

Паэтыка і семіётыка абстракцыі ў творах мастакоў другой паловы XX стагоддзя

Цыбульскі М. Л.

Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”, Віцебск

Развіццё абстрактнага мастацтва выявіла адну з важных тэндэнцый мастацкага мыслення, уласцівых не толькі першай, але і другой палове XX стагоддзя. Калі ў пасляваеннай Амерыцы набірала сілу нью-ёркская школа, то ў былым Савецкім Саюзе ў рамках перыяду “адлігі” пачаўся новы этап у развіцці абстракцыі ў асяроддзі мастакоў-нефармалаў. У 1970-1980-я гады пошукі новай паэтыкі, філасофіі сэнсаў у абстракцыі былі злучаны з засваеннем досведу авангарда пачатку стагоддзя. Абстракцыя 1990-х гадоў у поўнай меры стала з’явай постмадэрнізму, акумулявала ўсю шматграннасць яго асаблівасцей, абвастрыла канцэптальную і метафізічную значнасць выяў.

Важнасць разумення паэтыкі і семіётыкі фармальнага лексікону, нефігуратыўнай мовы мастацтва відавочная, паколькі абстракцыя ніколі не адмаўляла наяўнасці ў ёй розных узроўняў сэнсу. Артыкул прысвечаны тэарэтычным аспектам развіцця абстрактнага мастацтва ў другой палове XX стагоддзя ў цэлым і асобным праблемам паэтыкі і семіётыкі ў працах беларускіх жывапісцаў гэтага перыяду.

Ключавыя словы: абстракцыя, семіётыка, паэтыка, мастацтва XX стагоддзя, беларускае мастацтва.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 73–78)

Poetics and Semiotics of the Abstraction in Works of the Late 20th Century Artists

Tsybulski M. L.

Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”, Vitebsk

The development of abstract art has revealed one of the most important trends in the art thinking inherent in not only the first but also the second half of the XX century. If in the post-war America New York School gained momentum, the former Soviet Union within the period of the “thaw” began a new stage in the development in the medium-nonconformists artists abstraction. In the 1970–80s the search of new poetics and philosophy senses in the abstract art were connected with experience of the early twentieth century vanguard. Abstraction of the 1990s fully became a phenomenon of postmodernism; it accumulated many facets of its features, sharpened conceptual and metaphysical significance of the images. The importance of understanding the poetics and semiotics of the formal leksicon, nonfigurative language of art is obvious, because the abstraction has never denied different levels of meaning present in it. The article is devoted to theoretical aspects of the development of abstract art in the late twentieth century in general and specific issues of poetics and semiotics in the works of Belarusian painters of that period.

Key words: abstraction, semiotics, poetics, the art of the twentieth century, Belarusian art.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 73–78)

Развіццё абстрактнага мастацтва выявіла адну з важных тэндэнцый мастацкага мыслення, уласцівых не толькі першай, але і другой палове XX стагоддзя. Калі пачатак XX стагоддзя быў адзначаны своеасаблівай “лінгвістычнай рэвалюцыяй”, то ў канцы стагоддзя пачалі гаварыць пра “іканічны пераварот” [1]. Пры гэтым абстрактнае мастацтва, рухаючыся ад бясконцых пошукаў праўды і пластычных эксперыментаў, было і застаецца своеасаблівым жывапісным эквівалентам

свабоды самавыяўлення і філасофіі, у якой роля арыгінальнай паэтыкі і семіётыкі нельга недаацэньваць. Месца, дзе паэтыка судакранаецца з семіётыкай, з’яўляецца квінтэсэнцыяй, у якой раскрываецца сутнасць абстракцыі.

Паэтыцы і семіётычным аспектам жывапісу другой паловы XX стагоддзя прысвечана ня мала навуковых даследаванняў. Але ў апошнія гады вялікае значэнне надаецца асэнсаванню семантычнай шматзначнасці абстракцыі, як і праблемам адэкватнасці яе інтэрпрэтацыі.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru – М. Л. Цыбульскі

Неабходнасць аналізу абстракцыі як мовы, як знакава-сімвалічнай сістэмы паўстала ў кантэксце агульнай моўнай парадыгмы, якая з'явілася, з аднаго боку, дзякуючы шырокаму ужыванню метадаў лінгвістычнага аналізу ў розных галінах навукі, а з іншага – была звязана з пашырэннем семіятычных даследаванняў шматлікіх з'яў рэчаіснасці. У сваю чаргу, ужыванне прынцыпаў паэтыкі і семіётыкі ў інтэрпрэтацыі твораў нефігуратыўнага мастацтва раскрывае ўнутраную структуру мастацкага твора з пункту гледжання спосабаў фарміравання вобраў і сэнсаў, якія закладзены ў іх змесце, надае новыя магчымасці асэнсавання абстракцыянізму. Вылучэнне семіятычных спосабаў даследавання абстракцыі, выяўленне спецыфікі яе знакавых сродкаў, сучасных формаў існавання дадзенага феномена спрыяюць разуменню сэнсу гэтых твораў мастацтва.

Нягледзячы на наяўнасць вялікай колькасці публікацый, прысвечаных абстрактнаму мастацтву, паэтыка і семіятычныя сэнсы абстракцыі застаюцца, на наш погляд, не да канца даследаванымі. Акрамя таго, узрастанне разнастайнасці суіснуючых сучасных мастацкіх практык дае магчымасць нам пераасэнсоўваць гэты феномен нефігуратыўнасці на новым матэрыяле абстрактнага жывапісу.

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць тэарэтычныя аспекты развіцця абстрактнага мастацтва ў другой палове ХХ стагоддзя ў цэлым, разгледзець асноўныя шляхі асэнсавання паэтыкі і семантычнай шматзначнасці абстракцыі, праблем яе інтэрпрэтацыі ў творах беларускіх жывапісцаў гэтага перыяду.

Паэтыка і асноўныя тэндэнцыі развіцця абстрактнага мастацтва ў другой палове ХХ стагоддзя: гістарычны кантэкст. У другой палове ХХ стагоддзя абстрактнае мастацтва як форма мастацкага мыслення і метада мастацкай творчасці не страціла сваёй папулярнасці ў асяроддзі мастакоў розных краін. Калі ў пасляваеннай Амерыцы набірала сілу нью-ёркская школа, то ў былым Савецкім Саюзе ў рамках перыяду “адлігі” пачаўся новы этап у развіцці абстракцыі ў асяроддзі мастакоў-нефармалаў.

У канцы 1950-х гадоў абстрактнае мастацтва асацыіравалася з унутраным вызваленнем ад таталітарных рамак, з іншым светаўспрыманням, з цікавасцю да пошукаў актуальнай мастацкай мовы і новай пластычнай формы. Зварот да абстрактнага мастацтва быў агульнапрынятым і шырока распаўсюджаным у мастацтве андэграўнду.

У 1970–1980-я гады пошукі новай паэтыкі, філасофіі сэнсаў у абстракцыі былі злучаны з засваеннем досведу авангарда пачатку

стагоддзя. Разам з тым у рамках савецкай рэчаіснасці мастакі-абстракцыяністы не заўсёды мелі магчымасць пазнаёміцца з першакрыніцамі, а таму часцей інтуітыўна знаходзілі адказы на праблемы, якія іх хвалявалі, свядома адасабляліся ад спроб простага капіравання ўзораў заходняга мастацтва. Нельга не заўважаць уплыву на развіццё абстрактных формаў жывапісу і канцэптualaнага мастацтва.

У другой палове ХХ стагоддзя візуальная мова абстракцыі па-ранейшаму была падкрэслена эксперыментальнай, але, у параўнанні з пачаткам ХХ стагоддзя, была ўжо менш зарыентавана на навейшыя навуковыя адкрыцці як і на вывучэнне глабальных праблем эпохі. Абстракцыя 1990-х гадоў у поўнай меры стала з'явай постмадэрнізму, акумулявала ўсю шматграннасць яго асаблівасцей, абвастрыла канцэптualaную і метафізічную значнасць вобразаў. Арыентацыя на выяўленне прынцыпаў аўтарскай паэтыкі злучана і з асэнсаваннем сістэмы моўных значэнняў у нефігуратыўным жывапісе.

У 1990-я гады ў адрозненне ад “класічнай” абстракцыі 1950-х гадоў абстрактнае мастацтва аднолькава зарыентавана як на суб'ектыўную эмацыйную выразнасць, так і на канцэптualaнасць. Па сутнасці, на дадзеным этапе развіцця мастацтва ў формаўтварэнні не існуе апазіцыі “рэалістычнае–абстрактнае”, а таму далёка не заўсёды правільна маркіраваць мастацкае мысленне шэрагу мастакоў, як “абстрактнае”, лічаць некаторыя мастацтвазнаўцы. У сучасным мастацтве абстрактнае і *фігуратыўнае* утвараюць хутчэй “сумесь”, чым апазіцыю [2].

Менавіта таму семіётыку наўрад ці можна лічыць адзінай і адназначнай метадалогіяй для аналізу абстракцыі. Шматлікія ідэі постмадэрнісцкіх мастакоў часта выглядаюць невыразнымі ці незразумелымі.

Абстракцыя ў беларускім жывапісе. Перыяд перабудовы стаў як для беларускіх, так і для ўсіх савецкіх мастакоў часам засваення спадчыны авангарда пачатку ХХ стагоддзя, перыядам звароту да гісторыі мастацкага жыцця Віцебска 20-х гадоў, засваення малавадомага раней досведу заходнеўрапейскага і амерыканскага мастацтва і навейшых мастацкіх практык. Гэта быў і перыяд знаёмства і асэнсавання тэарэтычных прац мастакоў авангарда пачатку ХХ стагоддзя (К. Малевіча, В. Кандзінскага і інш.), маніфестаў мастацкіх аб'яднанняў таго часу.

У 1980-я гады сярод беларускіх мастакоў прыхільнікаў абстракцыі было не вельмі шмат (Л. Русава, С. Кірушчанка, З. Ліцвінава

і некаторыя іншыя.) Характэрна, што Т. Кандраценка лічыць, што “ўдзельная вага” абстрактнага мастацтва ў станковым жывапісе Беларусі на працягу 1990–2000-х гадоў узрасла. Усё больш аўтараў пачалі звяртацца да нефігуратыўных форм перадачы свайго мастацкага бачання. Між тым, пытанне пра тое, што ж у большай меры паўплывала на развіццё беларускага абстрактнага мастацтва пасля 1980-х гадоў дагэтуль шмат у чым застаецца адкрытым, лічыць Т. Кандраценка і вылучае вызначаным ўплыў, які ёй здаецца відавочным, указвае на прамое фармальнае падабенства асобных твораў. “Постжывапісная абстракцыя і оп-арт, арфізм, неапластыцызм, інфармальнае мастацтва, пурызм, іерагліфічная абстракцыя, абстрактны экспрэсіянізм, ташызм – усе гэтыя кірункі развіцця заходнееўрапейскага і амерыканскага мастацтва ў той ці іншай ступені знаходзілі свае водгукі ў сучасным абстрактным жывапісе Беларусі” [3].

Многія з майстроў, што аддавалі перавагу абстракцыі, нярэдка працавалі на стыку фігуратыўнага і нефігуратыўнага мастацтва, дзе абстрактныя плямы і лініі пераплятаюцца са знакамі, візуальна пазнавальнымі формамі, дзе твор знаходзіцца на грані ўмоўнасці і поўнай беспрадметнасці. Спектр стылістычных і фармалістычных пошукаў у канцы 1990-х гадоў досыць шырокі: лірычная абстракцыя (Б. Семілетаў, Д. Мароз, Л. Хобатаў, А. Кузняцоў, А. Канавалаў, У. Савіч, Л. Мядзвецкі, В. Ляховіч, А. Забаўчык, З. Луцэвіч, Г. Драздоў, К. Сумарава, Т. Грыневіч, С. Давідовіч, В. Дзенісенка, У. Канцэдайлаў, В. Клімушка), геаметрычная абстракцыя (А. Малей, А. Дасужаў, Ю. Несцярук, С. Кірушчанка, В. Мурашка, А. Іваноў, М. Бушчык і інш.), абстрактны экспрэсіянізм (А. Жураўлёў, А. Краўчанка, В. Мікалаеў, А. Іваноў, А. Савіч, В. Шылко, А. Марышаў, А. Фалей, В. Васільеў, А. Салаўеў і інш.)

Творчае станаўленне віцебскага жывапісца А. Салаўева пачалося ў асяроддзі пасляваеннага латышкага авангарда пад уплывам А. Паўлюкаса. У працы А. Салаўева відавочныя рэмінісцэнцыі творчасці А. Паўлюкаса і Дж. Полака, акрамя таго прыкметны ўплыў фавізму і экспрэсіянізму. Вытанчаныя фактуры А. Краўчанкі адпавядаюць складаным, далікатным настройам яго твораў, а творчасць В. Шылко характарызуецца амаль плакатнай выразнасцю, дзе насычаныя каларыт падкрэслівае абагульненыя формы. В. Сахно, В. Куфко, В. Кузняцоў у сваіх працах імкнуцца ажывіць колеравыя структуры, паказаць іх актыўнае ўзаемадзеянне на палатне.

Гэтыя майстры будуць свае жывапісныя экспрэсіўныя кампазіцыі амаль без папярэдніх эскізаў, цалкам давяраючы інтуіцыі і ўяўленню. Аб’ядноўваюць іх творчасць рэмінісцэнцыі ташызма, іерагліфічнай абстракцыі і абстрактнага экспрэсіянізму, якія прысутнічаюць у творах мастакоў.

У назвах абстрактных твораў сталі з’яўляцца як рэалістычныя формы, якія адсылаюць гледача да тых ці іншых сюжэтаў, тэм, матываў, так і метафарычных, міфалагічных, сімвалічных і іншых канструкцый, якія ўзмацняюць канцэптualны характар мастацкага вобраза. Нярэдка фігуруюць у назвах абстракцый і назвы жанраў, вызначаючы тым самым вектар пабудовы вобраза гледачом.

Абстракцыя як семіятычная сістэма і алгарытм інтэрпрэтацыі беспрадметных твораў. Важнасць разумення семантыкі і семіётыкі фармальнага лексікону, нефігуратыўнай мовы мастацтва відавочная, паколькі абстракцыя ніколі не адмаўляла наяўнасці ў ёй розных узроўняўсэнсу. Пра гэта гаварыў яшчэ амерыканскі мастацтвазнавец і крытык Мэйер Шапіра (1904–1996), адзначаючы, што неміметычныя элементы таксама ўдзельнічаюць у канструванні выявы (знака) [4].

Некаторыя даследчыкі невыпадкова пісалі нават пра “навуковы” дыскурс беспрадметнага жывапісу [5]. Сапраўды, ужо на пачатковым этапе развіцця абстракцыянізму “імкненне мастакоў да «навуковасці» дзеянняў і думак выявілася ў іх дэкларацыях і іншых вербальных маніфестацыях, у рознанакіраваных навуковых (псіхафізіялагічных, фізічна-аптычных) эксперыментальных даследаваннях прадстаўнікоў мастацкага авангарда (даследаванні Кандзінскага, лабараторыя Мацюшына, даследаванні Малевіча, Лісіцкага, групы праекцыяністаў і інш.), у вербальным выкарыстанні мовы навукі ў назвах твораў і саманазвах групавак. Аднак галоўным чынам – у яе невербальным выкарыстанні, што выявілася ў змесце мастацкіх пошукаў беспрадметнага жывапісу, якія паказваюць глабальнае стаўленне новага мастацтва да светабудовы, накіраванае на яе вывучэнне і практычнае засваенне. Бясспрэчна, што «навуковы дыскурс ствараўся ў нетрах самай мастацкай практыкі ў авангардзе і выступаў у беспрадметнасці як сістэма ўтоеных рэфэрэнцый” [5]. Невыпадкова аўтар дадзенага тэксту, разглядаючы элементарныя часціцы, свайго роду “малекулы і атамы” жывапіснай тканіны абстрактнага жывапісу, вядзе гаворку пра магчымасць складання “слоўніка іканаграфічных адзінак беспрадметнага жывапісу”, называе іх “навуковымі графемамі” абстрактнага

жывапісу. Разуменячы, што абстрактны жывапіс патрабуе інтэрпрэтацыі, пры гэтым усё ж мы перакананы, што нашы інтэрпрэтацыі наўрад ці могуць быць вычарпальнымі.

У той жа час: не варта забываць і пра магчымасць негатыўных наступстваў інтэрпрэтацыі, верагоднасць скажэння ці страты аўтарскага зместу, навязванне новых сэнсаў і да т. п. «Інтэрпрэтацыя твораў мастацтва... прыводзіць да таго, што мы не проста атрымліваем асалоду ад (эротыка мастацтва), але спрабуем знайсці пэўнае вытлумачэнне мастацкага твора, асэнсоўваючы яго ў грамадскім, філасофскім, рэлігійным, псіхалагічным аспектах (герменеўтыка мастацтва). У выніку гэтага з’яўляюцца негатыўныя наступствы інтэрпрэтацыі. (...) Інтэрпрэтацыя робіць мастацтва ручным, утульным для спажываўца. (...) У выніку форма пачынае мець патрэбу ў абароне, паколькі гвалтоўнае разбіццё мастацтва на элементы зместу ператварае твор мастацтва ў прадмет для выкарыстання» [6].

Семіятычны характар абстрактнага мастацтва пацвярджаецца ўсімі этапамі яго гісторыі, пачынаючы ад арнаментальных формаў. Разам з тым, вядома, што развіццё абстрактнага мастацтва на мяжы XIX–XX стагоддзяў цесна злучана з пошукамі новай, нетрадыцыйнай выяўленчай мовы, з імкненнем выказаць невымоўнае.

У абстрактным жывапісе адбываецца «радыкальнае абнаўленне першаснай сістэмы выражэння, гэта значыць элементаў мовы-асновы, матэрыялу, з якога ствараецца «твор-рэч». Сваю сутнасць, спецыфічную сілу жывапіс рэалізуе, не звяртаючыся ні да якіх элементаў, не ўласцівых самому гэтаму мастацтву. Такое ўтойванне семантыкі, сінтаксісу, прагматыкі, ідэалогіі за мікрафізічным узроўнем прыводзіць да таго, што многія лічаць, што твор нефігуратыўнага мастацтва нічога не па ведамляе, аднак гэта не так. Сапраўдны абстрактны твор уяўляе сабой сістэму знакаў – *метазнак*. Такім чынам, знак больш высокага сэнсавага напаўнення і шырэйшага значэння, чым звычайныя знакі, якія будуць выяву. *Метазнак* (твор) мае сэнс (мастацкую канцэпцыю) і прадметнае значэнне (каштоўнасць для чалавецтва)» [7].

У «прачытанні» абстракцыі могуць дапамагчы веды слоўніка іканаграфічных адзінак беспрадметнага жывапісу. Набор выяўленчых «выказванняў» беспрадметнага жывапісу сёння даволі разнастайны і ўключае элементарныя візуальныя матывы, сэнсавыя графемы абстрактнага жывапісу. У цэлым сінтаксіс і семантыка ў абстракцыі раўнапраўныя,

структура выступае як значэнне, а значэнне і ёсць структура.

Адным з першых, хто зразумеў, якія магчымасці ўтойвае ў сабе семантычны аналіз выяўленчага слоўніка і сінтаксісу жывапісу быў яшчэ В. Кандзінскі. «Ён стварыў новае разуменне структуры іканічнага і індэксальнага знака ў мастацтве, семіозіса і, нарэшце, самой тыпалогіі знакаў і іх функцыянальнай прызначанасці. Падобна Ч. Пірсу ў лінгвафіласофіі, Кандзінскі ў тэорыі і практыцы абстрактнага мастацтва ўпершыню ўказаў на прынцыповую залежнасць працэсу нараджэння знака і яго выніку ад суб’екта спараджэння. Разумовы эксперымент мастака адказвае самому феномену ўключэння новай мовы мастацтва ў прастору культуры» [8].

Сістэматызаваўшы сэнсавыя адзінкі абстрактнага жывапісу, Кандзінскі адмысловую ўвагу надаў «першаэлементам», вылучыўшы сярод іх як універсальныя модулі кропку, лінію, плоскасць, геаметрычныя формы (квадрат, круг, трохвугольнік). Мастак таксама разгледзеў ланцуг псіхічных перажыванняў, злучаных з вызначаным колерам; падрабязна разабраў чатыры пары каляровых кантрастаў, устанавіў умоўныя правілы лінейна-плоскасцева-каляровых узаемасувязяў і інш.

Погляд на сучасную абстракцыю як на складаны тэкст, складзены са знакаў нейкай мовы, сёння відавочны. У абстракцыі кожны элемент валодае мноствам больш ці менш відавочных сэнсаў рознага парадку і ўзроўню, пэўных і абстрактных, прыватных і агульных. Ніводная абстракцыя, у кантэксце камунікатыўнай сітуацыі, не можа заставацца па-семіятычнаму індывідуальнай. У кожнай абстрактнай кампазіцыі ёсць вызначаная пазіцыя ў адносінах да катэгорыі «*знакавасці*». У гэтым сэнсе любы твор валодае сваёй імпліцытнай – унутранай – семіётыкай. Можна гаварыць пра наяўнасць адмысловай унутранай семіётыкі і ў дачыненні да таго ці іншага аўтара. Але пры гэтым у кожным камунікатыўным акце такая семіётыка ўстанаўліваецца кожны раз нанова.

Варта адзначыць, што мова *нефігуратыўнага* жывапісу ў поўнай меры яшчэ не апісана і не ўсвядомлена. Разам з тым пры асэнсаванні абстракцыі як семіятычнай сістэмы (абстрактнай семіётыкі) разгляд жывапіснай семантыкі нефігуратыўнага жывапісу не толькі важны, але і актуальны.

Сапраўды, «у творы нефігуратыўнага мастацтва пад (ці над) узроўнямі тэхнічнага выканання, семантыкі і ідэалагічных кантатацый можна ўгледзець «узровень мікрафізічны» – вызначаны код, які выяўляецца мастаком у тым самым матэрыяле, з якім ён працуе. Гэта

значыць, мастакі адмаўляюцца ад малюнка прадметаў, але не іх уласцівасцей: яны «бачаць» формы і колеры без іх носьбітаў. Ён «падказвае» канфігурацыі, абрысы, формы, хоць і не атаясамляецца з нейкім вызначаным прадметам...» [7].

Абстракцыя задае свае параметры фарміравання значэнняў, прапануе адмысловы тып семіозіса з іншымі фундаментальнымі катэгорыямі: з іншай прагматыкай, сінтактыкай і семантыкай. Эстэтычны знак у абстракцыі часта не мае ніякага дэнатата, а калі мае, то хутчэй паказвае не на дэнатат, а на правілы пабудовы знака і аўтарскія коды. Сапраўды, прызнанне за нефігуратыўным жывапісам статусу абстрактнай семіётыкі, варта казаць і пра існаванне аўтарскіх пластычных і каларыстычных кодаў, якія ствараюць вызначаны ўзровень семантычнай складанасці. Менавіта апошнія з’яўляюцца адлюстраваннем індывідуальнай семіётыкі мовы мастака. Адсутнасць *дэнатата* зусім не сведчыць пра адзін узровень сэнсаў у абстрактным малюнку. Але адмова ад *дэнантатыўнасці* (прадметнасці) ўзмацняе значнасць аўтарскага шыфра, суб’ектыўнасць якога разбураецца наяўнасцю сувязяў з іншымі элементамі карціны.

Семіятычныя катэгорыі ў абстракцыі з’яўляюцца адносіны паміж знакамі, паміж знакамі і рэцыпіентам (гледачом) і адносіны паміж знакамі і рэальным светам. Адчуванні ад успрымання абстракцыі здольныя спараджаць незлічонае мноства інтэрпрэтацый і таму ў цэнтры ўвагі могуць апынуцца пытанні эквівалентнасці сэнсавых канцэптаў мастацкай абстракцыі. Адмысловую важнасць набываюць аўтарская «драматургія» колеру, характар камбінацыі элементаў і нават фактура фарбы: рытм яе накладання.

У адрозненне ад лірычнай геаметрычнай абстракцыі ў сучасным мастацтвазнаўстве «часцей інтэрпрэтуецца або з пункту гледжання фармальна-матэматычнага падыходу, або асэнсоўваецца як мастацкае адлюстраванне нейкай аўтарскай творчай праграмы. Абстрактныя творы парой аналізуюцца як нешта другараднае ў адносінах да ідэі, як адлюстраванне канцэпцыі мастака» [9].

Асаблівасці візуальнай камунікацыі і фарміравання сэнсаў. Безумоўна, сярод мастакоў, што працавалі ў абстракцыі, нямала тых, хто згодны з думкай расійскага мастака Міхася Чарнышова: «Мая абстрактная геаметрыя пачатку шасцідзiesiąтых – «рэчы ў сабе», і я ніколі не жадаў бы, каб гэтыя «адмыслоўцы» (мастацтвазнаўцы) выяўлялі сябе на маёй «сыравіне», любое вытлумачэнне такіх прац вельмі проста, «тень на плетень»» [10].

Разам з тым уяўленне пра тое, што фарміраванне сэнсаў, з’яўляецца прэрагатывай аўтара, змянілася ў постмадэрнісцкую эпоху. Глядач апынуўся перад неабходнасцю разгадаць, адкрыць схаваны ў абстракцыі сэнс. Сёння гледачу дэлегуецца функцыі, якія традыцыйна ўваходзілі ў кампетэнцыю мастака – аўтара, творы. Аналізуючы абстракцыю, глядач звяртаецца ў тым ліку і да выяў, што захоўваюцца ў яго памяці. Такім чынам, суаўтарам твора ў пэўным сэнсе становіцца і глядач. Але паколькі глядач прыносіць у выяву сваё ўласнае значэнне, то размова ў прыцыпе не можа ісці пра фіксаванае, вызначанае і пэўнае, адзінае значэнне.

У абстрактным творы перад гледачом паўстае задача з візуальна-бачных элементаў стварыць новую сэнсавую рэальнасць. Мастак, прадумваючы кампазіцыю, выкарыстоўвае мноства ўтоеных значэнняў, «кадзіруе» свае думкі. У выніку працэс успрымання нефігуратыўнай кампазіцыі разглядаецца як рэміфалагізацыя карціны. Аналізуючы механізмы фарміравання сэнсаў з боку мастака і яго спосаб «кадзіравання» гэтых сэнсаў у абстрактным жывапісе, умоўна можна вылучыць два тыпы абстрактных кампазіцый: карціны з назвай, якія адносяцца да рэальнага свету рэчаў, і кампазіцыі без назвы. Абстрактныя кампазіцыі першага тыпу блізкія да твораў фігуратыўнага мастацтва. Наяўнасць назвы ўказвае толькі на жаданне прапанаваць магчымы варыянт фарміравання сэнсу, хоць яго зварот да абстрактных формаў сведчыць пра імкненне ачысціць малюнак ад звыклых чалавечых значэнняў. У кампазіцыях жа без назвы «падказка» адсутнічае. Абстрактны жывапіс вызвалены мастаком ад звыклых анталагічных сэнсаў, знакі закадзіраваны настолькі, што сэнсы, якія першапачаткова ўкладваліся іх стваральнікам, не працываюцца. Мастак мяркуе, што глядач сам надасць анталагічным сэнсам канкрэтны сэнс.

З боку гледача ўспрымаецца абстрактнай карціны ёсць працэс рэміфалагізацыі, паколькі глядач будзе свой уласны міф у адносінах да выявы, надзяляе яе сваімі сэнсамі. Мастацкі знак патрабуе ад гледача напружанай дзейнасці і ініцыятыўнасці, бо ўмоўная сувязь паміж азначаючым і азначаемым перапынена: азначаючае «шукае» сваё азначаемае. Атрымліваецца, што твор абстрактнага мастацтва імкнецца адысці ад існуючых правілаў у імя ўласнай свабоды, выпрацоўвае ўласную сістэму камунікацыі. Пры гэтым твор мастацтва абапіраецца на ўжо існуючую сістэму моўнай камунікацыі, якая выкарыстоўваецца як метамова ў адносінах да той мовы-коду, якая

ўсталёўваецца самім творам [7]. Перад гледачом паўстае задача ўзнавіць сістэму асноўных элементаў жывапіснай мовы, знакі аўтарскай паэтыкі, “граматыку” жывапісу таго ці іншага мастака, прасачыць іх трансфармацыю.

Разуменне абстрактнага жывапісу заснавана на спасціжэнні не толькі тэксту, але і кантэксту. Акрамя таго, калі мець на ўвазе імкненне гледача наблізіцца да аўтарскага прачытання абстракцыі, то варта гаварыць пра своеасаблівы эмацыянальны і інтэлектуальны дотык. У любым выпадку глядач успрымае і “перажывае” прадметнасць любой абстрактнай кампазіцыі як рэальнасць, усталёўваючы з творам сістэму сувязяў, якая здольная раскрыць яго сутнасць. Такім чынам, абстракцыя ў жывапісе здольная правакаваць чалавечую свядомасць на пошукі ў выяве нейкага тэкставага паведамлення, утоенага азначаемага, дазваляе гледачу “пракрасціся” на той бок знака. Хоць нярэдка вынікам такога пранікнення аказваецца іншы знак. У нейкай ступені абстракцыя як праект сэнсаўтварэння новага тыпу падрыхтавала глебу для ідэі постмадэрнісцкага мінімалізму, яго парадаксальных магчымасцей генерыраваць “празмернасць” сэнсаў з універсальных першаэлементаў, апырэдзіла з’яўленне віртуальнай рэальнасці, адкрыла дарогу новым мастацкім і эстэтычным плыням ХХ стагоддзя.

Заклучэнне. Абстракцыя ў жывапісе другой паловы ХХ стагоддзя не страціла сваёй папулярнасці ў творчасці мастакоў. Сёння абстрактнае мастацтва патрабуе гэтак жа дасведчанага гледача, як і сам жывапісец. Для разумення абстракцыі важна ўсведамляць сістэму асноўных элементаў жывапіснай мовы, знакі

аўтарскай паэтыкі, “граматыку” жывапісу таго ці іншага мастака, прасачыць іх трансфармацыю, што дазваляе суаднесці жывапісныя творы з ідэямі і тэарэтычнымі пазіцыямі тых ці іншых аўтараў.

ЛІТАРАТУРА

1. Кривцова, Л. А. Язык изобразительного искусства: семиотический, антропологический и эпистемологический аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Л. А. Кривцова; Иван. гос. ун-т. – Иваново, 2005. – 26 с.
2. Чухров, К. «Новая» абстракция или «старый» симулякр? [Электронный ресурс] / К. Чухров. – Художественный журнал. – 2004. – № 4 (56). – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/26/>. – Дата доступа: 12.07.2018.
3. Кондратенко, Т. Г. Абстрактная живопись и основные тенденции ее развития / Т. Г. Кондратенко // Искусство и культура. – 2015. – № 3. – С. 6–11.
4. Schapiro, M. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs / M. Schapiro // Semiotica. – 1969. – № 1. – P. 223–242.
5. Злыднева, Н. В. «Научный» дискурс беспредметной живописи / Н. В. Злыднева // Критика и семиотика. – 2012. – Вып. 17. – С. 192–199.
6. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М., 2001. – С. 12.
7. Горбунова, К. В. Семиотический подход к исследованию абстрактного искусства / К. В. Горбунова // Культурное многообразие: от прошлого к будущему : тексты участников Второго Рос. культурол. конгресса с междунар. участием (СПб., 25–29 нояб. 2008). – СПб.: Эйдос, 2010. – С. 863 – 868.
8. Горбунова, К. В. Элементарные формы в творчестве В. В. Кандинского 1910 – 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / К. В. Горбунова; Рос. ин-т культурологии. – М., 2012. – 25 с.
9. Дроник, М. В. Образно-художественное значение супрематизма К. Малевича в контексте сотериологической парадигмы. Метаобраз в беспредметной живописи Малевича / М. В. Дроник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – Вопросы теории и практики. – № 12(86): в 5 ч. – Тамбов: Грамота, 2017. – Ч. 3. – С. 39–48.
10. Чернышев, М. Москва 1961-67 [Электронный ресурс] / М. Чернышев. – Ч. 3. – Режим доступа: <http://alexvadim.livejournal.com/84510.html>. – Дата доступа: 30.05.2018.

Паступіў у рэдакцыю 01.11.2018 г.