

Паэтыка кампазіцыі ў жывапісе XX стагоддзя: канцэпт і візуальная канструкцыя

Цыбульскі М. Л.

Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск



Праца над кампазіцыяй заўжды з'яўлялася першым і цэнтральным этапам на шляху візуалізацыі ідэй мастака, была выразным сведчаннем ступені мастацкага майстэрства і своеасаблівасці аўтарскага мыслення. Уяўленні аб яе ролі ў жывапісе моцна адрозніваліся ў розныя эпохі. У XX стагоддзі ў тэорыі і практыцы мастацтва канчаткова аформіўся падыход да кампазіцыі не проста як да структураванай схемы вобразаў і фармальных элементаў, а як да складанай канцэптуальна-паэтычнай канструкцыі. Аналіз зменаў у кампазіцыйным мысленні жывапісцаў шмат у чым вызначае важныя асаблівасці развіцця мастацтва ў XX стагоддзі.

У кантэксце агульнай паэтыкі жывапіснай кампазіцыі ў канцы XX стагоддзя стала відавочным размежаванне канцэпта і візуальнай канструкцыі і набыццё імі ў творы аднолькава значнай ролі лёсавызначальнага фактару. Кампазіцыя ў жывапісным творы перастала быць усяго толькі сінонімам яго геаметрыі ці апавядальна-сюжэтнай канструкцыі. Агульнаразумелымі як для мастацтвазнаўцаў, так і для гледачоў сталі разважанні аб кампазіцыйна-вобразнай аўры твору, аб яго паэтыцы.

Ключавыя словы: паэтыка, кампазіцыя, жывапіс XX стагоддзя.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 6-12)

Composition poetics in the XX century painting: concept and visual construction

Tsybulski M. L.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

Work on the composition has always been first and central stage on the way of visualization of the artists's ideas, it has been distinct evidence of the level of artistic skill and peculiarity of the author's thinking. Understanding of its role in painting was very different in different epochs. In the XX century in the theory and practice of art the approach to composition not just like to structured scheme of images and formal elements, but to complicated conceptual and poetic construction was finally elaborated. The analysis of the changes in composition thinking of painters singles out manifold important features of the development of the XX century art.

In the context of general poetics of painting composition in the late XX century the departure of the concept from the visual construction became evident, as well as their equal role as fate defining factors. Composition in a work of art stopped being just a synonym of its geometry or story structure. Both art critics and spectators began understanding the considerations about composition and image aura of a piece of art, about its poetics.

Key words: poetics, composition, XX century painting.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 6-12)

Кампазіцыя ў жывапісе на працягу XX стагоддзя была выразным сведчаннем ступені мастацкага майстэрства і своеасаблівасці аўтарскага мыслення. Праца над кампазіцыяй заўжды становілася першым і цэнтральным этапам на шляху візуалізацыі ідэй мастака. Менавіта таму ўяўленні аб яе ролі ў жывапісе так адрозніваліся ў розныя эпохі ў тэарэтычных канцэпцыях тых ці іншых

аўтараў, менавіта таму заўжды існавала і тэрміналагічная няўстойлівасць самога паняцця «кампазіцыя».

Мэта дадзенага артыкула – аналіз разнастайных аспектаў паэтыкі кампазіцыі ў жывапісе XX стагоддзя.

Няўрымслівае жаданне акадэмічнай сістэмы, педагогаў па мастацтву і некаторых творцаў распрацаваць агульныя законы, па якіх трэба складаць кампазіцыі, заўжды

пярэчыла самой сутнасці мастацтва. Мастацтва, крытэрыем сапраўднай каштоўнасці якога заўжды была арыгінальнасць. Прайшоўшы праз школу, мастакі розных эпох імкнуліся да пошуку арыгінальнага рашэння, спрабавалі максімальна аддаліцца ад агульнапрынятых прынцыпаў кампазіцыйнасці. XX стагоддзе ў гэтым сэнсе стала асабліва прыкметным. Менавіта на працягу яго ў тэорыі і практыцы мастацтва канчаткова аформіўся падыход да кампазіцыі не проста як да структураванай схемы вобразаў і фармальных элементаў, а як да складанай канцэптуальна-паэтычнай канструкцыі. Больш за тое, у канцы 60-х гадоў XX стагоддзя з узмацненнем цікавасці да сяміятычных даследаванняў у галіне тэорыі мастацтва з'явілася і меркаванне, што ў прынцыпе можа існаваць агульная тэорыя кампазіцыі, якая можа датычыць розных відаў мастацтва і якая даследуе заканамернасці структурнай арганізацыі мастацкага тэкста. Пры гэтым словы «мастацкі» і «тэкст» тут разглядаюцца ў самым шырокім сэнсе: іх усведамленне не абмежавана галіной слаvesнага мастацтва. Такім чынам, слова «мастацкі» выкарыстоўваецца ў значэнні, якое адпавядае англійскаму слову «artistic», а слова «тэкст» - як любая семантычна арганізаваная паслядоўнасць знакаў» [1, с. 10].

Фарміраванне сістэмы кампазіцыйных законаў і правілаў. На працягу многіх стагоддзяў ад Рэнесансу кампазіцыя жывапіснага твора больш была сарыентавана на камбінаторыку, на графічныя пошукі месца тых ці іншых выяўленчых форм, элементаў на плоскасці палатна. Асаблівыя «дасягненні» ў сістэматызацыі кампазіцыйных законаў і правілаў, безумоўна, належаць акадэмічнаму мастацтву. Арыентуючыся на асобныя традыцыі і пэўныя схемы, акадэмічная школа лічыла прынцыпова неабходным дакладнае вызначэнне ў кампазіцыі месца і моманту дзеяння, колькасці фігур, іх размяшчэння і г. д. і, такім чынам, па сутнасці падмяняла кампазіцыю кампаноўкай фігур і аб'ектаў. Кампазіцыя ўспрымалася наборам прыёмаў, асноўная роля якіх была звязана да супастаўлення, складання, злучэння ў адзінае цэлае выяўленчых элементаў. Гэта ў першую чаргу датычыла шматфігурных

кампазіцый. «Рэцэптурныя тэорыі» ў акадэмічным мастацтве хоць і былі ў пэўнай ступені карыснымі для спасціжэння асобных правілаў кампазіцыі, але «надзвычай звужалі круггляд» творцаў [2, с. 10].

Напэўна, найбольш моцны «ўдар» па акадэмічных законах кампазіцыі ў жывапісе ўжо ў канцы XIX стагоддзя нанеслі імпрэсіяністы. У нейкай ступені імпрэсіянізм быў сапраўдным «змахам на рэальнасць», адказным за «дэкампазіцыю карціны». «Замах на рэальнасць (...) заключаўся ў адмаўленні ад візуальна-выяўленчых канвенцый» [3, с. 42–43]. Прызнанне эцюда поўнаватарскім мастацкім творам, акцэнтацыя не структураванага колеру ў жывапіснай кампазіцыі ламалі звыклыя ўяўленні аб ёй. Кампазіцыі большасці імпрэсіяністаў у адносінах да існуючых у той час правілаў, сапраўды, выглядалі выпадковымі. Прызнанню «выпадковасці» як своеасаблівага кампазіцыйнага прыёму паспрыяла, магчыма, і стаўшая папулярнай у гэты час фатаграфія, «якая сцвярджала значнасць кожнага фрагмента» [4, с. 139]. Прыкметна, што ўжо ў канцы XIX стагоддзя энцыклапедычны слоўнік Бракгауза і Эфрона звяртаў увагу на немагчымасць устанаўлення дакладных правілаў кампазіцыі, паколькі «гістарычна ўяўленні аб характары кампазіцыі змяняюцца».

У зменах падыходаў да кампазіцыі ў жывапісе нельга не ўлічваць уплывы на еўрапейскае мастацтва ўсходніх культур. Цікавасць да этнаграфічных каштоўнасцяў нееўрапейскіх цывілізацый спрыяла таму, што на мяжы XIX–XX стагоддзяў усходняе мастацтва стала гарманічным элементам такіх, напрыклад, стыляў, як сімвалізм і мадэрн. Усходняе мастацтва і культура адкрылі для мастакоў новы свет, узбагацілі іх жывапісную палітру, пазнаёмілі з прынцыпамі своеасаблівага кампазіцыйнага мыслення. Але на пачатку адбываецца часцей за ўсё своеасаблівая імітацыя, цытаванне ўсходніх мастацкіх форм. Выкарыстоўваюцца экзатычныя тэмы, сюжэты, вядуцца эксперыменты з элементамі малавядомай мастацкай мовы. Галоўным становіцца імкненне нават кампазіцыйна падкрэсліць адрозненне ўрбанізаванага жыцця Еўропы ад натуральных адносін да свету, прыроды на Усходзе.

Перыферыяй культуры ў пачатку XX стагоддзя перастала ўспрымацца і мастацтва афразіяцкіх краін, да якога праявілі цікавасць некаторыя мастакі авангарда.

Новая паэтыка жывапіснай кампазіцыі ў XX стагоддзі. Яшчэ больш радыкальныя змены ў асэнсаванні кампазіцыі як формы адлюстравання бачнага свету адбываюцца ў самым пачатку XX стагоддзя. У гэты час становіцца відавочным, што рэальны свет і свядомасць ахоплены няспынным рухам, а «рэальнае – гэта пастаянная зменлівасць формы, якая ёсць толькі імгненны здымак з пераходу». Фармальныя аспекты кампазіцыі пазбаўляюцца свайго прыярытэтнага стану. Кампазіцыя ўжо не разглядаецца толькі як нейкая знешняя форма, выкарыстаная для адпаведнага зместу. Да і ўвогуле тэрміны «форма» і «змест» па-рознаму выкарыстоўваюцца рознымі аўтарамі, а таму па сутнасці застаюцца не высветленымі да канца [5, с. 336].

«XX стагоддзе – першае стагоддзе ў гісторыі мастацтваў, дзе праграмны антынарматыўзм стаў асновай (...) творчасці» [6, с. 64]. Арыентацыя на непаўторнасць стала ці не асноўнай мэтай у пошуках кампазіцыйных рашэнняў жывапісных твораў на працягу ўсяго мінулага стагоддзя. Гэта азначала амаль поўнае адмаўленне ад кананізаваных законамі кампазіцыі схем, арыентацыю на своеасаблівыя пошукі арыгінальных варыянтаў кампазіцыйнага ўвасаблення ўласных ідэй і вобразаў. Аб рашучасці мастакоў на гэтым шляху сведчаць дзёрзкія задумы пазбавіцца ў жывапісным творы ад выяўленчых элементаў увогуле. Адмаўляючыся ад складаных канструктаў мастацтва, ігнаруючы награвашчванні культурных прадпісанняў і ўмоўнасцяў, творцы ў XX стагоддзі нярэдка прапаноўвалі «эрасі нечуванай прастаты. (...) З амаль нічога, з адымання і дзёрзкага ўсячэння ісцін і каштоўнасцяў дзіўным чынам адраджаўся цуд высокай культуры. Як гэта атрымлівалася, нікому не вядома» [7, с. 52].

Прынцыповыя змены ў паняцце «кампазіцыя» ў жывапісе былі ўнесены ў пачатку XX стагоддзя прадстаўнікамі шэрагу так званых авангардных плыняў. Звычайная для жывапісу гармонія, якая некалі існавала паміж паняццямі «кампазіцыя» і «прыго-

жае», у пачатку XX стагоддзя аказваецца пад знакамытання і зусім неадназначна вырашаецца эстэтыкай. Рух авангарда ўяўляў сабой размыванне жорсткай прасторава-пластычнай парадэгмы рэнесанснага паходжання і прыўнясенне ў мастацтва менш структураванага часавага вымярэння. Менавіта прастора і час сталі тымі фактарамі, якія кардынальна змянілі погляды на кампазіцыю ў жывапісе. Літаральна ва ўсіх жанрах жывапісу ў пачатку XX стагоддзя пачалі з'яўляцца новыя тыпы арганізацыі мастацкай прасторы, якія не супадалі з прынцыпамі лінейнай перспектывы. Па сутнасці, на мяжы XIX–XX стагоддзяў пачала «разбурацца» прасторавая замкнёнасць жывапісных кампазіцый. Мастакі паноўму ўспрымаюць прастору, суадносячы сябе з касмічнымі, планетарнымі працэсамі. Гэтая прастора, нібыта адкрытая мастацтвам XX стагоддзя, у творах мастакоў больш нагадвае «пагранічча са сваімі правіламі прабывання там» [8, с. 162].

Але, відавочна, больш важным для мастакоў у пачатку XX стагоддзя было адлюстраванне часу ў жывапісных кампазіцыях. Адметнае месца тут належыць тым накірункам жывапісу, якія зацікавіліся мастацкім увасабленнем нябачнага. У цэлым жа жаданне адлюстраваць «самае шалёнае ў тэмпаральным сэнсе стагоддзе» прывяло да таго, што і ў жывапісе час нібы вібруе і мігаціць. Нават у рэалістычных ці, дакладней, фігуратыўных кампазіцыях савецкіх мастакоў 20-х гадоў асабліва ўвага надавалася адлюстраванню рытмаў часу, імклівасці, дынамікі, напружання, уласцівых новаму жыццю. Аб ролі часу як вельмі значнага фактару ў кампазіцыі пазней будуць казаць многія. Пра адлюстраванне чацвёртага вымярэння, чацвёртай каардынаты – часу праз рух – напіша і У. Фаворскі: «... імкненне да кампазіцыйнасці ў мастацтве ёсць імкненне цэльна ўспрымаць, бачыць і адлюстроўваць рознапрасторавае і розначасавае. Калі так вызначыць паняцце кампазіцыі, то стане зразумела, што яна не ёсць дадатак да выявы, не ёсць упрыгожванне, а ёсць асноўны момант адлюстравання...» [9, с. 3]. Невыпадкава менавіта ў першай палове XX стагоддзя склаліся адносна цэласныя ўяўленні аб ролі хранатопа як часава-прасторавага кантынуума ў паэтыцы жывапіснага твора.

Усё адзначанае вышэй зусім не сведчыла аб аднолькавым уяўленні ролі кампазіцыі ў жывапісе мастакамі розных творчых арыентацый у 20–30-я гады. Зразумела, што ў асяроддзі мастакоў нефігуратыўнай накіраванасці асаблівая ўвага была скіравана на фармальны бок, на візуальную канструкцыю элементаў, на арганізацыю ў кампазіцыі ўмоўна геаметрызаваных форм. Разам з тым, у шэрагу таталітарных краін у 30-я гады нараджалася мастацтва, кампазіцыйнасць у якім вызначалася ідэйна-палітычнымі аспектамі, не лепшымі традыцыямі рэалістычнага мастацтва. Пачынаючы тут фігуратыўзм, імкненне да натуральнай трактоўкі падзеі, да праўдзівлага адлюстравання рэчаіснасці (сацыялістычнай «рэальнасці ў яе рэвалюцыйным развіцці») не толькі не патрабавалі ад мастакоў вычварнай кампазіцыйнай эквілібрыстыкі, але і дазвалялі ствараць у жывапісным творы вобразы, па глыбіні блізкія да плаката. Кампазіцыя ў таталітарным мастацтве звычайна ўспрымаецца як сродак аўтарскай інтэрпрэтацыі аднаго і таго ж ідэалагічна важнага сюжэта, асобных кананізаваных уладай фактаў гісторыі. Вельмі папулярнымі у савецкім мастацтве становяцца шматфігурныя кампазіцыі з адлюстраваннем масавых сцэн, якія У. Стасаў называў харавымі.

Другая палова XX стагоддзя канчаткова пацвердзіла яго пераломны характар у вызначэнні ролі кампазіцыі ў жывапісе. У савецкім мастацтве ў 50-я гады робяцца спробы «будаўніцтва сваёй, падпарадкаванай сацыялістычным мэтам, сучаснай школы кампазіцыі» [10, с. 252], асаблівая роля ў якой належыць ідэйнаму зместу, традыцыям рускага мастацтва XIX стагоддзя. Вялікую ролю ў жывапісе па-ранейшаму адыгрывае натура, у сувязі з чым праблема пабудовы кампазіцыі асабліва часта ператваралася ў праблему пабудовы перспектывы прасторы. У мастацтве савецкага перыяду лічылася, што кампазіцыя ў станковым жывапісе менш за ўсё была падудная зменам на працягу гістарычных эпох, што давала падставу для разважанняў аб аб'ектыўнасці (!!!) [11] і ўсеагульнасці кампазіцыйных законаў праваў і прыёмаў [12, с. 7]. Гэтыя законы (цэльнасці, тыпізацыі, кантрастаў і інш.) і кампазіцыйныя прыёмы адлюстроўвалі

даволі спецыфічны погляд на кампазіцыю ў жывапісе, абмежаваны творчай практыкай класічнага і рэалістычнага мастацтва.

Трэба, аднак, падкрэсліць, што ўсё вышэй адзначанае больш успрымалася на ўзроўні шкалярскай метадалогіі, «навукова-творчых» эксперыментаў цэлай кагорты метадыстаў ці людзей, якія ўвогуле сур'ёзна творчасцю не займаліся. Нягледзячы на гэта некаторыя мастакі знаходзілі сапраўды вельмі арыгінальныя кампазіцыйныя рашэнні ў сваіх творах, абмянаючы ці, дакладней, абвяргаючы дэкларуемыя законы кампазіцыі.

Безумоўна, правільна было б весці гаворку больш канкрэтна, у дачыненні да шматфігурнай і аднафігурнай кампазіцыі, нефігуратыўнай кампазіцыі, кампазіцыі таго ці іншага жанру (партрэта, пейзажа, нацюрморта) і г. д. Але агульныя тэндэнцыі маюць больш істотны характар, чым важныя, але, безумоўна, прыватныя моманты кампазіцыйнай пабудовы, папулярныя ў тым або іншым жанры.

Арыентацыя на кампазіцыйныя пачаткі ў рэальным свеце была ці не дамінуючай у кантэксте вядомай канцэпцыі рэалістычнага мастацтва 1950–60-х гадоў. Цэнтральнай задачай кампазіцыі хоць і была пабудова вобразнай прасторы, але апошняя мала чым адрознівалася ад рэальнай. Увага ў кампазіцыях была сканцэнтравана на сэнсавым цэнтры, лінейна-плоскасным размяшчэнні фігур, аб'ектаў і г. д. У рэалістычным мастацтве кампазіцыя лічылася толькі сродкам ці прыёмам, і добрым тонам лічылася «не выпінаць» кампазіцыю перад гледачом. Своеасаблівае ўяўленне аб злучнасці паняццяў «кампазіцыя», «гарманічнае», «прыгожае» садзейнічала з'яўленню і адпаведнай трактоўкі кампазіцыі ў жывапісным творы.

Папулярнасць дэкаратывізму як тэндэнцыі ў жывапісе ў 70-я гады спрыяла выкарыстанню ў кампазіцыях так званых слабых перспектывных ракурсаў, плоскаснасці, умоўнага падзялення прасторы на пласты і планы. На кампазіцыю не магло не паўплываць павелічэнне памераў жывапісных палотнаў, імкненне да манументальнасці вобразаў. Кампазіцыя ў канцы 70-х упрымаецца як «кропка зыходу» ідэйна-творчых пачаткаў, якая дазва-

ляе аўтару твора мастацтва мэтанакіравана арганізаваць галоўнае і другараднае, дабіцца максімальнай выразнасці зместу і формы ў іх вобразным адзінстве. У творах жывапісу кампазіцыі становяцца больш статычнымі, фронтальнымі. У 70-я гады ў мастацтве даволі распаўсюджаны партрэт-тып, аднафігурныя кампазіцыі, якія вызначаюцца глыбінёй і значнасцю маналага персанажа. У аналагічным ключы, але ўжо з вырашэннем праблемы дыялогу, ствараюцца двухфігурныя кампазіцыі. У абодвух выпадках важнае месца займаюць сувязі персанажаў з асяроддзем. Шматфігурныя кампазіцыі, якія з'явіліся ў 70-я – пачатку 80-х гадоў, часта прырэчылі закону адзінства дзеяння. Мастакі не толькі паказвалі некалькі амаль не злучаных паміж сабой дзеянняў, але і не імкнуліся вылучыць сярод іх галоўнае. Кожнае з адлюстраваных дзеянняў мела свой сэнсавы, ці сюжэтны, вузел, што, безумоўна, не адпавядала агульнапрынятым уяўленням аб адзінстве дзеяння, некалі характэрным для мастацтва Адраджэння і класіцызму.

Нягледзячы на тое, што ў свеце ў пасляваенны час ужо канчаткова змяніліся адносіны да абстрактнага мастацтва, у савецкім мастацтве адсутнасць на карціне фігур яшчэ і ў 70-я гады лічылася праявай «адсутнасці ці неўпарадкаванасці прасторы». Нефігуратыўны жывапіс па-ранейшаму ўспрымаўся як «яскравы прыклад абмежаванасці кампазіцыйных сродкаў», у ім не бачылі магчымасці існавання кампазіцыйнага вузла [2, с. 32; 75].

Кампазіцыя перыяду постмадэрнізму. У 70–80-я гады XX стагоддзя жывапісцамі ў пабудове вобразнай прасторы асабліва актыўна выкарыстоўваюцца розныя ракурсы і ракурсныя плоскасці, схаваная і падкрэсленая метрыка, асіметрыя і сіметрыя, дынамічная лінія і насычаная каляровая пляма, фармат і інш. Для фігуратыўнага жывапісу 70–80-х гадоў характэрны складаны сінтэз некалькіх прастораў – ад выкарыстання самага простага прыёму пабудовы другой прасторы ў люстэрку да складанага сінтэзу і мантажу рознапрасторавых структур. Так ці інакш, мастакі імкнуцца да арыгінальнасці ў аўтарскай інтэрпрэтацыі таго ці іншага сюжэта. Нягледзячы на тое, што роля слова ў кампазіцыях гэтага часу

ўзрастае, апавядальнасць амаль знікае з твораў жывапісу. Сюжэтнае апавяданне, тэкст могуць быць толькі пазначаны і больш злучаны з падтэкстам, на глебе якога і будуюцца шматгранныя вобразы. Ніводны фактар кампазіцыі ўжо не разглядаецца ў мастацтвазнаўстве гэтага часу па-за кантэкстам вобразнасці, сюжэтнага дзеяння, канцэпцыі і г. д.

У канцы 70-х яшчэ вядзецца гаворка аб прызнанні аб'ектыўнасці і ўсеагульнасці кампазіцыйных законаў правілаў і прыёмаў, але ўсё часцей апавядаецца аб выключэннях з правілаў, аб станючай практыцы парушэнняў законаў кампазіцыі. Мастакі пачынаюць не проста свядома адмаўляцца ад правілаў кампазіцыі, а быццам правакуюць супрацьстаянне ім. У жывапісных творах робіцца тое, што некалі ў падручніках па кампазіцыі рабіць проста не раілі. Напрыклад, парада пазбягаць квадратнага фармату кампазіцый «выбухае» ў 80-я гады цэлымі серыямі квадратных палотнаў з самай разнастайнай вобразнасцю.

Правілы і прыёмы кампазіцыі ў 80–90-я гады становяцца ўсё больш індывідуальна акрэсленымі. Сродкі кампазіцыі ў жывапісе – лінія, пляма, колер і іншыя – цалкам падпарадкаваны канцэптуальна вызначаным аўтарам правілам. Прыкметна, што пры гэтым кампазіцыя ўсё адно застаецца значным арганізуючым кампанентам формы, які надае твору адзінства і цэласнасць.

Нельга не адзначыць і ролі новай хвалі ўплываў усходняй філасофіі і мастацтва на еўрапейскі жывапіс. У кантэксце ўзаемадзеяння ўсходняй і заходняй культур у канцы XX стагоддзя эзатэрычны Усход зноў становіцца цікавым для жывапісцаў. Але гэта ўжо зусім не тая знешняя эстэтызацыя і стылізацыя, якая сустракаецца ў пачатку стагоддзя ў еўрапейскім мастацтве. Мастакоў у канцы XX стагоддзя захапляе не так этнаграфічная дакладнасць і маляўнічасць, колькі імкненне перадаць дух Усходу. Адсюль асабліва цікавасць да шэрагу філасофска-рэлігійных сістэм (канфуцыянства, дзэн-будызм) з іх ірацыянальнасцю і містыцызмам, да неспасцігальнага ўсходняга мастацкага мыслення. У кампазіцыях больш адчувальным становіцца імкненне да сузіральнасці,

самапаглыблення, самаспасціжэння. Агульнавядомы рацыяналізм у еўрапейскім кампазіцыйным мысленні аказаўся дыяметральна супрацьлеглым усходняму інтуітывізму. Таму мастакі звяртаюцца да спасціжэння ўнутранага зместу ўсходняга мастацтва, яго спецыфічнай мовы, сутнасных прынцыпаў формаўтварэння. Найбольш моцна паўплывала на змены ў візуальнай канструкцыі кампазіцый своеасаблівае ўспрыняцце часу ў культуры Усходу.

У жывапісе практычна ўсяго перыяду постмадэрнізму больш распаўсюджаны падкрэслена дынамічныя, адкрытыя тыпы кампазіцый. Кампазіцыйная прастора ў жывапісных палотнах канчаткова набывае аўтарскі сэнс. Увогуле, кампазіцыя ўспрымаецца не столькі як арганізуючы кампанент формы, які надае твору адзінства і цэласнасць, колькі як канцэпт пэўнага аўтарскага мыслення. Ва ўзаемадзеянні канцэпта і візуальнай канструкцыі знаходзіць выражэнне не толькі сэнс нейкай аўтарскай ідэі, сюжэта, тэмы, увасабляюцца не толькі суадносіны ўласна прасторы і плоскасці, прасторы і часу, але і агульная паэтыка, вобразны кантэкст. І сапраўды, жывапісцы працуюць нібы на мяжы паміж плоскасцю і прасторай, плоскасцю і аб'ёмам. Фактура, элементы калажа, ляўкасныя асновы і многае іншае змяняюць сам сэнс паняцця «жывапісная пластыка». Зусім непрынцыповымі для жывапіснай кампазіцыі становяцца сіметрыя, раўнавага левай і правай частак, рытмічная арганізаванасць і нават цэласнасць кампазіцыі. Знікае нават суразмернае размяшчэнне галоўных і другарадных частак у творы, тое, што некалі лічылася нязменным законам яго архітэктонікі. Паўтаральнасць элементаў у кампазіцыі, адсутнасць кульмінацыйнага моманту і кампазіцыйнай навіны, прынцыповая нетыповасць характараў і абставін, у якіх адбываецца дзеянне, адсутнасць псіхалагічных кантрастаў становяцца таксама звычайнай з'явай. Усведамляючы той факт, што сёння мастацтва «распараджаецца» агромністымі хуткасцямі, жывапісцы асабліваю ўвагу надаюць адлюстраванню часу.

Напрыканцы XX стагоддзя ў кампазіцыях становіцца распаўсюджанай з'явай прынцыповая выпадковасць выканання, новы від сінтэзу, у якім асобныя элементы застаюцца

як быццам незбалансаванымі, адносна незалежнымі. Кампазіцыйная структура перастае ўспрымацца як безапеляцыйна цэласная і завершаная з'ява. Вышэйадзначанае, дарэчы, спрыяе таму, што эскіз (кардон) як этап падрыхтоўкі жывапіснай кампазіцыі практычна перастае існаваць. Адсутнасць у кампазіцыі цэнтра, ці кампазіцыйнага вузла – той часткі, якая традыцыйна злучае сэнсава ўсе іншыя, раўназначнасць злучаных у кампазіцыю элементаў, наяўнасць нечаканых, нярэдка дысгарманічных, сувязяў зместу і мастацкіх формаў, наяўнасць шэрагу цэзур у рытмічным ладзе кампазіцыі, як і многае іншае, усё часцей сустракаюцца ў жывапісных кампазіцыях канца XX стагоддзя. Мастакі прыходзяць нават да спробаў увасаблення ў жывапісным творы «паэтыкі маўчання», калі маўчанне ўспрымаецца не як адсутнасць элементаў ці вобразаў у кампазіцыі, а як своеасаблівы вобраз.

Узаемадзеянне розных пластоў у кампазіцыі, як і спалучэнне розных прасторавых планаў, можа быць прадстаўлена ў велізарнай колькасці варыянтаў, якія і вызначаюць канчаткова паэтыку жывапіснага твора. Непаўторнасць, якая ва ўсе часы вызначала сутнасць і арыгінальнасць кампазіцыі, у мастацтве постмадэрнізму часткова нівелюецца цытаваннем. Прынцып цытавання становіцца даволі распаўсюджаным і вельмі значным для жывапісу гэтага часу. Менавіта ў велізарнай спадчыне сусветнага мастацтва шукаюцца моўныя, нярэдка фармальна знакавыя кампазіцыйныя канструкцыі, якія найбольш удала выконваюць функцыю перадачы адпаведнага сэнсу.

Заклучэнне. Такім чынам, у кантэксте агульнай паэтыкі жывапіснай кампазіцыі ў канцы XX стагоддзя стала відавочным не толькі размежаванне канцэпту і візуальнай канструкцыі, набыццё абодвума аднолькава значнай ролі лёсавызначальнага фактару ў жывапісным творы, але і ў той ці іншай ступені аказаўся выразна акрэслены ўвесь спектр кампазіцыйных сродкаў, не абмежаваны толькі візуальна бачным для гледача фарматам палатна. Кампазіцыя карціны перастала ўспрымацца толькі як прынцып пабудовы сюжэта на плоскасці ў межах «рамы» [2; с. 27]. Да таго ж, кампазіцыя ў жывапісным творы перастала быць усяго толькі

сінонімам яго геаметрыі ці апавядальна-сюжэтнай канструкцыі. Агульнаразумелымі як для мастацтвазнаўцаў, так і для гледачоў сталі разважанні аб кампазіцыйна-вобразнай аўры твора, аб яго паэтыцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – С.10.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – С. 10, 32, 75, 27.
3. Даниэль, Сергей. В поисках утраченного зрения: Клод Моне // НОМИ. – 2002. – № 2. – С. 42–43.
4. Чмырева, И. Пьер Боннар: фотография и живопись / И. Чмырева // Вопросы искусствознания. – 1996. – № 2. – С. 139.
5. Ингарден, Р. О структуре картины // Р. Ингарден. Исследования по эстетике. – Изд. И. Л., 1962. – С. 336.
6. XX век и пути европейской культуры (международный симпозиум) // ДИ. – 2001. – № 3. – С. 64.
7. Якимович, А. Разрушители и созидатели // ДИ. – 2002. – № 1. – С. 52.
8. Ястребова, Н. А. На грани и через грань (тенденции художественного сознания XX века / Н. А. Ястребова // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М.: Наука, 2002. – С. 162.
9. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Искусство. – 1933. – № 1–2. – С. 3.
10. Юон, К. Ф. Об искусстве / К. Ф. Юон. – М., 1959. – Т. 1. – С. 252.
11. Кибрик, Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е. А. Кибрик // Вопросы философии. – 1966. – № 10.
12. Шорохов, Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1979. – С. 7.

Паступіў у рэдакцыю 31.05.2012 г.