі на фестывалі самы вялікі фестывальны “арт-сегмент”. Ён называўся “Дах-жах-ХІ”, або “Magela cerebrum” і быў прысвечаны спробам раскрыцця цёмных таямніц мозгу. Выставачная зала пераўтварылася ў надзвычай вялікую інсталяцыйную прастору, дзе выяўленчыя і бутафорскія формы адлюстравання дазвалялі вобразна паглыбіцца ў свет падсвядомых асацыяцый. Паралельна ў гэтай сцэнаграфічна-насычанай прасторы штодзённа праходзілі музычныя і паэтычныя сустрэчы, відэапрагляды, лекцыі і перформансы.

Гарачая атмасфера чарговага мінскага “Даху” была ў пэўным сэнсе перанесена ў верасні 2010 года на берлінскі брук. Упершыню тахелесаўцы ладзілі такія масавыя хэпенінгі на вуліцы Фрыдрыхштрасэ, калі шумнай і каларытнай грамадой рухаліся ў цэнтр горада. Гэтым творчым рушаннем яны імкнуліся апрактаваць намеры камерцыйнага сталічнага асяроддзя заняць будынак “Тахелеса” пад банкаўскія офісы. Штодзённыя вулічныя акцыі, у якіх актыўны ўдзел прымаў і неўтаймаваны Алесь Родзін, настолькі ўразілі і захапілі берлінцаў, што творцы атрымалі аднадушную і самую шчырую падтрымку. Мэр Берліна Гэр Воврайт таксама праявіў салідарнасць з прадстаўнікамі незалежнага мастацкага цэнтра. Таму ўсемагутныя бан-

кіры адступіліся і былі змушаны шукаць сабе месца ў іншым цэнтральным квартале горада.

Такім чынам, праграма “Дах” выявіла сябе вельмі дынамічнай і тоеснай сучасным творчым задачам у самых розных кантэкстах. У многім яе развіццё інспіравана дзякуючы ідэйнай неўтаймаванасці такіх “дахаўскіх” лідараў і арганізатараў, як М. Райтэр і А. Родзін, вакол якіх гуртуецца вялікае кола энтузіястаў і паслядоўнікаў з розных краін свету. Народжаная на аснове творчага сяброўства і ўзаемнай падтрымкі, выставачная практыка шматлікіх “Дахаў” моцна зблізіла мастакоў Мінска і Берліна і можа быць пашырана на іншыя асяродкі сучаснай эксперыментальнай творчасці. Гэтая праграма вельмі дэмакратычная, яна шырока адкрытая для розных самых смелых і рашучых эксперыментатараў. На працягу 2000-х гг. выстаўкі і фестывалі сучаснага эксперыментальнага мастацтва “Дах-1 – Дах-11” унеслі важкі ўклад у мадэрнізацыю беларускага мастацтва і пашырэнне яго міжнародных стасункаў. Наперадзе — наступнае дзесяцігоддзе шматлікіх арт-праектаў і творчых інавацый, чаму, безумоўна, будуць спрыяць і новыя “дахаўскія” канцэпцыі ды ініцыятывы.

## БЕЛАРУСКАЯ АЛЬТЭРНАТЫВА

Як і напачатку мінулага стагоддзя, многія нашы мастакі жадалі б выстаўляць свае творы ў Францыі, уступаючы, такім чынам, у плённы культурны дыялог, які доўгі час быў амаль перапынены. Прыгадаем, што леташняй вясною ў Парыжы адбылася выстава сучаснага беларускага мастацтва, арганізаваная ў галерэі П. Кардэна. І цікаvasць да нашай “невядомай” мастацкай культуры на гэтым не была вычарпана. Напачатку сёлетняй вясны вядомая французская кампанія Брут дэ Бэтон, жадаючы пашырыць эстэтычныя далягляды аматараў мастацтва ў Цэнтральнай Францыі, запрасіла групу беларускіх мастакоў з мэтай правесці выстаўку і дыскусіі наконт нашых мастацкіх традыцый і перспектыву творчага развіцця ў г. Клермон-Феран, што знаходзіцца ў рэгіёне з выразнай гістарычнай назваю Авернь. Але прапанавалі выставіцца не ў зусім тыповым памяшканні, хоць там ужо не адзін год ладзяцца выставы. Уявіце сабе чатырохпавярховы будынак на адной з вузкіх вуліц старога горада, які доўгі час служыў жывёлабойняй. Канешне, для “выкшталцонных” прац, якія патрабуюць стэрыльнага атачэння, ідэальнай падсветкі, такія ўмовы не падыходзяць. Але падтрымаць міжнароднае мастацкае жыццё ў рабочым горадзе, які славіцца вырабам гумовых шынаў — справа гонару і творчай салідарнасці.

Таму ў такіх брутальна-архітэктурных умовах вырашылі зладзіць свайго роду “эстэтычную дыверсію”. А для гэтага кантраснымі сродкамі адлюстравання сталі тонкі гумар, гратэскаваць, эпатаж і да т.п. Пра што сведчыць сама назва выставы — “пАРТызан”, якая экспанавалася 5–20 мая 2003 года ў Клермон-Феране.

Пасля двухдзённай дарогі на рэйсавым аўтобусе па еўрапейскіх далінах і ўзгорках адразу ж прыступілі да “эстэтычнай санацыі” памяшканняў: філосаф В. Акудовіч з венікам і вільготнай анучай ліквідаваў усё смецце і бруд, што накапіліся па завуголлях крыху змрочнага, але, паверце, вельмі арыгінальнага і па-свойму прыцягальнага будынка, у якім беларускія мастакі адчувалі сябе амаль як дома. Дызайнер І. Ермакоў крочыў уследкі за філосафам-першапраходцам і, што называецца, ліквідаваў “неспрыяльную аўру”, якая магла заставацца на месцы колішняй рэзі безабаронных жывёл — пісаў на лесвічных праходах чырвонай фарбай шчырыя словы “калі ласка”. Карацей кажучы, мастакі выкарысталі ўсе магчымыя масці нетыповага будынку для сваіх праектаў, якія, можна сказаць, спантанна нараджаліся на кожным кроку, па-добраму здзіўляючы гаспадароў галерэі з арыгінальнай назвай “Гард а вю”. Былі ўражаны таксама незлічоныя наведвальнікі выставы падчас яе адкрыцця нечаканым перформансам нашага куратара выставы, філосафа і паэта А. Анціпенкі. З цёмнага склепу, які калісьці служыў для стоку крыві і захавання парэшткаў растрыбушаных жывёл, ён чытаў свае вершы на беларускай, англійскай і французскай мовах аб памежных сітуацыях між быццём і нябытам, а потым па заржавелай лесвіцы падняўся ў цэнтра-

льную залу да прысутных і, растлумачыўшы мэты “несалоннай” экспазіцыі, адчыніў выставу пад гучныя апладысменты. Французскім наведвальнікам, дарэчы, не трэба было дужа тлумачыць, у чым заключаецца ідэйны сэнс альтэрнатыўных твораў, прывезеных з далёкага для іх замежжа. Мяркуючы па іх крыху анархічнаму выглядзе і настройх, ім ужо даўно абрыдла сядзець у правінцыйным мяшчанскім зацішку і яны жадаюць бачыць і перажываць нешта новае, што выходзіць за межы эстэтычных стандартаў мінулага стагоддзя. Нягледзячы на тое, што адкрыццё было даволі позняе (пасля 20 гадзін вечара), людзі не спяшаліся разыходзіцца і забавіліся на выставе амаль да раніцы. У наступныя дні імпрэт клермон-феранцаў да наведвання выставы таксама значна ажыўляўся недзе пасля 22-х гадзін. Гэта акалічнасць крыху карэктуюе вобраз ладу жыцця краіны, якая, калі верыць словам вядомай песні 1960-х гг., разам з Парыжам “прачынаецца ў 6 гадзін раніцы”. Магчыма, што многія аматары мастацтва там у гэты час толькі кладуцца адпачываць. Першае ўражанне ад станоўчага ўспрыяцця экспазіцыі шматлікімі гледачамі не было падманлівае. На другі дзень выставу ўжо адмыслова здымалі аператары агульнанацыянальнай праграмы “Франс-3”, а таксама рэгіянальнага тэлебачання. За лічаныя дні ў папулярным агульнанацыянальным штодзённіку “Ліберасьён” выходзіць рэцэнзія пад назвай “Беларуская палітра”, у рэгіянальнай газеце-штодзённіку “Ла Монтань” — грунтоўны мастацтвазнаўчы артыкул “Песня партызан”. Як прынята ў Францыі, друкаванае слова ўважліва прачытваецца, тэлевізійныя праграмы пра мастацтва шматра-

зова паўтараюцца. Таму пра нашу мастацкую выставу магло даведацца самае шырокае кола зацікаўленых асобаў. Падсумаваўшы прачытанае і пачутае, можна сказаць, што на беларускіх мастакоў абрынулася нечаканае эстэтычнае прызнанне. Для зацікаўленага ўспрыяцця “мастацтва з ніадкуль”, “з прыдуманай, фантастычнай краіны” (як лічаць яшчэ многія лёгкадумныя французы) гэтае прызнанне носіць непаўторнае рамантычнае адценне. У Еўропе ўжо ўсё даўно вядомае і перажытае. Гэта калісьці Праспер Мерымэ мог расплюшчваць сваім землякам вочы на тое, як на Балканах яшчэ па-сярэднявечнаму жывуць славяне, а ў літоўскіх пушчах хаваюцца людзі, ператвораныя ў мядзведзяў. Зараз толькі Беларусь застаецца для заходнікаў “белай плямай”, і гэта абумоўлівае абвостраную рэакцыю на з’яўленне нашага мастацтва, у якім бачацца “шматлікія, свежыя, творчыя ідэі”. Светлая аўра “невядомасці”, дзе не адчуваецца агрэсіўнасці, антыгуманнасці дазваляе ўдумлівым даследчыкам канстатаваць у нашым мастацтве альтэрнатыўны, незалежны дух, кірунак творчасці, неабходны для нараджэння новых крэатыўных тэндэнцый у еўрапейскай прасторы. У беларускую мастацкую шчырасць можна верыць, бо за ёй няма ніякай спекулятыўнасці, сервільнасці, самаўлюблёнасці. І гэта не пярэчыць сапраўдным мэтам многіх беларускіх мастакоў, якія ўжо выдатна адчуваюць свае прафесійныя магчымасці і не лічаць патрэбным “падладжвацца” пад розныя салонныя ці эпатажныя патрабаванні тых, “хто заказвае музыку”.

З самымі шчырымі мэтамі “быць самімі сабой”, “без самацэнзуры” (хай гэта і выглядае



як нейкая “правакацыя”) везлі ў Францыю свае жывапісныя працы А. Родзін, І. Цішыч, фотама-стакі С. Кажамякін, І. Саўчанка, Д. Сінюгін, майстры інсталяцый са скульптурных і самых розных нетрадыцыйных матэрыялаў — А. Вараб’ёў, Н. Залозная, А. Клінаў, Ю. Барысевіч, а таксама філосафы А. Анціпенка, В. Акудовіч, якія ў Клермон-Феране паспрабавалі сябе ў ролі інсталятараў і перформераў. У выніку супольных намаганняў атрымалася нешта ўласцівае толькі нашай, невядомай нікому ў свеце “шматслойнай” ментальнасці. Невыпадкова, што сімвалічнай выявай на плакаце выставы стала бяскрыўднае жабяня, жывое стварэнне, што можа жыць пад вадою, рухацца па зямлі, а то і падскокваць у паветра. Яно не менш багатае за класічны сімвал “зямлі пад белымі крыламі”. Жабяня запрашае ўследкі за ім “скакаць” як мага далей ад усталяваных эстэтычных нормаў і стэрэатыпаў. Хай гэта нават шакіруе, як і пах салёнага агурка, выцягнутага пасля далёкага шляху з перакісшага расолу, які, дарэчы, так моцна пашырыўся ў салоне аўтобуса на мяжы з Францыяй, што некаторым далікатным падарожніцам ледзь не зрабілася млосна. Нічога, хутка французы адаптаваліся да новых пахаў. А на адкрыцці выставы дружна хрумкацелі нашымі агуркамі, якія прапанаваліся ў якасці экзатычнага пачастунку разам з акрайчыкам сала і келішкам гарэлкі.

Трэба аддаць належнае французам. Яны не згубілі свайго чуйнага ўспрыяцця мастацкай вобразнасці, каларыстычнай разняволенасці, не здрадзілі сваім дэмакратычным поглядам на свабоду творчасці, што было ім уласціва і напачатку мінулага стагоддзя. Жаданне бела-

рускіх мастакоў не падрабляцца “пад Захад”, а несці да заходняга глядача сваё ўласнае творчае крэда сустрэлася з даволі зычлівым разуменнем і падтрымкай. Хоць далёка не ўсе працы ўспрымаліся французамі адназначна. Між іншым, французскія сабакі таксама маюць свой асаблівы нюх на новае мастацтва. Яны бесперашкодна хадзілі па выставе разам са сваімі гаспадарамі і, цалкам задаволеныя, матлялі хвастамі ды вушамі. Адзін пудзьялёчак не паленаваўся падняцца на другі паверх і быў моцна ўражаны інсталяцыяй “Прысвячэнне “Чорнаму квадрату” К. Малевіча”, якая размяшчалася на падлозе. Рэакцыя яго была самая непасрэдная. На вачах у прысутных ён борздка ўскочыў на чорную паверхню, насыпаную з дробных кавалачкаў каўчука мясцовай апрацоўкі, задраў лапку і зрабіў сваю натуральную патрэбу. Убачыўшы такі жвавы прыклад, глядачы, хто пасмялей, самі пачалі пакідаць адбіткі ног і рук на прыцягальным квадраце, а таксама на яго белых палях, утвораных з зярністай солі. Спантанна адбылася па-свойму сімвалічная акцыя судакарнання з наватарскай глебай віцебскага супрэматызму ў непасрэдным французскім стылі.

Шмат пытанняў у клермон-феранаўскіх студэнтах выклікаў маляваны дыван В. Маркаўца, што ўваходзіў у інсталяцыю пад назваю “Сон партызана”. Здаецца, лёгка здагадацца, чаму “дзед Талаш” перасяліўся ў вобразны свет слыннага “Сняданку на траве”. Гэты жывапісны маніфест Э. Манэ правакуе самыя нечаканыя вобразныя перамяшчэнні. Але ўявіць сустрэчу беларускіх герояў і аголеных французскіх мамзэляў у бярозавым гаі можна толькі ў традыцыі народных

беларускіх маляванак, дзе няма нічога немагчымага для лучва далёкага і блізкага, нацыянальнага і інтэрнацыянальнага. Таму адказ дапытлівым дзяўчынам быў наступны: “Паспрабуйце, калі ласка, адчуць у гэтым “сне” непасрэдны працяг дыялогу між нашымі культурамі, які дае добры штуршок для творчай фантазіі, альтэрнатыўнай розным звыклым уяўленням”.

Творчая сустрэча ў Клермон-Феране паказала, што такі дыялог атрымаўся. Нашых французскіх суразмоўцаў хвалявалі і чарнобыльскія наступствы, і міжканфесійныя стасункі, і чым беларуская мова адрозніваецца ад рускай, і многае іншае, што паўставала з міфа “аб невядомай краіне”. Мы ў сваю чаргу пераканаліся, што рэальная правінцыйная Францыя сапраўды цікавая і вельмі блізкая нам краіна, як у геаграфічным, так і эмацыянальна-эстэтычным сэнсе. Таму будзе слушна працягваць распачаты дыялог. Застаецца толькі дадаць, што самыя неверагодныя “мастацкія сны” могуць спраўджацца.

## ВЫСТАВЫ СУЧАСНАГА

### ПОЛЬСКАГА МАСТАЦТВА Ё МІНСКУ

У канцы 2000-х гадоў у беларускай сталіцы быў праведзены шэраг адметных творчых прэзентацый, арганізаваных Польскім Інсты-тутам у Мінску. Гэтая вельмі дзейсная ўстанова працуе ў Мінску з 1994 г., не толькі адкрывае раней невядомыя нам творы сучасных польскіх мастакоў, але і дапамагае ім самім прыехаць на адкрыццё экспазіцыі, пазнаёміцца са сваімі беларускімі калегамі, адказаць на пытанні мастацкай крытыкі. Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, а таксама выставачныя залы музея Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў сталі тымі творчымі пляцоўкамі, дзе такія сустрэчы адбываюцца. Як у беларусаў, так і ў палякаў на высокім узроўні захоўваецца сістэма прафесійнай мастацкай адукацыі, якая спрыяе развіццю розных відаў выяўленчага і прыкладнага мастацтва. Таму кожная такая сустрэча — гэта свайго рода супастаўленне здабыткаў, узаемны абмен прафесійным вопытам, які не дазваляе замыкацца ў сваіх “засцяпковых” межах.

У нас ужо не адно дзесяцігоддзе заўважна працягваюць сябе станкавая графіка і плакат. Таму вельмі заінтрыгавала выстава Іааны Пех і Рамана Каларуса, якая адбылася ў маі 2009 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Лепшым чынам зарэкамендаваў сябе супрацоўнік музея і мастацкі крытык у адной асобе Андрэй

Янкоўскі, які першым пачаў зацікаўлена распавядаць пра гэтую выставу. У далейшым гэта тэматыка замацавалася за ім як за аўтарам-прэзентатарам польскіх праектаў ад Польскага Істытута ў Мінску ў часпісе “Мастацтва” (1).

Што істотна, аўтары прадстаўленых твораў — сталыя асобы з вялікім жыццёвым і прафесійным вопытам, якія з’яўляюцца акадэмічнымі педагогамі ў Катавіцах. Трэба падкрэсліць, што рэгіянальныя польскія асяродкі, у адрозненне ад беларускіх, праводзяць досыць самастойную выставачную дзейнасць, не скоўваюць сябе “раўненнем на сталіцу”, а наўпрост ладзяць замежныя сувязі. Цяпер дзякуючы падтрымцы Польскага Інстытута першыя прадстаўнікі сілізскай мастацкай школы прэзентавалі свае працы беларускай грамадскасці. Гэтыя творы такія пазнавальныя, што немагчыма ўжо зблытаць ці не заўважыць іх у любым кантэксце.

Буйнамаштабныя лінарыты І. Пех, як бы сатканыя “з дрыготкіх сетак паветра”, адлюстроўваюць свет інтымных чалавечых пачуццяў. А. Янкоўскі ва ўступным слове да выставы звяртае ўвагу на яе моцныя хрысціянскія рэмінісцэнцыі. Гэта невыпадкова, бо мастачка з’яўляецца сааўтарам з Р. Каларусам сакральных карцін у касцёлах Бласлаўёнай Караліны Кузкуўны ў Тыхах і Маці касцёла Беззаганнага святання Свабоды ў Катавіцах (2001).

Пра Р. Каларуса вельмі пераканаўча распавёў яго зямляк-крытык Міхал Любіна. Мастак-універсал з’яўляецца не толькі аўтарам больш як 500 эксклюзіўных плакатаў, але і актыўна займаецца графікай ды сцэнаграфіяй (2). Можна дадаць, што яго аўтарскі плакатны стыль вельмі

запамінальны дзякуючы экспрэсіўнаму малюнку неардынарных чалавечых вобразаў, насычанай кантраснай каларыстыцы, непаўторным рукапісным тэкстам.

Наступная выстава “Польскі пейзаж” (са збораў беластоцкай галерэі “Арсенал” і Падляшскага таварыства падтрымкі мастацтва) у кастрычніку 2009 г. выклікала сапраўдны шок. Нам падавалася, што пейзажныя інтэрпрэтацыі Л. Тарасевіча (яго кампазіцыя, дарэчы, была таксама выстаўлена) не маюць мадэрністычнай падтрымкі ў ціхім Беластоцкім рэгіёне. Аказваецца, там бруіць радыкальны творчы дух, руйнуюцца стэрэатыпы, выяўляюцца новыя вобразныя далягяды. Напрыклад, сярод удзельніц выставы была прадстаўлена самая скандальная польская мастачка Катаржына Казыра з яе правакацыйнай тэматыкай пакутаў чалавечага цела як часткі прыродна-арганічнага асяроддзя. Іншыя мастачкі — Ядвіга Савіцка, Агнешка Польска, адаптуюць да эстэтыкі старыя фотаматэрыялы, выкарыстоўваючы шматзначныя тэкстоўкі. Роберт Румас, Мікалай Смачынскі, Куба Дамброўскі прадэманстравалі магчымасці парадаксальных фотакамбінацый зямных і нябесных пачаткаў. Томаш Цяцерскі, Войцех Лазарчык узрушылі нечакана-змрочнымі жывапіснымі пейзажамі нейкай амаль незямной прасторы. Словам, гэта быў далёка не той ідылічны і салонны “пейзаж”, да якога нас паступова прызвычалі многія мінскія “ахоўнікі рэалістычных традыцый”. Беластоцкая выстава стала добрым прыкладам парушэння эстэтычнай “акамянеласці” нашага раней наватарскага пейзажнага мастацтва (згадаем часы В. Цвіркі). Будзем спадзявацца, што і надалей

можна будзе ўбачыць у Мінску чарговыя радыкальныя эксперыменты польскіх пейзажыстаў.

Роўна праз год у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ізноў выстаўка графікі з Катавіц: каля 40 прац некалькіх пакаленняў педагогаў і студэнтаў Акадэміі мастацтваў. Свае новыя творчыя здабыткі прадэманстравалі вядучыя майстры катавіцкай школы, якая адно ў 2001 годдзе стала самастойнай. Бо раней была толькі філіялам вельмі аўтарытэтной Кракаўскай акадэміі мастацтваў. Незалежнасць пайшла на карысць. Неяк вельмі хутка пачало расці вакол майстроў-педагогаў з саліднай творчай біяграфіяй новае пакаленне графікаў 2000-х, якое імкнецца надаць сваім творам востра праблемны характар. Гэта — вельмі жывая рэакцыя на сучасны свет, з яго вонкавымі і інтравертыўнымі праявамі. Амаль усе катавіцкія графікі ўжо даўно засвоілі тэхналогію лічбавага друку і надоўга не запыняюцца на адным кампазіцыйным ці фармальным метадзе адлюстравання. Ад іх прац сыходзіць жывая энергетыка эксперымента і пошуку новых магчымасцяў аркуша паперы (часта вельмі ўнушальных памераў), які неабходна пераўтвараць у непаўторную графічную прастору. Запомніліся многія прозвішчы ўдзельнікаў выставы: Ян Шматлох, Гжэгаж Ханьдэрэк, Адам Раманюк, Марта Пагажэлец, Марцін Балас, Ёзэф Будка, Ева Завадска, Анджэй Лабуз, Дарота Новак, Вольга Палка-Сласка, Марыуш Палка, Шымон Прандзёх ды інш. Усе яны, несумненна, вельмі перспектыўныя графікі XXI ст. Таму да іх творчасці карысна было прыгледзецца не толькі глядачам, але і беларускім мастакам.

У сёлетнім лістападзе 2010 года адбыўся як бы працяг творчага дыялогу з катавіцкімі графікамі на выставе “Ян Шматлох і вучні”. Яна экспанавалася ў музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў і ў сваю чаргу выклікала шмат слоў павагі і захаплення ў мінскіх педагогаў і студэнтаў, асабліва графікаў, якія беспамылкова могуць адзначыць высокі прафесійны ўзровень класічнага афорта і творчы палёт самага заўзятага эксперыментатарства. А менавіта такімі якасцямі валодае Ян Шматлох і яго маладыя калегі. Паважаны маэстра прысутнічаў на адкрыцці выставы са сваім вучнем і калегам Марцінам Бяласам. Вельмі прыемна было адчуваць іх сілезскую сціпласць, адсутнасць багемнай самаўлюбёнасці і шчырую зацікаўленасць у пашырэнні мінска-катавіцкіх кантактаў. Ян Шматлох паказаў у графічных серыях свой мастацкі плён 1970-х–2000-х гадоў, якія засведчылі, што гэта, сапраўды, вялікі майстар-графік і неардынарны мысляр. Яму асаблівым чынам удаецца перадаць вобразную матэрыю архітэктуры ў гарадскіх завулках, даўнейшых будынках, лесвіцах, мурах. Яны перажылі столькі на сваім вяку, што кожнае вакно, расколіна на цагляным муры можа шмат што растлумачыць з айнайнай гісторыі. У 2000-х гадах мастак захапіўся серыяй “Сілезскі каляндар”, дзе адлюстроўвае як бы сімвалічны партрэт сваёй малой радзімы. “Зямля” ў графічным выкананні мастака не проста абстрагаваная тапаграфія на паверхні аркушаў календара. Яна ўвесь час змяняе свой вобраз: марнуецца ў запусценні, ажывае ў чаканні вясны, пераўтвараецца ў пясочнае воблака і г.д. І заўсёды, у любой працы ды кожнай яе дэталі



не перастае захапляць вялікі і дэсны саюз глыбокай творчай думкі і непадробнага майстэрства выканання!

Вучні Яна Шматлоха многа ўзялі ад выдатнага настаўніка, але пайшлі сваімі сцяжынамі. Урбаністычны бруталізм і містыцызм злучае працы Гжэгажа Ханьдэрэка, Марціна Бяласа, Катажыны Будка-Хаеўскай, Юстыны Хайдуга. Архаічныя алюзіі ў сучасных вобразах шукаюць Анджэй Лабуз, Ганна Даперала, Ганна Пецюх. Псіхалагічны і мемурыяльны інтравертызм сучасны творам Міхала Стружыны, Барбары Тытко і Дароты Новак.

І нарэшце, апошнім польскім акцэнтам 2010 г. стала мастацкая выстава з г. Жары ў музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Невялічкі горад з 750-гадовай гісторыяй, які знаходзіцца непадалёк Зялёнай Гуры, ужо напрацягу 19 гадоў праводзіць краёвыя салоны мастацкай фатаграфіі ў гарадскім доме культуры. А ў гарадской бібліятэцы з 1986 года ладзяцца міжнародныя біенале экслібрыса для дзяцей і моладзі. У іх прымалі ўдзел самыя маладыя графікі з розных краін Еўропы, Азіі і Амерыкі, у тым ліку і з Беларусі. Настаўніцы беларускай дзятвы Карына Харанека і Таццяна Сіплевіч разам са сваімі выхаванкамі ўпершыню наведалі Жарскую імпрэзу ў 2004 г. Адразу ўзніклі самыя зацікаўленыя стасункі, бо Карына і Таццяна — мастачкі-графікі і педагогі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Хутка ўзнікла ідэя правесці Жарскую справаздачную выставу за 2000-я гады ў Мінску, якая самым лепшым чынам ажыццявілася на радасць гаспадарам і польскім гасцям.

Скажам шчыра, праведзеныя выставы сталі сапраўдным узорам сучасных творчых узаема-связей. Мабыць, сама вялікая гістарычная лучнасьць нашых братніх народаў дапамагае хутка знайсці паразуменне на мастацкай глебе. У нашых агульных інтарэсах не забывацца пра плённыя вынікі польскіх экспазіцый у Мінску і памнажаць іх у новым дзесяцігоддзі.

## ЛІТАРАТУРА

1. Янкоўскі, А. Пейзаж як партрэт / Мастацтва. — 2010. — №1. — С. 12-13
2. Янкоўскі, А. Лічбавая мазаіка польскай графікі / Мастацтва. — 2010. — № 8. — С. 22-23.
3. Lubina M. O Romane Kalarusie i jego sztuce / Sto plakatów Romana Kalarusa. Katalog. — Katowice: Macgraf, 2008. — s. 1-3

## ВЕЛЬМІ ПОЛЬСКІ ТВОРЦА

Неяк у лодзінскай майстэрні ў гутарцы аб праблемах мастацтва вядомы жывапісец і графік Мікола Давідзюк, што жыве і працуе ў Польшчы, выказаў даволі неардынарную думку аб тым, што сучасным творцам кіруе не столькі ўсвядомленая ўстаноўка на пэўны вынік, колькі ўнутраная патрэба, якую нельга запраграмаваць. Гэта творчая патрэба вынікае са стану непакой, што апаноўвае падсвядомасць. Мастак і змушаны тварыць, каб пераадольваць гэты непакой. Размоўца, звяртаючыся да свайго ўласнага досведу, вытлумачыў гэта наступным чынам: “Калі намалюю нешта вартае, зноў прыходжу да стану згоды са светам”. Завершаны акт творчасці ёсць разрадка, ачышчэнне, дасягненне часовай раўнавагі ўнутранага свету мастака з аб’ектыўнай рэальнасцю. А потым зноў нарастае непакой — і працэс творчасці працягваецца.

На пытанне, каго з сучасных польскіх мастакоў можна акрэсліць як такога неспакойна-актыўнага творцу, Мікола адразу ж назваў прозвішча — Ежы Бэрэсь. Для нас, шчыра прызнацца, гэта імя было не на слыху (у параўнанні з Т. Кантарам, Ю. Шайнам, Г. Стажэўскім і іншымі, хто за Віслай у апошнія паўстагоддзе не спыняў барацьбы за палітычную і творчую свабоду). Але Е. Бэрэсь (1930 г. н.) з Новага Сонча, студэнт Кракаўскай акадэміі мастацтваў,

вучань Е. Дунікоўскага, паплечнік Т. Кантара, сябра суполкі наватараў “Група Кракоўска”, актыўны аўтар выстаў і акцый 1960-х–1990-х гг. застаўся, лічы, невядомым для большасці беларускай творчай інтэлігенцыі і мяне асабіста.

На маё шчасце, 1993 год у Польшчы быў абвешчаны годам скульптуры. З гэтае нагоды два прадстаўнічыя нацыянальныя мастацкія музеі ў Познані і Кракаве ў верасні-лістападзе правялі персанальныя выставы з акцыямі і дыскусіямі з удзелам іх аўтара — Е. Бэрэся. Назва экспазіцыі канцэнтруе ўвагу на той праблематыцы, што займае аўтара з пачатку 1960-х гг. — “Прывіды, прадказанні, алтары, выклікі”. Гэта — абстрактныя скульптуры з дрэва, нярэдка дапоўненыя тэкстамі на палатне, перформансы, у якіх мастак часта персаніфіцыруецца ў прывід і выступае цалкам аголеным — не толькі ў інтэр’ерах для запрошаных, але і на вуліцы.

Збег абставін прывёў летаўнімі лістападам аўтара гэтых радкоў не толькі ў Лодзь да спада-ра Міколы, але і ў Кракаў, дзе ён нечакана ўбачыў згаданую выставу і прысутнічаў на заключнай дыскусіі ў Нацыянальным музеі. У вялікай зале на партэры панавала ўрачыстая цішыня і... цеплыня, што стваралася за кошт выстаўленых тут драўляных кампазіцый і жывой скульптуры, якую ўвасабляў сам аўтар. Цялесна-вохрысты колер камлёў дрэў, негабляваных тоўстых дошак, з якіх мастак будзе свае кампазіцыі, надаючы ім пэўныя рысы антропааморфнасці ці своеасаблівай адухоўленасці — нагадвае і яго аголенае цела, што рухаецца, становіцца аб’ектам для размалёўвання на фоне ці разам са скульптурнымі аб’ектамі.

Увечары адбылася дыскусія, якую вяла куратар выставы Ганна Круль. Рухавая кракаўская інтэлектуальная публіка паспявала і паспытаць кавы, і паслухаць выступоўцаў, але дыскусіі, якая б вызначыла сутнасць творчых прадказанняў Бэрэся, што сядзеў за сталом побач з вядучай, не атрымалася. Публіку займалі зусім неістотныя праблемы: гэта інсталяцыі ці скульптуры, чаму ў тэкстах такія відавочныя сацыяльныя алюзіі і г. д. Шмат было цытат з мастацтвазнаўчых крыніц, якія тычыліся ўмення распазнаваць сучасны стыль твора альбо ўспамінаў — дзе, калі, што было. Але прадказанні Бэрэся, яго прывіды, што маўкліва прысутнічалі ў зале, адпаведнай ацэнкі так і не атрымалі. Напрыканцы, крыху стомлены неканкрэтнай гаворкай, мастак сказаў, што ў ягоным краі такое мастацтва яшчэ доўга не зразумеюць, хоць яно наскрозь яснае і чытальнае... Глыбіню і пэўнасць у дыскусію мог бы ўнесці Мікола Давідзюк, але яго, на жаль, не было сярод прысутных. Толькі я не забыўся на ягоныя словы пра Бэрэся: “Вельмі шаную яго за шчырасць і самабытнасць, бескапрамісную творчую паставу. Ён — вельмі польскі творца”. Хаця самі палякі, мабыць, пакуль што не ўсведамляюць якога ўзроўню мастак іх “скандальна аголены” Бэрэсь?

Аголенасць — часта ёсць праява непрызнанага генія. Бэрэсь не думае пра тое, з якім аўтарытэтам сучаснасці сябе супаставіць. У яго свой непакой за зямлю, дзе ён жыве і творыць прароцтвы. На яго з асуджэннем пазіраюць дарослыя, але, адзначым, вельмі прыязна — дзеці, якіх яго выгляд (на думку маральна-заклапочаных бацькоў) можа “сапсаваць”. Яго твар

чалавека ад касы часта бывае маркотны, і ён не можа пазбавіцца ад свайго ўнутранага неспакою інакш, чым сягаючы праз край звыклага. Але гэта добры і мяккі чалавек, без ганарлівай пыхі. Ён чэрпае жыватворную энергію з дрэва, што для іншых толькі “этнаграфічныя рэлікты сялянскага падворка”: камель, галіны, карчы і іншае смецце для распальвання...

Калі ў цэнтры Еўропы, якая лічыць сябе “цывілізаванай”, ствараецца мастацтва з паганскім духам капішчаў і забытых культаў прыроды — гэта і набатная засцярога перад стратай духоўнасці, але і прадказанне таго, што гэты рэгіён Еўропы яшчэ захоўвае свой нераскрыты творчы патэнцыял, які, што іскра з крэменя, высякаецца з сутыкнення творчага экстрэмізму і падсвядомых, шаманскіх пачаткаў самавыражэння. У гэтым сэнсе Е. Бэрэсь не можа застацца для беларускіх сучаснікаў “чыста польскім” творцам, бо прароцтвы не выказваюцца толькі для аднаго племені ці народа, але важныя для ўсіх, хто іх спрабуе зразумець.

## БЕЛАРУСКАЯ АРХАІКА

### І СПРОБЫ ЯЕ АКТУАЛІЗАЦЫІ

### Ў СУЧАСНЫМ МАСТАЦТВЕ

У 1990-х гг. так і не сфарміраваўся вядучы кірунак, які б аб'яднаў намаганні наватараў розных краін у моцным дынамічным рушэнні. Еўропа пасля падзення Берлінскага муру яшчэ не сталася ў творчым сэнсе інтэрнацыянальнай прасторай, як гэта было ў гераічныя часы авангарду. Вялікія мастацкія стылі, як, напрыклад, абстракцыянізм ці сюррэалізм — гэта ўжо толькі гісторыя. У новых гістарычных абставінах еўрапейскаму мастацтву патрабуюцца сучасныя стылі, якія тоесныя нашаму часу. Прыгадаем дэвіз на фасадзе выставачнага павільёну “Вінэр Сецэсіён”: кожнаму часу сваё мастацтва, а мастацтву — свабоду. А Еўропа ў канцы 90-х гг. — гэта далёка не часы сцвярджэння ў мастацтве творчай свабоды. Каб не заставацца ў залежнасці ад тых здабыткаў, што характарызуюць 60-я, 70-я гг., патрэбныя прыწყыва новыя ідэі. У выяўленчага мастацтва на гэта болей шансаў, чым у прадстаўнічай архітэктуры і высокатэхналагічных дызайнерскіх праектаў, якія патрабуюць вялікіх капіталаўкладанняў. Дарэчы, узмацняецца меркаванне, што ў мастацтве так званых постсацыялістычных краін тоіцца магутны патэнцыял такіх вобраза-творчых ідэй, якія могуць стаць агульнаеўра-

пейскімі. Але падзел на “каралёў і жабракоў” пакуль што не знікае. Еўрапейскае мастацтва пакуль што дзеліцца на дзве часткі: прывілегіраваную групу А і постсацыялістычную — В, куды могуць увайсці пад фінансава-ідэйным апякунствам уплывовых міжнародных арганізацый некаторыя мастакі, што жывуць на еўрапейскай прасторы ад Албаніі да Арменіі і якія, на нечыю аўтарытэтную думку, “прадстаўляюць сучаснае мысленне, адпавядаюць іміджу незалежных ад таталітарных уплываў” і г. д. Такі падзел толькі стрымлівае тое шчаслівае сутыкненне розных поглядаў, груповак, кірункаў, у выніку чаго толькі і змога сфармулявацца адказ “куды ісці далей”, бо нам ужо яўна не хапае Мадэрн-Стылю, адпаведных нашаму часу хуткіх жыццёвых перамен, інтэнсіўных грамадскіх працэсаў.

Можа ўзнікнуць пытанне, маўляў, навошта такі “інтэрстыль” патрэбен? Адказ: ніхто не запырэчыць, што мы жывем зараз у пераходны час. А ў кожны пераходны час у вобразна-метафарычных мастацкіх сродках больш шансаў адчуць перспектыву, чым у навуковых доследах ці ў палітычных заявах. Не, не могуць нашы мастакі, склаўшы алоўкі і пэндзлі, чакаць стылёвай ініцыятывы з далёкага замежжа. Зараз самы час пачынаць самім. І трэба адзначыць, што калектыўнымі намаганнямі фарміраванне новага стылю ўжо пачалося, хоць не заўсёды мастакі паслядоўныя ў сваіх ініцыятывах. Бо яшчэ не зусім усведамляюць значнасць гістарычнага моманта і рэальнасць творчага прарыву. Першыя падсумаванні такіх новых сімптомаў дазваляюць адзначыць, што яны звязаны з архаічнымі во-



бразнымі вырашэннямі. Таму, не адмаўляючы магчымых іншых пачаткаў неастылістыкі, паразважаем на тэму беларускай архаікі як адной з крыніц, з якой можна чэрпаць і чэрпаць новыя мастацкія ідэі. Спачатку неабходна вызначыць, што крыецца пад не вельмі звыклым словаспалучэннем БЕЛАРУСКАЯ АРХАІКА? Само па сябе слова “архаіка” паходзіць ад грэчаскага прыметніка “archaios” (старадаўні). У больш шырокім сэнсе гэта тэрмін, які характарызуе першасны стан мастацкага мыслення і пераход мастацтва да больш развітых выяўленчых форм. Узорны прыклад — грэчаская архаіка ад першабытнай міграцыі на Балканы індаеўрапейскіх носьбітаў протагеаметрычнага стылю керамікі да класічных здабыткаў вазапісу, ці (інакш кажучы) керамічнага жывапісу XII—канца VI ст. да нараджэння Хрыста. Тут упершыню ў гісторыі еўрапейскага мастацтва нарадзіўся класічны вобраз чалавека, як вышэйшай праявы прапарцыянальнасці, характава, раўнавагі і меры. Пры гэтым захоўваецца месца для архаічнай геаметрычнасці ў прамакутнікавых спляценнях меандра, што выражае ў нефігуратыўнай форме сувязі з першабытнымі традыцыямі, перадае абагульненыя рытмы прыродных стыхій і да т.п. На меандравых ланцужках праходзіць умоўная мяжа між зямным і касмічным вымярэннем. На іх абапіраюцца героі керамічнага жывапісу, як бы вырастаючы з гэтага арнаментальна-архаічнага грунту. Відавочная тут назіраецца сувязь між архаікай і той мастацкай вяршыняй, якая і зараз лічыцца найвышэйшай у класічным разуменні.

У нашае сучаснае мастацтва запазычанае з

грэчаскага першаўзору паняцце ўводзіцца свя-  
дома, каб падкрэсліць значнасць дагістарыч-  
нага часу і фарміравання дзяржаўнасці IX-XI ст.  
Беларуская архіка — гэта сувязь са старадаўнім  
дзеля нараджэння незалежнага Новага без ба-  
ласту эклектычнага, другаснага, імітатарскага.

Таму звернемся да таго, што ўжо з'яўляецца  
ў беларускім мастацтве, як “святло ў канцы  
тунэля” і што мае магчымасць уздзеінічаць на  
пазітыўнае духоўнае развіццё асобы і грамад-  
ства ў цэлым. Калі даследаваць першапачуцці ад  
дагістарычных пачаткаў творчасці, то найперш  
сутыкнёмся з архаічнай штыўнасцю, франталь-  
насцю, сіметрычнасцю, што і мела за мэту пера-  
даць уражанне спакою, г. зн. стан духоўнай уз-  
вышанасці, адарванасці ад нейкага побытавага  
дзеяння і злучанасці з вечнасцю, боскім сусве-  
там, які ўжо пачала адчуваць мастацкая празор-  
лівасць тых часоў. У надпобытавых, паглыбленых  
у зацішны свет шматзначнасці вобразах-здагад-  
ках крыецца неверагодная моц уздзеяння, якой  
спрабуюць авалодаць нашы сучасныя “архаі-  
затары”. Найперш адрываецца ад банальных  
прыкмет урбанізацыі і рамантычна-гістарычных  
атрыбутаў такі пашыраны жанр жывапісу, як  
краявід. Прырода – тая жывая і вечная прасто-  
ра, якая ёсць натуральны абраз сувязі ўсіх пака-  
ленняў людзей, усіх гістарычных, дагістарычных  
і геалагічных эпох. Нарэшце мастакі прыкмецілі  
на Беларусі наяўнасць дагістарычных мясцін. І не  
мае тут прынцыповага значэння, у якой выяўлен-  
чай сістэме сцвярджае гэта архаічнае адкрыццё  
мастак, у набліжанай ці аддаленай ад трохмер-  
ных ілюзій. Галоўнае – архаічная навізна адлюс-  
травання прыроды, бо гэта кранае да глыбіні

душы. У В. Шматава такое адкрыццё адбылося ў трагічна пакінутай жыхарамі (за выключэннем асобных старэнькіх бабулек) Чарнобыльскай зоны. Велізарныя палескія крыжы, перавязаныя шматлікімі ручнікамі хаты пад замшэлымі стрэхамі, якія не зрушыліся ўслед за сваімі гаспадарамі са спракаветных месцаў жытла — аўтэнтычныя помнікі архаікі, сімвалы неўміручасці, звыштрываласці, змагання адчаю і надзеі.

В. Маркавец, вядомы сваімі разнапланавымі ідэямі, заўважыў на роднай Віцебшчыне сведкі ледавікоў і ўсёй нашай наступнай гісторыі — рытуальныя камяні-менгіры з эпіграфічнымі знакамі, і пачаў прысвячаць ім краявіды. Бо камень не проста камень, а своеасаблівы матэрыял, у якім сканцэнтравана матэрыя вечнасці. У дотыку да яго шурпатай паверхні можна прыдбаць волю, цвёрдасць духу, не проста “стаць бліжэй да прыроды”, а аднавіць з ёй страчаныя сувязі. У прыродзе “зашыфраваная”, на думку Л. Тарасевіча, рытмічна-знакавая сувязь з космасам. Калі рэдуцыраваць адлюстраванне да кантрастаў белага і цёмнага, да абстрагаванага бачання графічных сілуэтаў дрэў, чорных шлячкоў-барознаў на заснежаным полі і да т. п. — ёсць магчымасць перанесціся ў вышэйшы свет вобразных асацыяцый. Такія абстрагаваныя да касмалогіі краявіды дапамагаюць заўважыць нешта больш значнае за асобныя дэталі, фрагменты. Таму так магічна дзейнічаюць немудрагеліста намаляваныя палотны мастака. Архаізавана-спакойныя, пазачасовыя. Поспех іх дэманстрацыі ў розных краінах свету не выпадковасць. Гэта дазваляе спадзявацца, што мова беларускай архаікі будзе зразуметай і далёкімі

ад нашае культуры глядачамі. Паралельна з дагістарычным краявідам нарадзіўся і вобраз чалавека, пазбаўленага прыкмет сучаснасці. Ён па сваёй прыродзе міфалагічны, звязаны з архетыпнымі выявамі ідалаў, бостваў. Яго “сякерная” пластыка тым не менш больш выяўляе ўласцівыя роду чалавечаму пачуцці радасці, смутку, медытацыйнай самапаглыбленасці, чым гэта можна перадаць праз канкрэтны партрэт.

3. Літвінава стварыла ўжо дзясяткі прац з такімі антрапаморфнымі першавобразамі, якія жывуць у чыста сімвалічнай прасторы і разам з птушкамі, зоркамі, каметамі, менгірамі святкуюць, моляцца, сябруюць.

Духоўны свет пры дапамозе магічных “партрэтаў” ужо некалькі дзесяцігоддзяў даследуе М. Давідзюк. Жывапісны псіхааналіз таксама прыводзіць аўтара да адлюстравання першабытных масак замест натуральных твараў, каб глыбока дакрануцца да таго, што хаваецца пад вонкавым выглядам “шэрай масы”, за якой не бачна чалавека. Памкненне да сімвалічных абагульненняў прыводзіць мастакоў на мяжу беспрадметнасці. Не толькі ў краявідзе, але і ў кампазіцыях, дзе разглядаюцца загадкавыя рытуальныя прадметы як атрыбуты сувязі з непазнавальным бязмежжам. У. Васюк прапануе глядачу своеасаблівыя графічныя падарожжы ў непазнаны свет касмічнай “пусткі” на рытуальных чашах як на нейкіх старажытных каўчэгах. В. Малахаў у сваіх скульптурах з металу дэманструе вобразны ўзлёт да вышын першабытных уяўленняў разам з архаічназнакавым вершнікам. І не заўважыш, калі з мастацкім вобразам праскочыш гэтую мяжу ў цал-

кам касмічны свет. За гэтай мяжой пачынаецца ўладарства сонца, месяца, зорак, першастыхій вады, агню, боскага святла. Каб не каласальны досвед архаічнай арнаментальнасці, што прэтэндуе на ідэю сімвалічна-знакавай перадачы бясконцасці, непарушнай геаметрычна-касмічнай логікі, цыклічнасці, канструктыўнасці сусвету, рытмічна звязанага з зямнымі цыкламі, то можна было б беларускім мастакам-першапраходцам і разгубіцца ў такой неабмежаванай прасторы для пошукаў. Але ёсць традыцыя ткацтва, вышыўкі ручнікоў і іншыя народныя ўзоры, якія ў гэтым сэнсе беззаганныя. Яны самі па сабе – непаўторныя шэдэўры калектыўнай творчасці. Іх трэба перыядычна сузіраць, каб ачышчаць сваё светаўспрыманне ад налёту дэструктыўнасці і хаосу сучаснасці.

У творчым сэнсе цікавым вырашэннем праблемы інтэрпрэтацыі можна лічыць геаметрычныя кампазіцыі на палатне А. Русак, якая пераехала з Беларусі ў ЗША. Мастачка духоўна не парушыла сваёй сувязі з родным краем і ў новым урбанізаваным свеце яшчэ больш адчувае патрэбу для дасягнення духоўнай раўнавагі ў такіх формах, якія нясуць лад, гармонію, а для яе асабіста набліжаюць і адчуванне сваіх вытокаў. Мабыць, дастаткова і гэтых прыкладаў, каб даверыцца вялікім магчымасцям таго, што пачынае развівацца на глебе беларускага мастацтва і што выходзіць не без поспеху ў вялікі культурны свет. Калі гэты працэс не будзе гвалтоўна перапынены (поўная ізаляцыя Беларусі, дырэктывная забарона такога стылю, як “здэградаванага мастацтва” і г. д.), то гэты творчы працэс можа — возьмем на сябе такую смеласць сц-

вяджаць — не зможа не паўплываць на гуманізацыю многіх падзей еўрапейскага жыцця. Як жа назваць гэтае стылёвае “немаўля”, якое не можа больш заставацца ананімным? Найбольш адпаведна будзе назваць яго стыль “археа”. Ва ўмовах творчай свабоды “археа” будзе, як і яго грэчаскі папярэднік, эвалюцыянаваць, яднаць фігуратыўныя і геаметрычныя пачаткі, пазбягаючы скрайнасцей, якія не звязаны з ладам і раўнавагай, будзе імкнуцца да прастаты, меры, годнасці. Бо гэта найбольш адпавядае вольнаму чалавеку і грамадству ў іх гуманістычных памкненнях.

## РАЗВАГІ БЕЗ ШЭРЫХ ТАНОЎ

З узростам усё больш пераконваюся, што мы заўсёды нараджаемся ў самым адпаведным для нас часе. Мы з'яўляемся на свет Божы, каб узяць у свае рукі распачатыя папярэднікамі справы і выканаць іх так і на тым узроўні, на які нам дадзена здольнасцяў і магчымасцяў.

Для майго жыцця вялікае значэнне мае той факт, што я магу займацца творчасцю, і дзякуючы гэтаму ўжо больш як сорак год злучаны з рознымі мастацкімі асяродкамі нашай краіны. Яшчэ ў дзіцячай мастацкай студыі ў сярэдзіне 1960-х гг. сябры па творчых занятках жартам называлі мяне “маладым крытыкам” за мае схільнасці да самастойных выказванняў на тэмы мастацтва і за непрыхаваныя жаданні даваць крытычныя заўвагі ўласным малюнкам, працам іншых падлеткаў, а нават і мастакоў-прафесіяналаў. Такім “маладым крытыкам” лічу я сябе і цяпер. Гэтая схільнасць пакрысе перарасла ў прафесійную дзейнасць, якая і дазваляе мне ўвесь час адчуваць сябе запатрабаваным у мастацкім працэсе. Не без пэўнай самарэкламы магу заявіць: я не толькі малады, але і актыўны мастацкі крытык. Яшчэ з 1960-х гг. пачаў з захапленнем цікавіцца ўсім, што тычылася мастацтва, перадусім засвоіўшы капітальнае шасцітомнае выданне па гісторыі сусветнага мастацтва. Першыя памкненні да калекцыянавання выклікалі

ў мяне каляровыя ўстаўкі з жывапіснымі твора-  
мі розных стагоддзяў на старонках папулярнага  
тады часопіса “Огонёк”. З таго часу пры любой  
магчымасці наведваю выставы, музеі, майстэр-  
ні мастакоў, прымаю ўдзел, а часам бываю і  
галоўным арганізатарам творчых выставак.  
Першыя артыкулы, прысвечаныя мастацтву,  
пачаў пісаць з 1980 г. І не стамляюся множыць  
іх у беларускай і замежнай перыёдыцы, раз-  
настайных каталогах, альбомах і да т. п. Шмат  
разоў выступаў на беларускім радыё і тэлеба-  
чанні, распавядаючы пра новыя падзеі культур-  
нага жыцця. Маю досыць шырокае ўяўленне  
пра свет, пабачаны на ўласныя вочы: быў ва ўсіх  
рэгіёнах і наведваў большасць гарадоў Беларусі,  
у савецкі перыяд ездзіў у Расію, Украіну, Літву,  
Латвію, Эстонію. З 1990-х гг. атрымаў магчы-  
масць пазнаёміцца з Польшчай, Чэхіяй,  
Венгрыяй, Германіяй, Францыяй, Італіяй. Гэты  
досвед дае мне права на падставе аналітычных  
назіранняў і эстэтычнай інтуіцыі рабіць высновы  
пра здабыткі беларускага мастацтва другой па-  
ловы XX ст. і вызначаць магчымыя перспектывы  
яго далейшага развіцця.

Вялікую ролю ў фармаванні школы бела-  
рускага мастацтва, у фенаменальным уздыме  
яго прафесіяналізму адыграў савецкі перыяд  
1950-х – 1980-х гг. Ён пакінуў нам сапраўдную  
архітэктурную, выяўленчую і дэкаратыўную кла-  
сіку. Найперш тут трэба адзначыць цэнтральны  
архітэктурны ансамбль г. Мінска, які выдатна  
сінтэтызуе і канцуе ўсе тэндэнцыі еўрапейска-  
га ампіра XIX ст. Тое трыумфальнае адчуван-  
не перамогі і вялікіх перспектываў, якое не  
атрымалася перажыць як след французскаму



грамадству напалеонаўскіх часоў у выніку крушэння імперыі, тое ампірнае наступніцтва, якое адраділася ў пецяярбургскай архітэктуры часоў Мікалая I і пайшло на спад праз паражэнне ў Крымскай вайне, наватарскім для 1950-х гг. чынам было здзейснена ў маладой беларускай сталіцы, якая праз гэты архітэктурны прарыў наблізілася ў сваім эстэтычным вобразе да буйных еўрапейскіх гарадоў. Пасля “касметычнай рэстаўрацыі” мінскага цэнтра напачатку 2000-х гг. і засваеннем тэхналогій вечаровай падсветкі будынкаў (так звананага “light art”) трыумфальны перыяд нашай архітэктурнай класікі можа прэтэндаваць на ганаровае месца ў спісе помнікаў ЮНЭСКО.

У 1960-х–1970-х гг. прыярытэт ужо належыць выяўленчаму мастацтву з яго выразным стылем гераічнага неарамантызму. Мабыць, нідзе ў свеце ў творах жывапісу, графікі, скульптуры тэма партызанскай барацьбы не выявілася гэтак манументальна. Разам з тым мастацтва пачало развіваць тэматыку, звязаную з пошукамі ідэальнага героя-сучасніка. У гэтай ганаровай ролі ўжо адлюстроўваліся не толькі прадстаўнікі рабочых прафесій, але і касманаўты, і вайскоўцы, і прывабныя маладыя жанчыны-настаўніцы, студэнткі, актрысы. Таксама адну з вядучых роляў у беларускім жывапісе тады пачаў адыгрываць краявід, у якім дамінавала задача развіцця лепшых традыцый еўрапейскага каларызму праз зварот да вобразаў чыстай, амаль не краўтай цывілізацыяй прыроды, перадачы яе маляўнічага стану як у камерных, так і панарамна-велічных адлюстраваннях. Гэты перыяд выявіў сваіх аўтарытэтных лідараў, сярод якіх найперш

згадаем І. Ахрэмчыка, В. Цвірку, П. Масленнікава, М. Савіцкага, М. Данцыга, Л. Шчамялёва, Г. Вашчанку, В. Шаранговіча, А. Кашкурэвіча, М. Назарчука, З. Азгура, А. Бембеля, А. Анікейчыка. Яны з першых сваіх маладзёвых твораў задавалі высокі мастацкі тон і многія з іх, нягледзячы на свой больш чым шасцідзесяцігадовы ўзрост, і сёння працуюць з неаслабным натхненнем.

З 1980-х гг. беларускае мастацтва набыло новую альтэрнатыўную праблематыку, звязаную з нацыянальным асветніцтвам. Помнікі ў Мінску да 90-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, выстава, прысвечаная 500-годдзю паэта-лацініста Міколы Гусоўскага сталі паваротнымі не толькі для мастакоў, яны зыніцыявалі маштабны працэс вяртання нацыянальнай гісторыі ва ўсіх сферах гуманістыкі і грамадскага жыцця. Адначасна паўставалі паэтызаваныя, вытанчаныя вобразы беларускіх мадонаў у класічным народным адзенні і беларускіх мужчын сялянскага паходжання, але з шляхетнай годнасцю ў паставах. Пэўная рэтраспектыўная ідэалізацыя была тады неабходная, каб развеець тэндэнцыйныя выдумкі пра “каўтун у валасах” і іншыя падобныя міфы пра закатурханага мужыка-беларуса.

Тады ж пачынаюць хутка развівацца стылістычныя пошукі ў розных відах дэкаратыўнага мастацтва. Праз выяўленне эстэтычных якасцяў шкла, керамікі, ваўняных нітак, металу ды іншых натуральных матэрыялаў адбывалася вызваленне ад упрыгожніцтва, натуралістычнасці, старамоднасці, якія доўгі час стаялі на шляху мадэрнізацыі прыкладной творчасці. У гэтым працэсе

вызначаюцца В. Маркавец, А. Марачкін, Я. Кулік, М. Купава, У. Угрыновіч, У. Мурахвер, А. Кішчанка, Э. Літвінава, М. Раманюк, В. Шматаў, У. Слабодчыкаў, У. Савіч, М. Селяшчук, М. Кірзеў, У. Тоўсцік і шмат іншых, якія сваімі творамі завяршылі гісторыю беларускага мастацтва мінулага стагоддзя (большасць з іх разам са старэйшымі калегамі працягвае плённа працаваць і ў нашыя дні).

Дзяржаўная незалежнасць пазбавіла мастакоў ізаляцыі ад Захаду і разам з тым выбавіла іх ад залішняй ідэалізацыі тамтэйшага мастацкага жыцця. Напачатку была занепакоенасць, што мы будзем выглядаць залішне правінцыйна на фоне еўрапейскіх ды амерыканскіх мастацкіх інавацый. Аднак, калі нашы творцы пачалі непасрэдна знаёміцца з мастацкімі эксперыментамі заходніх маэстра, непакой замяніўся ўпэўненасцю, што мы цалкам падрыхтаваныя да творчага дыялогу на любым міжнародным узроўні. У адрозненні ад многіх краін, дзе свабода творчасці ў апошнія 50 гадоў найчасцей прыводзіла да скрайнасцяў і дзівацтваў, у нас захавалася і развілася прафесійная мастацкая школа, якая ўжо ў гады студэнцтва далучала творчую асобу да сапраўдных каштоўнасцяў еўрапейскай культурнай традыцыі. З такой прафесійнай загартоўкай можна пракладаць прынцыпова новыя дарогі ў сучасным мастацтве. Балазе што культурны свет ужо стаміўся ад дэструктыўных пародый постмадэрнізму. Можна прывесці шмат прыкладаў, калі нашы фотамастакі, жывапісцы, графікі, скульптары, дызайнеры, мадэльеры і наватары іншых спецыялізацый на міжнародных конкурсах, пленэрах, выставах выклікалі

сваімі творамі самую жывую рэакцыю як шырокага кола гледачоў, так і самаўпэўненых заходніх крытыкаў, усур'ёз уражаных мастацтвам для іх раней “невядомай краіны”. Сярод такіх выдатных першапраходцаў былі А. Родзін, Г.Скрыпнічэнка, В. Шкаруба, П. Татарнікаў, А. Малышава, Т. Радзівілкі, К. Селіханаў, А. Задорын, М.Басаў і Г.Драздоў... Зразумела, я не магу пералічыць усіх, праз каго працэс прызнання беларускага мастацтва ў вялікім свеце пачаўся. Заўважу толькі, што ў гэтым працэсе ёсць месца кожнаму з нашых творцаў, хто жадае рухацца наперад.

Аднак яшчэ многім беларускім мастакам зрабіць гэты рашучы крок наперад перашкаджае пэўная дэзарыентацыя. Такое ўражанне, што далёкія ад ідэальнасці побытавыя ўмовы, высокія кошты за выкарыстанне творчых майстэрняў ды іншыя дыскамфортныя прыкрасці, якіх не было ў савецкі час, трымаюць сьвядомасць выдатных прафесіяналаў у стане псіхалагічнай залежнасці. З гэтага “паратункам” становіцца праца дзеля салонных патрэбаў. Хай гэта і прыносіць матэрыяльную палёжку, але ператварае мастака ў рамесніка. Калі выяўленчае мастацтва ігнаруе актуальныя праблемы сучаснага жыцця і служыць адно дадаткам да модных шпалераў і дарагой імпартавай мэблі, тады аўтарам такіх прац трэба зразумець, што, нягледзячы на свае ранейшыя творчыя здабыткі, у сучасным мастацкім працэсе яны губляюць сваю адметную ролю. Цяжка пагадзіцца мастацкаму крытыку з словаспалучэннямі салоннага мастацтва кшталту “жывапісна-прыкладная прадукцыя” і да т. п. Але ёсць і больш пагрозлівыя

тэндэнцыі масвытворчасці, якая дэманструе агрэсіўны характар. Тут я перадусім маю на ўвазе сумна знакаміты кіч. Быццам ізноў вяртаецца безгустоўшчына савецкай ідэалагічнай афармілаўкі. Дарэчы, мяне не лішне турбуе вулічны кіч. Ён быў заўсёды, але на прафесійнае мастацтва не лішне ўплываў. У гарадскім асяроддзі, якое не мае ўстойлівых мастацкіх традыцый, ён знаходзіць сабе прыдатную глебу, імітуючы гіпсавых купальшчыц пад мармуровыя і бронзавыя статуэткі, шматкілаграмовыя драўляныя “яйкі” пад велікодныя ўзоры фабрыкі Фабержэ і да т.п. Непараўнальна большую шкоду прыносіць харызматычны кіч з прэтэнзіяй на высокі прафесіяналізм і масавае прызнанне. Не паспела хрысціянства як след умацавацца ў нашай свядомасці, як ад яго імя нас пачалі засыпаць ілюзіяна размалёванымі іконкамі і салатжавымі абразкамі накшталт расфарбаваных фотаздымкаў. Новае дыханне для нашых кічменаў-мадэрністаў прыносяць павевы заходняга маскульту, адкуль можна чэрпаць спекуляцыі на сентыментальных эмоцыях спажываюць, забавляльную папсу і жашкі. Расфарбаваным натуралізмам перанасычаныя старонкі як бы шыкоўных часопісаў, вокладкі сумнеўных раманаў. У кожнай кнігарні, кожным вулічным шапіку тон задае нахабная стракатая безгустоўшчына, якая ўжо апалоньвае і, так бы мовіць, “прафесійнае мастацтва”.

Першай безабароннай ахвярай гэтага кіч-наступу стаў вобраз маладой аголенай красуні. Пасля доўгіх дзесяцігоддзяў ідэалагічнай забароны савецкага перыяду яна толькі аб’явілася ў беларускім мастацтве 1990-х ва ўсёй сваёй

прыроднай чысціні, як за яе ўхапіліся вульгарныя кіч-майстры ню-арыентацыі. Яны змусілі цнатлівых беларускіх Венер курчыцца ў пажадлівых і вульгарных позах, звабліваць вачыма, распускаць валасы і выстаўляць напаказ аголенае цела. Іх скура наўмысна фарбуецца ў цялесныя, ружовыя колеры, быццам гэта гумовыя ці пластыкавыя лялькі. Для большага экзатычнага ўражання фонам для такіх аголеных забаўлянак выступаюць заснежаныя горы, леопардавыя футры, ложка ў стылі Людовіка XVI ст. і да т. п. Вось так, аказваецца, можна лёгка забыцца на акадэмічную адукацыю і вобразы аголенай жанчыны ў еўрапейскім мастацтве ад антычнасці да XX ст. і зарабляць свае “зьялёныя індальгенцыі”, скаціўшыся ў багну камерцыялізацыі. Як жа змагацца з кічам? Адказ вельмі просты: кінуць ім займацца і ахвяраваць свой талент на карысць дзейнасці, вартай прадстаўніка сучаснага беларускага мастацтва. З кожным днём усё больш актуальнымі для грамадства становяцца праблемы, дапамагчы вырашыць якія могуць найперш творчыя людзі. Перадусім мастацкая творчасць мусіць нагадаць грамадству, што яно павінна надаць XXI ст. гуманны накірунак. Гэта значыць — вярнуць вартасць чалавеку, згубленую ў выніку панавання маніякальных і папулістычных ідэй мінулага стагоддзя, якія патрабавалі для сваёй рэалізацыі шматмільённых чалавечых ахвяр. Толькі мастацтва можа ўспрымаць чалавека як асобу, як універсальную часцінку свету, як носьбіта лепшых якасцяў сваёй нацыі, этнаса, увогуле роду чалавечага, як невычэрпную крыніцу вобразнасці і эстэтычнага хараства.

Беларуская акадэмічная школа, якая скла-лася ў Віцебску і Мінску больш чым за 80 гадоў ХХ ст., была пабудавана на сапраўдным кульце чалавека. Вакол так званай мужчынскай і жаночай аголенай натуры і па сённяшні дзень канцэнтруюцца ўсе метадычныя і дапаможныя праграмы мастацкага навучання. Дзе шукаць герояў пасля набыцця такой прафесійнай падрыхтоўкі, у якой прасочваюцца жывыя сувязі з Рэнесансам, барока, класіцызмам, рамантызмам, рэалізмам, імпрэсіянізмам, сімвалізмам, мадэрнам, арт-дэка, канструктывізмам? Адказ просты: на нашай зямлі. Давайце расплюшчым вочы. Даўно ўжо трэба заўважыць, што беларуская нацыя надзвычай гарманічна сфарміраваная ад прыроды і ўвабрала ў сябе лепшыя якасці еўрапейца. Амаль кожны беларус — яркі і станоўчы вобраз сучасніка, які імкнецца да дасканаласці, але паважае ўвесь свет, шануе добрыя міжлюдскія адносіны. Гэта — амаль ідэальны тып еўрапейца, які павінен аб'яднаць вакол гуманых ідэй усіх міралюбівых людзей на зямлі. Заўважым, што, калі беларусы пачалі ў выніку не самых лепшых абставін пакідаць радзіму і вандраваць па розных кантынентах, яны нічога не прынеслі з сабой дрэннага іншым людзям. Толькі працавітасць, шчырасць, спагадлівасць, кемлівасць, вынаходлівасць, таленавітасць ва ўсіх справах, якімі ім даводзілася займацца. А хіба ў шанюных чытачоў ёсць адваротныя меркаванні пра імідж беларусаў-эмігрантаў? Дазвольце сабе яшчэ падкрэсліць, што на беларускай зямлі не нарадзілася ніводная чалавеканенавісніцкая ідэя і ніколі з нашага роду-племені не выйшаў, каб наводзіць жах у свеце, адыёзны

фюрэр, дучэ, бацька народаў, вялікі кормчы ці хто там яшчэ. Таму якасцямі беларускай душы як бяспрэчнымі крытэрыямі можна вымяраць наяўнасць гуманізму або яго адсутнасць у вобразах ды ідэях, народжаных іншымі культурамі. Думаецца, што калі знойдзецца “эстэт”, які будзе разважаць пра выбух на чарнобыльскім рэактары ці пра знішчэнне нью-ёркскіх хмарачосаў як пра “найвыразнейшую мастацкую акцыю”, то ён не дачакаецца падтрымкі ад беларуса. І падобных нам прыхільнікаў адраджэння гуманістычных вартасцяў у свеце, спадзяемся — большасць. Яны і будуць падтрымліваць нашыя творчыя ідэі новага стагоддзя, пашыраць іх у сваіх краінах. Але першае слова новага гуманізму трэба сказаць нам – беларускім творцам. Прадстаўнікам “невядомай краіны”, на сумленні якой няма ніякіх каланіяльных захопаў, найбольш і найхутчэй павераць у прызнанні любові да ўсяго чалавецтва.

Вялікую ролю ў аб’яднанні людзей дзеля захавання парушанай гармоніі з прыродай, як асновай жыцця новых пакаленняў і сувязі з продкамі, як прасторы, у якой хапае месца пад сонцам усяму чалавецтву, павінна адыграць мастацтва краявіду. Практычна ўсе беларускія мастакі сёння выдатна валодаюць гэтым жанрам. Можна лічыць, што мы напачатку XXI ст. творча развіваем лепшыя традыцыі еўрапейскага краявіду, народжанага як самастойная мастацкая з’ява ў галандскім жывапісе XVII ст. Але нам не трэба хавацца толькі ў беларускіх пушчах і заказніках. Прафесійнае майстэрства перадаваць захапленне прыродай дазволіць нам па-новаму ўбачыць невядомы свет следам за Полем Гагенам, Ра-



куэлам Кентам, Паўлам Кузняцовым і іншымі вартымі папярэднікамі, якія сталі сапраўднымі вынаходнікамі казачнай вобразнасці Акеаніі, Крайняй Поўначы, Сярэдняй Азіі. Памятаючы пра нашых нацыянальных герояў, даследчыкаў свету мінулых стагоддзяў, рушым з эцюднікамі ў накірунку Далёкага Усходу шляхамі І. Гашкевіча, першага расійскага консула ў Японіі, павандруем па Балканскаму паўвостраву, не абмінаючы астравоў Эгейскага мора, каб далучыцца да памяці Зыгмунта Мінейкі, ганаровага грамадзяніна Грэцыі. Даўно прыспеў час скіравацца ў Анды і Кардыльеры, храбты якіх носяць імя нашага славутага земляка Ігната Дамейкі. Шмат няходжаных шляхоў ляжыць перад намі, каб мы маглі максімальна пашырыць межы беларускага пейзажнага мастацтва, узбагаціць яго характам бясконцых прастораў праз згарманізаваную палітру беларускага пленэрнага жывапісу і ўзвысіць яго значнасць для новай цывілізацыі, якая, спадзяемся, перастане бяздумна эксплуатаваць прыродныя рэсурсы, а будзе культываваць сакральнае стаўленне да прыроды.

Недзе ў III тысячагоддзі да н. э. разышліся шляхі чалавецтва. Еўраазійскія плямёны рушылі шляхам тэхнічнага прагрэсу, вынайшаўшы кола і сеўшы на калясніцы, скульп пагруквалі для застрашэння суседзяў бронзай, а пасля і жалезнай зброяй. Другая частка чалавецтва на ізаляваных ад цывілізацыйнага марафону кантынентах засталася жыць у першабытным суладдзі з прыродай. З гэтага не яны, а еўрапейцы здабылі сабе цывілізацыйнае першанства ў сусветным прагрэсе. Але якраз таму менавіта ад Еўропы сёння патрабуецца арганізацыя новага ладу жыцця,

якое б улічыла традыцыйныя каштоўнасці народаў так званага “другога, трэцяга, чацвёртага і далейшых светаў”, якія і цяпер будуць ідэальнае для здароўя жылло з чароту ці казлінага памёту і неяк абыходзяцца без атамнай зброі ды іншых вынаходніцтваў “узорнага свету № 1”. Ужо няўзброеным вокам бачна, што, дакаціўшыся на шыкоўных лімузінах да пачатку яшчэ аднаго III тысячагоддзя (ўжо н. э.), трэба звярнуцца да пакінутых на абочынах прагрэсу народных традыцыяў. Бо інакш далейшае безагляднае паскарэнне тэхнічных заваёваў можа прывесці да цывілізацыйнай дэградацыі. Было б вельмі шкада еўрапейцаў, спадкаемцаў рэнэсанснага гуманізму, якія ў такім выпадку могуць згубіць сваё лідарства ў свеце. Самы час на мяжы тысячагоддзяў прыгадаць мала скарыстаны патэнцыял традыцыйных грамадстваў. Яшчэ не згасла генетычная памяць нашых прапрадзедаў, што не мелі сучасных дабротаў, але маглі выхаваць больш як 15 дзяцей, не ведалі фільмаў пра зорныя войны, але мелі духоўны космас у саміх сабе.

Мы, беларусы, захавалі мноства народных традыцыяў, міфаў, звычак, хоць з-за гэтага з нас кпілі як з цёмных ды адсталых. Але якраз таму сёння нам прасцей, чым каму, звярнуцца да сваёй міфалогіі, архаічных першаўзораў народнага мастацтва, каб узяць выяўленчыя, дэкаратыўныя, архітэктурныя праекты на ўзровень самых значных вобразных абагульненняў. Такая творчасць дазволіць знайсці ў нашым жыцці рытмічнае суладдзе з рухам сонца і зорак, з арганічным ростам кожнай жывой раслінкі на зямлі. Гарманічныя стасункі homo sapiens з прыродай тады не будуць прыносіць снег на Афінскі Акро-

паль пасярод лета і не пазбавяць еўрапейскіх дзетак уяўлення пра зімовыя марозы на Божае Нараджэнне.

Ужо колькі год таму мы зразумелі, што маем законнае права лічыць сябе першымі ў свеце спадкаемцамі супрэматычнай спадчыны віцебскіх авангардыстаў 1920-х гг. У савецка-бюракратычны час яна была, як і многае іншае, жорстка забаронена, а на Захадзе яе ўспрынялі залішне прагматычна і прыземлена. Ніхто нам цяпер не перашкаджае разгортаць віцебскую спадчыну і ўжо не на прыкладным, а на канцэптуальным узроўні з перспекывай новай гарманічнай структуралізацыі міжпланетнай прасторы.

Хаў не лічаць асобныя самазаспакоеныя маэстры, што калі яны праігнаруюць такія “ўтапічныя” праекты і будуць працягваць рабіць толькі тое, што добра аплочваецца, то ад гэтага і ў іхнім лёсе, і ў мастацкім працэсе нічога не зменіцца. Няма зараз манапалізму на лідарства ні ў персанальным сэнсе, ні ў сэнсе віду мастацтва. Калі, да прыкладу, жывапіс будзе задавальняцца прадукцыяй “гумоўных купальшчыц”, на першае месца заступіць мастацтва моды, відэа-арт, супер рэклама ці іншыя, зусім новыя віды мастацтва, што толькі збіраюцца неўзабаве нарадзіцца. Давайце будзем да канца шчырымі. Не сама тэхніка выканання вызначае значнасць твора, а яго актуальнасць, ідэйнасць ды вобразнасць. Можна данесці вялікія наватарскія адкрыцці ў мастацтве і не маючы ў кішэні акадэмічнага дыплама. Дастаткова выкарыстаць замест алоўка, напрыклад, камп’ютарныя прылады творчасці, каб дабіцца рэалізацыі сваёй далёкасяжнай задумы.

Зноў нібы чуюцца апатычныя рэплікі, што для паспяховай творчасці трэба быць матэрыяльна забяспечаным, а такога яшчэ няма. Але законы свабоднай творчасці ніколі не былі адэкватныя фабрычнай вытворчасці, дзе без вялікіх капіталаўкладанняў не абысціся. Як правіла, мастацкі ўзлёт у кожнай краіне прыпадае на пару матэрыяльнай нястачы, ад якой найбольш цяжкі незалежныя творцы. Добра вядомыя факты, як французскія імпрэсіяністы ў зімовы час літаральна пухлі ад голаду, бо не маглі забяспечыць сябе матэрыяльна праз продаж сваіх карцінаў, на якія тады амаль не было попыту. Але працягвалі займацца творчасцю, і гэты перыяд для французскага і ўвогуле еўрапейскага мастацтва неўзабаве стаў успрымацца Вялікім, Эпахальным, Гераічным. Прыходзіла вясна, і імпрэсіяністы з'язджалі на вёску, дзе можна было працаваць на пленэры і атрымліваць ад французскіх фермераў амаль задарма кубак малака ды кавалак сыру. Вось так жылі і тварылі лепшыя мастакі свайго часу.

Цяпер наступае наш гераічны і ўзлётны час мастацтва, а працавіты і добразычлівы беларускі народ не дазволіць сваім мастакам пакутаваць ад голаду. Бульбы, хлеба, сала, капусты, буракоў ды іншых натуральных прадуктаў хопіць для ўсіх апантаных сваёй творчай дзейнасцю ў любой эканамічна-складанай сітуацыі. Прыклад вялікага летуценніка Я. Драздовіча, які з 1930-х гг. і да канца жыцця вандраваў з вёскі ў вёску і маляваў пры гэтым канцэптуальныя творы пра касмічныя падарожжы, застаецца для беларускага мастацтва ўзорным. Час збірацца і нам у творчае падарожжа, якое дапамо-

жа кардынальна змяніць свет да лепшага. Кожны новы вандроўнік на гэтым шляху пошукаў здабудзе свой плён. Бачу, што многія беларускія мастакі ўжо зрабілі свае першыя крокі ў новае стагоддзе, а гэтыя развагі, спадзяюся, дададуць ім упэўненасці ў здзяйсненні грандыёзных задумаў, неабходных для гуманізацыі і гарманізацыі чалавека з прыродай і сусветам.

## ЗМЕСТ

КОЛЬКІ ШЧЫРЫХ СЛОЎ ЗАМЕСТ ТРАДЫЦЫЙНАГА ЁСТУПУ .....	3
ЗЯМЛЯ І НЕБА ФЕРДЫНАНДА РУШЧЫЦА .....	5
СЦЭНАГРАФІЧНЫ ДЭБЮТ .....	22
КВЕТКАВЫ МАДЭРН У ПАНЯМОННІ .....	30
АД СМІЛАВІЧ ДА ПАРЫЖА .....	35
КАЛІГРАМЫ .....	45
МІНІМАЛІЗМ .....	51
ПАТРЫЯРХ СУЧАСНАГА МАСТАЦТВА .....	62
ГЭТЫ ДЗІЎНЫ СВЕТА .....	83
ПАД АДНЫМ ДАХАМ .....	91
БЕЛАРУСКАЯ АЛЬТЭРНАТЫВА .....	113
ВЫСТАВЫ СУЧАСНАГА ПОЛЬСКАГА МАСТАЦТВА Ё МІНСКУ .....	120
ВЕЛЬМІ ПОЛЬСКІ ТВОРЦА .....	127
БЕЛАРУСКАЯ АРХАІКА І СПРОБЫ ЯЕ АКТУАЛІЗАЦЫІ Ё СУЧАСНЫМ МАСТАЦТВЕ.....	131
РАЗВАГІ БЕЗ ШЭРЫХ ТАНОЎ .....	139

Навукова-папулярнае выданне  
Адсутнае беларускае мастацтва

**ШУНЕЙКА ЯЎГЕН ФЕЛІКСАВІЧ**

**ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ**

Нарысы

Адказы за выпуск *Зміцер Вішнёў*  
Рэдактар *Валянцін Акудовіч*  
Дызайн вокладкі *Юры Круглікаў*  
Вёрстка *Яўгенія Багдановіч*  
Карэктар *Кацярына Макарэвіч*

На вокладцы выкарыстанае фота з перформанса  
Спецбрыгады афрыканскіх братоў  
“Труп дыктатара-2” (2001, Хельсінкі)

Падпісана да друку 15.04.2011. Фармат 84 x 108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>  
Папера афсетная. Гарнітура Candara Друк афсетны.  
Ум. друк. арк. 8,19. Ул.-выд. арк 5,1. Наклад 500 асоб.  
Замова 2043.

Прыватнае выдавецкае унітарнае  
прадпрыемства “Галіяфы”.  
ЛИ № 02330/0150300 ад 08.04. 2008.  
Вул. Брылеўская, 11-44, 220039, г. Мінск.  
E-mail: vish@bk.ru  
www.by-books.org

Паліграфічнае выкананне:  
ТДО “НоваПрынт”  
ЛП № 02330/0552786 ад 25.02.2009  
Вул. Геалагічная, 59-4-10, 220047, г. Мінск.

Усе кнігі  
выдавецтва “Галіяфы”,  
а таксама кнігі  
іншых выдавецтваў  
вы можаце замовіць  
у інтэрнэт-краме



+375-29-707-79-89 MTS; +375-44-762-78-80 Velcom; +375-25-618-85-35 life:)  
www.Prastora.by e-mail: beltonmedia@gmail.com skype: prastora

Вялікі выбар  
беларускамоўнае  
літаратуры, аўдыё,  
відэа і сувэніраў.





*Яўген Шунейка (1954 г.н., Гродна). З 1984 г. жыве і працуе ў Мінску.*

*У 1978 г. скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут.*

*Сябра Беларускага саюза мастакоў (з 1989 г.).*

*З 1988 г. і па сённяшні дзень выкладчык, а з 2000 г. дацэнт Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.*

*Кандыдат мастацтвазнаўства (2005).*

*Пачаў друкавацца ў беларускай і замежнай перыёдыцы з 1980-х гг. Аўтар шматлікіх публікацый па гісторыі і сучасных праблемах еўрапейскага мастацтва. Браў удзел у розных творчых праектах у Беларусі і за яе межамі.*



ВЫДАВЕЦТВА  
ГАЛІЯФЫ