

«МІНУЛАЕ ПЕРАД НАМІ», АЛЬБО
ПАДАРОЖЖА Ў АДНУ З МАГЧЫМЫХ
ГІСТОРЫЙ БЕЛАРУСКАГА ТЭАТРА

Таня Арцімовіч

DOI: <https://doi.org/10.61095/815-0047-2024-2-129-144>

“THE PAST IS IN FRONT OF US”, OR APPROACHING ONE POSSIBLE
HISTORY OF BELARUSIAN THEATRE

© Tania Arcimovich

PhD, Postdoctoral Fellow, University of Erfurt

E-mail: tania.arcimovich@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6691-3409>

Abstract: The article navigates both the existing models of the Belarusian theatre history, challenging the narratives constructed by Soviet historiography, and the nationally oriented models that emerged during the post-Soviet era. By focusing on the decolonial methodology and performative theory, particularly the bodily approach, the author suggests a reevaluation of key concepts such as “tradition” and “experiment” as the primary categories for structuring the theatre framework concept. The central argument is that decolonizing the theatre history goes beyond the emancipation of the cultural narrative within the geopolitical binary “centre-periphery”. The issue is more complex, as it involves a mode of imagination including the emancipation/decolonization/decentralization of theatrical production methods. This approach might facilitate the emergence of multiple historical narratives.

Keywords: Belarusian theatre, history, decoloniality, body, performance



14 верасня 2020 года Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Янкі Купалы (Купалаўскі тэатр) планаваў адзначыць свой юбілей. Менавіта ў гэты дзень сто гадоў таму прэм'ерным паказам спектакляў «Рысь» паводле аповесці Элізы Ажэшкі (у выкананні беларускай трупы), «Людзі» Шолам-Алейхема (у выкананні габрэйскай трупы) і «Вяселле» Антона Чэхава (у выкананні рускай трупы) адбылося афіцыйнае адкрыццё Купалаўскага тэатра (тады Першага Беларускага Дзяржаўнага Тэатра, БДТ-1). Акрамя лакальнага значэння гэтая дата лічыцца эпохальнай для гісторыі беларускага тэатру (Бабкова et al. 2020), таму што менавіта на Купалаўскі тэатр спасылаюцца як на ўзорную прафесійную нацыянальную мадэль (Масквін 2016: 30). І ў гэтым сэнсе, як я пакажу ніжэй, падыходы як савецкай гістарыяграфіі (Няфёд 1959), так і антысавецкіх (нацыянальна-арыентаваных) тэатральных гісторыкаў (Аляхновіч 1924; Seduro 1955) супадаюць (разыходзячыся ў іншых ацэнках), бо ў цэнтры ўмоўнага арыенціра на «традыцыйны» і «нацыянальны» абедзве мадэлі ставяць менавіта дзейнасць Купалаўскага тэатра¹.

Нягледзячы на маналітны характар сцвярджэння аб тым, што беларускі тэатр пачынаецца менавіта з Купалаўскага тэатра, гэты артыкул спрабуе ўявіць сабе (пра ролю ўяўлення для дэкаланіяльнай тэорыі гл. напрыканцы) акурат альтэрнатыўную гісторыю беларускага тэатра — тую, якая б апелявала да іншага ўспрыняцця панятка «традыцыя» (які часта ідзе ў звязку з «нацыянальным»), выкрываючы яго канструктывісцкі (умоўны) характар. У кантэксце гэтага артыкула «традыцыя» адсылае не да чагосьці «да» мадэрнага, але да «мінулага», якое прадстаўляецца ў пэўных эстэтычных, у дадзеным выпадку тэатральных формах, не абавязкова звязаных з «нацыянальным» дыскурсам (Mignolo 2012: 64). І таму правамерна задацца пытаннем, чаму менавіта Купалаўскі тэатр абраны асновай для канструявання гісторыі беларускага тэатра?²

- 1 Юбілей Купалаўскага тэатра так і не быў адзначаны. Пасля жорсткага падаўлення пратэстных дэманстрацый супраць вынікаў выбараў Прэзідэнта Беларусі 9 жніўня і хвалі гвалту, пад якую трапілі тысячы людзей за выказанне сваёй грамадзянскай пазіцыі, большая частка трупы напісала заявы на звальненне ў знак салідарнасці з дырэктарам Паўлам Латушкам, з якім Міністэрства культуры напярэдадні скасавала кантракт з прычыны яго адкрытай падтрымкі пратэстнага руху. Акцёры сышлі, усе мерапрыемствы, якія рыхтаваліся да юбілею, былі адмененыя.
- 2 У параўнанні з іншымі тэатрамі найбольшая колькасць артыкулаў і маніграфій прысвечаная менавіта гісторыі Купалаўскага тэатра, яго актёрскаму складу і розным аспектам дзейнасці.

З аднаго боку, тэатр у Беларусі не з'явіўся з усталяваннем бальшавіцкай улады і меў багатую гісторыю. Калектыў БДТ-1 фармаваўся з актёраў і актрыс розных дзеючых тэатральных груп; асаблівую ролю адводзяць трупам Першага таварыства драмы і камедыі Ігната Буйніцкага, у тым ліку ягоны ўплыў на фармаванне менавіта прафесійнага тэатра (Аляхновіч 1924; Дыла 1981). Акрамя таго адкрыццё новага тэатра адбылося ў будынку Мінскага гарадскога тэатра, дзе да гэтага размяшчаліся Беларускі тэатр, Беларускі пралетарскі тэатр, Беларускі савецкі тэатр. То-бок БДТ-1 не быў «першы». Гэтая тэза Няфёда крытыкавалася яшчэ падчас абмеркавання яго манаграфіі «Беларускі тэатр: нарыс гісторыі» ў 1959 годзе («З працягу абмеркавання кнігі Няфёда» 1959: 6). З іншага боку, «падзеі» ў беларускім тэатры адбываліся і да верасня 1920 года. Напрыклад, 6 лютага 1920 года на сцэне Латышкага клуба ў Віцебску ў межах вечара, прысвечанага дэкларацыі мастацкай суполкі УНОВІС (Сцвярджалнікі новага мастацтва; з рас. Утвердители нового искусства) Народнай мастацкай вучэльні, адбыліся прэм'еры оперы «Перамога над сонцам» Веры Ермалаевай і «Супрэматычнага балету» Ніны Коган (Котович 2020: 6–14). Гэтыя выбітныя перформансы, як і ў прынцыпе тэатральная дзейнасць Віцебскай мастацкай вучэльні, аказаліся выкрасленымі з гісторыі новага беларускага тэатра. Хоць яны маглі б пакласці пачатак яшчэ адной версіі гісторыі тэатра ў Беларусі, якую я і паспрабую ўявіць у межах гэтага артыкула³. Мэта палягае не ў тым, каб замяніць адну «гісторыю» на «іншую». Наадварот, мне хацелася б праблематызаваць спробу стварэння любога ўніверсальнага наратыву, які спрашчае, аб'ядняе і не дае магчымасць расказаць гісторыю складана.

У сваіх разважаннях я буду абапірацца на дэкаланіяльную тэорыю як на адзін са спосабаў агульнай дэцэнтралізацыі/правінцыялізацыі гісторыі сусветнага тэатра, наратыву якой будаваўся на гісторыях буйных дзяржаў (імперый) з «вялікай» культурнай традыцыяй. Напрыклад, аснову для такога ўніверсальнага распаведу складаюць гісторыі нямецкага, польскага, рускага, французскага ці брытанскага тэатраў. Але якім чынам у гэтую мадэль, у тым ліку сучасную сітуацыю, упісваюцца беларускі, славенскі, балгарскі, латвійскі ці эстонскія тэатры? Гэта нават не ўлічваючы культурныя кантэксты, напрыклад, краін Лацінскай Амерыкі ці Афрыкі.

3 У межах гэтага артыкула я не звяртаюся да «спрэчак» аб культурнай прыналежнасці Віцебскай народнай мастацкай вучэльні, якую расейскія і замежныя даследчыцы і даследчыкі адносяць да «рускага авангарду». Я разглядаю гэты феномен як неад'ёмную частку культурнага наратыву Беларусі, а дакладна, як кропку адліку для авангарду ў Савецкай Беларусі, што культурна і тэрытарыяльна не падлягае сумневу (Arcimovich 2024).

Ці прадуктыўна параўноўваць і шукаць уплывы («цэнтра» на «перыферыю»), альбо ёсць сэнс інтэрпрэтаваць з’явы кантэкстуальна і такім чынам даваць голас гісторыям, якія прамаўляюцца тымі, каго ідэнтыфікуюць як «прыгнечаных»? (Elkins 2002; Vlachou 2019). «Прыгнечанасць» у дадзеным выпадку я разумею ў шырокім сэнсе — культурным, палітычным, эпістэмалагічным, то-бок як вынік няроўнага размеркавання ўлады, што ўплывае не толькі на доступ да рэсурсаў, але і на тое, якім чынам тая ці іншая культура аказваецца ўпісаная ў гісторыю.

Метадологія працы абапіраецца на дзве асноўныя катэгорыі — *цела* і *перформанс*. Па пэўных прычынах гэтыя дзве катэгорыі таксама аказаліся «маргіналізаванымі», г. зн. малаістотнымі і незаўважнымі для беларускага тэатразнаўства, якое і да гэтай пары арыентуецца на мадэль драматычнага літаратурацэнтрычнага тэатра. Але менавіта жанр перформанса, які пачаў акрэслівацца ў пачатку XX стагоддзя ў колах авангардных мастакоў і мастацкаў (Fischer-Lichte 2004), кінуў выклік дамінаючай мадэлі драматычнага тэатра і цалкам змяніў уяўленне пра тэатр у другой палове мінулага стагоддзя (Siegmond 2020). Цела было і ёсць адным з найважнейшых медыя ў мастацтве перформанса. З аднаго боку, менавіта *цела* дазваляе расказаць са сцэны больш, чым хацелі аўтары і выканаўцы (Phelan 1993: 27). З іншага боку, як адзначае Дафна А. Брукс (2008), *цела* выканаўцы становіцца архівам імправізаваных культурных рэакцый на традыцыйныя канструкцыі гендара, расы і сэксуальнасці, а перформанс артыкулюе магутныя спосабы нязгоды і супраціву, то-бок тэатральныя *целы* ёсць «цялеснай маніфестацыяй турбулентных часоў» (с. 22).

Гісторыя беларускага тэатра як дэтэктыў

Аўтарам першай афіцыйнай гісторыі беларускага тэатра, апублікаванай у 1959 годзе, лічыцца рускі тэатразнаўца Уладзімір Няфёд, які прыехаў у Беларусь пасля Другой сусветнай вайны і стаў «бацькам» беларускага тэатразнаўства⁴. Спробы пісаць гісторыю ўжо былі, напрыклад, даследаванне «Беларускі тэатр» Францішка Аляхновіча 1924 года. Але з прычыны ідэалагічнага несупадзення праца Аляхновіча і публікацыі іншых аўтараў 1920-х былі «забытыя» (забароненыя), а Няфёд запрошаны ўзначаліць групу

4 Падрабязней пра ролю Няфёда ў канструяванні беларускага тэатразнаўства і гістарыяграфіі гл. Артёмович, Т. (2020); Арцімовіч, Т. (2022).

беларускіх тэатральных крытыкаў, якія павінны былі на заказ беларускай савецкай дзяржавы (з аглядкай на Маскву) распрацаваць «кананічную» мадэль ведаў у галіне тэатра. У выніку цэнтральнай тэзай гэтай версіі гісторыі стала сцвярджэнне аб тым, што беларускі тэатр як феномен абавязаны свайму з’яўленню рускаму тэатру і культуры (Няфёд 1954: 7–8).

Гэтая мадэль не фармавалася сама па сабе, а абпіралася на агульныя «гістарычныя» тэзісы, якія былі апублікаваныя ў «Бальшавіку Беларусі» ў 1948 годзе і ляглі ў аснову першай «Гісторыі Беларусі», якая выйшла ў 1954 годзе. Вось некаторыя з іх: «1) гісторыя эксплуатацыі беларускага народа літоўскімі князямі і польскімі панамі XIV–XVIII стст.; [...] 3) адсталасць гарадскога жыцця Беларусі ў XV і XVI стст. і абвяржэнне тэорыі “залатога стагоддзя”; [...] 7) “прагрэсіўная місія” Расеі ў справе “вызвалення” Беларусі ад ярма літоўскіх феадалаў і польскіх паноў; [...] 10) “прагрэсіўны характар” уз’яднання Беларусі і Украіны з Расеяй — у першую чаргу, з пункту гледжання гаспадарчага развіцця і росту гарадоў». Як адзначае нямецкі гісторык Райнэр Лінднэр (2005), «прадэманстраванае тут бачанне гісторыі ставіла беларускія тэрыторыі ў “прагрэсіўную” сістэму ўзаемаадносін з Расеяй» (с. 333). Акрамя таго, «найважнейшыя інтэрпрэтацыйныя схемы [...] падаваліся Масквой» (там жа: 342). І вось як выглядала апісанне гісторыі беларускага тэатра ў накідах Няфёда ў 1950 годзе: «Беларусь была пад прыгнётам літоўска-польскіх князёў і магнатаў, якія бязлітасна распраўляліся з усялякімі праявамі беларускай культуры. У канцы XVIII ст. Беларусь увайшла ў склад Расеі. Гэта мела вядомае прагрэсіўнае значэнне ў эканамічных і палітычных адносінах. Як следства гэтага, ужо ў сярэдзіне XIX ст. у Беларусі з’яўляецца прафесійная драматургія» (Нефед 1950: 3). Паводле версіі Няфёда, п’есы «Пінская шляхта» і «Залёты» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча былі напісаныя пад непасрэдным уплывам Мікалая Гоголя і Аляксандра Сухава-Кабыліна, а «Паўлінка» і «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы з’яўляюцца прамымі спадкаемцамі творчасці М. Горкага (тамсама).

Практычна ў гэты ж час у 1955 годзе ў Нью-Ёрку ў рамках гранту праграмы Research Program on the U.S.S.R. на англійскай мове выйшла манаграфія Уладзіміра Сядуры «Беларускі тэатр і драма»⁵.

5 Уладзімір Сядура (псеўданімы: Уладзімір Глыбінны; Кастусь Старажоўскі) нарадзіўся ў Мінску ў 1910 годзе. У канцы 1920-х пісаў пра беларускіх літаратараў. У 1931 годзе стаў сябрам Беларускай асацыяцыі пралетарскіх пісьменнікаў. Быў арыштаваны ў 1933 годзе, высланы на тры гады ў Сібір. Пасля вяртання, утойваючы судзімасць, спачатку паступіў у Маскоўскі ўніверсітэт, затым зноў збег і ў 1938 годзе паступіў у Ленінградскі педагагічны

Менавіта гэтую кнігу трэба акрэсліваць як храналагічна першую фундаментальную працу ў галіне гістарыяграфіі і аналізу беларускага тэатру ад вытокаў і да пачатку 1950-х. Акрамя таго, кніга змяшчае факты і імёны, доўгі час «невядомыя» ў Беларусі (па ідэалагічных прычынах, бо шмат хто з драматургаў і рэжысёраў быў рэпрэсаваны ў 1930-я гады), а таксама прапануе зусім іншую перспектыву на працэсы, якія адбываліся ў беларускім тэатры пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі. Ці ведаў Няфёд і іншыя савецкія крытыкі пра выданне манаграфіі Сядуры? Прамых звестак няма. Можна меркаваць, што гэтая кніга магла паскорыць з’яўленне манаграфіі Няфёда «Беларускі тэатр. Нарыс гісторыі», якая выйшла ў 1959 годзе, хаця, паводле запісак аўтара, яе падрыхтоўку ён пачаў яшчэ да вайны. Магчыма, прычынай адтэрміноўкі выхаду кнігі былі бюракратычныя затрымкі. Па-першае, зацягваўся працэс выдання агульнай «Гісторыі Беларусі», па-за кантэкстам якога немагчыма было мадэляваць іншыя гістарычныя наратывы. Кніга пісалася на працягу ўсяго пасляваеннага дзесяцігоддзя, яе прымалі на некалькіх узроўнях, а фінальную рэцэнзію давалі маскоўскія гісторыкі. Толькі пасля канчатковай ухвалы ў Маскве выхад «Гісторыі Беларусі» стаў магчымым (Лінднэр 2005: 327–339). Па-другое, падобныя «акты-прыёмкі» маглі адбывацца і з кнігай «Беларускі тэатр. Нарыс гісторыі», рэдактарам якой выступаў савецкі тэатразнавец Г. Гаян, які ўзначальваў аддзяленне гісторыі тэатра народаў СССР у толькі што створаным Інстытуце гісторыі мастацтваў АН СССР у Маскве.

Нягледзячы на больш менш падобную структуру абедзвюх версій (фактычна гісторыя прафесіянальнага беларускага тэатра пачынаецца пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі і расказваецца праз дзейнасць БДТ-1, БДТ-2, БДТ-3), фундаментальным адрозненнем манаграфій Няфёда і Сядуры з’яўляецца перспектыва, з якой аўтары мадэлююць гэтую гісторыю. Калі савецкі крытык канструюе наратывы «перыферыі», якая была падпарадкаваная «цэнтру» (рускай культуры), то версія беларуска-амерыканскага даследчыка арыентаваная на Еўропу (беларускі тэатр як частка еўрапейскай культуры) з адначасовым выбудоўваннем мадэлі ўнікальнай культурнай сітуацыі. У адрозненні ад Няфёда, версія Сядуры сцвярджае

ўніверсітэт ім. М. Пакроўскага. Абараніў дысертацыю ў Мінску ў 1941 годзе. Арыштаваны зноў у 1942 годзе, але ўцёк у акупаваны Мінск. У 1943 годзе падрыхтаваў да публікацыі кнігі «Беларускае мастацтва», «Жыве Беларусь», «Беларускі тэатр», якія не выйшлі. У 1944 годзе пераехаў у Германію. З 1951 года і да смерці (1997) жыў у ЗША, з 1959 года ўзначальваў кафедру сучасных моў і рускай літаратуры ў Школе гуманітарных навук Рэнселерскага політэхнічнага інстытута ў Тройі.

самастойны наратыў беларускага тэатра, які дагэтуль увесь час апісваўся ў цеснай сувязі з рускім альбо польскім тэатрамі. На яго думку прыйшоў час, калі беларускія даследчыкі «павінны вылучыць гісторыю беларускага тэатра як самастойную дысцыпліну» (Seduro 1955: xix). У прадмове да гэтага выдання амерыканскі прафесар Эрнэст Дж. Сіманс адзначае:

Як удзельнік і назіральнік апісаных падзей, праф. Сядура ў сваёй кнізе апісвае спробу рэалізацыі, пад уплывам Рэвалюцыі, цудоўнай мары беларускай культуры аб нацыянальным тэатры і драме, мары, якая неўзабаве ператварылася ў кашмар умяшання, пераследу і рэпрэсій з боку Камуністычнай партыі, якая ў канчатковым рахунку ўсе культурныя маніфестацыі ў нацыянальных рэспубліках прывяла да адпаведнасці канонам, створаным у Крамлі (тамсама: viii–ix).

Як ужо адзначалася, у савецкай версіі адсутнічае вялізная колькасць імёнаў, звязаных з беларускім тэатрам гэтага перыяду, а таксама выпадае авангарднае мастацтва і яго ўплыў на беларускі мастацкі кантэкст. У першую чаргу, гаворка ідзе пра феномен рэвалюцыйнага тэатра, які быў арыентаваны на тэатральную мадэль, распрацаваную рускім рэжысёрам Усеваладам Меерхольдам на мяжы 1910–1920-х. Гэтая мадэль стала кананічнай для ўсіх рэспублік Савецкага саюза на дзесяцігоддзе. Але калі Няфёд апісвае 1920-я гады бегла і павярхоўна («забываючы» ўсе спектаклі, якія пазней былі названыя «фармалісцкімі»), то Сядура згадвае феномен рэвалюцыйнага тэатра, але акрэслівае яго як экспансію беларускай культуры (Seduro 1955: 68)⁶. Такая тэатральная мадэль, на яго думку, адносілася толькі да рускага тэатра і была для тутэйшага культурнага кантэксту «другаснай». Паводле яго слоў, першачарговай задачай беларускай культуры ў тыя гады было вынаходніцтва нацыянальных форм, што знайшло сваё ўвасабленне ў мадэлі сінтэтычнага тэатра, якая абапіралася на псіхалагічныя (рэалістычныя) прынцыпы. Крытычны падыход Сядуры да рэвалюцыйнага мастацтва тлумачыцца яго нацыянальна арыентаваным поглядам на мастацтва. Тэатр ён лічыў сродкам развіцця і канстрування нацыянальнага ўяўлення і «яго непасрэдныя задачы

6 Гэтая ідэя пазней паўтаралася іншымі мастацтвазнаўцамі і тэатразнаўцамі, што на дзесяцігоддзі «адлучыла» беларускае мастацтва ад авангарду 1920-х. Гл. напрыклад, сцвярджанне Уладзіміра Мальцава (2008) аб тым, што рускія мастакі, якія прыежджалі ў Беларусь, выкарыстоўвалі «сцэны нацыянальных акраін [...] для распаўсюджвання сваіх ідэй» (с. 222).

[...] былі звязаныя з нацыянальнай [у палітычным сэнсе] культурай» (тамсама: 67). Такім чынам, ягоная «версія» гісторыі і тыя акцэнтны, якія ён расстаўляў, прадстаўляюць сабой таксама канвенцыянальную ідэалагічную праграму, таму што прасоўваюць і станоўча ацэньваюць толькі тыя тэатральныя мадэлі, якія могуць выконваць пэўныя ідэалагічныя функцыі, у дадзеным выпадку канструяванне нацыянальнай культуры⁷. Напрыклад, Сядура высока ацэньваў такія спектаклі як «Кастусь Каліноўскі» (аўтар і рэжысёр Я. Міровіч, афармленне О. Марыкса; быў пастаўлены ў традыцыях псіхалагічнага тэатра) і крытычна ставіўся, напрыклад, да «фармалісцкіх» эксперыментаў Льва Літвінава (Арцімовіч 2022).

Але цікаўнасць тут, у першую чаргу, выклікаюць не гэтыя дзве розныя асновы для канструявання гісторыі беларускага тэатра, бо акурат вытокі гэтых адрозненняў паміж падыходамі Няфёда і Сядуры зразумелыя і тлумачацца рознымі ідэалагічнымі праграмамі. Пасля распаду Савецкага саюза наратыў Няфёда быў перагледжаны; гаворка збольшага ішла пра вяртанне імёнаў і выкрэсліванне бальшавіцкіх ідэалагічных устаноў. Але фундаментальна ягоная мадэль засталася і працягвае з'яўляцца «ўзорнай» для новых публікацый пра беларускі тэатр, якія за аснову бяруць тую ж структуру (БДТ-1, БДТ-2 і БДТ-3) і перспектыву напісання праз катэгорыю «нацыянальнага» замест ранейшай «сацыялістычнага» (Масквін 2016; Смольскі 2012).

У гэтых новых версіях, гэтак жа як і ў старых, тэатральныя эксперыменты УНОВІС (а акрамя вышэйназваных перформансаў пры вучэльні дзейнічала тэатральная студыя пад кіраўніцтвам Веры Ермалаевай) таксама не згадваюцца. Адна з прычын палягае ў тым, што гэтыя працы былі створаныя мастакамі па-за канвенцыянальнай прасторай тэатра, а значыць, яны не разглядаюцца як «сур'ёзныя» ці «сапраўдныя» тэатральныя пастаноўкі (як і перформансы мастакоў і мастацкаў ужо ў познесавецкай Беларусі, аб чым я буду гаварыць ніжэй). З іншага боку, тэатральная дзейнасць УНОВІС не супадала з ідэалагічнымі ўстаноўкамі ні савецкага тэатразнаўства (арыентацыя на праграмы сацыялістычнага і пралетарскага

7 Тут яго падыход супадае з агульнай канцэпцыяй мадэлі беларускага мастацтва, прапанаванай мастацтвазнаўцам Мікалаем Шчакаціхіным у 1920-я, якая абапіралася на ідэю «беларускага нацыянальнага мастацкага стылю». У гэтай мадэлі не знаходзілася месца авангарднаму мастацтву. Шчакаціхін (1929) сцвярджаў, што ў беларускім мастацтве няма месца левому (авангарднаму) мастацтву, а мастакі груп Шагала і Малевіча Віцебскай мастацкай школы былі «рускімі выпадковымі мастакамі». Увогуле «нацыянальнае» даследчык звязваў з этнічна беларускім, што вельмі звужала поле беларускага мастацтва (с. 13).

тэатра), ні нацыянал-арыентаваных гісторыкаў (як праява «чужога» беларускаму нацыянальнаму дыскурсу мастацтва). У выніку, замест аднаго ідэалагічна звужанага наратыву гісторыі паўстаў другі — хоць з ідэалагічнай перспектывы іншы, але гэтак жа звужаны і «выбіральны».

«Перамога над сонцам» В. Ермалаевай
і «Супрэматычны балет» Н. Коган

6 лютага 1920 года на сцэне Латышкага клуба ў Віцебску адбыўся адмысловы вечар, прысвечаны дэкларацыі мастацкай суполкі УНОВІС, які завяршаўся «спектаклем-мітынгам» «Перамога над сонцам» Веры Ермалаевай і «Супрэматычным балетам» Ніны Коган. Згадваючы гэтыя спектаклі, даследчыкі і даследчыцы звычайна засяроджваюцца толькі на гістарычных перадумовах оперы «Перамога над сонцам», якая звязаная з аўтарамі першай версіі 1913 года ў Пецярбургу. Першапачаткова спектакль быў створаны Аляксеем Кручоных (лібрэта), Велямірам Хлебнікавым (пралог), Міхаілам Мацюшыным (музыка), Казімірам Малевічам (візуалізацыя, сцэнаграфія і касцюмы), а вечар яго прэм'еры вызначаецца як важны момант для рускага футурызму (Clark, 2010: 38). Аднак, нягледзячы на агульную задачу рэканструкцыі першай версіі, віцебскую пастаноўку трэба лічыць унікальнай падзеяй. Опера была створаная па тэксце Кручоных і Хлебнікава, але выкананая без музыкі (з-за адсутнасці спевакоў) з новай сцэнаграфіяй і касцюмамі Ермалаевай (Малевіч распрацаваў толькі фігуру Футурыста Асілка). Ермалаева таксама кіравала працэсам канцэптуалізацыі і рэпетыцыямі са студэнтамі школы, якія выступілі і акцёрамі, і дэкаратарамі пастаноўкі. Невядома, чаму Малевіч не ўзяў на сябе ролю рэжысёра, а даручыў спектакль Ермалаевай. Ідэя паўтарыць оперу, верагодна, узнікла падчас абмеркавання таго, якім чынам больш заўважна заявіць пра УНОВІС. Малевічу патрэбна была такая ж «гучная» падзея, як прэм'ера 1913 года. Хоць часу на падрыхтоўку было няшмат, Ермалаева справілася. Але гэта быў іншы спектакль з іншымі — аўтаркай, структурай, выканаўцамі і, што больш важна, месцам і гістарычным і культурным кантэкстам.

«Супрэматычны балет» Ніны Коган увогуле практычна «забыты» і недаацэнены даследчыкамі. Хоць гэты перформанс адыграў асаблівую ролю не толькі ў гісторыі авангарду. Напрыклад, паводле даследчыцы Святланы Уланоўскай, гэта быў пачатак новага беларускага танца, таму што перформанс сцвярджаў «новуую візуальную эстэтыку [як] сінтэз візуальнага і фізічнага тэатра»

(Ulanovskaya, 2016). Фактычна гэта адзінкавая спроба ўпісаць перформанс менавіта ў беларускі тэатральны дыскурс, калі тэатр разумеецца ўжо не толькі ў катэгорыях інсцэніроўкі драматычнага тэксту, а як пэўная сітуацыя, альбо прастора для [цялеснага] досведу паміж выканаўцамі і глядачамі (Siegmund 2020)⁸.

Прычын, па якіх балет быў «страчаны», можа быць некалькі. Па-першае, цень Малевіча зрабіла твор Коган (як і Ермалаевай) менш «каштоўным», як быццам важна было не тое, што яна зрабіла, а чыёй паслядоўніцай яна была. Па-другое, не засталося рэцэнзій і сведчаньняў пра прэ'меру, калі не лічыць згадак у анонсах і нататках мастачкі. У адзінай рэцэнзіі на той вечар «Віцебскія Бутэдляне» ад 2 лютага 1920 г. «Супрэматычны балет» нават не згадваецца. Адзіным спосабам рэканструкцыі спектакля застаецца афіша, эскізы Коган і сцэнарый балета, надрукаваныя ў першым нумары альманаха «УНОВІС» (Коган 2010: 15). Яшчэ адной прычынай можна назваць канвенцыянальнасць тэатра, калі такія перфарматыўныя працы як «Перамога над сонцам» і «Супрэматычны балет» не распазнаваліся як тэатр, дамінуючая мадэль якога арыентавалася на драматургію і псіхалагізм (міметычны прынцып).

Тым не менш, калі ўявіць сабе менавіта гэтыя дзве пастаноўкі як храналагічны пачатак новага паслярэвалюцыйнага беларускага тэатра, то гэта дазволіць не толькі перагледзець панятка «традыцыя», але і «эксперымент», да якога звычайна адносяць акурат падобныя мастацкія практыкі. Такі падыход можа цалкам змяніць іерархічны характар гісторыі беларускага тэатра, якая дзесяцігоддзямі абапіралася на дзейнасць драматычных тэатраў, ігнаруючы, напрыклад, тэатральныя перформансы мастакоў і мастачак у 1980–1990-х ці літаратурна-мастацкай суполкі «Бум-Бам-Літ» у 1990-я (Арцімовіч і Клінаў 2014; Лепішава et al. 2023). Трэба зазначыць, што спектаклі мастакоў і мастачак, а таксама літаратараў познесавецкай і постсавецкай Беларусі арыентаваліся ўжо не на тэкст (хоць тэксты і гучалі), але на цялеснасць, акцэнт на якой і павінен быў стаць маніфестам для новага беларускага тэатра.

Цела-перформанс

Такім чынам, калі за кропку адліку для «традыцыйнага» новага беларускага тэатра, то–бок таго, што адсылае да «памяці», а не да

8 «Супрэматычны балет» згадваецца толькі ў кантэксце гісторыі Віцебскай мастацкай вучэльні і УНОВІС. Першая і адзіная рэканструкцыя адбылася ў Віцебску ў 2003 годзе і так і засталася вельмі «лакальнай» падзеяй.

«мадэрнасці», узяць менавіта «Перамогу над сонцам» і «Супрэматычны балет», якія былі арыентаваныя на дэканструкцыю дамінуючага тэатральнага канону, то акурат тыя спектаклі, якія звычайна ў беларускім сучасным тэатразнаўстве апісваюцца як «альтэрнатыўныя» ці «эксперыментальныя», становяцца «традыцыйнымі». Паняткам «эксперымент» можна маніпуляваць гэтак жа, як і «традыцый», выкарыстоўваючы яго для ўтварэння розных іерархічных мадэляў. Калі «традыцыя» адсылае да дамінавання, то «эксперымент» у пэўным сэнсе азначае маргіналізацыю, то-бок адмову ў доступе да рэсурсаў (Arcimovich 2013).

Разважаючы пра розныя мадэлі тэатра ў Беларусі ў 1920-я гады, Сядура падкрэслівае палітычны характар барацьбы за стыль і форму ў беларускім тэатры, якая, з майго пункту гледжання, была таксама барацьбой за рэпрэзентацыю пэўнага цэла на сцэне (як цялеснай маніфестацыі). Але калі для мастакоў і мастацка зварот да перформанса як жанру стаў сродкам вызвалення ад тэатральнага «канона» і здзяйснення рэвалюцыі ў мастацтве, то для крытыкаў гэта стала нагодай для маргіналізацыі і «выкрэслівання» гэтых прац з гісторыі тэатра. З канца 1970-х — пачатку 1980-х, менавіта мастакі і мастачкі альтэрнатыўнай мастацкай нонканфармісцкай сцэны ў Беларусі пачынаюць звяртацца да жанру перформанса. Вядома, што ў 1986 годзе ў зале кінатэатра «Піянер» (па іншай версіі на малой сцэне Купалаўскага тэатра) мастак Алесь Родзін разам з Алесем Тарановічам і Ігарам Ермаковым у рамках сваёй выставы зладзілі перформанс «Нехта паваліўся». Прыблізна ў гэты ж час Людміла Русава і Ігар Кашкурэвіч запрашалі сваіх сяброў-мастакоў да сябе ў загарадны дом у Яфімаве, дзе яны зладзілі перформансы, прысвечаныя сонцу, агню і супрэматызму. У 1988 годзе ў Віцебску ў рамках выставы, прысвечанай Казіміру Малевічу, яны зрабілі знакавы перформанс «Уваскрашэнне Казіміра». У гэтым жа годзе студэнты Мастацкай вучэльні імя Івана Ахрэмчыка зрабілі акцыю «Барыкады» — у знак пратэсту супраць палітыкі дырэктара вучылішча, а таксама кансерватыўнай сістэмы адукацыі. Паралельна іншыя студэнты розных мінскіх ВНУ, якія абазначылі сябе як група «Беларускі клімат», зладзілі спантанныя акцыі на мінскіх вуліцах. А ў 1989 годзе Алесь Пушкін атрымаў свой першы турэмны тэрмін — 2 гады ўмоўна — за арганізацыю перформанса ў гонар 71-й гадавіны Беларускай Народнай Рэспублікі. То-бок актыўны зварот да перформанса менавіта ў мастацкіх колах, пазней у літаратурных і тэатральных, стаў рэакцыяй на сацыяльна-палітычныя зломы і сведчаннем пэўных (эмансіпацыйных) працэсаў у грамадстве.

Але наколькі правамерна разглядаць гэта як адну з магчымых спроб эмансipaцыі беларускага тэатра, калі сам па сабе жанр перформанса адсылае ў першую чаргу да дыскурсу заходніх мастацкіх практык, то-бок можа таксама разглядацца як «экспансія» ўжо заходнім канонам? Але, як прыклады «Перамогі над сонцам» і «Супрэматычнага балету» паказваюць, нараджэнне мастацкіх формаў (якія пазней будуць акрэсленыя як авангард) не належаць пэўнаму культурнаму кантэксту, а з'яўляюцца хутчэй транскультурнымі феноменамі (Harding 2013). Акрамя таго падобная інтэрпрэтацыя акурат узаўляе іерархічную логіку цэнтра і перыферыі, калі перыферыя можа толькі «паўтараць» і «мімікраваць», але не «ствараць» самой. Аналізуючы ўзаемаадносіны паміж мастацкімі авангарднымі дыкурсамі ў Лондане і Дакары, Элізабэт Харні (2010), напрыклад, адзначае,

Еўрапейскія мастакі ў класічным авангардзе часта пазіцыянавалі культурныя артэфакты і практыкі каланізаваных незаходніх «іншых» як матэрыял для сваіх уласных пошукаў рэінтэграцыі або рэканфігурацыі мастацтва і жыцця. Тады лагічна было б спытаць, чаму падобныя прысвойвальныя практыкі з боку нееўрапейскіх мастакоў нельга разглядаць такім жа чынам? (с. 734).

То-бок нават калі жанр перформанса разглядаць як «пазычаны», то ў новай культурнай сітуацыі ён становіцца толькі «матэрыялам» — «спосабам» для ўласных лакальных маніфестацый.

Такім чынам, як будзе выглядаць гісторыя новага беларускага тэатра, напрыклад, калі яе апісваць праз тэатральныя эксперыменты УНОВІС і іншыя пастаноўкі, якія былі выкрасленыя з гісторыі за іх «фармалізм»? Праз познесавецкія перформансы мастакоў і мастачак альбо перфарматыўную падзею «Галандскі архітэктар», пастаўленую і выкананую студэнтамі Мінскай мастацкай вучэльні? Альбо акцыямі і перфарматыўнымі чытаньнямі «Бум-Бам-Літа»? Але, паўтаруся, прапаноўваючы такую альтэрнатыву, мая мэта палягае не ў тым, каб замяніць адну «гісторыю» на «іншую». Наадварот, мне хацелася паспрабаваць уявіць сабе іншыя гісторыі беларускага тэатра, што ёсць, на маю думку, асноўнай задачай дэкаланіяльнага спосабу мыслення.

Права на ўяўленне

Развіваючы канцэпцыю дэкаланіяльнага ўяўлення як альтэрнатыву прагматычнаму спосабу мыслення, Мадзіна Тластанава

і Тэры Флай (2020) спасылаюцца на асаблівую сувязь паміж тымі, каго «каланізавалі», і сцвярдзеннем «мінулае перад намі» (с. 163). Даследчыкі будуць сваю аргументацыю на канцэпцыі дэкаланіяльнай эстэзы (decolonial aesthethis) Тластанавай як больш складанага спосабу мыслення аб (дэ)каланізацыі, якая «пачынаецца з досведу тых, хто не павінен быў мець уяўлення, служачы толькі пасіўнымі аб'ектамі для практыкаванняў уяўлення [так званых каланізатараў]» (тамсама: 164). У гэтым кантэксте эстэза як спалучэнне пачуццёвага (эстэтыка) і рацыянальнага (тэза) азначае «механізм стварэння і рэгулявання пачуццяў (адчуванняў), які цесна звязаны з цэлам як інструментам успрымання, пасрэднікам нашага пазнання» (тамсама). На асаблівую функцыю цэла спасылаецца і Вальтэр Мін'ёла, адзначаючы, што дэкаланіяльны даследаванні спасылаюцца, перш за ўсё, на цялесны досвед каланізаваных («субалтэрная перспектыва»), які амаль немагчыма замяніць рацыянальнасцю і інтэлектуалізмам (Mignolo 2012: 162). І ў гэтым сэнсе, вяртаючыся да тэатральнага дыскурсу, пераход ад драматургічнага тэксту (як «канона») да цялеснасці акурат дазваляе выявіць эмансіпацыйны патэнцыял тэатра, а таксама тое, пра што цэла можа расказаць, нават калі не збіралася.

Калі посткаланіяльнасць, як сцвярджае Тластанава (2020), з'яўляецца геапалітычным і геагістарычным станам, то дэкаланіяльны дыскурс — гэта «опцыя, свядома абраная як палітычная, этнічная і эпістэмічная пазіцыянальнасць і кропка ўваходу ў дзейнасць» (с. 165). Посткаланіяльнасць і дэкаланіяльнасць — гэта два «розныя спосабы мыслення і быцця ў свеце» (тамсама); у той жа час яны могуць развівацца побач і перакрывацца адзін з адным. Але менавіта рэжым дэкаланіяльнасці дапамагае парушыць «канвенцыйную» геаграфічную бінарнасць, адкрываючы магчымасці для вытворчасці ведаў грамадствамі, якім да гэтага адмаўлялі ў праве на ўласнае ўяўленне, альбо, як заўважае Валянцін Акудовіч (2023), «ім было забаронена мысліць. І гэтая забарона была татальнай» (с. 4).

Такім чынам, прапанаванае мною «падарожжа» ў адну з магчымых гісторый беларускага тэатра можна разглядаць як правакацыю да акурат сцвярдзення свайго права на ўяўленне — а можа быць і так. Мэтаю ёсць не ўпісацца ў існуючы дамінуючы наратыў сусветнай гісторыі, маўляў, мы такія ж як вы. Але прапанаваць іншыя спосабы мысліць гэтую гісторыю, у цэнтры якой стаіць адмова ад універсальнага наратыву як такога.

References

- Akudovich, V. (2023). *Treba uyavits' Sizifa schastlivym*. Vilnius: Lohvinau. — In Bel.
- [Акудовіч В. (2023). *Трэба ўявіць Сізіфа шчаслівым*. Хронікі беларускага інтэлектуала. Вільнюс: Логвінаў.]
- Aliachnovich, F. (1924). *Bielaruski teatr*. Vilnya: Vydannie Bielaruskaha hramadzianskaha sabrannia. — In Bel.
- [Аляхновіч Ф. *Беларускі тэатр*. Вільня: Выданне Беларускага Грамадзянскага сабрання.]
- Arcimovič, T. (2013). "Independent theatre in Belarus. 1980–2013". In: *Dictionary of Performance Art in Eastern Europe*. Lublin: Eastern European Platform Project Performance Art.
- Arcimovich, T. (2020). *Belarusskij eksperymentalnyj teatr v period ottepeli. Mezhdru modernizmom i avangardom*. Vilnius: European Humanities University. — In Rus.
- [Арцімовіч, Т. (2020). *Беларускі эксперыментальны тэатр в перыод оттепели. Между модернизмом и авангардом*. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет.]
- Arcimovich, T. (2022). *Spyektakl' Pawlinka (1944–2021) L'va Litvinava yak prastora barats'by za pamyats'*. *Studia Białorutenistyczne* 16: 159–175. — In Bel.
- [Арцімовіч, Т. (2022). *Спектакль Паўлінка (1944–2021) Льва Літвінава як прастора барацьбы за памяць*. *Studia Białorutenistyczne* 16: 159–175.]
- Arcimovich, T. (2024). *Vitebsk as a 'Third Space' of Belarusian Avant-garde*. In: Kosiński, D., ed. *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde*. Warsaw: The Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw; Performance Research Books: 153–162.
- Arcimovich, T. i Klinau, A. red. (2014). *Minsk. Non-kanfarmizm 1980-kh*. Minsk: Lohvinau. — In Bel.
- [Арцімовіч, Т. і Клінаў, А. рэд. (2014). *Мінск. Нон-канфармізм 1980-х*. Мінск: Логвінаў.]
- Babkova, V., Yaromina, K., Yermalovich-Dashchynski, Dz., Yarmalinskaya V., Maskvin, A. (2020). *Historyya Kupalawskaha teatra. Epokha. Horad. Lyudzі*. Minsk: Vyelarus'. — In Bel.
- [Бабкова, В., Яроміна, К., Ермаловіч-Дашчынскі, Дз., Ярмалінская В., Масквін, А. (2020). *Гісторыя Купалаўскага тэатра. Эпоха. Горад. Людзі*. Мінск: Беларусь.]
- Brooks, D. A. (2008). *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom*. Durham: Duke University Press.
- Clark, K. (2010). *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dyla, J. (1981 [1961]). *Pyershy prafyesyiny teatr*. In: *Tvory*. Minsk: Mastackaya litaratura. — In Bel.
- [Дыла, Я. (1981 [1961]). *Першы прафесійны тэатр*. В: Дыла, Я. *Творы*. Мінск: Мастацкая літаратура.]
- Elkins, J. (2002). *Stories of Art*. New York: Routledge.
- Harding, J. M. (2013). *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Harney, E. (2010). *Postcolonial Agitations: Avant-Gardism in Dakar and London*. *New Literary History*, Vol. 41, No. 4: 731–751.

- Kogan, N. (2010). *Suprematicheskiiy balet*. In: Malevich. *Klassicheskiy avangard* 12. Minsk: Ekonompress: 15. — In Rus.
- [Коган, Н. (2010). Супрематический балет. В: Малевич. *Классический авангард* 12. Минск: Экономпресс: 15.]
- Kotovich, T. (2020). *UNOVIS. Utverditeli novogo iskusstva*. Minsk: Belarus'. — In Rus.
- [Котович Т. (2020). УНОВИС. Утвердители нового искусства. Минск: Беларусь.]
- Lyepishava, A., Vishnyou, Z. i Zhybul', V., red. (2023). *Nyetuteyshyya: Reversion. Byelaruskaya ekspyeryumental'naya dramaturhiya*. Zürich: Diaphanes. — In Bel.
- [Лепішава, А., Вішнёў, З. і Жыбуль, В., рэд. (2023). *Нетутэйшыя: Reversion. Беларуская эксперыментальная драматургія*. Цюріх: Diaphanes.]
- Lindner, R. (2005). *Historyki i wlada: natsyyatvorchy pratses i historychnaya navuka w Byelarusi XIX–XX st.* Sankt-Pyetsyarburh: Nyewski prastsyah. — In Bel.
- [Лінднер, Р. (2005). *Гісторыкі і ўлада: нацыятворчы працэс і гістарычная навукa ў Беларусі XIX–XX ст.* СПб: Неўскі прасцяг.]
- Maltsev, V. (2008). *Russkiy avangard i formirovaniye natsional'nykh traditsiy (Stsenografiya belorusskikh teatrov 1920–kh godov)*. V: *Avangard i teatr 1910–1920–kh godov*. Moskva: Nauka: 221–279. — In Russ.
- [Мальцев, В. (2008). *Русский авангард и формирование национальных традиций (Сценография белорусских театров 1920-х годов)*. В: *Авангард и театр 1910–1920-х годов*. Москва: Наука: 221–279.
- Maskvin, A. (2016). *Byelaruski teatr 1920–1930–kh: adabranaya pam'yats'*. Vil'nya: Lohvinau. — In Bel.
- [Масквін, А. (2016). *Беларускі тэатр 1920–1930-х: адабраная памяць*. Вільня: Логвінаў.]
- Mignolo, W. D. (2012). *Local Histories/Global Designs*. Princeton: Princeton University Press.
- Nefed, V. (1950). *Vystupleniye o sostoyanii teatrovedeniya i teatral'noy kritiki v Belorussii*. Belarusian State Museum-Archive Literature and Art, f. 471, op. 1, d. 82, l. 2–3. — In Russ.
- [Нефед, В. (1950). *Выступленіе о состоянии театроведения и театральной критики в Белоруссии*. Беларусский государственный музей-архив литературы и искусства, ф. 471, о. 1, д. 82, л. 2–3.]
- Nyafyod, U. (1954). *Shlyakh byelaruskaha dramatychnaha teatra*. Minsk: Dzyarzhawnae vydavyetstva BSSR. — In Bel.
- [Няфёд, У. (1954). *Шлях беларускага драматычнага тэатра*. Минск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР.]
- Nyafyod, U. (1959). *Byelaruski teatr: narys historyi*. Minsk: Vydavyetstva Akademii navuk. — In Bel.
- [Няфёд, У. (1959). *Беларускі тэатр: нарыс гісторыі*. Минск: Выдавецтва Акадэміі навук.]
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Seduro, V. (1955). *The Byelorussian Theater and Drama*. New York: Research Program on the U.S.S.R.
- Siegmund, G. (2020). *Theater- und Tanzperformance: zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Shchakatsikhin, M. (1929). *Suchasnaye byelaruskaye mastatstva. U: Suchasnaye byelaruskaye mastatstva*. Minsk: Inbyelkult': 9–14. — In Bel.

- [Шчакаціхін, М. (1929). Сучаснае беларускае мастацтва. У: *Сучаснае беларускае мастацтва*. Мінск: Інбелкульт: 9–14.
- Shishanov, V. (2010). “Vitebskiye budetlyane” (K voprosu ob osveshchenii teatrl’nykh opytov UNOVISA v Vitebskoy periodicheskoy pechati). V: *Malevich. Klassicheskiy avangard 12*. Minsk: Ekonompress: 57–63. — In Russ.
- [Шишанов, В. (2010). “Витебские бюджетляне” (К вопросу об освещении театральных опытов УНОВИСа в Витебской периодической печати). В: *Малевич. Классический авангард 12*. Минск: Экономпресс: 57–63.]
- Smol’ski, R. and others. (2012). *Byelarusy: Teatral’naye mastatstva*. Minsk: Byelaruskaya navuka. — In Bel.
- [Смольскі, Р. і іншыя. (2012). *Беларусы: Тэатральнае мастацтва*. Мінск: Беларуская навука.]
- Tlostanova, M. (2020). The postcolonial condition, the decolonial option, and the post-socialist intervention. In: Albrecht, M. ed. *Postcolonialism Cross-Examined. Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Neocolonial Present*. London: Routledge: 165–177.
- Ulanovskaya, S. (2016). New Belarusian Dance: the Beginnings. *The Theatre Times*, 12 July. <https://thetheatretimes.com/new-belarusian-dance-beginnings/>.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fly, T. and Tlostanova, M. (2020). *A New Political Imagination. Making the Case*. Oxfordshire: Taylor & Francis.
- Vlachou, F. (2019). “Notes from the Periphery: History and Methods”. *Visual Resources*, 35, no. 3–4: 193–199.