

# СКРАЙНАСЬЦІ СЫХОДЗЯЦА, АЛЬБО МАСТАЦТВА ТАТАЛІТАРЫЗМУ

Нават падчас вонкавага знаёмства з помнікамі культуры 1930–1950-х гадоў у Эўропе і Амэрыцы можна заўважыць іх стылёвае падабенства. Папярэдні мастакоўскі нонканфармізм сьцішыўся ня толькі ў шчыра таталітарных краінах. Бесстароньні нэаклясыцызм выяўляецца напрыканцы 1920-х гадоў у творчасьці Пікаса і Кірыко<sup>1</sup>, пакрысе да фігуратывізму вяртаюцца нават Малевіч і Лісіцкі. Мастацтва фашыстоўскае Італіі адыходзіць ад футурызму, набываючы рэтраспэктыўныя рысы, у Нямецчыне ізноў вяртаецца югендштэль, а ў савецкае мастацтва паўсюдна пранікае архаічны рэалізм, блізкі духам да перасоўнікаў, хіба што без крытычнае афарбоўкі. Але гэтым жа часам падобныя тэндэнцыі ахопліваюць Амэрыку, Ангельшчыну і нават Францыю... Шырокі глядач 1930-х гадоў у Амэрыцы і Эўропе ня меў падозраньня, што нейкае мастацтва ёсьць «таталітарным», але папросту ўважаў ягоную аптымістычную эстэтыку за сучасную. Ва ўсім заходнім сьвеце шалела ар-дэко, мала чым адрознае ад дэкаратывізму сталінскага часу, шырыўся спартовы рух. ПАЎСЮДНА, ці ня ў кожным мястэчку, ставяцца бэтонныя фантаны зь фігурамі амаль аголеных хлопцаў і дзяўчат, да якіх папрыліпалі спартовыя аксэсуары. Аздаба тагачасных амэрыканскіх хмарачосаў як дзьве кроплі вады супадае з аздабаю маскоўскага мэтрапалітэну, над якой шчыраваў дойдзі зь Пінску Іван Жалтоўскі: бронза, краты, мармур, рымскія рэгаліі. У Амэрыцы 1930-х гадоў самымі славуцімі скульптарамі сталі харват Іван Мештравіч і швэд Карл Мілес –

---

<sup>1</sup> Кірыко (De Chirico) Джорджа (1888–1978) – італьянскі жывапісец, які стаў прадвесьнікам сюррэалізму. Выяўляў загадкавыя сюжэты і пэрсанажаў, якія нагадвалі сон. Супольна з Карлё Кара заснаваў кірунак мэтафізычнага жывапісу.

яркія прадстаўнікі манументальна-гераічнага кірунку ў рэалізьме. Этнічная адрознасьць іх бачная хіба адмыслоўцам.

Нацыянал-рамантызм у форме рэтраспэктыўных кірункаў нанова запаланіў усю правінцыйную Ўсходнюю Эўропу.

Мастацтва, і найперш масавае мастацтва, робіцца магутным сродкам палітызацыі грамадзянаў пэўных дзяржаваў. Таму архітэктура, жывапіс, скульптура пачынаюць адыгрываць прапагандысцкую ролю. Тэмы пакрысе зьвяліся да стандартнага набору: ухваленьне нацыянальнага фізычнага тыпу, гераізацыя штодзённасьці, міталёгізацыя мінуўшчыны. На ўсім памежжы Захаду і Ўсходу былі вызначаныя шаблёны, схемы й каноны, што не дапускалі адхіленьняў. Усё «ўпадніцкае» й «вырадженскае» мастацтва падлягала абструкцыі.

Культурны фронт заняў, гэтакім чынам, надзвычай важнае месца. («Нямецкае мастацтва будзе гераічным, прасякнутым сталёвай рамантыкай, пазбаўленым усялякае сэнтымэнтальнасьці, нацыянальным і патэтычным», – заявіў Гёбэльс.) Адначасова падобныя ж задачы паставілі перад сабою й нацыі, што атрымалі незалежнасьць у выніку Першае ўсясьветнае вайны. Выглядае, што Гёбэльсаў выраз мог бы датычыць і фінскіх, і чэскіх, і румынскіх дзеячаў культуры. Беларусы тут не выключэньне. Хіба што з адным удакладненьнем: у БССР цягам 1930–1960-х мастацтва было неадрыўнай часткаю савецкай ідэалёгічнай сыстэмы й ніяк не вырозьнівалася ўласнымі нацыянальнымі рысамі. А гэтая сыстэма, у сваю чаргу, мала чым адрозьнівалася ад іншых тагачасных таталітарных мадэляў.

Да прыкладу, падчас сустрэчы ў 1940-м у Маскве з нацыстоўскім скульптарам Арно Брэкерам, запрошаным для працы над вобразам Сталіна, Молатаў сказаў наступнае: «Вашыя работы ўразілі нас. Мы шмат будзем у Маскве, у тым ліку й гмахі, што чакаюць на аздобу. Сталін – вялікі прыхільнік вашага мастацтва. Ваш стыль прывядзе ў захапленьне таксама рускі народ, будзе зразумелы яму. У нас няма скульптара такога маштабу».

## Праблема стылю

У 1930-х гадох, як і перад гэтым, у таталітарных краінах існавала эстэтычная рознастылёвасць. Нэаклясыцыстычныя і нацыянальна-рамантычныя тэндэнцыі суседзілі з функцыяналісцкімі і канструктывісцкімі. У савецкім дызайне і лёгкай прамысловасці паспяхова працавалі колішнія віцебскія авангардысты-супрэматысты Ўладзімер Татлін, Эль Лісіцкі, Аляксандар Родчанка, Любоў Сьцяпанавя, Любоў Папова. Мікалай Суэцін нават стаў дырэктарам парцелянавае фабрыкі. Між тым спакваля адраджаўся клясычны косны акадэмізм. Бродзкі запазнаваў у жывапісе, Жалтоўскі – у архітэктуры.

У Беларусі ж частка архітэктараў (Ёсіф Лангбард, Аляксандар Воінаў) натхняліся ўжо кансэрватыўнымі ідэямі Пэтэра Бэрэнса<sup>1</sup> і Гэнры Ван дэ Вэльдэ<sup>2</sup>, частка (Станіслаў Гайдукевіч, Герасім Якушка, Станіслаў Шабунеўскі) па інэрцыі заставаліся нэаклясыкамі, а некаторыя (Іван Валадзько, Георгі Лаўроў) спрабавалі экспэрымэнтаваць у функцыяналізьме... А ў Нямеччыне міністар узбраеньняў, выдатны дойд і інжынэр Альбэрт Шпэер прапагандаваў творчасць свайго настаўніка, архітэктара-рамантыка Вільгельма Крэйза.

Праблема стылю ўвесь час казытала ўлады. Татальны кантроль у галіне эстэтыкі быў немагчымы без уежнай эстэтычнай праграмы.

Калі Гітлер асабіста настойваў на антычных узорах для эстэтыкі нацыянал-сацыялістычнае Нямеччыны, дык іншыя правадары не заўжды падзялялі гэтае захапленне. Да прыкладу, Гёббельс шанаваў нямецкі экспрэсіянізм кшталту групы «Мост» і прапаноўваў яго ў якасьці «найлепшага выказьніка нардычнага

---

<sup>1</sup> Бэрэнс (Behrens) Пэтэр (1868–1940) – нямецкі архітэктар, піянер прамысловага дызайну.

<sup>2</sup> Ван дэ Вэльдэ (Van de Velde) Гэнры (1863–1957) – адзін з самых значных прадстаўнікоў ар-нуво; яго экспэрымэнты 1920-х гадоў зрабілі вялікі ўплыў на мастацтва і дызайн у Эўропе.

духу». Савецкі таталітарызм некалькі разоў карэнным чынам змяняў эстэтыку дзяржаўнага мастацтва: спачатку гэта быў радыкальны бальшавіцкі авангард, што прышчаплялі гвалтам ад Віцебску да Ўралу, затым горкаўска-жданаўскі «сацыялістычны рэалізм», пазьней – «суворы стыль» 1960-х, а пад канец таталітарную дзяржаўную эстэтыку пачынаюць называць «інтэрнацыянальным сацыялістычным мастацтвам». Прыкладна тое ж адбывалася і ў Італіі, Вугоршчыне і Фінляндыі... Такім чынам, з гледзішча эўра-амэрыканскага мастацтва сярэдзіны XX стагоддзя нялёгка падзяліць тагачаснае савецкае мастацтва паводле нацыянальна-геаграфічных прыкметаў. Напрыклад, ці можна ўважаць супрэматызм альбо паваенны нэаампір за частку беларускага нацыянальнага мастацтва?

Паваенная ідэалёгія халоднай вайны таксама мела патрэбу ня толькі ў палітычных ворагах, але і ў ворагах эстэтычных. Вось тады і адбываецца рэванш мадэрнізму на Захадзе. Менавіта тады ў Эўропе і Амэрыцы пачынае радыкальна мяняцца школа мастакоўскае адукацыі. Калі да вайны мадэрнісцкія школы кшталту ВХУТЕМАСу<sup>1</sup> альбо Баўгаўзу<sup>2</sup> былі паасобнымі і маргінальнымі, а плён іхнае творчасці распаўсюджваўся праз прыватныя галерэі і салёны, малатыражныя выданьні, дык пасля Другой усясьветнай вайны яны таксама фінансуюцца дзяржавамі. Мадэрністы, пераважная большасьць якіх перажыла вайну за акіянам, вярнуліся ў вызваленую Эўропу. Вайсковая перамога была патрактаная імі як перамога над клясыцыстычнымі прыхільнасьцямі нацыстаў і самога Гітлера, які несупынна

---

<sup>1</sup> ВХУТЕМАС – скарачэньне ад рас. «Высшие художественно-технические мастерские», навучальная ўстанова, заснаваная ў 1920 г. у Маскве. Мела мастацкі і вытворчы факультэты; рыхтавала ў асноўным мастакоў-станкавістаў і архітэктараў. У 1926 годзе пераўтвораная ў ВХУТЕІН.

<sup>2</sup> Баўгаўз – нямецкая вышэйшая школа будаўніцтва і мастацкага канструяваньня, заснаваная ў 1919 годзе ў Ваймары Вальтэрам Гропіюсам з мэтай аб'яднаць мастацтва, архітэктурны дызайн і рамэствы. У 1933 годзе закрытая нацыстамі.

дыскутаваў з мадэрнізмам і змагаўся зь ім усімі сродкамі. Тут варта прыгадаць выставу «Дэгенэратыўнае мастацтва» 1937 году і сотні мастакоў, якія скончылі сваё жыццё ў канцлягерах. У дзень адкрыцця Дому нямецкага мастацтва ў Мюнхэне адбыўся вэрнісаж «Дайце нам чатыры гады тэрміну!». Выстава доўжылася да ліпеня 1939 году і сабрала больш за мільён наведнікаў. На ганебнае высьмейваньне выставілі 730 работаў 112 нямецкіх мастакоў. Афіцыйны нацыстоўскі мастак Вольфганг Вільрых зрабіў да іх зьдзеклівыя і тэндэнцыйныя анатацыі. Пазьней гэтакія перасоўныя выставы рабіліся і ў акупаваных краінах. Напрыклад, ужо ў кастрычніку 1941 году ў акупаваным нацыстамі Менску была праведзеная вялікая выстава «Сацыялізм у Нямецчыне».

Праз чвэрць стагодзьдзя ў Маскве Хрушчоў змагаўся з мадэрнізмам падобнымі сродкамі. Адно што ў тую савецкую адлігу ўжо можна было застацца жывым. Нагадаю і пра дакумэнтальныя фільмы першых гадоў прэзыдэнцтва Лукашэнкі рэжысэра Азаронка, у якіх экспэртаў па «выраджэнскім» мастацтве «апазыцыі» выступаў сын славутага мастака Міхаіла Савіцкага. Дый сам першы прэзыдэнт Беларусі ня супраць выказаць свае эстэтычныя прыхільнасьці да мастакоў Аляксея Кузьміча альбо Аляксандра Шылава.

Цяжка ў поўным аб'ёме прааналізаваць ідэалягічную і эстэтычную базу мастацтва таталітарных дзяржаваў. У падмурку нямецкага нацызму ляжаць, між іншым, ідэі Германа Вірта, першага дырэктара Інстытуту СС па досьледах спадчыны продкаў «Ahnenerbe». Герман Вірт, германіст і археоляг, стварыў рамантычную тэорыю сваёй «Атлянтыды», сьляды якое ён знаходзіў і ў Скандынавіі, і ў Ёрляндыі, і ў Саксоніі. Нардычная раса, нібэлюнгі і вікінгі, стодзівы і «зьярыны стыль», разьба і арнамент паўночных германскіх плямёнаў зрабіліся падставаю для стварэньня новага нямецкага стылю. Вірт разам з заможным прадпрымальнікам Разэліюсам і скульптарам і архітэктарам-экспрэсіяністам Хэтгерам прыдумалі збудаваць у Брэмэне

Атлянтс-Гаўс для размяшчэння археалагічных калекцыяў. Будынак быў узведзены ва ультрасучасных формах сталёвае каркаснае канструкцыі, а фасад аздоблены велізарным драўляным татэмам – выяваю дрэва жыцця, сонечнага кола і распятага бога Одына. У 1931 годзе будаўніцтва завершылася, але пазней Гітлер асабіста асудзіў Атлянтс-Гаўс як прыклад «інтэлігенцкага, містычнага вычварэння практычнага духу нацыянал-сацыялізму і адхілення ад ідэалу здаровага чалавека». Гітлер быў захоплены антычным мастацтвам Грэцыі. Пасля ягонае крытыкі Вірт, хоць і кіраваў Інстытутам надалей, быў адсунуты ад афіцыйнае ідэалёгіі.

А італьянскія футурысты, сутыкнуўшыся з нацыяналізмам, убачылі Сьвятую Рымскую імперыю германскае нацыі. Імпэрскі ж ідэал Мусаліні быў бліжэйшы да псеўда-рымскага футурызму. ...Увесну 1934 году тэарэтык футурызму Тамаза Марынаці, які ўжо займаў розныя дзяржаўныя пасады за Мусаліні, наведаў Нямеччыну. На афіцыйным банкете ў Саюзе нацыянальных пісьменьнікаў яго вітаў паэт Готфрыд Бэн – ад імя прэзыдэнта арганізацыі. У вітальнай прамове Бэн казаў не пра агульнасьць ідэалёгіяў і не пра палітычныя мэты. Ён казаў пра тое, што задача Італіі, як і Нямеччыны, – спрыяць «нараджэнню новага стылю, пазбаўленага ўсялякай тэатральнасці, стылю імпазантнага холаду, да якога рухаецца цяпер Эўропа». Бэн ухваляе футурызм, што «адрынуў дурны псыхалёгізм натуралізму, прадраўся праз масівы нікчэмнасці, буржуазнага раманаў і вяртаецца скрозь бліскавічныя і імклівыя строфы вашых гімнаў да фундаментальнага закону мастацтва: стварэнне і стыль». Адмаўленьне тут вельмі красамоўнае: Бэн выступае супраць псыхалёгізму, тэатральнасці, супраць усяго «дробязнага» і «убогага» ў буржуазнай культуры. Пазытыўныя каштоўнасці, што ён згадвае, дакладна вызначаюць сутнасць таталітарных стыляў ад Нямеччыны да Кітаю: халоднасць, вызваленасць, бліскучасць, імпазантнасць...

Таталітарнае мастацтва ад сваіх вытокаў выступае супраць

усяго «дробязнага» і «убогага» ў буржуазнай культуры. Згадайце менскія прыклады: вежы на Прывакзальнай плошчы, Галоўпаштаміт ці Палац белсаўпрафу. Альбо любы з савецкіх паваенных мэмарыялаў, што сваёй халоднасьцю і сьвядомым уніканьнем псыхалягізму маюць куды больш агульнага з мастацтвам Нямеччыны і Італіі 1930–1940-х гадоў, чым з сучасным мастацтвам Эўропы.

## **Праблема архітэктуры**

Паводле выдатнага дзеяча эўрапейскай культуры XIX стагодзьдзя Ўільяма Морыса, дойдзтва ёсьць «падставаю ўсіх мастацтваў, а таму – і мастацтвам усёабдымным». Гэта значыць, што сама архітэктура – мастацтва татальнае. А таму і таталітарныя тэндэнцыі XX стагодзьдзя вельмі рана і надзвычай вымоўна праявіліся ў дойдзтве.

Іхныя вытокі варта шукаць у творчасьці Пэтэра Бэрэнса, выбітнага нямецкага дойдзіда пачатку мінулага стагодзьдзя. Ягоная самавітая творчая манера, названая ім самім «кштальт Заратустры», у мініятуры была ўвасобленая яшчэ ў 1902 годзе, ва ўваходнай залі міжнароднае выставы ў Турыне. У тым будынку энэргічная хвалістая лінія і выразная форма былі скамбінаваныя ў спробе адлюстраваць «волю ствараць» Ніцшэ. Працуючы ў кампаніі AEG, Бэрэнс сутыкнуўся з рэальнасьцю брутальнае прамысловае сілы. На зьмену ягоным юначым спадзевам на ажыўленьне нямецкае культуры шляхам да драбностак распрацаванага містычнага рытуалу прыйшло ўсьведамленьне індустрыялізацыі як лёсу нямецкае нацыі. Бэрэнс уяўляў сабе гэты лёс як складанае спалучэньне «Zeitgeist» (духу часу) і «Volksgeist» (духу народу), якому ён як творца абавязаны быў надаць форму. Варта тут азначыць, што ў Беларусі гэтка ж пошукі формы ад «думаў з Духу нашага Народу» ў сярэдзіне 1920-х гадоў былі распачатыя Лявонам Вітан-Дубяйкоўскім.

Запраектаваны Бэрэнсам турбінны завод, збудаваны ім для AEG у 1909 годзе, быў адмысловым увасабленьнем прамысло-

васьці як аднаго з найбольш істотных складнікаў сучаснага жыцця. Ня маючы нічога агульнага з шчырай прастатою праектаў з жалеза і шкла, накіраваных аб'ектаў эпохі індустрыялізацыі XIX ст., турбінны завод Бэрэнса быў задуманы як твор мастацтва, храм індустрыяльнае ўсёмагутнасці. Прымаючы ўладу навукі і прамысловасці з пэсымістычным фаталізмам, Бэрэнс спрабаваў зрабіць завод падобным да фэрмы, надаць яму форму, па якой, толькі што прыехаўшы з вёскі, работнік адчуваў пэўную настальгію.

У 1908 годзе Бэрэнс надрукаваў радыкальна кансерватыўнае эсэ з назовам «Што такое манумэнтальнае мастацтва?», у якім вызначыў манумэнтальнасць як спосаб адлюстравання памкненняў паноўных колаў усялякага грамадства. Паводле Бэрэнса: «Доўлідства, па сутнасці, імкнецца да тыповага. Тыповасць адмаўляецца ад скрайнасцяў і зацьвярджае парадак». Усе пералічаныя ідэі і прынцыпы Бэрэнса знайшлі пазней наўпросты працяг у савецкім (і беларускім як частцы савецкага) будаўніцтве 1930-х гг.

Відочнасьць тых высноваў, што былі выкліканыя нечаканым крахам мадэрну, змусіла бальшыню архітэктараў, улучна з Бэрэнсам, на выставе Вэркбунду ў 1914 годзе зьвярнуцца да інтэрпрэтацыі нэаклясыцызму. Выключэньнем стаўся хіба тэатар Вэркбунду, збудаваны ван дэ Вэльдэ, што праменіў з сябе дзякуючы эстэтыцы «формы-сілы» блізу тэасафічную аўру. Хіба дзівам падасца, што амаль праз дваццаць гадоў гэты тэатар будзе крыніцаю натхнення для стваральніка будынку менскае Опэры Ёсіфа Лангбарда? Зрэшты, Лангбард, як і Аляксандар Воінаў і Ўладзімер Вараксін, Аркадзь Брэгман і Сяргей Амбросімаў, якія стваралі вобраз сталіцаў БССР (Менску і Магілёва), знаходзіўся пад татальным уплывам ідэяў Бэрэнса. Адмыслова альбо інтуітыўна – беларускія доўліды-канструктывісты адно інтэрпрэтавалі сьвядомае і прынцыповае ніцшэанства сваіх нямецкіх калегаў.

Калі першая палова мінулага стагодзьдзя для бальшыні



нацыяў Эўропы была часам актыўнага этнічнага самасьцьвярджэння, дык у Беларусі гэты працэс зусім не крануў дойлідства. Тут сталі магчымымі рэалізацыі футурыстычных ідэяў, запазычаных з тых самых крыніцаў, адкуль і вырас эўрапейскі таталітарызм.

Папярэдняя беларуская традыцыя была перарваная празь знішчэнне самых славурых дойлідаў – галоўнага архітэктара Менску Станіслава Гайдукевіча, галоўнага архітэктара Гомелю яшчэ з 1910-х гадоў Станіслава Шабунеўскага (абодва расстраляныя ў 1937 годзе), праз руйнаванне соцень найбольш адметных шэдэўраў дойлідства «дарэвалюцыйнага пэрыяду».

Ня маючы магчымасцяў з такім размахам будаваць у іншых урбаністычных цэнтрах СССР, савецкія архітэктары глядзелі на беларускія гарады як на экспэрымэнтальныя пляцоўкі, успрымаючы іх ня толькі ў адрыве ад тутэйшых традыцыяў і рэальных патрэбаў, але нават і ігнаруючы натуральны ландшафт. У выніку яшчэ перад Другой усясьветнай вайною Менск, Магілёў, Віцебск, а за імі й меншыя гарады сталіся месцам увасабленьня тых самых манумэнтальных горадабудаўнічых праграмаў, што, паводле Бэрэнса, ёсьць «адлюстраваннем памкненьняў паноўных колаў».

Прастора, якую стварылі ў беларускіх гарадох наезджыя архітэктары, утрымлівала ў сабе зусім іншыя, новыя культурніцкія коды. Яны й да сёньня ня сталі нам больш зразумелымі. Камуністычная, а затым і постсавецкая, улада цягам дзесяцігодзьдзяў чыніла візуальны ціск маштабамі й коштамі архітэктурных збудоваў, бляскам матэрыялаў і аздобы. Канторы намэнклятуры мусілі ўспрымацца як канцылярыі новых багоў. І гэта было дасягнутае.

У выніку карэннай перапляніроўкі гарадоў яшчэ перад вайною беларуская прастора зьмянілася непазнавальна. Перамяшчаліся рэкі, зразаліся горы, знішчаліся цэлыя кварталы папярэдняй забудовы. Разам зь Менскам дазваньня былі пераплянаваныя Магілёў, Ворша, Мазыр, Полацак, Слуцак і

Рэчыца. Прытым усе гэтыя праекты здзяйсняліся людзьмі нетутэйшымі, а найчасцей – наагул ня тут. Напрыклад, Менск распрацоўвалі ў ленінградскім філіяле Дзяржаўнага інстытуту праектаваньня гарадоў РСФСР архітэктары Кіляватаў і Вітман, Гомель праектавалі ў Маскве, Віцебск – у Харкаве. Паводле тых плянаў, яшчэ ў 1930-я гады прадугледжваўся масавы знос гарадзкіх кварталаў, расчыстка месца для новых плошчаў і праспэктаў.

На асаблівую ўвагу заслугоўвае тэма новых тыпаў будынкаў у архітэктуры пэрыяду таталітарызму. Самымі ўлюбёнымі былі спартовыя будыніны. Але сьвету былі паказаныя і такія нябачаныя датуль тыпы збудоваў, як дамы-камуны, дамы спэцыялістаў, дамы саветаў, дамы культуры і клубы.

Адзінае, што было скарэктаванае па вайне, – стылістыка. Урад-трыюмфатар хацеў бачыць паўсюдна трыюмфальныя аркі ды трыбуны. Ад чысьціні і яснасьці таталітарысцкіх ідэяў Пэтэра Бэрэнса не засталася і знаку.

У паваеннай практыцы запанаваў шчыры ірацыяналізм. Дойліды пад уплывам колішняга пінчука Івана Жалтоўскага, славутага будаўніка Масквы, вярнуліся на паўтысячы гадоў назад, у эпоху Палядыё<sup>1</sup> і Альбэрці<sup>2</sup>. Маштаб пераўтварэньняў робіцца бачны адно зь лічбы: 11 кілямэтраў. Менавіта такое даўжыні сягнуў названы Сталінскім праспэкт (праспэкт Францыска Скарыны), збудаваны ў антычных і рэнэсансавых формах. Разам з плошчаю Леніна (цяпер Незалежнасьці), што разьляглася больш чым на сем гектараў, гэта самы вялікі горадабудаўнічы ансамбль у паваеннай Эўропе, забудаваны ўсяго за дзесяць гадоў.

---

<sup>1</sup> Палядыё (Palladio) Андрэа (1508–1580) – італьянскі архітэктар, вядомы як аўтар гарманічных будынкаў у клясычным стылі. Паводле яго праектаў пабудаваныя некалькі палацаў і вілаў у Вічэнца, некаторыя цэрквы ў Вэнэцыі.

<sup>2</sup> Альбэрці (Alberti) Леон Батыста (1404–1472) – італьянскі архітэктар і тэарэтык мастацтва, сфармуляваў прынцыпы клясычнай архітэктуры.

Архітэктурна былога Сталінскага праспэкту і да сёння застаецца найбольш выразным дакумэнтам таталітарызму. Не асэнсаваная ў іншых жанрах і відах мастацтва, не спасьцігнутая чалавекам, што толькі заехаў сюды з драўлянай хаты, архітэктурна праспэкту выглядае на калясальную дэкарацыю, створаную для немаведама якіх містэрыяў. Варта тут адзначыць і тое, што гэты ансамбль ствараўся лепшымі тагачаснымі дойлідамі СССР. Іхнае майстэрства, як і майстэрства соцень скульптараў, лепшчыкаў, альфрэйшчыкаў, неаспрэчнае. Але тым больш сумнеўнай здаецца сэмантыка гэтай архітэктурнай утопіі, запазычанай зь сярэднявечча. Гэты пэрыяд дзіўных архітэктурных экспэрымэнтаў доўжыўся да савецкай дырэктывы «Пастановы аб ліквідацыі празьмернасьцяў у архітэктурны і праектаваньні» (1955).

Ад 1945 году архітэктурна ў БССР канчаткова парывае свае сувязі з дойлідзтвам Эўропы. На тым і палягае адна з фундаментальных праблемаў спадчыны таталітарызму – ізаляцыя ад эўрапейскай практыкі. Пераадоленьне яе адбудзецца, відаць, хіба толькі ва ўмовах сынхранізацыі ўсіх культурных і гаспадарчых працэсаў у краіне. Але не магу даць веры, што нават і тады структуры гарадоў, безальтэрнатыўна заснаваныя ў Беларусі, рэальна будзе зьмяніць.

## **Спартовасьць і эратызм**

Пасьля адраджэньня алімпійскага руху ў пачатку XX стагодзьдзя сотні мастакоў ва ўсёй Эўропе апявалі прыгажосьць спартовых целаў. І ўжо ў 1930-х гадох спартовае мастацтва перажывала росквіт. Найперш у таталітарных дзяржавах Эўропы. Над стварэньнем калясальных спартовых будынкаў працавалі найлепшыя дойліды: П'ер Люіджы Нэрві і Марчэла П'ячэнтыні ў Італіі, Паўль Людвіг Троост і Альбэрт Шпэер у Нямеччыне, а ў савецкай Беларусі – Ёсіф Лангбард.

Менавіта тады былі створаныя гэтакія шэдэўры, як фільм «Строгі юнак» Абрама Роома, нізка фота «Алімпікс» Лені Ры-

фэншталь, скульптуры «Дыскабол» Карла Бэхштэйна і «Юнак з гранатай» Сурэна Сьцепаняна. Спорту прысьвячалі свае здаровыя і аптымістычныя творы нямецкія, італьянскія, савецкія, фінскія, гішпанскія мастакі. Спорт бачыўся ім у лягічнай павязі з дысцыплінай і парадкам. Да патэтычнага вобразу звышчалавека, паўспартоўцы-паўваяра, зьвярталіся італьянскія жывапісцы Акіле Фуні і Марыё Сыроні, нямецкі скульптар Арно Бэкер, савецкі жывапісец Аляксандар Дайнека. Ёснае казытліва-сьвежае, здаровае і брутальнае мастацтва знаходзіла самы жывы водгук і па-за суворымі радзімамі. Нацыянальныя адрознасьці адступалі перад паняткам здаровага цела. Эратаманскія выявы хлапцоў з сталёвымі прэсамі і біцэпсамі, дзяўчат з поўнымі высокімі грудзьмі і пукатымі клубамі, недасягальнымі з сваёй дасканаласьці, цешылі бальшыню глядачоў. Гэты эратызм мастацтва ў таталітарных краінах быў адзіна магчымым спосабам стварыць ілюзію смакаваньня забароненага плоду, не падрываючы гэтым асноваў ладу. У сытуацыі паўсюднага кантролю прыватнага жыцьця эротыка мусіла стаць дзяржаўнай справай. А дзеля гэтага яна павінна быць публічнай і паўсюднай. Татальнай. Ідэальна для такое місіі прыдаўся спорт.

Цікава, што гэтае мастацтва было лёгка і з ахвотаю прынятае ў дзяржавах заходняе дэмакратыі. Пано «Савецкі спорт» Аляксандра Самахвалава атрымала нават гран-пры на Ўсясьветнай выставе ў Парыжы ў 1937 годзе. Тамсама поўны фурор нарабіла скульптура Веры Мухінай «Работнік і калгасьніца». На той самай парыскай Усясьветнай выставе 1937 г. Пабла Пікаса выстаўляў у гішпанскім павільёне сваю славетную «Герніку». Дык вось жа, драматычнага Пікаса не заўважылі. Савецкі ж Самахвалаў атрымаў ад захопленых французаў у дадатак да прызу за пано яшчэ і прэмію за графіку, а ягоная «Дзяўчына ў футбалцы» была ўганараваная залатым мэдалём за жывапіс!

Сакрэт тут просты. Пікаса і мадэрністы – Кандзінскі, Кіры-

ко, Мандрыян<sup>1</sup> ці Брак<sup>2</sup> – змушалі глядача думаць, «напружвацца», расшыфроўваць іхныя галаваломкі. Ці магчыма папросту мроіць, гледзячы на іхныя творы? А глядач засумаваў якраз аб рэчах простых, прыемных і ўзбуджальных. Пагатоў, пасля Першае ўсясьветнае вайны эратызму ў культуры было адведзенае надзвычай сьціплае месца. Непараўнальна меншае, чым перад тым.

Варожасьць таталітарных рэжымаў да мадэрнізму – праява, бадай, дэмакратыі – у тым сэнсе, што ёсьць патрафляньнем густу бальшыні. Менавіта масавы глядач захоўвае простую антычную традыцыю шанаваньня здоровага цела й радасьці ад яго. І да сёньня той сярэдні спажывец зьбярог яе ў даступных формах: у эстрадзе, кіно, рэжыме, эратычных і спартовых часопісах, выцінках зь якіх можна прыўкрасіць і жылло. Тыя, хто прырэчыў гэтым густам – кубісты, супрэматысты, экспрэсіяністы, – замахваліся зруйнаваць спрадвечны парадак рэчаў.

Але спартовы шал ува ўсіх відах і жанрах культуры спыніла Другая ўсясьветная вайна. Мройны, аргазьмічны рэалізм «дзяўчат зь вёсламі» й «хлапцоў з гранатамі» саступіў месца рэалізму будзённаму. Эратычныя звышчалавечыя мроі цяпер увасобіліся ў больш танных і масавых прадуктах – паліграфіі, а пазьней тэлебачаньні і відэа. Халодная вайна запатрабавала ствараць ня толькі ідэалыгічны, але й эстэтычны вобраз ворага. На Захадзе пачалося адраджэньне мадэрнізму, а рэалістычнае, «клясыцызаванае» мастацтва пачалі атаясамліваць выключна з таталітарызмам. І ўсё пастала на свае месцы. Тым часам закансэрваваны ў таталітарных рэжымах Усходняе Эўропы рэалізм дазволіў захаваць і архаічную клясычную школу. Росквіт спартовых тэмаў прыпадае тут на 1970-я гады. Балазе, легальнае сэкс-

---

<sup>1</sup> Мандрыян (Mondrian) Піт (1872–1944) – нідэрляндзкі жывапісец, адзін з заснавальнікаў групы «Стыль», стваральнік нэаплястыцызму.

<sup>2</sup> Брак (Braque) Жорж (1882–1963) – францускі жывапісец, адзін з заснавальнікаў кубізму.

культуры тут не было. Таму мастакі сацыялістычнага лягеру, лепячы «дзяўчат зь вёсламі» альбо малюючы «спартовак душою», давалі волю свайму натуральнаму фізіялягічнаму пачуцьцю.

Ці ня самым яркім увасабленьнем публічнае савецкае эротыкі стаўся фантан са скульптурамі «Купальле» – творчы плён Уладзімера Анікейчыка. Дзьве пекна, грацыёзна выгнутыя аголеныя дзявочыя постаці пры вадзе. Адна плаўна здымае з галавы вянок. Другая, паўлежачы, спускае вянок у ваду. Натуральна, яны ня кідаюць вянкi ў ваду, а менавіта пускаюць іх – гэтакімі ж натуральнымі, зграбнымі рухамі, як натуральна цячэ сама вада, якая струменіць ня толькі з гранітнага цырку фантаннага бардзюру, але і, трохі цішэй, з-пад саміх бронзавых вяноў. Несупынна ліючыся, плаўны абрыс, ахопліваючы дзявочыя формы, перадае ім рух і разам з тым адасабляе ў прасторы. Ружовы граніт фантану і цёмная бронза маціцовых скульптураў у бляску вечаровых ліхтароў, у пырсках вады, у засені прысадаў ствараюць у гэтым ціхім куце парку асаблівае цёплае пачуцьцё.

Сама тэма Купальля, добра падзабытая ў Беларусі пачатку 1970-х, ажыла зусім новым сэнсам, далёкім ад эрзацна-фальклёрнага ўспрымання. Анікейчык яшчэ ў 1967-м зьвяртаўся да купальскае тэмы ў станкавай кампазыцыі «Папараць-кветка». А вось жа сваім «Купальлем» ён вярнуў менчукам сапраўдны, эратычны змест старадаўняе беларускае традыцыі. Дзяўчаты пры вадзе пускаюць вянкi, спадзеючыся на сустрэчу з каханьнем. Эратызмам гэтая кампазыцыя прасякнутая наскрозь. Яго цяжка было схавачь нават у купалаўскую юбілейную абгортку, бо гэта быў першы твор эратычнага мастацтва ў жанры манументалізму ў XX стагодзьдзі. Тонкія рытмы, якія працінаюць формы кампазыцыі, зьвівы замкнёнага дакладнага абрысу падпарадкаваныя цэльнай архітэктоніцы целаў – пругкіх і гнуткіх, ураўнаважаных рытмамі спаду валасоў, што струменяць над вадою нібы бязважка. Майстар пераадолеў матэрыял – цяжкую бронзу. І яна засьпявала гэтак, як хацеў ён. Паралельна з гэтай

кампазыцыяй у тым жа 1972 годзе Анікейчык працаваў яшчэ над адной, таксама эратычнага зместу, – «Юнацтва», што была трапна разьмешчаная ў сквэры ля касьцёлу сьв. Сымона і Алены. Там таксама выгінаюцца аголеныя постаці дзяўчыны і дзецюка, што лёгка і натуральна імкнуць срозь вадзяныя струмені, шчыра і адкрыта падстаўляючы свае целы насустрач адно аднаму. Калі б давялося тлумачыць паноўны мастацкі мэтад у краіне сацыялістычнага рэалізму, гэтыя творы для прыкладу не прыдаліся б. Папросту ня верыцца, што гэты ж самы майстар ствараў цалкам савецкія манумэнты – помнік Гастэлу ля Радашкавічаў ці «Прарыў» пад Ушачамі.

Фантанная кампазыцыя «Купальле» акрэсьліла мяжу ў гісторыі беларускае скульптуры, падзяліўшы яе на постсталінскі, сувора-рэалістычны кшталт і рамантычны, аптымістычны, з прыхаваным эратызмам – пасля Анікейчыкавых дзяўчат. Пасля купалаўскага мэмарыяльнага парку беларуская скульптура пайшла іншым шляхам, шляхам большага зацікаўленьня інтымнымі перажываньнямі, нацыянальнай рамантыкай. Хоць не бракавала ў Анікейчыка і рэчаў ляпідарных і штучных – кшталту помнікаў Фрунзэ, Мясьнікову, Дзяржынскаму, Леніну – натуральна, яны ёсьць толькі фонам, на якім яшчэ ярчэй паўстаюць ягонныя пяшчотныя грацыі-купалінкі...

## **Правадыры і іхныя вобразы**

Вобраз Уладзімера Ўльянава-Леніна быў створаны ў беларускім мастацтве надзвычай рана, яшчэ пры ягоным жыцьці. Піянерам у беларускай ленініяне стаў выбітны скульптар Аляксандар Грубэ, які яшчэ ў 1922 годзе стварыў кампазыцыю «Ленін на трыбуне» для Краснапольля. У графіцы пачынальнікамі культу Леніна сталі Павал Гуткоўскі, Ахола Вало, Анатоль Тычына, Ібрагім Гембіцкі. А вось у жывапісе першы партрэт Леніна ў 1926-м напісаў Валянцін Волкаў, той самы, што стварыў герб БССР. Ад таго часу ленініяна ўва ўсіх відах і жанрах расла ў Беларусі ў геамэтрычнай прагрэсіі. Леніна малявалі, ляпілі,

ткалі, выціналі, выразалі з дрэва, выкладалі з саломкі. Да сярдзіны 1980-х ці ня кожны сябра беларускага Саюзу мастакоў прысьвяціў Леніну свае работы. У выніку мы маем калясальны пласт беларускага мастацтва, зь якім у аб'ёме мала што можа параўнацца. Цяпер да гэтае спадчыны стаўленьне асьцярожна-чакальнае. Хоць самі творы па-ранейшаму займаюць свае месцы на вуліцах і плошчах нашых гарадоў, у музэях і ў некаторых кабінэтах.

Пасьля ленініяны справы пайшлі з гульнёй на апырэджаньне.

Сталіна размаіта (а часам і таленавіта) па-мастацку ўвасаблялі адразу па прыходзе да ўлады. Аднак толькі па вайне маштаб ягоных выяваў пачаў нагадваць эгіпецкае мастацтва, дзе вакол фараона-гіганта валтузяцца стафажам чалавекападобныя карузьлікі. Аднак адзіны Сталін, які быў упрыгожыў Цэнтральную плошчу ў Менску, прастаяў усяго чатыры гады.

Старэйшы мастак Беларусі Яўген Ціхановіч прыгадвае: «Мне таксама даводзілася рабіць партрэты Леніна альбо Сталіна невялікага памеру (60x80 см) па дваццаць рублёў за кожны. Працаваў я ад раніцы да вечара на сто рублёў... Пісаў я партрэты «правадыроў» і для Дому ўраду, і памеры іхныя дасягалі дзесяць мэтраў на шэсьць. Часам на палатне малюеш вока мэтровага памеру, а ў руцэ трымаеш фатакартку, разьлінаваную ў клеткі. Маляваў таксама партрэты для трыбуны, дзе ў дні сьвятаў і дэманстрацыяў стаялі сакратары ЦК КПБ разам з урадоўцамі. Хоць памеры «палотнаў» тут былі меншыя (прыкладна шэсьць мэтраў на чатыры), але праца была ўсё адно нялёгкая...»

Росквіт і заняпад гэтага «правадырнага» жанру прыпадае на пэрыяд брэжнеўшчыны. У Беларусі ён, аднак, мінімалізаваўся да некалькіх скульптурных працаў і алегарычных карцінаў.

Між тым агульная спадчына правадыроў рознага маштабу – ад камандзіра да старшыні райкаму, ад «жалезнага Фэлікса» да «клясыка марксізму» – велізарная. Мастакі некрытычна паўтаралі прыёмы, прытарнаваныя адно да недасяжнае



велічыні асобаў, партрэтуючы куды больш дробнае начальства. Каталёгі выставаў стракацяць такімі партрэтамі – у жывапісе і графіцы.

## **Лёс творцаў**

За часам нацызму ў Нямеччыне дзеіў адмысловы закон аб канфіскацыі твораў «звыродлівага мастацтва». На яго падставе звыш за дваццаць тысячаў работ з музэяў і прыватных збораў былі сканфіскаваныя і трапілі ў сховішчы альбо зь нямецкай гаспадарлівасцю былі прададзеныя з аўкцыёну ў Мюнхэне. Тое, што не было «рэалізаванае», – болей за тысячу карцінаў, амаль чатыры тысячы акварэляў і малюнкаў – было ўрачыста спаленае гітлераўцамі 20 сакавіка 1939 году ў Бэрліне.

З Бэрлінскай Акадэміі мастацтваў выгналі творцаў К. Кольвіц, О. Дыкса, М. Бэкмана, П. Клее, М. ван дэр Роэ, Э.-Л. Кірхнэра, М. Лібэрмана, мастацтвазнаўцаў Г. Гартлюба, К.-Т. Гайзэ, Л. Юсьці, М. Заўэрлянда. Штурмавікамі СС былі забітыя Э. Мюзам, К. Асэцкі, Г. Маер-Тур. Пакараньня сьмерцю прычакалі Ф. Шульцэ, К. Шумахэр, А.-Г. Франк. Але ў творцаў Нямеччыны выйсьце заставалася – эміграцыя. Урэшце, лёсы ці ня ўсіх мастакоў з фашыстоўскіх краінаў Эўропы нам вядомыя.

Беларускія ж біяграфіі ХХ стагодзьдзя заблытаныя і захутаныя смугою недагаворак.

У паваенны час мастацтва БССР доўжыла існаваньне ў рэчышчы таталітарных устаноў, палітычных і эстэтычных. Існавалі жорсткія ідэалыгічныя рэгулы, але не было адкрытага прымусу. За мастакамі пакідалі выбар тэмаў: можна было, прыкладам, маляваць адно краявіды. Гэтым шляхам пайшлі пасья вайны Вігольд Бялыніцкі-Біруля, Павел Масьленікаў, Віталь Цьвірка.

Была прафэсійная фільтрацыя зыходна з ідэйных прынцыпаў. Але працавала шматпрыступкавая сыстэма адукацыі, дзякуючы якой у 1960-х у мастацтва ўвайшла адметная генэрацыя, выхаваная і падрыхтаваная ўжо ў Беларусі. З імклівым

ростам новае сыстэмы мастацкае адукацыі зьвязаныя і бяспрэчныя посьпехі беларускае школы графікі. Дзясяткі імёнаў беларускіх мастакоў сталі вядомыя цэламу сьвету: Гаўрыла Вашчанка, Аляксандра Пасьлядовіч, Алена Лось, Аляксандар Кішчанка, Уладзімер Савіч, Мікола Селяшчук, Валеры Славук ды іншыя.

Урэшце сышла ў нябыт сыстэма фізычных рэпрэсіяў твораў. Яе замянілі сыстэмаю ізаляцыі «нядобранадзейных» твораў. За эрзацам масавае прапаганды праз прэсу, выставы і закупы добра прыхоўвалася тое, што не адпавядала канонам сацрэалізму. Адпаведна імёны прадстаўнікоў андэграўнду ды іхныя творы былі надзейна адгароджаныя ад публікі. Але яны ўсё ж былі ў рэчаіснасьці.

Твораў пэрыяду да 1990-х можна ўмоўна падзяліць на тры катэгорыі. Найперш гэта канфармісты, якія шчыра абслугоўвалі савецкую ідэалёгію, ствараючы «сацыялістычныя паводле зьместу» творы. Сьпіс іхных імёнаў амаль бясконцы. Прыпусьцім, што да канфармістаў належала блізу паловы мастакоў БССР.

Яскравым прыкладам ёсьць постаць Міхаіла Савіцкага, аўтара соцень твораў, што апявалі савецкую рэчаіснасьць ды яе стваральнікаў. Роля Савіцкага ў гісторыі савецкага мастацтва выключная. Ніводзін зь беларускіх мастакоў не дасягнуў гэтакіх вышыняў і зіхоткага зьзяньня дзяржаўных рэгаліяў. Адно званьне народнага мастака СССР чаго вартае... Асоба Савіцкага яшчэ будзе глебаю для многіх тэмаў. Савіцкі – культуртрэгер, вясковы хлопец, які па вайне патрапіў вучыцца ў Маскву і вярнуўся зь перакананьнем свае выключнасьці, вышэйшасьці па-над беларускімі калегамі. Савіцкі – нэкрамант, які добрую палову свае творчасьці прысьвяціў сьмерці ў розных яе праявах, асабліва вылучаючы матывы сьмерці дзяцей і маладых жанчын. Менавіта палотны і габэлены Савіцкага склалі так званы «залаты фонд беларускае ленініяны», перш за ўсё дзякуючы абсалютным памерам тых твораў. Менавіта Савіцкі, карыстаючыся поўным даверам савецкіх уладаў, прыклаў нямала

высілкаў, каб імя Марка Шагала было сьцёртае з скрыжальяў беларускага мастацтва... Міхаілу Савіцкаму належаць і колькі пачэсных старонак у беларускай культуры. Некалькі ягоных палотнаў застануцца і пасля таго, як за нашымі сьпінамі зьнікне далягляд сёньняшняга стагодзьдзя. Натуральна, гэта будзе ня «Песьня» (1958), хадульная кампазыцыйна і анэмічная жывапісна. Гэтае першае буйное палатно будучага маэстра болей нагадвае афішу да фільмаў пра краіну, «где так вольно дышит человек». Ня будуць гэта і палотны на тэмы партызаншчыны, то лубковыя, то відочна фальшывыя пачуцьцёва. Дый «Лічбы на сэрцы» ня знойдуць сабе лепшага месца за Музэй вайны, дзе яны цяпер.

Самым значным з творчасьці Савіцкага стала тое, у чым ён вычувае зьнітанасць з краем свайго дзяцінства. Кажучы інакш, тое, што сьведчыць пра ягоную прыроду, генэтычную повязь зь людям простым. Невыпадкова, дэбютуючы «Песьняю», ён напружана шукаў повязі, больш адпаведнай ягонаму *ego*, чымся кампіляцыі з мэксыйскіх муралістаў. Жыцьцё хлебарабаў ды льнаводаў родных палеткаў Віцебшчыны, куды больш знаёмае мастаку, чым штучны патак «ярасных атак», клалася на ягоныя палотны нібы адхланьнем, пачуцьцём ціхае і рацыянальнае згоды з Жыцьцём. Напрыклад, «Ураджай» (1966). І гэта дзівіць, зважаючы на год напісаньня і на карціны Савіцкага, зробленыя ў тыя ж гады, але нібыта ў нейкім чадзе бруталізму, шэрымі, невыразнымі фарбамі, – палотны, што па інэрцыі эксплюатавалі модную тады тэму партызаншчыны. Блізкай па духу да памянёнага «Ураджаю» стала карціна «Селянін у чырвонай кашулі». Аднак у ёй паперадзе тэмы бясконцага колазвароту жыцьця паўстае матыў жыцьцядайнасьці самой зямлі, жалобнай і ўрачыстай, зямлі, якая адорвае жыцьцём усё і ў якую жыцьцё сыходзіць... Наступныя работы, набліжаныя да канкрэтных побытавых рэаліяў, таксама шыфруюць у сабе тэму эўхарыстыі: «Хлеб», «Хлеб новага ўраджаю» і «Хлябы».

Савіцкі, як і бальшыня мастакоў-канфармістаў, не цураўся і

ўласна мастакоўскіх задачаў, не звязаных з камуністычнай ідэалёгіяй. Ягонныя творы, прынамсі, бальшыня, пераўзыходзяць паводле сваіх якасьцяў творы мо бальшыні савецкіх мастакоў. І ўсё-ткі, не зважаючы на дзясяткі ягонных клясычных работаў, далёкіх ад афіцыёзу, імя гэтае назаўжды застанецца зьнітаваным найперш з услаўленьнем таталітарнае ідэалёгіі й паслугаваньнем ёй.

Другая плыня ў беларускім паваянным мастацтве – нацыянальныя рамантыкі. Іх яшчэ беспадстаўна называюць «этнаграфістамі». Гэта тое кола мастакоў, якія літаральна разумелі сваю задачу стварэньня мастацтва «нацыянальнага паводле формы». У першую чаргу, дзеля прыкладу, тут варта назваць Яўгена Куліка.

Ён доўгія гады быў эталёнам маральнасьці для свайго атачэньня. Гэта ў ягонай майстэрні, што была на праспэктэ насупраць КДБ, у 1960-х утварыўся нефармальны нацыяналістычны асяродак, які, паводле месцазнаходжаньня, атрымаў жартоўны назоў «На паддашку». Людзі з таго асяродку, сябры Яўгена Куліка, пазьней ачолілі беларускі вызвольны рух, сталі лідэрамі Беларускага Народнага Фронту. А сам спадар Кулік у 1991 годзе стаў адным з аўтараў старых дзяржаўных сымбалаў новае Беларусі: бел-чырвона-белага сьцяга й герба «Пагоня». Зь ягонага творчага даробку варта згадаць унікальныя графічныя нізкі «Помнікі дойдзтва Гарадзеншчыны», «Замкі Беларусі», «Паўстаньне 1863 году ў Беларусі», якімі творца запачаткаваў цэлую плыню ў беларускім мастацтве. Менавіта ад ягоных твораў бярэ пачатак гістарызм паваяннае пары. Ён аформіў у 1970–1980-х гадох дзясяткі кніжак, і найлепшымі зь іх былі: «Слова пра паход Ігаравы», «Ад гоману бароў» Александровіча, «Мушка-зелянуска і камарык – насаты тварык» Багдановіча, «Сонечны клубочак» Зуёнкі. Але сапраўдным шэдэўрам Яўгена Куліка сталася кніга «Песьня пра зубра» Міколы Гусоўскага. Абсяг ягоных творчых зацікаўленьняў быў вялікі – ад рэканструкцыяў гербаў беларускіх гарадоў да краявідаў мясьцінаў, звязаных

з жыцьцём Язэпа Драздовіча, дзеля захаваньня памяці пра якога спадар Кулік зрабіў надзвычай шмат. Дзякуючы Куліку і ягоным сябрам у беларускую культуру, апроч Драздовіча, было вернутае і імя мастачкі Алены Кіш, якой майстра таксама прысьвяціў свае творы. Аўтар кнігі ўвайшоў у нашае мастацтва ў 1970-х – разам з цэлым пакаленьнем мастакоў, абраных на ролю абуджальнікаў нацыянальнае сьведамасьці. У пэўным сэнсе адлік іхнае структураванае дзейнасьці можна весьці ад 1976 году, калі адбылася выстава да стагодзьдзя з дня нараджэньня Цёткі.

Так пачыналася найноўшая беларуская клясыка. Калегі, паплечнікі і сябры з кола Куліка прыцягнулі ў культурны ўжытак багата новых сюжэтаў і павярталі зь нябыту старыя. Вярталіся і колішнія жанры, напрыклад, маляваныя дываны, сармацкія партрэты. І ў гэтых экспэрымэнтах бралі чынны ўдзел Аляксей Марачкін, Віктар Маркавец, Уладзімер Басалыга, Мікола Купава, Уладзімер Крукоўскі ды іншыя. Гэтак вынаходзілася арыгінальная плястычная мова, якой прамаўляла жывая беларушчына. Зьявіліся як адкрыцьці, створаныя пэндзлем, партрэты Луцкевіча, Дуніна-Марцінкевіча, Вітаўта, тузіна іншых гістарычных пэрсанажаў. Іх ведае, прынамсі, бачыў, ці ня кожны беларус. Аднак да сумежжа 1970-х і 1980-х постаці нацыянальнае гісторыі былі амаль забытыя ў выніку дзяржаўнае савецкае палітыкі. Гэткім чынам, за Куліком і мастакамі з кола ягоных паплечнікаў замацаваўся вобраз «нацыяналістаў».

Творчасьць гэтай групы, апазыцыйна настроенай да афіцыйнае палітыкі ўладаў, цалкам палягае ў рэчышчы пошукаў этнічнае саматоеснасьці. Багата што з плёну іхнай творчасьці палегла ўрэшце ў падмурак нацыянальнае дыдактыкі.

Да трэцяй катэгорыі беларускіх мастакоў варта аднесьці ўласна андэграўнд – цалкам нонканфармісцкую плыню, у віры якое вырашалі адно мастацкія задачы, не зважаючы на іх гучаньне ў сацыялістычным грамадзтве. Гэтая плыня несуч

пынна нарасталася да канца XX стагоддзя. У ёй сфармаваліся групоўкі «Няміга-17», «Квадрат» (Віцебск). На сумежжы XX і XXI стагоддзяў мастакоў, што выйшлі з паўценю андэграўнду, можна было палічыць дзясяткамі.

Перадусім тут варта згадаць патрыярха беларускага андэграўнду Ізраіля Басава, чыё жыццё і творчасць ёсць і выключэннем, і красамоўным прыкладам.

Першую спробу атрымаць прафэсійную адукацыю Басаў рабіў яшчэ ў 1939 годзе, калі паехаў у Віцебск, дзе вучыўся ягоны брат Бэньямін (пазьней вядомы маскоўскі графік). Але з браку агульных ведаў паступіць у славетную тутэйшую мастацкую вучэльню тады не атрымалася. І вярнуцца да вучобы ўдалося толькі пасля вайны, калі паступіў у 1947-м у Менскую мастацкую вучэльню. Тут зь ім здарыўся выпадак, на той час ня дзіўны: у 1951-м яго хацелі выгнаць за «каспапалітызм». А вось працяг аказаўся нетрывіяльным: агульны сход студэнтаў заступіўся за яго, і супрацоўнік НКВД з тым пагадзіўся. Басава пакінулі ў спакой... Гэтак Ізраіль Басаў стаў мастаком у Беларусі, і ён не пакінуў яе да скону. Па сканчэнні Менскай мастацкай вучэльні Басаў быў захоплены жывапісам Робэрта Фалька і Поля Сэзана, якіх ён унурліва вывучаў і пераасэнсоўваў. Тое яскрава адбілася на творчасці – ён доўга заставаўся пад значным уплывам менавіта гэтых мастакоў. Усё жыццё Басаў паўтараў, што вельмі хацеў быць падобным да Фалька мастаком, але, маўляў, з гэтага мала што атрымоўвалася. Пераехаўшы ў Менск у 1947 годзе, Ізраіль Басаў стаў сьведкам новага нараджэння гораду. Мастаку з сваякамі тут было спакайней. У Менску ўжо не заставалася руінаў, ён хутка рос – пад маршы, гучаньне якіх выбівала з галоў журбу. Першыя творы, зразумела, прысьвячаліся гораду, зь якім зьвязаў свой новы шлях, – Менску. Вядома, не вынікала зь іх мажору (падставаў не было), але і распачы таксама не адчувалася. Зьяўляўся дзіўны горад, без трыюфальнае архітэктуры, без індустрыянае напругі. Горад ня звонку, але ў самім мастаку. Кампазыцыі

таго часу плаўныя, мяккія, нібыта някідкія, але «вынашаныя», як самыя даўнія думкі, да якіх вяртаецца зноў і зноў... Напачатку папросту выяўляліся канкрэтныя менскія краявіды. Цэлыя фрагменты вуліцаў і нават паасобныя дамы – пазнавальныя адразу. Гэтак, напрыклад, «Вуліца Чырвонаармейская», «Горад. Вуліца Кірава», «Завадзкая ўскраіна», «Поўдзень», «Гарадзкая ўскраіна», напісаныя ў 1960-я. Пэрыяд пераменаў у мастацтве Басава адбыўся паміж 1966-м і 1967-м. На зьмену нізцы натуральных краявідаў прыходзяць работы спачатку нібы наўмысна рознастылёвыя, якія, аднак, штых за штыхам кшталтуюць тую пазнавальную манеру, што стане ўласьцівай мастаку на доўгія гады. У гэты ўмоўны пераходны пэрыяд патрапляюць «Дом з чырвоным дахам» (1966), «Партрэт жонкі» (1967), «Спатканьне» (1967), «Мэлёдыя» (1967), «Дзяўчына з гэта» (1967). Ува ўсіх гэтых працах адчуваецца прынцыповае захапленне мастака францускім жывапісам. У адных ён быццам больш падобны да Сэзана, у другіх – да Пікаса, у трэціх – да Лежэ, а «Дзяўчына з гэта» ўспрымаецца як запазычаньне з Руо. Але гэта толькі першае павярхоўнае ўражаньне, бо перадусім Басаў ставіў сабе іншыя мэты. Як чалавек, абцяжараны няпростым досьведам, ён з кожнай работы імкнуўся зрабіць прыпавесьць. Аднак што стала больш выразным у ягоных творах, дык гэта страх. Страх перад мінуласцю і гэткай безнадзейнай будучыняй... Страх, ад якога адзін паратунак, – любоў. Любоў як прыпавесьць для двох. «Успамін» – ці ня самае яркае, дакладней, самае інтымнае ягонае палатно з гэтага пэрыяду. Ноч на ўскрайку мястэчка. Ціхі, глыбокі зімовы сон, ня сьвеціцца ўжо ніводнае вакенца... Як хацелася б, каб прабеглі назад усе аблокі. І прачнуцца ў бацькоўскай хаце, у тым пакінутым назаўсёды Мсьціславе, дзе вакол сваякі і ветлівыя ціхія суседзі. Дзе... Гэта было да вайны. Жывапісны лад палатна аскетычны, літаральна тры-чатыры фарбы, аднак сама фактура жывапісу разнастайная.

Карціны Басава шматкроць рэпрадукавалі ў розных выданьнях, нават у альбоме «Беларускі савецкі жывапіс» (1978). Ці быў

Басаў савецкім мастаком? Справа, зрэшты, не ў манеры жывапісу. На мяжы 1960-х і 1970-х не бракавала экспэрымэнтаў у галіне форматворчасці. У тым кірунку абраў свой ясны шлях і ён. Жывапіс Басава быў усё ж сьвядома фігуратыўны. Ягонья работы зрэдку зьяўляліся на рэспубліканскіх выставах і выстаўляліся за мяжою, нават траплялі ў самыя савецкія выданьні. Справа ў іншым. Прынцыпова застаўшыся на Бацькаўшчыне, ён замкнуўся ў сваіх пачуцьцях, баючыся, каб ніхто звонку не парушыў яго рабіць тое, чаго ён ня мог бы рабіць шчыра. Адрозна ад многіх іншых...

Як бачым, мастацкі працэс у БССР, не зважаючы на жорсткі ідэалогічны прэсінг, не спыняўся ніколі. Цягам часу мастакі шляхам канвэргенцыі, нацяжак «канфармізм – нонканфармізм» адстаялі для сябе пэўную прастору, у якой пакінулі за сабою сваю выаўленьня. «Купалінкі» Анікейчыка, «Сьвята ў Докшыцах» Маркаўца ці «Казачны калейдаскоп» Селешчука выразна сьведчаць, што таталітарызм ня ў стане даўгачасна трымаць у межах сваіх рэгулаў жывы творчы працэс. Досьвед Беларусі дэманструе, як паэтапна ўсталёваўся таталітарны канон (1930–1960-я) і як ён жа дэградаваў і эразіраваўся (канец 1960-х – 1990-я). Разам з ськонам клясычнага таталітарызму адпадае й патрэба ў клясыфікацыі мастакоў паводле фармальных прыкметаў стаўленьня да палітычнага рэжыму.