

Ад краявіду да канцэпту

Пейзаж як узор наватарскай думкі

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

«Abstract», «Калаж», «Фактура» — ужо самі назвы выстаў, што праходзілі на працягу некалькіх апошніх гадоў у мінскім Палацы мастацтва, сведчаць, што рамкі беспрадметнасці ў творчасці пастаянна пашыраюцца. Але авангард увёў у мастацтва не толькі абстракцыю, але і прыроду, надзеленую моцнай стваральна-разбуральнай сілай. Увёў «варварскую» архаіку, старажытную магію, прымітыў, фальклор — сферы, якія раней існавалі па-за межамі класічнай культуры. Даследаванне наватарскага пейзажнага думання — «белая пляма» беларускага мастацтвазнаўства.

Пейзаж лічыцца ледзь не самым папулярным жанрам беларускага мастацтва. Не так даўно ім займаліся і архітэктары, і дызайнеры, і «тыражныя» графікі, і творцы-наватары. Займаліся з перакананасцю ў тым, што, па-першае, пейзаж — улюблёны жанр большай часткі нашага насельніцтва, а па-другое — жанр вельмі лёгкі. Аспрэчваць народныя густы бессэнсоўна (чаму закаханасць у пейзаж — рэч кепская?), а вось з апошнім міфам змагацца трэба абавязкова.

Насамрэч пейзаж — гэта жанр тонкі, цяжкаўлоўны, да якога чалавецтва дарастала паступова. Часам яго росквіту стала XIX стагоддзе. Менавіта тады ён заняў выдатны пазіцыі і стварыў уласную высокую эстэтыку. Нацыянальныя гісторыі пейзажнага мастацтва звычайна на гэтым стагоддзі і заканчваюцца: пейзажны жанр не знік, але страціў лідэрства. На мяжы XIX — XX стагоддзяў мастакі губляюць цікавасць да выяўлення рэчаіснасці, прычым застаецца ўражанне, што яны літаральна ў адзіным памкненні адмаўляюцца ад імітацыі праяў прыроды.

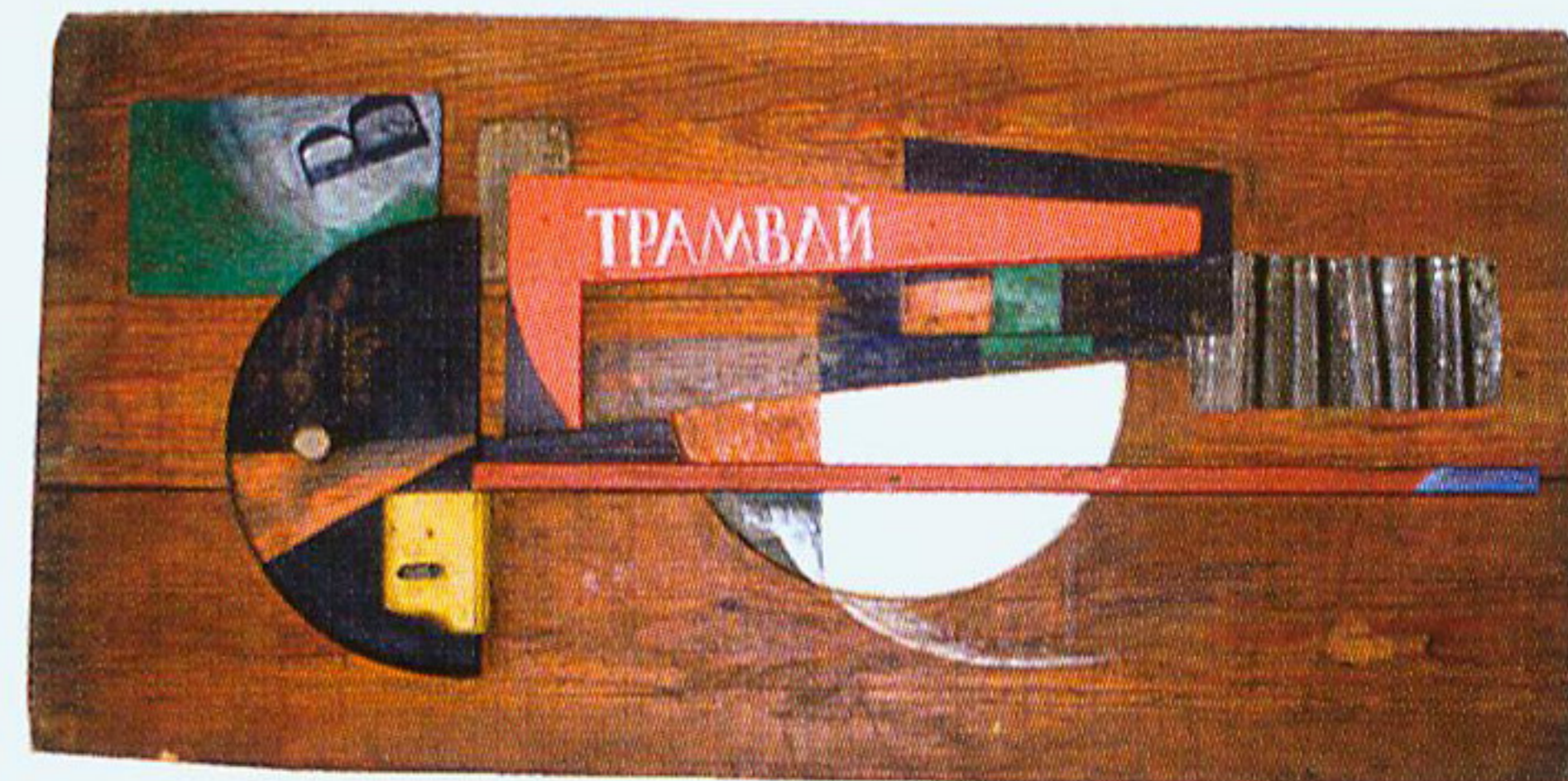
Адна з самых лепшых кніг пра пейзажнае мастацтва належыць знаману англійскаму мастацтвазнаўцу Кэнету Кларку, які сцвярджае: у часы, калі чалавечы дух палаў, пейзажны жывапіс не існаваў і быў немагчымы. Так, прынамсі, было ва ўсе вялікія эпохі еўрапейскага мастацтва (напрыклад, у эпоху Парфенона), і для Мікеланджэла Буанароці пейзаж падаваўся найвялікшым глупствам. Наватарскія мастакоўскія пошукі з авангардам на чале і сапраўды паставілі пад сумненне ўвесь «сусвет тварны» — пачалося шуканне іншых, больш устойлівых і надзейных форм пабудовы рэчаіснасці. Чалавечая думка імкліва памкнулася ў Космас, і з гэтай бясконцай перспектывы Малевіч убачыў свае «супрэмы», неспасціжныя ў вузкіх межах зямной долі (Барыс Гройс «Малевіч і Хайдэгер»). Яно і сапраўды, геаметрычныя мастацкія формы нельга разглядаць у якасці асновы пейзажнага жывапісу...

Між тым, з жадання абагульніць і геаметрызаваць выяву і пачалося новае пейзажнае думанне. Спрошчаныя формы і гранёныя плоскасці Сезана былі высока ацэнены яго калегамі, і менавіта яны сталі грунтам для нараджэння кубізму,



Пачатак лётных выпрабаванняў «Лятатліна». Лета 1932 года.

Уладзімір Татлін. Контррэльеф «Трамвай В». Дрэва, метал, алей. 1915. Калекцыя Заксаў.



самага «разумовага» мастацкага кірунку. Але ж Сезан быў адным з самых шчырых паслядоўнікаў прыроды і дбаў не пра ўласна «геаметрызм», а толькі пра дакладнасць уражанняў. Пад уплывам абаяльнасці сезанаўскіх пейзажаў Праванса і самі вынаходнікі кубізму Брак і Пікасо звярнуліся да гэтага жанру. Яны паспрабавалі напісаць некалькі краявідаў з будынкамі, якія спрасцілі да кубоў. Атрыманыя вынікі іх не задаволілі, але ці магло быць іначай? Па-першае, па складзе таленту гэтыя творцы не былі пейзажыстамі. Па-другое, адкрыты імі кубізм — гэта сродак няўхільнага скажэння

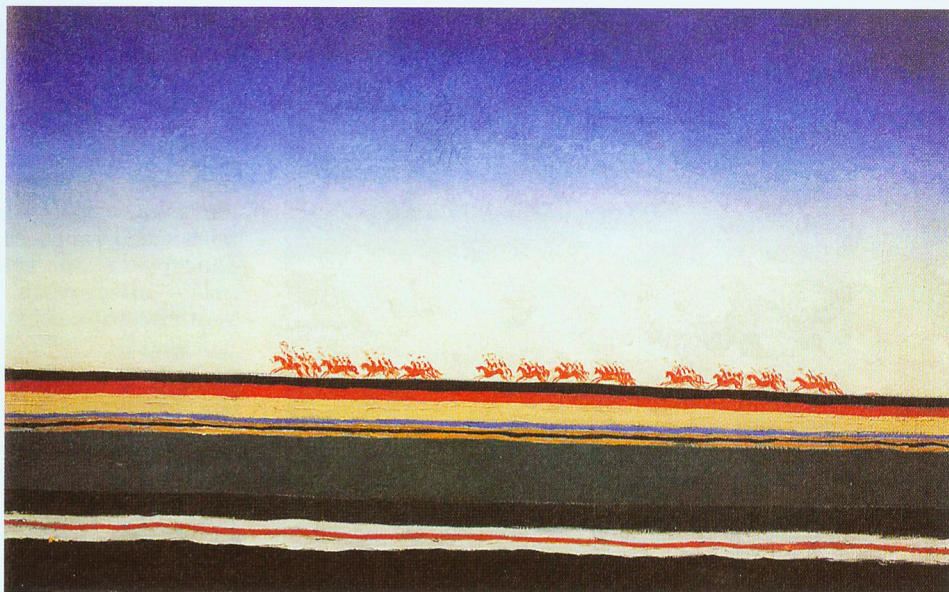
натуры, які ўжываецца незалежна ад кропкі прыкладання намаганняў. У дачыненні да прыроды гэтае па-трабаванне можна выканаць толькі часткова, таму любыя перададзеныя ўражанні тут абавязкова будуць штучнымі і непераканальнымі.

Але выхаванае стагоддзямі пейзажнае пачуццё не знікла канчаткова ў геаметрычных формах. Найчысцейшай з абстрактных здолеў дабіцца Мандрыян, які сцвярджаў, што крыніцай натхнення для яго былі марскія хвалі і пляжы. Культывы мастак Лявон Тарасевіч зазначае, што прыроднае светаўспрыманне «так і прэ» (яго выраз) з твораў славутага італьянца.

Падаецца, што шуканне пейзажнай мовы, адпаведнай новаму часу, завяршылася з адкрыццём Еўропай негрыянскага мастацтва, у якім прырода зведзена да цыліндраў і авалаў, да суадносінаў выгнутых і ўвагнутых плоскасцей. Гэта ўразіла сезаністаў і кубістаў і значна падтрымала іх уласныя пошукі, але яны ўжо не былі накіраваны на пейзаж.

Далейшае пейзажнае лідэрства ў XX стагоддзі трэба перадаць Уладзіміру Татліну. Ён — шляхціц і вандроўнік, музыка і летуценнік, марак, тэатрал і знаўца артыстычнага Парыжа. Не толькі шчодро адораны рысавальшчык і жывапісец, а творца, які меў па-сапраўднаму грандыёзнае ўяўленне, — талентаў гэткага кшталту ў чалавецтва было няшмат. Уладзімір Татлін — лідэр канструктывісцкага кірунку, і ўласна краінаўдаў у яго спадчыне захавалася не надта многа, але праз гэта яго роля ў гісторыі новага пейзажа робіцца яшчэ больш цікавай.

Па-за сваімі ўражальнымі мастацкімі пошукамі Татлін выглядае чалавекам натхнёным, рамантычным і музыкальным, з тонкім адчуваннем прыроды. Згадайма яго падлеткавыя ўцёкі ў Адэсу, дзе ён уладкаваўся юнгам на карабель, каб «назіраць за жыццём рыб». Ці знакамітую паездку ў Парыж, дзе малады творца спрачаўся з Пікасо. У Парыж ён заехаў з Берліна, дзе на выставе народнай творчасці «дзяжурый» у якасці... сляпога бандурыста, для чаго неабходны былі не толькі маладая дзёрзкасць, але і жывое адчуванне народнай музычнай традыцыі. Карацей, калі Гагену спатрэбілася Палінезія, Філіповічу і Айгі — жывыя паганскія традыцыі ўласных народаў, то падставай для пейзажных адкрыццяў рускага авангардыста стала музыка кампазітара Міхаіла Глінкі. Гаворка ідзе пра оперу «Жыццё за цара», у савецкі час вядомую як «Іван Сусанін», да няздзейснай пастаноўкі якой Татлін у 1913 годзе зрабіў эскізы дэкарацый. Прырода — вельмі важны чынік гэтай высокай музычнай трагедыі. Сусанін і лес выступаюць тут як аднадумцы і саўдзельнікі. Апрацоўкі народных мелодый, закладзеныя Глінкам у структуру музыкі, раскрываюць тэму адвечнасці прыроды, яе аднасці з чалавекам. У беларускім мастацтве адкрыццё гэткага кшталту зрабіў мастак Міхась Філіповіч. Жывапісная стыхія Філі-



Казімір Малевіч. Чырвоныя вершнікі. Алей. 1928—1932.



Міхась Філіповіч. Карагод (Ляльнік). Кардон, алей. 1921—1922.

повіча выключна «кладзецца» на ўсе «ізмы» XX стагоддзя, а яго творы «На Купалле» і «Карагод», напісаныя ў 1920-я гады, — не толькі пластычныя шэдэўры, але і навацыі, якія ў мастацтве сустракаюцца надзвычай рэдка. Яны чаруюць прафесійнымі вартасцямі і ўнікальным спалучэннем «нутра» (нагуральнай, праз тысячагоддзі пранесенай глыбіннасці) і высокай еўрапейскай культуры.

«Пейзажныя» магчымасці гэтай музыкі Уладзімір Татлін, верагодна, адчуў адразу. У яго, як кажуць, склалася: уласны музычны густ, высокі сюжэт і чудаўная опера Глінкі; негрыянскае мастацтва, чулінасць да прыроды і гагенаўскія пейзажныя адкрыцці; нарэшце, характэрны для ўсяго авангарда зварот да вытокаў чалавечай культуры. Нават навука, да якой з часоў імпрэсіянізму так любілі апеляваць мастакі, была пераканана ў наяўнасці нейкага асноватворнага нагуральнага парадку.

Як, уласна, пачынаецца пейзаж? Першаснае асэнсаванне прыроды мела сімвалічны характар: чалавек распознаваў асобныя дрэвы, кветкі, лісце як самастойныя «рэчы», з якіх

Чалавецтва выпрацавала стан успрымальнасці, акрэслены як эстэтычнае пачуццё. Мы прагнем высокага тону яго чысціні і таму падышлі да велізарнага водападзелу, якога не ведала культура: на густ звычайны і густ адукаваны альбо дасведчаны. Творчыя намаганні па асэнсаванні твораў, якія сёння патрабуюцца ад глядача, перавышаюць усё, што да гэтага ведала еўрапейскае мастацтва.

складаў выявы, падобныя альбо на дэкаратыўныя кампазіцыі, альбо на выразны арнамент. Адкрыццё Татліна вонкава простае: ён замяніў першабытны «арнамент» на наватарскую канструкцыю. У цудоўным эскізе з сямейнай калекцыі Заксаў няма неба, няма зямлі, толькі ствалы дрэваў як вартавая агароджа. Ператварэнне «канструктыўных элементаў» у чароўную, амаль што жывую істоту адбываецца з дапамогай святла. Разам з Каро і Канстэблем Уладзімір Татлін адкрывае нам, што галоўнай каштоўнасцю ў пейзажы з'яўляецца святло — не столькі фізічная, колькі духоўная субстанцыя.

Але ўклад Татліна ў сучаснае пейзажнае мысленне не абмяжоўваецца актуальнасцю яго пластычнай мовы: творчасць рускага мастака кардынальным чынам змяняе суадносіны глядача і твора. Паводле філосафа Эмануіла Канта, каштоўнасць мастацтва заснавана на вольным і незацікаўленым сузіранні, значыць, у класічнай культуры глядач поўнасцю незалежны ад твора. Высновы Канта трымаюцца на кампазіцыйнай цэласнасці твора, бо якраз наяўнасць у ім унутранай раўнавагі забяспечвае «незацікаўленасць», а таму і незалежнасць глядача. Пры парушэнні гэтай раўнавагі прадмет мастацтва пачынае «распадацца» і патрабуе глядацкай падтрымкі і ўдзелу. Энергічнае змаганне, якое ў XX стагоддзі авангард (і сам Татлін у прыватнасці!) павёў з кампазіцыйнай цэласнасцю твора, было барацьбой за актыўнасць супраць аўтаноміі і безудзельнасці. Сфармуляваная пазней канцэпцыя «адкрытай формы» ёсць не што іншае, як асіміляцыя дзеяння ў сістэму кампазіцыйнай аднасці.

У пейзажы гэта пачынаецца ў 1913 годзе татлінскімі эскізамі дэкарацый да оперы Глінкі. Дэкарацыйны жывапіс нельга разглядаць як станковы ці манументальны твор: ён абавязкова мусіць мець пэўную недамоўленасць. Дэкарацыя з'яўляецца часткай агульнай дзеі, таму жывапіс тут павінен

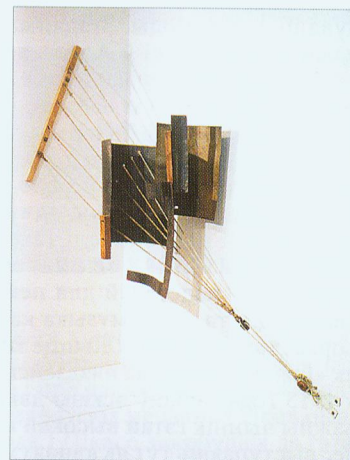
мець «прастору» для музыкі, голасу, тэатральнага святла, акцёрскай энергетыкі. Татлінскія тэатральныя эскізы да оперы Глінкі самым цудоўным чынам рэпрэзентуюць нам пейзаж і як сродак паэтычнага выказвання, і як факт, і як фон, і як адступленне ад жывапісу. Роўна праз год, у 1914-м, Татлін экспануе свае знакамітыя «контррельефы» — кампазіцыі абстрактнага кшталту з розных матэрыялаў, якія імгненна зрабілі яго «зоркай» новага мастацтва. Замест кампазіцыйнай цэласнасці твора Уладзімір Татлін прапанаваў цэласнасць канструкцыі, бо кампазіцыя — фармальная, а канструкцыя — змястоўная. Парадаксальнасць гэтага становішча ў тым, што фармальная кампазіцыя класікі застаецца змястоўнай праз змястоўнасць яе мастацкіх форм. У той час як новае разуменне кампазіцыі, якая адмовілася ад традыцыйных форм на карысць геаметрыі, робіць яе па-сапраўднаму фармальнай. Больш за тое, шлях, які абраў творца, быў надзвычай небяспечным: поўная замена кампазіцыйнай канструкцыі не можа быць рэалізавана без знішчэння самога мастацтва. Геній Татліна ў тым, што ён «нечакана» прыпыняецца на палове шляху. Яго «контррельефы» ці «матэрыяльныя падборы» (як ён сам любіў называць) і нават яго сенсацыйны «Помнік III Інтэрнацыяналу» ніколі не разрываюць адносіны з ідэяй станковага твора і кампазіцыйнай замкнёнасцю. Калі б гэта адбылося, татлінскае супрацьпастаўленне класічнай культуры папросту згубіла б сэнс.

Мастаком, які, верагодна, першым асэнсаваў «патэнцыял» пейзажа, быў гістарычны жывапісец Нікала Пусэн. Творцу, які ў падзеях сівой даўніны шукаў высакародны ідэал, належыць адкрыццё, што ўвасабленне прыроды (больш, чым сюжэт, які расказвае карціна!) дае чалавеку надзвычайны падставы для хвалявання і разважання. Не можа быць выпадкова, што авангарду, які адмаўляе сюжэт, папярэднічае менавіта пейзажнае стагоддзе. Трансцэндэнтныя мажлівасці, якія «прыхаваны» ў пейзажы, у творчасці Татліна праявіліся ў тым, што побач з сузіраннем тут уладкаваўся актыўны дзейны дух. Адно толькі, што ў яго «матэрыяльных падборах» ці «контррельефах» гэтая прысутнасць застаецца ў межах нашых духоўных магчымасцей, а ў знакамітым «Лятатліне» павінна была пераўтварыцца ў непасрэдны, жывы фізічны працэс.

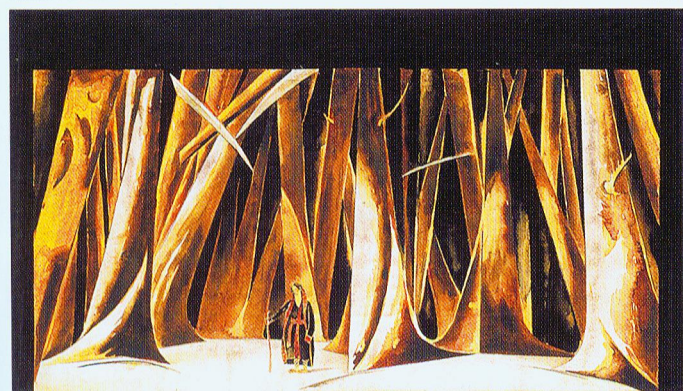
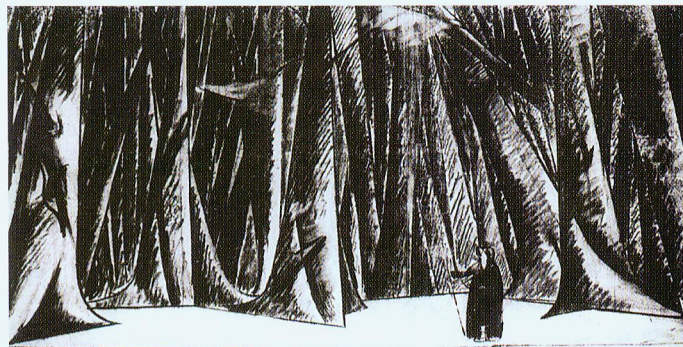
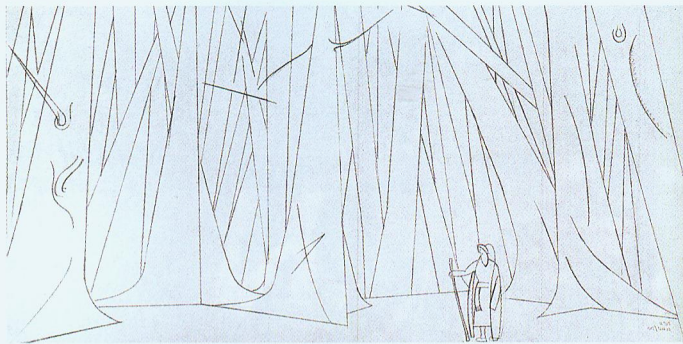
Наватарскае стаўленне да пейзажа асабліва характэрна для польскага мастака беларускага паходжання Лявона Тарасевіча. У мастацтве Тарасевіча выразна бачная рыса, без якой не можа быць сапраўднага пейзажыста: эмацыянальнае ўспрыманне святла. Уплывы на форму спалучэння святла і колеру заўважылі імпрэсіяністы. У жывапісных пейзажных выявах Тарасевіча форма такім чынам спрашчалася, геамет-



Лявон Тарасевіч.
Без назвы. 1986.



Уладзімір Татлін. Вуглавы контррельеф. Жалеза, медзь, дрэва, тросы, крапечныя дэталі.
Аўтарскі паўтор твора 1915 года.



Уладзімір Татлін. Лес. Мізансцэна да оперы «Жыццё за цара» («Іван Сусанін»). Гуаш, бялілы, кардон. 1913. Калекцыя Заксаў.

рызавалася і часам знікала. На гэты «неаімпрэсіянізм», што не мае сусветных аналагаў, наўпрост паўплывалі адкрыцці Уладзіміра Татліна. Пазней польскі творца пераходзіць да складаных прасторавых пабудов з геаметрызаванымі патокамі насычанага святлом колеру, але глядач ужо не проста, шпацыруючы, разглядае іх збоку, ён існуе сярод гэтай прасторы. Ракурсы позірку ўвесь час змяняюцца, таму ў нас няма і не можа быць канчатковага ўражання.

Англічанін Кларк сцвярджае, што ў заняпадзе класічнага пейзажнага жывапісу «вінавата» развіццё навукі, якое цалкам змяніла наша светаўяўленне. Больш няма ўтульнай і разумнай прыроды, якую мы можам пабачыць уласнымі вачыма і зразумець. Мы ведаем, што кожная форма складаецца з дробных і звышдробных формаў, а кожная з іх валодае якасцямі, якія мы не здольныя спасцігнуць толькі праз уласны вопыт. Таму крышталёвыя ніці, якія звязваюць чалавека з прыродай, штохвілінна рвуцца з тонкім, празрыстым гукам.

Але насуперак сумным высновам гэтага даследчыка пейзажнае думанне праяўляецца сёння шырока і даволі нечакана. Экалагічныя матывы ў мастацтва XX стагоддзя першым прыўнёс Ёзаф Бойс, і сёння пад агульнай назвай эка-арт існуе безліч кірункаў сучаснай культуры. Лэнд-арт з прасторавымі аб'ектамі, якія магчыма пабачыць толькі з самалёта. Люмінізм са светлавымі інсталляцыямі ў паўночных



Уладзімір Татлін. Мадэль праекта помніка III Камуністычнаму Інтэрнацыяналу. Рэканструкцыя. Жалеза, шкло. 1922—1923.

ільдах, з якімі глядач можа пазнаёміцца адно з дапамогай фотаздымкаў. Прасторавыя аб'екты Васіля Васільева ці Сяргея Кірушчанкі. Творы Дэвіда Нэша, якія ў працэсе экспанавання гніюць, перасыхаюць, асыпаюцца (менавіта яны з'яўляюцца сапраўдным супрацьпастаўленнем класічнай культуры, бо антытэза кампазіцыйнай цэласнасці — гэта, насамрэч, неканструкцыя, а выбух і распад)... І ў аснове дзёрзкай архітэктуры Пекінскага алімпійскага стадыёна ляжыць таксама прыродны вобраз — птушынае гняздо.

Праблема сучаснай культуры ў іншым. У мастацтве, асабліва ў музыцы і архітэктуры, чалавецтва выпрацавала стан успрымальнасці, акрэслены як эстэтычнае пачуццё. Мы прагнем высокага тону яго чысціні і таму падышлі да велізарнага водападзелу, якога не ведала культура: на густ звычайны і густ адукаваны альбо дасведчаны. Творчыя намаганні па асэнсаванні твораў, якія сёння патрабуюцца ад гледача, перавышаюць усё, што да гэтага ведала еўрапейскае мастацтва. Сур'ёзнасць задач сучаснага мастацтва не пакаідае месца добразычлівай незацікаўленасці кантаўскага сузірання. «Цэласнасць» твораў сучаснага мастацтва сёння аднолькавай адказнасцю кладзецца як на мастака, так і на гледача. Можна, і сапраўды варта далучыцца да меркавання, што будыйскі манах, які некалі разбіў мікраскоп знакамітага вандроўніка, быў не недасведчаным азіятам, а, наадварот, самым вялікім разумнікам... ▲