

«...Вуліца, што ўецца як вугор, і плошча — як камбала...»

Наватарства і гарадскі пейзаж

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Гарадскі пейзаж — позняе мастацкае вынаходніцтва. Гаворка ідзе не пра асобныя спробы намаляваць будынак, браму ці мост цераз рэчку, а пра самакаштоўны від творчасці з уласнай эстэтыкай і філасофіяй, станаўленне якога адбываецца ў XVII стагоддзі. Стварэнне гарадской выявы ішло па двух кірунках. Першы быў звязаны з высокімі жанрамі жывапісу, у якіх горад існаваў як фон альбо сцэна для людскіх учынкаў, гістарычных альбо міфалагічных падзей. Яго можна назваць фантазійным, бо дакладнасць мела «прыметнікавы» характар (напрыклад, вежа ў сюжэце са святой Барбарай). Другі кірунак, які хутка робіцца самастойным відам мастацтва, — рэалістычная ведута, якая альбо не прадугледжвала прысутнасці чалавека, альбо трактавала яго як частку горада. Чалавечыя постаці з'яўляліся часткай мастацкай прасторы і таму існавалі на роўных з вулічнымі ліхтарамі і дахамі дамоў. Вынаходніцтвам пейзажа-ведуты чалавецтва абавязана Венецыя. Прывабнасць гэтага горада відавочная (як, скажам, прыцягальнасць Віцебска, шматкроць засведчаная Шагалам, або значэнне Барселоны для творчых пошукаў Гаўдзі). Але венецыянскі пейзаж-ведута — гэта не толькі ўва-сабленне характараў ці пашырэнне эстэтычнага ўражання. Ён варты самай пільнай увагі, бо рассоўвае межы простага жанравага існавання і з'яўляецца натуральнай і вельмі значнай часткай асветніцкай культуры. Паспрабуем гэта растлумачыць.

Наш розум здольны нараджаць вобразы як пры наяўнасці, так і пры адсутнасці аб'екта. Яны паўстаюць у нашай памяці альбо ў нашай фантазіі як вопыт, летуценне, мрой. Розным уяўленням аднавідаюць і розныя вобразы. Барока, што панярэднячала эпосе Асветы, у сваіх неўтаймаваных памкненнях збытала гэтыя вобразы ў адзіную плынь. Таму, каб розум мог кантраляваць уражанне, — а ў гэтым і ёсць сутнасць Асветы і, напрыклад, сучаснага канцэптуалізму, — неабходна іх «падзяліць». То-бок адлучыць вынікі дзейнасці «актыўнага розуму», зацікаўленага ў спасціжэнні рэчаіснасці, ад плёну дзейнасці «бесклапотнага розуму», які цураецца гэтай рэчаіснасці і прагне аддаліцца ад яе. Таму дэкаратыўнаму жывапісу, які дасягае знешняга эфекту, эпоха Асветы супрацьпаставіла венецыянскі рэалістычны пейзаж-ведута (гэты жывапіс нават з пункту погляду рамяства выглядае інакш).



Аляксандра Экстэр. Каля 1912.

Гэтай пейзажнай ведуты — венецыянец Джаваці Антоніа Каналета. Ён быў не толькі цудоўным жывапісцам, але творцам, здольным крытычна ўспрымаць праблему пейзажа, і гэта тлумачыць яго значную ролю ў асветніцкай культуры. Свае першыя ведуты ён стварыў у 25, а гадоў праз шэсць-сем літаральна ў кожнай англійскай арыстакратычнай сям'і былі яго творы. У гэтай краіне высокай Асветы творчасць Каналета была ўспрынята адразу. Мастак хутка пераехаў у Лондан і вярнуўся ў Венецыю толькі праз дзесяць гадоў.

Сын тэатральнага дэкаратара, Каналета пачынаў з працы ў тэатры, але неўзабаве цалкам аддаўся «маляванню гарадскіх пейзажаў з натуры». Ён адразу знайшоў уласны стыль, «які аб'яднаў тапаграфічную дакладнасць ведут, што так падабаюцца вандроўнікам, з натхнёнымі настроямі, адчуваннем прасторы, колеру, святла» (Віктар Уласаў). Каналета імкнуўся да яснасці ідэі, да рацыяльнай праўдзівасці і ілюзорнасці выявы, а ў спадчыне меў барочную перспектыву, якая схільная хутчэй загуманьваць, а не выіляць ідэю. Таму свае ўражання ён супастаўляў з назіраннямі праз «камеру абскуру». Гэтай прыладай карыстаўся, каб выкінуць лішняе, ачысціць вобраз ад хлусні, да якой так хутка прывыкаюць наша вока і розум. «Камеры абскуры» на той момант былі шырока распаўсюджаны ў тэатральнай дэкарацыі, дзе Каналета быў, што тая рыбіна ў вадзе.

ТАМУ «ПЕЙЗАЖ ЯК УЯЗОР НАВАТАРСКАГА ДЫСКУРСА АПІРАЮЦА ПРАСТАВІКА У ТЫМ НАЦІЛКА ЧАСОТІСА АПТІКОЛАМ «КАД ПЕЙЗАЖА ДА КАНЦЭПТА», ГАЛОВАНЫМ ТЭРОМ ЯКОУ КІМІ УЛАДІМІР ТАТЛІН І ЛІВОН ПРАСЕДІН. НОВЫ ТЭКСТ ПРАДЫСТАВІЦАМУ НАВАТАРСТВА У ПЕДЗІЯМІ



Аляксандра Экстэр. Венецыя з Арлекінам, які грае. Алей. 1925 — 1927.

СРМЕРНАЯ КАПЕЛІЦАЯ ЗАКІСІА

Ад венецыянскай ведуты блізка да ідэяў імпрэсіяністаў — да яснай і лагічнай думкі, што твае родныя краявіды нічым не горшыя за віды Венецыі. Закаханаму сэрцу яны яшчэ даражэй і таму вартыя гэткай жа пільнай увагі.



Джавані Антоніа Каналета. Від на Вялікі канал паміж Палаца Бемба і Палаца Вендрамін Калерджы. Алей. 1730 — 1731.

Бернарда Белота. Антычны мост цераз раку По. Алей. 1745.

Марк Шагал. Над горадам. Алей. 1914 — 1918.

Карацей, перспектыве як мастацтву творчага надману Джава-ні Антоніа супрацьпаставіў перспектыву як метад, з дапамогай якога вывяраюць візуальныя даныя. Задоўга да тэорый Гібсана мастак здагадаўся, што чалавечы вока ўспрымае асобныя колеравыя плямы, а паколькі перспектыва — гэта сродак арганізаваць наша ўспрыманне, яе можна выкарыстаць і як структуру каларыстычнага рашэння. Так, задоўга да адкрыццяў XX стагоддзя, з ног на галаву былі пастаўлены не толькі функцыя, але і сам вынік перспектывы. Паводле высноў італьянскага даследчыка Брандзі, «перспектыва Каналета стварае выяву, якая не аддаляецца, а, наадварот, набліжаецца. Кропка гарызонту не аддаляе архітэктур і пейзаж, каб яны зніклі ў неакрэсленай далечыні, але прымушае іх выступіць з глыбіні ў накірунку да гледача». Ведута выглядае як працяг рэальнай прасторы, у якой знаходзіцца сам глядач, а плоскасць карціны ўспрымаецца як чароўная фільтруючая шырма. Гэта не ўяўная прастора барока, а прастора, убачаная розумам.

З выяў Венецыі ў мастацтве пачынаецца трыумфальны шлях пейзажнай ведуты. Спачатку гэтаму спрыяла прыгажосць твораў Каналета, але вельмі хутка мастакі зразумелі, што не толькі Венецыя, а і іншыя гарады вартыя ўвасаблення. Так, Бернарда Белота (вучань і пляменнік Каналета) меў, як кажуць сёння, шалёны поспех пры дварах Турына, Дрэздэна, Вены і Варшавы. Ён валодаў выключнымі здольнасцямі дакументальна дакладна перадаваць характар мясцовасці, і яму было літаральна ўсё роўна, што маляваць: горад ці вёску. Белота заслужыў эпітэт «партрэтагста» еўрапейскіх гарадоў: тое, што неслі яго творы, відавочна пераходзіла межы тагачаснага разумення пейзажнага жывапісу. Французскі даследчык Ален Тап'е (дырэктар калекцыі «Нармандыя ў жывапісе», галоўны захавальнік Музея мастацтваў горада Ліля) у сваёй бліскучай лекцыі «Імпрэсіянізм і яго вытокі» заўважыў, што ад венецыянскай ведуты блізка да ідэяў імпрэсіяністаў — да яснай і лагічнай думкі, што твае родныя нармандскія краявіды нічым не горшыя за віды Венецыі. Закаханаму сэрцу яны яшчэ даражэй і таму вартыя гэткай жа пільнай увагі. Як і тыя цудоўныя правы прыроды, што настолькі ўзбагачаюць наша жыццё. Дождж і навальніца, вясёлка, сонечнае альбо месячнае святло, таполевая пушынка, што часам так раздражняе нас, — прыналежнасць аднаго толькі зямнога існавання чалавека, і цалкам магчыма, што там, далёка, дзе нішто нам не замінае, мы сумуем якраз без гэтага... Цудоўныя думкі Алена Тап'е вартыя працягу: праз імпрэсіянізм, які настолькі грунтоўна змяніў наша мастацкае бачанне, дарога відзе далей — да высокага разумення матэрыялу ў наватарстве XX стагоддзя.

А што сталася ў гэтым стагоддзі з пейзажнай ведутай? Пытанне, можа, залішняе, бо з 1895 года Венецыя робіцца месцам правядзення самай знакамітай сёння Біенале сучаснага мастацтва. Толькі гэтай акалічнасці дастаткова, каб ведута не засталася ўласцівасцю адно класічнае культуры. Наватарства «патрапляе» ў Венецыю, як у сіло, бо да вобраза гэтага горада не звяртаўся хіба што гультай. З мноства мастакоўскіх захадаў па ўшанаванні яго характара варта вылучыць творы Аляксандры Аляксандраўны Экстэр — за іх шляхетнасць і дзёрзкую ілюстыку, за тонкасць і яснасць ідэі. А яшчэ таму, што, як запісана ва ўсіх сусветных даведніках па сучасным мастацтве, наватарка Экстэр нарадзілася ў «Беластоку Гродзенскай губерні». Яна пражыла там першыя чатыры гады, пасля чаго яе бацька, акцызны чыноўнік з цудоўным беларускім прозвінчам Грыгаровіч, пераехаў на службу ў горад Смела Кіеўскай губерні, а пасля і ў сам Кіеў. Таму сёння славы дэкаратывізм Аляксандры Экстэр даследчыкі авангарда выводзяць з украінскай народнай барочнай традыцыі. Але ж гэта не адмаўляе факта, што першыя гады жыцця з'яўляюцца вырашальнымі для складвання асобы. Менавіта таму Швейцарыя залічвае ва ўласную культурную спадчыну нямецкамоўнага пісьменніка Эрыха Марыю Рэмарка: якраз праз месца нараджэння і тыя ж самыя чатыры дзіцячыя гады.

Але вернемся да вобраза італьянскага горада, які Аляксандра Экстэр увасабляла некалькі разоў. Яе «Венецыя» 1909 — 1915 гадоў была створана пад значным уплывам найноўшага



Аляксандра Экстэр. Масты Парыжа. Алей. 1912.

французскага жывапісу. Цяжка сказаць, што тут пераважае: захапленне самім горадам, або — метадам кубізму. У любым выпадку, перад намі не ведута, а спроба стварыць новы стыль на падставе рэальнага ўражання. Важна, што менавіта тады мастачка зынайна ход, які будзе выкарыстоўваць і далей пры звароце да вобраза Венецыі. Цудоўная каларыстка, Экстэр, як бачна па іншых яе творах, аддае перавагу звонкім спалучэнням жоўтага, чырвонага, блакітнага і аранжавага. А Венецыя — адзіны ў свеце горад, які мае ўласную колеравую «візітоўку», што дакладна адпавядае густам мастачкі. Гэта колеры знакамітага венецыянскага шкла з муранаўскай выспы: менавіта яны сталі той дакладнасцю, на якую абапіраюцца вольныя пейзажныя летуценні беластоцкай наватаркі. Пачынаючы з Джота і сіенскай школы колер становіцца паказчыкам натуральнасці прадметаў. З творчасці Эль Грэка каларыт перастае быць уласнай якасцю прадмета і паступова пераўтвараецца ў абстрактны, экспрэсіўна-псіхалагічны сродак выяўлення тэмы. Той неверагодны колер, які арганізуе жывапісную поліфанію твораў Эль Грэка, не меў для яго прадметнай катэгорыі, менавіта таму гэтага мастака лічаць бацькам беспрадметнага жывапісу. Форма і яе колер, альбо слова і яго гучанне — ёсць носьбіты трансцэндэнтнай сутнасці, пра існаванне якой мы часам толькі здагадваемся. Як гук надае зыння сказанаму слову, так колер надае форме асаблівага кшталту адухоўленасць.

Адным з «хітоў» Экстэр лічыцца яе «Венецыя» 1925 года. На п'яццім аўкцыёне «Сотбіс» гэты твор быў топ-лотам, сапраўднай сенсацыяй, а яго экспанаванне ў Расіі абвешчана культурнай падзеяй. Экстэр напісала «Венецыю» ў Парыжы, куды пераехала пасля свайго ўдзелу — разам з Ларыёнавым і Давідам Бурлюком — у XIV Венецыянскай біенале 1924 года. Экстэр да таго ж афармляла тут Савецкі павільён, таму ў яе былі і магчымасць, і неабходнасць па-сапраўднаму зразумець гэты чароўны горад, адчуць яго драматургію. У «Венецыі» 1925 года — вышталцона прыгожая, лёгкая пластыка. У тым, як плоскасці разрознены і як перасякаюцца, адчувальныя ўплывы «пурыстаў» Лежэ і Азэне. Венецыянскі пейзаж-ведута нарадзіла эпоха Асветы, звернутая да высвятлення сутнасці мыслення. «Шкляная» ідэя даведзена ў «Венецыі» да поўнай матэрыялізацыі, бо мастачка змешвала фарбы са жвірам, што надало палатну далікатныя фактуры. Твор проста гучыць колерамі, таму не магу не згадаць майго настаўніка, які ўвесь час казаў: «Хочаш зразумець, што такое колер, — глядзі на венецыянскае шкло ў Эрмітажы!»

І ўсё ж такі гэтая праца — яе бяспрэчны творчы поспех — чымсьці не задаволіла аўтарку. Бо як іначай можна вытлумачыць факт, што амаль адразу яна прысвячае гораду яшчэ адну карціну, але ўжо з іншым пластычным раішэннем. Гаворка ідзе пра «Ве-



Аляксандра Экстэр. Венецыя. Алей, жвір. 1925.

нецыю з Арлекінам, які грае» з сямейнай калекцыі Заксаў, якую даследчыкі датуюць 1925 — 1927 гадамі. Аляксандра Экстэр зноўку прадстаўляе горад як адзіны арганізм, нечым тоесны прыроднаму, і відавочна імкнецца да ўніфікацыі форм. У яе папярэдніх «Венецыях» назва твора была найпершай падставай для асацыяцый глядача: закрэслі яе — і ход разважанняў можа быць цалкам іншым. А «Венецыя...» Заксаў выглядае пераканаўча пазнавальнай, бо ў аснову натхнення мастачкі тут пакладзены «Боскі натуралізм» (тэрмін Тап'е), і таму ёсць усе падставы назваць гэты твор ведутай.

Перад намі цэнтральная прасторавая структура. Дарэмна задавацца пытаннем, што сімвалізуе постаць Арлекіна. Воку дадзены толькі формы. Гэта не дакладны вобраз, а разліты па ўсёй прасторы твора стан настальгічнай самоты, няяснага і невыказнага словам памкнення сэрца. Будынкi вырашаны «натуралістычна», то-бок адпаведна таму, як яны выглядаюць у самім горадзе. Будынкi і сапраўды ўзвышаюцца так, што перакрываюць шлях позірку. Ён вяртаецца да глядача, бо нават неба тут пабудавана як блакітны вугал. Аляксандра Экстэр, бяспрэчна, бачыла ведуты Каналета з іх «перавернутай» перспектывай. Яна не магла не аддаць даніну павагі і яго творчай дзёрзкасці, і яго разуменню гэтага горада, і таму, як высока ён шанаваў колер. Мастачка таксама адмаўляецца ад лінейнай перспектывы, але на іншай падставе, і робіць уласнае адкрыццё. Яе новая «Венецыя...» «расцякаецца» на плоскасці палатна, як кампазіцыя народных твораў («Мы ўсе выйшлі з прымітыву...»). Экстэр застаецца вернай венецыянскім «шкляным» колерам, але тут няма яе па-плакатнаму выразнай дэкаратыўнасці і нота гучнасці колеру відавочна паніжана. Па ўсёй верагоднасці, мы сустракаемся з яснасцю колеру як мастацкай катэгорыяй: так, напрыклад, у еўрапейскай сакральнай традыцыі, а таксама і ў шэрагу народных, яснасць колеру сімвалізуе святло. Экстэр «страчвае» ў яснасці, бо яе «Венецыя з Арлекінам...» — вечаровы краявід. Гэта адчувальна па настроі і тэме, па націгнутых струнах душы, крохкасці і самотнасці пачуцця. Перад намі не проста пэўная выява горада, а пейзажная ведута як асабісты вопыт, звязаны з адпаведным часам і станам.

Самым дзіўным чынам на Беларусі ў пачатку XX стагоддзя пейзажная ведута расквітнела ў... графіцы, а наватарскі Віцебск выканаў «ролю» Венецыі. Графіку можна і трэба разглядаць як аналаг абстрактнага думання, таму што ўвесь наш неверагодны — колеравы, прасторавы, гукавы і ўсялякі іншы — сусвет тут існуе паміж двума вялікімі Нішто: паміж чорным і белым. Таму віцебская графічная пейзажная ведута цалкам мае права разглядацца як частка тагачаснага авангарднага жыцця. Але гэта ўжо тэмы наступных артыкулаў... ▲