

М.Л. Цыбульскі

Структурны аналіз паэтыкі і аўра жывапіснага твора

Размовы пра неспасцігальнасць мастацкага твора, пра яго арганічную цэласнасць і самадастатковую завершанасць у асяроддзі мастацтвазнаўцаў, напэўна, ніколі не перастануць быць актуальнай тэмай для дыскусій. Нягледзячы нават на тое, што спробы вызначэння нейкіх агульных асноватворных эстэтычных заканамернасцяў у пабудове мастацкіх твораў звычайна толькі аддаляюць тэарэтыкаў ад неабсяжнай творчай практыкі мастакоў. Сапраўды, «калі чалавек спрабуе падысці да вясёлкі як мага бліжэй, яна знікае ў яго на вачах» [1]. І тым не менш, складаны свет сучаснага мастацтва, нават на думку саміх мастакоў, патрабуе тэарэтычнага асэнсавання, сістэматызацыі і тлумачэнняў.

Перыяд асабліва сур'ёзных і прынцыповых спрэчак па пытаннях унутранай арганізацыі твора мастацтва прыпадае, напэўна, на час з'яўлення метадалагічных ідэй структуралістаў. У пошуках парадку і сэнсу ў любым культурным феномене тэарэтыкі структуралізму (Р. Якабсан, Я. Мукаржоўскі, А. Рыгль, К. Лэві-Строс і інш.) вызначалі структуру як нейкую універсальную, абсалютную канструкцыю любога мастацкага твора. Але менавіта ідэя «структуры твора» і выклікала моцную крытыку з боку постструктуралістаў. Выступаючы супраць пазачасовых каштоўнасцяў, як антыгістарычных і статычных, адзін з прадстаўнікоў гэтай плыні Жак Дэрыда разважаў пра «астатачныя сэнсы», якія немагчыма выразіць, і якія нярэдка застаюцца незаўважанымі глядачом і, нават, самім аўтарам твора. Невымяральнасць эмацыянальных нюансаў, народжаных узаемадзеяннем розных сродкаў выразнасці мастацкага твора, пацвярджалася і мастацкай практыкай. Пры аналізе любога мастацкага твора было зразумела, што структура, як цэлае, заўжды больш чым сукупнасць усіх яе элементаў. Такім чынам, на пэўным этапе мастацкі вобраз губляў сваю канкрэтную вызначанасць, і разважанні датычыліся нейкай эфімернай атмасферы твора, яго мастацкай аўры, няўлоўнага дадатковага зместу.

Нягледзячы на тое, што асобныя праблемы структуралізму ў 60-я гады абмяркоўваліся ў савецкім літаратуразнаўстве, насцярожаныя адносіны да заходніх канцэпцый, з-за іх сканцэнтраванасці на праблемах форматворчасці зусім не спрыялі станоўчаму асэнсаванню метадалогіі і тэрміналогіі структуралізму ў айчынным мастацтвазнаўстве. У 1960-я гады з'яўленне тэрміна «структура» ў айчынай эстэтыцы і мастацтвазнаўстве трэба было абавязкова тлумачыць і абгрунтоўваць «метадалагічным збліжэннем прыродазнаўчых і гуманітарных навук», паскарэннем працэсу іх інтэграцыі [2]. Відавочны недахоп канструктыўных дэфініцый у айчынным мастацтвазнаўстве пакідаў даследчыкам адзіную магчымасць дакладнай канкрэтызацыі ўзаемаадносін формы і зместу. Аднак тэрміналагічная нявызначанасць апошніх значна ўскладняла магчымасць сур'ёзнага мастацтвазнаўчага аналізу твораў.

У вызначэнні паняццяў формы і зместу адзінства сярод тэарэтыкаў не існуе

і сэння. Таму кожнаму чарговаму даследчыку даводзіцца вырашаць для сябе, што аднесці ў дадзеным выпадку да формы, а што да зместу. Звычайна карыстаючыся нявызначанасцю «элементаў формы» да іх цалкам бессістэмна адносяць элементы рознага парадку – кампазіцыю, мастацкую мову, сюжэт, сродкі выразнасці – колер, рытм, каларыт, лінію, малюнак, аб’ём і г.д. І ў гэтым няма нічога дзіўнага, бо тое, што ў адным выпадку паўстае як форма, у другім – становіцца зместам. Аб узаемаадносінах формы і зместу пісаў надзвычай дакладна яшчэ Гегель: «Змест ёсць ні што іншае, як пераход формы ў змест, а форма ёсць ні што іншае, як пераход зместа ў форму» [3]. Але зразумела, што сэнсавая і эмацыянальная шматмернасць твора мастацтва не можа быць вызначана толькі ўзаемаадносінамі формы і зместу.

З’яўленне паняцця «аўра», як і ўзнаўленне тэрміна паэтыка ў XX стагоддзі ў мастацтвазнаўстве ў нейкай ступені, вывелі яго на новы ўзровень асэнсавання мастацкага твора. Цікаvasць да пытанняў паэтыкі з боку самых розных навук – эстэтыкі, культуралогіі, семіётыкі, мастацкай крытыкі асабліва абудзілася ў 60-я гады. Нягледзячы на літаратуразнаўчае паходжанне тэрміна паэтыка пачала асэнсоўвацца як навук, здольная ўзброіць даследчыкаў жывапісу эфектыўным інструментарыем. Знішчэнне межаў паміж дысцыплінамі падкрэслівала адзінства ствараемага семіятычнага будынка» [4]. Але гэта, на жаль, нават у фундаментальных працах так і не прывяло да стварэння сучаснага тэарэтычнага вызначэння паэтыкі, да адлюстравання яе суадносін з эстэтыкай [5], да прызнання і выкарыстання агульнаэстэтычных магчымасцяў гэтага паняцця. Вызначэнне ж гістарычных каардынат паэтыкі ў мастацтве выяўленчым паспрыяла даследаванню разнастайных аспектаў існавання жывапісу ў часе, этапаў развіцця вобразнасці, мастацкай мовы, марфалогіі жанраў і сюжэтаў, стылістыкі. На тлумачэнні твора мастацтва ў кантэксте аналізу яго паэтыкі і асэнсавання аўры сэння настойвае само сучаснае мастацтва, якое даволі красамоўна дае зразумець, што яно не з’яўляецца простым натурным адлюстраваннем навакольнага свету.

Усведамляючы аўру твора, як дух [1], які і адрознівае адлюстраваную з’яву (сюжэт, матыў, аб’ект, ідэю і г.д.) ад яе рэальнага жыццёвага прататыпу, мы акрэсліваем гэтым паняццем ўсю сукупнасць вобразна-стылістычных асаблівасцяў твора. Фенаменальнасць жа паняцця «аўра» заключаецца ў яго эфімернасці і разам з тым арганізуючай ролі хаосмаса суб’ектыўных праекцый прадметаў і аб’ектаў, асобных элементаў, дакрануцца да якіх, і аналітычна абазначыць якія, проста немагчыма.

Таму ў кантэксте аналізу паэтыкі твора менавіта канструкцыя, а не аўра застаецца для мастацтвазнаўцаў тым рацыянальным ядром, якое ўвасабляе пэўную логіку яго пабудовы. Канструкцыя – гэта і кампазіцыя мастацкіх элементаў у творы і кампазіцыя вобраза ў шырокім сэнсе. У такім кантэксте канструкцыя вызначае арганічную цэласнасць мастацкага вобраза, непадзельнасць мастацкага зместу і, як вынік, прынцыповую непазнавальнасць твора мастацтва сродкамі дыскурсіўнага мыслення. Паэтычная канструкцыя мастацкага твора – гэта своеасаблівы сінтэз розначасовага, які вылучаецца сваёй шматмернасцю, нелінейнай пабудовай і рознамаштабнасцю слаёў.

Мова таксама з’яўляецца важным канструктыўным элементам твора. Не ведаючы, не разумеючы ўсіх нюансаў мовы жывапісу проста немагчыма зразумець сэнс твора. Мова, па сутнасці, вызначае асаблівасці артыкуляцый мастацкага вобраза. Як сцвярджае Т. Адорна, «творы мастацтва тым каштоўней, чым яны больш артукуліраваны, калі ў іх не застаецца нічога мёртвага, нічога несфарміраванага...» [1].

Структурны аналіз паэтыкі жывапіснага твора скіраваны на сукупнасць вобразна-пластычных сродкаў, якія ўдзельнічаюць у стварэнні мастацкай рэальнасці, на

спасціжэнне форм паэтычнага бачання свету, ідэй мастака і асаблівасцяў іх ува-
саблення. Жывапіс па сваёй сутнасці і прыродзе – падкрэслена знакавы від
творчасці з уласцівай яму спецыфічнай тыпалогіяй знакавых сістэм, і таму
менавіта структурны аналіз можа дапамагчы вызначэнню ўзаемадачынненняў
ўласна жывапісных сістэмных і несістэмных (адзінкавых) знакаў.

У кантэксце структурнага аналізу паэтыкі важным момантам з’яўляецца вы-
лучэнне паэтычных матрыц – устойлівых традыцыйных форм вобразна-
мастацкага асэнсавання свету, канцэптуальных інварыянтаў мастацкай
рэальнасці. Сярод іх так званыя блукаючыя тэмы, сюжэты, матывы;
кананічныя кампазіцыйна-змястоўныя канструкцыі; жанры і г.д. Без паэтычных
матрыц, якія захоўваюць памяць традыцыі і папярэднія дасягненні мастацкай
думкі ў засваенні рэальнасці, ні сучасны, ні будучы творчы працэс не можа
абыходзіцца» [5]. Наяўнасць падобных паэтычных матрыц, якія фіксуюць не-
каторыя агульныя асаблівасці, у першую чаргу, характарызуе той ці іншы
мастацкі напрамак, у рэчышчы якога створана кампазіцыя..

Нетрадыцыйныя падыходы да аналізу структуры жывапіснага твора ў кан-
цы ХХ стагоддзя абумоўлены палівалентнасцю паэтыкі, размытасцю агульных
прынцыпаў і свядомым эклектызмам, стылявым плюралізмам і
полістылістыкай, вольным спалучэннем розных традыцый і іх некласічнай
трактоўкай у жывапісе гэтага часу. Полівалентная паэтыка жывапісу ХХ ст.
паўстала ў выглядзе хаосматычнай стыхіі, пазбаўленай жорсткага
дэтэрмінізму, прадэманстравала верагоднасць спалучэння мадэрнісцкіх і
класічных прынцыпаў і канонаў. У такой гібрыднай па сваім характары паэты-
цы класічная гармонія і мадэрнісцкая дысгармонія паўсталі «як
дысгарманічная гармонія, прыгажосць дысанансаў» [6]. Аднак, трэба прыз-
наць, што змены ў агульнай тапаграфіі вобразна-знакавых форм зусім не ро-
бяць новую канфігурацыю эстэтычнага поля жывапісу падобным на хаос, і
таму яго даследаванне ў кантэксце агульнага развіцця паэтыкі становіцца
асабліва актуальным.

Сферай структурнага аналізу паэтыкі па сутнасці і паўстае ўвесь працэс
стварэння карціны, спосабы пабудовы мастацкага твора, яго структура, увесь
комплекс мастацкіх сродкаў (стыль, сюжэт, кампазіцыя), сродкі стварэння во-
брана, спецыфіка жанравых форм і г.д.

Пры аналізе паэтычнай структуры твора важнае месца займае даследа-
ванне яго жанравых асаблівасцяў. Аналіз жанравай канструкцыі заключаецца
ва ўстанаўленні адзінства паміж семантыкай і марфалогіяй, паміж фармальна-
стылістычнымі прызнакамі і зместам. Адзінства гэта зусім не лінейнага харак-
тару, паколькі жывапіс валодае найбольшай сукупнасцю жанравых структур.
Нягледзячы на тое, што ў жывапісе ХХ ст. асноўныя жанры вызначаюцца
перш за ўсё па прадмеце адлюстравання, паводле характару адлюстравання,
спосаба пабудовы мастацкага вобраза, паводле пазнавальнай ёмістасці жан-
равая рэальнасць ХХ стагоддзя надзвычай цяжка ўкладаецца ў традыцыйныя
жанравыя формы.

Менавіта ў межах даследавання паэтыкі жывапісных жанраў варта звяр-
таць увагу на тое, што жанр гэта зусім не аднакаардынатная сістэма, і ён так ці
інакш звязаны з усімі элементамі вобразнай структуры. Пошукі дамінанты, вя-
дучага вектара тоесна злучаны з аналізам канструктыўных носьбітаў жанру,
сярод якіх так званыя жанравыя пласты, жанравыя асацыяцыі, жанры-тэмы.
У кожнага жанру свае асаблівасці ў змесце, формах і спосабах адлюстравання
свету і таму свой асаблівы лёс у жывапісе той ці іншай краіны, той ці іншай
эпохі. Даследаванне твораў, без вызначэння яго каардынат унутры жанру, не
можа адлюстравіць спецыфічны характар яго паэтыкі.

Паколькі жанр, так ці інакш звязаны з усімі элементамі вобразнай

структуры, то і вывучэнне ў сістэме жанраў азначае асэнсаванне тых форм, у якіх адбываецца рэальны рух мастацтва. Адметнасць таго ці іншага жывапіснага твора праяўляецца ў спецыфічнай арганізацыі мастацкага вобраза, у выкарыстанні самых разнастайных прынцыпаў яго пабудовы. Аналізуючы сюжэт, сістэму вобразаў, узаемаадносіны мастацкай канцэпцыі і мастацкай рэальнасці (непластычных і пластычных элементаў) магчыма вызначаюць важныя асаблівасці паэтыкі.

У розных накірунах і жанрах жывапісу мастацкі вобраз мае свае асаблівасці, валодае рознай ступенню ўмоўнасці, цягаецца ці то да апавядальнай апісальнасці, ці то да метафарычнай асацыятыўнасці і сімволікі. Характар мастацкага вобраза, так ці інакш абумоўлены культурным кантэкстам эпохі, канкрэтыкай часу, паэтыкай прыцягальных для аўтара мастацкіх стыляў, асаблівасцямі творчай індывідуальнасці мастака-выканаўцы, а часам, дамінуючымі прынцыпамі пануючай ідэалогіі. Асабліва актуальны вопыт семантычнага «прачытання» жывапісу, у аснове якога ўсведамленне таго, што «знак мае прынцыпова іншую сутнасцю прыроду чым вобраз, і, адпаведна, іншую сістэму сэнсаў і значэнняў тлумачэння» [7]. Дзякуючы ўплывам канцэптуалізму яшчэ адной прыкметай жывапісу стала ўзрастанне ў яго паэтыцы ролі СЛОВА. Адначасова з тым, як з мастацтва ўсё актыўней выдзяляўся прадмет, СЛОВА «рабілася ўсё болей чытаемым і нават магло замяніць выяву». Дамінуючая роля «лінгвістычнага аспекту» ў жывапісе, як і наданне СЛОВУ прадметна-выяўленчай якасці былі адным з сапраўдных прарываў авангарда [8].

У рэчышчы даследавання паэтыкі не менш важна вызначыць ролю, якая належыць ў творах кантэксту, які, нярэдка, сам ператвараецца ў тэкст, у вобраз і патрабуе інтэрпрэтацыі. Ніводны элемент жывапіснага «тэксту» нельга разглядаць па-за кантэкстам. Але і сам кантэкст, па вялікім рахунку, не можа быць «да канца» вызначаны, а «прачытанне» выявы мае велізарную колькасць варыянтаў.

Па вялікім рахунку мастацкая форма можа і павінна ўспрымацца як працэс. Вобразная інфраструктура твора арганічна ўключае ў сябе прасторава-часавыя мадэлі рознага ўзроўню. У жывапісным творы кожны вобраз у значнай ступені хранатапічны. Акрамя таго хранатоп з'яўляецца відавочным вытокаам развіцця сюжэта, вызначае яго кульмінацыю. У творах жывапісу адбываецца бесперапыннае ператварэнне прасторы ў час і часу ў прастору. «У гэтых ператварэннях і нараджаецца тып і сэнс хранатопа. Паколькі хранатоп з'яўляецца канструктыўнай формай жывапіснага твора, асноўным элементам яго мастацкай сістэмы, шмат у чым прадвызначае яго жанравыя асаблівасці. Хранатопу належыць роля каардынатора ўнутрыжанравых сувязяў.

У выяўленчым хранатопе перш за ўсё звяртае на сябе ўвагу адлюстраванне мастацкай прасторы. Аналізуючы гэту складаную дынамічную сістэму, звычайна прадстаўленую ці адносна канстантнымі рэальнымі прасторавамі каардынатамі, ці акрэсленая суб'ектыўнымі метафарычнымі аўтарскімі контрпунктамі магчыма вызначыць яе спецыфічныя асаблівасці. Прастора ў жывапісе ілюзорна, у ёй могуць быць парушаны сувязі паміж рэчамі, аб'ектамі, уласцівыя фізічнай прасторы. Са зменай поглядаў на адлюстраванне прасторы ў мастацтве ХХ стагоддзя менш папулярнымі сталі ўстойлівыя мадэлі арганізацыі мастацкай прасторы для канкрэтных жанраў, «адкрыліся глыбокія бездані хрывалінейных бясконцасцяў, незлічонае мноства структурных узроўняў са сваімі спецыфічнымі законамі» [9]. Менавіта таму стала актуальным асэнсаванне шматплановай прасторы сюжэтнага дзеяння.

Прастора не павінна ўспрымацца толькі як форма, тоесна злучаная з сюжэтам (тэмай). Вызначаючы асаблівасці ілюзіяністчнай, ці аўтарскай, прасторы, ролю той

ці іншай сістэмы перспектывы, выкарыстанай мастаком (іерархічнай, лінейна-адваротнай – перцэптыўнай, геаметрычнай, вольнай, мантажнай, аўтарскай) мы вызначаем не толькі характар арганізацыі бачнага поля кампазіцыі. Дарэчы, прыцып кампазіцыі заснаваны на манціраванні падзей, якія адбываліся адначасова ў розных месцах, таксама вельмі распаўсюджаны ў наш час.

Другім істотным элементам унутранага свету твора з’яўляецца час. У дачыненні да значнай большасці твораў сучаснага жывапісу немагчыма разважаць аб адлюстраваным ў ім адзіным часе. Час цячэ па-рознаму ў розных сістэмах адліку. Аналізуючы характар адлюстравання часу і дзеяння ў мастацкім творы, варта звяртаць увагу не толькі на яго цэласнасць, але і на магчымую прысутнасць разнастайных фрагментаў часу. Час паўстае ў творы як галоўны прадстаўнік суб’екта і па меркаванні У. Фаворскага з’яўляецца асабліва важным для стварэння мастацкай формы. З іншага боку відавочна, што ўсе ўказанні часу, так ці інакш няпэўныя, не перакладаемья на мову храналагічных табліц. Жывапіс можа перадаваць не толькі канкрэтны час і прастору, але і адчуванне руху ў сістэме часова-прасторавых каардынат. Час не цячэ лінейна без перапынкаў, а адчуваецца і перажываецца цыклічна.

Задача даследчыка вызначыць, як прадстаўлены ў творах жывапісу час (дыяхранічна, з адлюстраваннем развіцця падзей ў гісторыі, храналагічна, ці фрагментарна дыскрэтна), і які менавіта час (рэальны, гістарычны, эпахальны, календарны, умоўны (суб’ектыўныя, аўтарскія часовыя арыенціры) і г.д.) вызначае хранатоп твора. Час у творах мастакоў набывае складаны шматвектарны характар, асабліва ў складаных неаднакаардынатных жанравых формах (напрыклад, прытчы). Прыкметна, што якасная і аб’ёмна-прасторавая неаднароднасць часу вызначае характар паэтыкі і адпаведна межы жанру. Час па-рознаму інтэрпрэтуецца ў тым ці іншым жанры. Канцэпцыя часу тоесна злучана з рытмічным ладам, кампазіцыйна-рытмічным ладам, колерам, пластычнай выразнасцю. «Фактычнае ўспрыняцце часовых інтэрвалаў з’яўляецца складаным працэсам, які шмат у чым залежыць ад нашай ўвагі» [10].

Вельмі важная частка структурнага аналізу твора стылістыка. Як вядома, стылістычнай катэгорыяй з’яўляецца ўжо разгледжаны намі жанр. Кожнае новае мастацкае мысленне імкнецца да фарміравання жанравай сістэмы са спецыфічнымі прадметам адлюстравання і характэрнымі стылістычнымі прызнакамі. Жанр валодае той мерай ўстойлівасці і рухомасці, якія дазваляюць яму стаць асновай для разгортвання стылю. Часам стыль настолькі своеасабліва праяўляецца ў розных жанрах, што ўзнікае магчымасць казаць нават пра «жанравыя стылі», як спецыфічныя ўстойлівыя ўтварэнні.

Аналізуючы кампазіцыю, якая экспліцыруе ўсе элементы жанравай структуры і звычайна з’яўляецца носьбітам стылю асабліва важна вызначыць спецыфіку аўтарскага бачання рэальнасці, ролю разнастайных прыёмаў (мантаж, калаж і г.д.), якія адыгрываюць у паэтыцы жывапісу адметную ролю.

Разгорнуты структурны аналіз паэтыкі таксама ўключае вывучэнне ролі ў творы спецыфічных выяўленчых сродкаў жывапісу, колеру, малюнку, кампазіцыі, жывапіснай фактуры і г.д. Колер, на наш погляд, найбольш значны, адметны і яркі сродак выразнасці ў жывапісе, які здольны выклікаць разнастайныя эмацыянальныя, псіхалагічныя ўражанні і асацыяцыі. Праз асэнсаванне ўласцівай мастаку своеасаблівай формы арганізацыі колеру ў кампазіцыі, яго экспрэсіі, рытміцы і г.д. магчыма вызначыць асаблівасці аўтарскай інтэрпрэтацыі ідэй і вобразаў.

Не менш значны сродак выразнасці ў творы – малюнак – з’яўляецца канструктыўнай асновай жывапіснай формы, і таксама заслугоўвае асаблівай увагі.

Усе вышэйзгаданыя структурныя элементы не нейтральныя. Яны выступаюць носьбітамі актыўнай пазіцыі аўтара-творцы, адлюстроўваюць яго пункт

гледжання на рэальнасць. У мастацтве ХХ стагоддзя – мастацтве сапраўдных «індывідуальных міфалогій», даследаванне дадзенага аспекту паэтыкі надзвычай цікавае. Аўтарскі погляд у сучасным жывапісе больш схільны да інтэлектуальных гульняў, да асацыяцый і сімвалічных матываў. Пасіўным сузіральным адносінам да рэальнага свету мастакі імкнуцца супрацьпаставіць жаданне ствараць уласную спецыфічную прастору, а не імітаваць рэальнасць. Выкарыстоўваючы метафарычнасць, разнастайныя сістэмы кадзіравання пластычнай мовы, тэкст і падтэкст, мастакі ўжываюць у кампазіцыях прынцыпы мантажу і калажу, злучаючы розначасовыя элементы ў прасторы.

Твор мастацтва павінен быць асэнсаваны як працэс, як феномен, які нараджаецца і існуе ў пэўным сацыяльным асяроддзі. Відавочна, што ў канструяванні мастацкага вобраза заўжды значную ролю адыгрываюць суб'ектыўная актыўнасць гледача, абумоўленая яго ведамі і вопытам, перцэптыўныя ў шырокім сэнсе гэтага слова магчымасці і навыкі суб'екта. Даследаванне жывапісу пад такім вуглом стала асабліва актуальным у наш час, калі для мастака індывідуальныя рысы ў творчасці становяцца значна важней павагі да правілаў мастацтва. Паколькі мастакі імкнуцца да прагрэсіруючай творчай дзейнасці, у аснове якой пастаянныя адкрыцці, то і даследчык, у сваю чаргу, павінен імкнуцца авалодаць логікай перадачы сэнсаў. Зразумела, што ў гэтым выпадку тлумачэнне, ці каменціраванне, твора становіцца даволі складанай і, у значнай ступені, суб'ектыўнай справай. Але менавіта ў пранікнёным працьганні твора, звязаным з адкрыццём новых сэнсаў і заключаецца задача паэтыкі. Твор мастацтва, як і творчасць яго аўтара, трэба разглядаць зыходзячы з ўласна прынятых ім правілаў. гледачу прадстаўляецца магчымасць творчага дадумывання, канцэптуальнага завяршэння твора. «спасцігнуць мастацкі твор, працьгаць яго (...) ацаніць шэдэўр – гэта ў вядомым сэнсе значыць стаць конгеніяльным аўтару шэдэўра, яго сутворцам...» [5]. Менавіта з дапамогай усяго вышэйадзначанага, пад час існавання і шматлікіх яго інтэрпрэтацый твора ствараецца яго мастацкая аўра (у нейкай ступені кантэкст), якая паступова становіцца часткай агульнай канструкцыі тэксту.

Падкрэсліваючы неабходнасць выкарыстання структурнай метадалогіі, мы добра разумеем, што выкарыстанне структурнага аналізу ў мастацтвазнаўстве вельмі далікатная і спецыфічная справа. Універсальнасць філасофскай катэгорыі структуры, безумоўна, дае магчымасць мастацтвазнаўцам глыбей прааналізаваць дыялектыку ўзаемаадносін зместу і формы і, разам з тым, стварае небяспеку жорсткага пазіцыяніравання канструкцыі, не ўласцівай гнуткаму мысленню сучасных творцаў. Але ўся справа ў тым, што канструкцыя ўвогуле не можа быць прадстаўлена ў нейкім канчатковым, завершаным выглядзе, яна «нараджаецца» з дапамогай суб'ектыўнага розуму, ці, дакладней, «выбудоўваецца з міметычных імпульсаў, нібы то спантанна, без плана і папярэдняй падрыхтоўкі» [1]. А таму чым больш намаганняў мы прыкладаем для інтэрпрэтацыі ці дэкадзіравання твора мастацтва, тым больш твор мастацтва становіцца шматзначным і нявызначаным. І ў гэтым, напэўна, схавана асаблівае прыцягальнасць сучаснага мастацтва для даследчыка.

ЛІТАРАТУРА

1. **Адорно В.** Эстетическая теория. – М., 2001. – С. 68, 129, 180, 277, 320.
2. **Сапаров М.** Художественное произведение как структура / Содружество наук и тайны творчества, 1968. – С.152–173.
3. **Гегель Г.Ф.** Эстетика: в 4 т. – Т. 1. – М., 1968. – С. 124.
4. **Даниэль С.** О любви к немецкой культуре // НОМИ, 2001, № 3. – С. 4.
5. **Борев Ю.** Эстетика: в 2 т. – Т. 1. – Смоленск, 1997. – С. 434, 472–473, 476.
6. **Маньковская Н.** Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000. – С. 196.
7. **Капёнкина В.** Мастак і тэкст // Культура, 1996, № 15. – С. 7.
8. **Барабанов Е.** Место искусства // ДИ, 1991, № 11. -- С. 5.

9. **Фаворский В.** О композиции // Творчество, 1967, № 1. – С.18.
10. **Лазарев В.** Проблема времени в пространственно-временных композициях // Искусство, 1976, № 1. – С. 48.

S U M M A R Y

The article deals with the main features of structural analysis of a picturesque composition poetics, all complex of art means (style, scene and composition), means of creation of an artistic image, peculiarities of genre forms.

Поступила в редакцию 28.02.2005