

МАСКА НА КОЖНЫ ТВАР

Андрэй Вераб'ёў распрацоўвае жанр аўтапартрэта шырэй і глыбей, чым хто-кольвек зь вядомых мне аўтараў. Андрэй, па сутнасцы, ператварыў сродак у мэту, жанр — у тэму. Ледзь ня ўсе мастацкія праекты Вераб'ёва — падкрэслена аўтабіяграфічныя, аднак шукае ён у гэтых нібыта нарцысічных творах не сябе, а чалавека.

Якія аўтапартрэты найперш прыгадваюцца з гісторыі беларускага мастацтва? Поўны загадкавых сымбляў аўтапартрэт Скарыны. “Трыглаў” Язэпа Драздовіча (тры розныя твары аўтара на адной шыі). Аўтапартрэт Шагала з лішнімі пальцамі на руках. Сэрыя аўтапартрэтаў Людмілы Русавай у вобразе Ван Гога. Можна далучыць сюды й аўтапартрэт-люстэрка Аляксея Жданава (аўтар атаясьняецца з кожным, хто сузірае той твор).

Скандальна вядомы брытанскі скульптар Марк Кўін робіць аўтапартрэты з уласнае крыві, экскрэмантаў (дэфэкацыю ён лічыць нашым “першасным творчым актам”) і нават з генэтычнага матэрыялу (вырасьціў на павуцінны і засьпіртаваў сваю ДНК). У большыні аўтаадлюстраваньняў Вераб'ёва матэрыял не індывідуальны, а агульначалавечы — гліна.

Аўтапартрэт паўстае з жаданьня мастака акрэсьліць межы ўласнага існаваньня альбо лішні раз пераканацца, што іх няма й не было. “З самага раньняга маленства, — кажа Андрэй, — мяне непакоіла адчуваньне, ад якога не магу пазбавіцца й цяпер. Гледзячы на іншых, думаў: вось гэтыя людзі — нармальныя, а я — нейкі несапраўдны. Ня можа быць, каб яны ўспрымалі мяне гэтак сама, як я ўспрымаю іх. І няўжо і яны бачаць свой нос, куды б ні глядзелі?..”

Першы аўтапартрэт Андрэй, як і біблейскі Бог, выляпіў з гліны: “Штодня, ледзь дачакаўшыся канца заняткаў у школе, я бег дамоў, адкрываў няскончаны твор, ставіў перад сабою люстэрка і, углядаючыся ў знаёмыя і незнаёмыя рысы твару, спрабаваў увасобіць іх у матэрыяле...” Можна спадзявацца, што стварэньне Адама колісь таксама дапамагло аўтару нашага сьвету знайсці ў сабе новыя якасьці і прымірыцца з тымі, якія чамусьці не падабаліся. Вераб'ёў потым і сам аднойчы — у пэрформансе “Ўспаміны Адама і Евы” — выступіў у ролі продка ўсіх тутэйшых мастакоў і гледачоў (сябе самога таксама).

Андрэй ня толькі адзін з нас, гэта мы ўсе ў гліняным, папяровым ці жэставым фляконе ягонага *alter ego*. Шмат якія аб'екты ў аўтабіяграфічных акцыях і нават рысы твару ў аўтапартрэтах Вераб'ёва маюць толькі ўскоснае дачыненне да самога мастака: яны маглі належаць *каму заўгодна*. Прыкладам таму — інсталяцыя “Апісаньне жыцьця Андрэя Вераб'ёва, незвычайнага й аднаго са шматлікіх, з нараджэньня да гэтага дня” ў галерэі “Шостая лінія”: складзеная ў выглядзе лябірынту бясконца папяровая стужка з тысячамі чалавечых сылюэтаў-“набаяў”, якімі страляе ў белы сьвет кулямёт нашага жыцьця. Іншым разам мастак, нібы клясычны клептаман Плюшкін, загрузыў выставную залю “А.В.” міні-інсталяцыямі з асабістых і нічыйных рэчаў, фотаздымкаў, знойдзеных дзесьці прадметаў невядомага прызначэньня (выстава мела назой “Тысяча маіх дробязяў”).

У пэўным сэнсе аўтапартрэтам была й сама галерэя “А.В.”, названая паводле ініцыялаў мастака. Усе 25 выставных праектаў, рэалізаваных рознымі аўтарамі ў галерэі, пакуль ёю кіраваў Вераб'ёў да свайго ад'езду ў Магілёў, усе

нават чужыя пэрформансы, карціны, інсталяцыі былі для Андрэя рэхам уласных думак і жэстаў.

У пошуках свайго найменш сумнеўнага “я” мастак зладзіў у сквэры перад Магілеўскім унівэрсытэтам “Пленэр для аднаго Андрэя Вераб’ёва”: “Мне заўсёды падавалася, што ўнутры мяне суіснуюць некалькі мастакоў, у кожнага зь якіх — свае ўлюбёныя тэмы, свае незалежныя пошукі й знаходкі. Вось усіх гэтых творцаў я і вырашыў запрасіць на свой пленэр”. Колькі менавіта госьцяў бралі ўдзел у пленэры, Андрэй не ўдакладніў: мабыць, і сам ня ведае. Некаторыя скульптуры сапраўды рабіліся паралельна, у творчым спаборніцтве паміж чарговымі інкарнацыямі Вераб’ёва. З таго тузіну твораў найбольш блізкімі да жанру аўтапартрэта былі, мабыць, чатыры аб’екты.

“Гісторыя адной ночы”: жаночы партрэт-слупок пасярод алеі, калі ўгледзецца, нагадвае фалас, а фрызура — вылітую спэрму.

“Подзв’іг Ікара”: сонцападобная галава чалавека-птушкі нібыта прыслухоўваецца да няспешнага росту травы, якой таксама карціць дацягнуцца да неба, але не губляючы надзейнага грунту пад каранямі. Зламаннае крыло нагадвае чарапашыны панцыр: мы падаем, калі сваімі крыламі абдымаем ня сьвет, а саміх сябе.

“Няскончаны верш пра каханьне”: на падстаўцы судакранаюцца дзьве пары ног. Уяўленьне дамалёўвае пяшчотныя абдымкі хлопца й дзяўчыны альбо нават шырэйшае зьяднаньне процілеглых пачаткаў сьветабудовы. Вераб’ёў фактычна прапанаваў свой варыянт клясычнага сымбалю “інь/ян”, хоць сам “пісаў” бэтонам пра неадбытае каханьне: “Можа, на зямлю калі-небудзь прыйдуць такія часы, калі я змагу дапісаць гэты верш?”.

“Люстэрка”: у рамцы з ручкаю ля ходніку ляжыць закам’янелы адбітак твару, у якім можа пазнаць сябе (ці каго-небудзь са сваіх знаёмых) усялякі, хто ў гэтае люстэрка зазірне. Можа й не пазнаць: гэты парадаксальны твор аднаго зь Вераб’ёвых прымушае задумацца, ці сапраўды свае твары мы бачым у звычайных люстэрках.

Трэба меркаваць, аўтапартрэтныя рысы мае і керамічны імбрык з носікам у выглядзе доўгага нястомнага фаласа (Андрэй зрабіў яго для каханай дзяўчыны, але аднойчы выстаўляў у музэі Акадэміі мастацтваў).

Найбольш цікавую калекцыю адбіткаў сваёй экзыстэнцыі Вераб’ёў паказаў у Музэі сучаснага мастацтва на выставе “Маска на кожны дзень” (2001).

Адзін з тых аўтапартрэтаў уяўляе сабой маску муміі, якою Андрэй мяркуе зрабіцца ці якою ўжо нібыта быў. Пазнаць Вераб’ёва пад запыленымі бінтамі даволі складана. Маска муміі — несьмяротнага нябожчыка — нагадвае наш агульны паралельны твар, сховішча мімікі ўсіх нібыта жывых і нібыта мёртвых людзей. Мне здаецца, усе мы трымаем у трэцяй руцэ праездны квіток для свайго цела не ў абодва звыклыя — прынамсі, для Андрэя — канцы (ад нараджэньня цела да нараджэньня муміі й назад), а ў два непрадказальныя напрамкі: удзень шукаем, куды б падзецц нагрэтае цела, а ў снах і ў замагільных царствах спрабуем абжыць яшчэ халоднае новае.

Іншая маска, зь “мягкага, нібы скура, воску на амаль што вечным гранітным валуне”, выклікае думкі пра гнуткасьць чалавечага твару й самога ладу жыцьця, пра неверагодную здольнасьць прыстасоўвацца да якога заўгодна рэльефу матэрыяльных і мэтафізічных падзеяў. Нашае існаваньне менш праўдзівае, чым у жывёлаў і камянёў, але непараўнальна больш

разнастайнае. Чалавек вузейшы за самога сябе: нашыя словы, учынкi, нават усмешкi й сьлёзы належаць ня толькi нам, але i тым рэчам, сярод якіх мы жывем. Напэўна, Вераб'ёў ахвотней скарыстаў бы замест воску для гэтае маскi штучную чалавечую скуру, калi б меў, дзе яе ўзяць. Валун было б добра ўстаіць у абцужок для глёбуса: лепш думаць, што пад нашымі тварамі хаваецца не камень, а плянэта.

Аўтапартрэт пад назовам “Фрагмэнты” складаюць керамічныя адбіткі вачэй, вуснаў, носа, смочкаў грудзей, фаласа й 19 пальцаў мастака. Нестae вялікага пальца правай рукі — менавіта таго, які, калі верыць Мілараду Павічу, сымбалізуе асобу гаспадара (у іншых пальцах “жывуць” нашыя каханка, галоўны вораг, дзеці й г. д.). Самі вочы заплюшчаныя, але аўтапартрэт усё адно здаецца жывым: ён пазірае наўкола і ўсярэдзіну сябе зрэнкападобнымі пазногцямі пальцаў, смочкамі грудзей, ямінкаю над вуснамі, галоўкаю чэляса й наздрынамі носа. “Калі гляджу на гэтыя адціснутыя з гліны найважнейшыя кавалкі майго цела, — кажа Андрэй, — амаль не сумняюся ў факце майго існаваньня”.

Кожны аўтар і працуе, і бачыць (у тым ліку самога сябе) празь не заўсёды прадказальны набор частак цела. Органы нашага цела існуюць з рознай інтэнсіўнасцю (прынамсі, з рознай хуткасцю старэюць). Ва ўсялякім учынку чалавек прысутнічае ня ўвесь: частка цела й рысаў нашай асобы застаецца звонку ня толькi партрэта, але i астатняе рэчаіснасьці.

Аўтар партрэта заўсёды робіць нешта шырэйшае за адбітак чужой ці уласнай асобы: паказвае новы “твар” матэрыялу, а галоўнае — іншых людзей, зь якімі адчувае духоўную ці фізычную еднасьць. Усялякі твор — гэта падвоены аўтапартрэт: мадэль стварае свой адбітак рукамі чарговага мастака, а мастак у кожнай выяве, нават зусім да яго не падобнай, піша пра самога сябе.

Аднойчы на дзіцячай выставе здарылася ўбачыць працу хлопчыка гадоў васьмі: на паперы былі маляўніча напісаныя ягоныя імя й прозьвішча — а больш нічога. Звычайна мастакі, апроч подпісу, малююць яшчэ што-небудзь. Той мінімалістычны дзіцячы твор выглядаў як падказка старэйшым калегам: можна, прыкладам, раз на тыдзень пісаць не краявід, абстрактную кампазыцыю ці аўтапартрэт, а літары свайго прозьвішча ў розных мовах і колеравых спалучэньнях. Зрэшты, у майстра з добра пазнавальным “почыркам” большыня плямаў на палатне ці зморшчынаў на гліне сама па сабе зьяўляецца аўтарскім подпісам.

У інсталяцыі “Азбука для Андрэя” Вераб'ёў пераклаў сваё цела на вэрбальную мову, расклаў рысы твару й характару на цацачныя літары: “Аўтапартрэт можа мець форму двух маіх пальцаў, паміж якімі заціснуты стрыжань з кубікамі, што зьмяшчаюць на сваіх паверхнях усе літары беларускага альфабэту й словы, якія зь іх пачынаюцца, — словы, якія могуць характарызаваць мяне, ці проста мае ўлюбёныя словы”. Асабісты цялесны досьвед (целасаваньне) Вераб'ёва люструецца ў словах, якія мастак найчасцей разумее і ўжывае сам, — у ягоным маўленьні. Нашае агульнае цела (сусьвет) таксама мае сваю галерэю аўтапартрэтаў — чалавечыя, машынныя ды іншыя мовы.

“Бясконцасьць у форме маіх галоў” крыху нагадвае Бабілёнскую вежу — дзёрзкую спробу нашага розуму ўзьнесьціся над прасторай і часам, жыцьцём і сьмерцю. Дзякуючы адмысловай прапрацоўцы дэталю гэтая нізка

бэтонных галоваў выглядае (асабліва на здымках) нашмат вышэйшаю, чым ёсьць напраўдзе: галовы ўсе — рознага памеру, але здаюцца аднолькавымі. Паводле Андрэя, гэты аўтапартрэт “уваходзіць у неба і ў зямлю, і душа мая, пульсуючы, існуе ўсюды, далёка за межамі бачнага й зразумелага”.

Мы існуем ня толькі навідавоку, але і ў тых прасторах, дзе ніхто нас ня бачыць і якія мы самі сабе можам толькі ўяўляць (адпаведна, у тым целе, у якім нас бачаць іншыя, часам нікога няма). Калі мы думаем, то робімся шырэйшымі за нашыя звыклія органы зь іх эмоцыямі і рэфлексамі. Каб стацца глыбейшым за неба й абгарнуць сабою ўвесь сьвет — дастаткова адолець абмежаванасьць уласнага “я”. Пакуль абдымаем рукамі й думкамі ўласнае цела — мы штодня прадукуюем зь сябе *новую копію*, а ня новы твор мастацтва жыцця.

“Пясочны гадзіннік” складзены зь дзвюх галоваў мастака: “Пясок жыцця перацякае з маёй галавы ў галаву Андрэя, і мы абодва ўжо й ня ведаем, хто з нас ёсьць хто”. У іншым варыянце гэтага твора процівагаю галаве Андрэя была галава каханай дзяўчыны: “На маім месцы я, са мною, зусім побач, — ты, але я цябе ніколі ня бачыў. Тваё зьмесьціва робіцца маім, і я, адчуваючы гэта, адчуваю і тое, як я перасыпаюся ў цябе. Я адчуваю бег часу, нават чую яго. Ён існуе для мяне. І я адчуваю, што я не адзін, што ёсьць яшчэ ты, якую я ніколі ня бачу і якая ніколі ня бачыць мяне; але ты, як і я, адчуваеш бег часу й нават чуеш яго, бо гэта агульны наш час. І спыніцца ўсё для нас невядома калі, але адначасна”.

“Сасуд у форме маёй галавы” быў створаны, каб частаваць сяброў з гэтага збану віном: “Пакаштаваўшы яго, іншы чалавек можа зрабіцца крыху мною, а я раствараюся ў ім”. У якасьці віна, зразумела, могуць скарыстоўвацца пяшчотныя словы й летуценныя думкі.

“Фрагмэнт бясконцае калёны ў форме маіх галоваў” нагадвае разамкнуты пясочны гадзіннік: цэлая галава пасярэдзіне і паловы галоваў зьверху й зьнізу. Танклявыя шыі і поўныя спачуваньня да нас, гледачоў, вочы. Уяўленьне малюе плынь часу ў гэтай “трубе”, але ці наш гэты час, адкуль ён бяжыць і колькі яшчэ яго засталася — можна толькі здагадацца. Калі сьвет бясконцы — павінны быць бясконцымі й тыя калёны, якія не даюць яму зноў сыціснуцца ў нішто.

“Маска на кожны дзень” — гэта таксама калёна, стос нашых дзён, зьвернуты “тварам” да неба. Рабрысты слуп — дзесяткі, сотні масак адна на адной, але цалкам бачна толькі адну, вечна заўтрашнюю. “Штораніцы, працнуўшыся, працягваю руку й намацаваю новую маску, Маску На Гэты Дзень. Што падорыць яна — перажываньні, радасьць, самоту? Ніколі ня ведаеш... Вось і сёньня з раніцы намацаў чарговую маску, надзеў яе і зь ёю жыю, нічога пра сябе ня ведаючы. Мімаходзь зірну ў люстэрка, памацаю сябе — я ёсьць?” Андрэй кажа, што надзявае чарговую маску перад тым, як запаліць святло, але больш верагодна, што пэўны выраз на ранішнім твары ў нас зьяўляецца менавіта дзякуючы сьвятлу — як на фотапаперы. Уначы нас (нашых “я”) няма. Быць “сабою”, штодня крыху іншымі, нас прымушаюць узаемныя позіркi, у тым ліку — зь люстэркам.

Усе мы ня можам ведаць напэўна, ці сапраўды існуем, але шчыры й праніклівы чалавек *ня ведае* пра гэта больш за астатніх. Шчыры чалавек — ня той, хто адмаўляецца насіць маску (без трафарэтаў для мысьленьня, маўленьня, паводзінаў мы не маглі б далучыцца да грамадства, у тым ліку й да

найблізкіх нам людзей), а той, хто ўсведамляе, што ва ўсялякім учынку мы прысутнічаем толькі часткова, — і таму саромеецца сваёй “крывадушнасці”.

І няма ніякай надзеі калі-небудзь скінуць зь сябе апошнюю маску й адкрыць сьвету свой “сапраўдны” твар: мы ня маем яго. Пад маскаю можна знайсці толькі іншыя маскі. Сапраўднае “я” чалавека — гэта ня тое, што мы хаваем ад іншых, і нават ня тое, што мы хаваем ад саміх сябе, а — самі прапартцыі паміж бачным і схаваным, паміж учынкамі і ўяўленьнем.

Уявіць сабе нейкую ўнівэрсальную маску гэтак жа немагчыма, як і натуральны твар, які пачуваўся б утульна на любой галаве. Праўды й маны ў сьвеце заўсёды — столькі ж, колькі й было. Мы надзяваем на сябе ня маскі, а пэўныя рысы чужых твараў. Тое, што для нас — мана, для каго-небудзь — найчысьцейшая праўда. Ubачыць наш сапраўдны твар цалкам можна хіба што зь неба: ён рассыпаны асобнымі рысамі па безьлічы галоваў. Нават калі мы настолькі забыталіся ў хлусьні, што не адчуваем уласнага існаваньня, — мы працягваем існаваць звонку сябе, у іншых падманшчыках, якія незнарок кажуць замест нас нашу праўду й робяць тое, што былі павінны зрабіць мы.

Паралельна выставе “Маска на кожны дзень” у Музэі сучаснага мастацтва экспанавалася фотапраект Любові Галушкі “Адлюстраваньне” — сэрыя натурмортаў, складзеных з начыньня майстэрні Вераб’ёва, у тым ліку некаторых аўтапартрэтаў.

Ня выключана, што фотамастачку зацікавіў “цялесны” досвед рэчаў, зь якімі Вераб’ёў дзеліцца ўсім, што ён мае. “Майстэрня, — кажа Андрэй, — гэта жывы арганізм”. Тут суседнічаюць і часам мяняюцца ролямі гатовыя творы й накіды, побач зь імі ляжаць мастакоўскі рыштунак і сыравіна, пляшкі з-пад віна й кнігі, “недаробленьня і недадуманья праекты-інсталяцыі, дэталі чагосьці, знойдзеныя калісьці і мне невядомыя, якія ўзяў на ўсялякі выпадак, фляконы, хімічны посуд, стары глёбус і гранітныя кветкі, а ўверсе, над уваходам, вісяць керамічныя лямпачкі ў форме жаночых галоваў. І яшчэ ўсюды — формы, гіпс, цэмэнт і гліна, якая была маімі былымі творамі й будзе будучымі — тымі, для якіх яшчэ не зрабіў каркас і не забрудзіў рукі”.

У майстэрні скульптара ўсё перапэцкана глінаю, а найперш — рукі самога майстра. Можна сказаць і наадварот: гліна ды іншыя матэрыялы пэцкаюцца тут аб чалавечыя рукі. Не мастак нараджае твор, а майстэрня. Адпаведнік майстэрні — не жанчына, а сям’я, альхімічны шлюб аўтара й матэрыялу.

У анатацыі да фотавыставы Андрэй падкрэсьліў, што гэта самастойны праект Любові Галушкі, студэнткі Акадэміі мастацтваў: “Гэтыя здымкі — яе асабісты погляд на мае творы, на маю майстэрню, на мой лад жыцьця”. І ўсё ж у атачэньні ягоных скульптураў фотаэкспазыцыя выглядала як яшчэ адзін шматсэрыіны аўтапартрэт Вераб’ёва, хай сабе зроблены чужымі рукамі. Зрэшты, для мяне гэта ня столькі мэтафарычны партрэт мастака, “незвычайнага й аднаго са шматлікіх”, колькі вобраз недасканалага, але шматабяцальнага сьвету, у якім, калі прыгледзецца, можна заўважыць і кожнага з нас.

Творчыя людзі жывуць у сьвеце, як у майстэрні. Жывёлы й расьліны (у тым ліку чалавекападобныя) бачаць рэчаіснасьць як выставу, а не як майстэрню, яны ўсё жыцьцё ўдзельнічаюць у гатовым спэктаклі, а не ў рэпэтыцыі, якая дазваляе нам дапрацоўваць і абменьваць нашыя ролі і думкі на новыя, яшчэ не спазнаньня.

Майстэрня — першы кантэкст, у якім абарачаюцца творы, а частку й апошні. Гэта асабісты музэй: сёе-тое кожны аўтар робіць для сяброў і самога сябе, цалкам на ўласны густ. “Творы ўжо паўсюль — на сталах і станках, на стэляжах і падлозе. Кожны зь іх — частка майго летапісу, маленькі верш пра жыцьцё, пра любоў; гэта мае перажываньні й думкі, пошукі й знаходкі”. Зь іншага боку, усялякі музэй — гэта таксама майстэрня, хоць бы ў тым сэнсе, што паверхню экспанатаў шліфуюць, дапрацоўваюць сваімі позіркамі гледачы.

Колішнія вялікія майстры нікога не пускалі ў сваю майстэрню: яны ахоўвалі таямніцу творчасці. Мікелянджэла нават Папе Рымскаму не дазваляў назіраць за сваёй працаю. На публічны агляд выносіліся толькі цалкам завершаныя творы. Цяпер жа многія аўтары (прынамсі, шчырыя з сабою) ня маюць пэўнасьці, што які заўгодна твор можа пераўзыйсьці ў дасканаласьці некрануты матэрыял.

Вынік працы мастака — ня творы й накіды, а подзіў гледача з уласнага існаваньня.

Калі мы чытаем прыгодніцкі раман, то падсьвядома зазвычай атаясьняемся з галоўным героем. Прыкладна тое самае адбываецца і ў жыцьці: мы атаясьняемся з найбліжэйшым целам (і тым глыбей, чым часцей бачым яго ў люстэрку). Цяжэй уявіць сваю галаву на халодных плячах чужых партрэтаў у музэі. І ўсё ж, нават незнарок, гэта адбываецца — таму й адчуваем стому альбо прасьвятленьне ад шпацыру па выстаўнай залі.

Сузіраючы ўпадабаныя скульптуры, фотаздымкі, пэрформансы, мы занураемся ў вобразы, у якіх нечакана пазналі сябе альбо тых людзей, без якіх не ўяўляем свайго жыцьця. Вядома, нашае дзяжурнае “я” захоўвае пэўную аўтаномію ад таго, што яно бачыць праз свае ды іншыя вочы: інакш бы мы ніколі не здолелі вярнуцца ні з чужога партрэта, ні з гэтага сьвету наогул.

Магчыма, зваротнага шляху сапраўды не існуе. Мы носім у сабе прачытаньня кнігі і пражытыя дні, але і самі назаўжды застаемся ва ўсім, што мы бачылі.