

Колеравыя сродкі беларускага станковага жывапісу XX стагоддзя

Колеры ў жывапісе з'яўляюцца вызначальным прэдыкатам, дастатковым сродкам, а таксама індикатарам працэсаў і змен у практыцы гэтага віду мастацтва. Менавіта таму каларыстычныя асаблівасці беларускай станковай карціны XX ст. дазваляюць зразумець сутнасць названай з'явы. Беларуская жывапісная спадчына XX ст. — прадукт глыбокага і разгорнутага ўсведамлення колеравых магчымасцей жывапісу, а ў практычным выяўленні трымаецца на перайманні і пераасэнсаванні сусветнага мастацкага вопыту, наватарскіх пошуках, а таксама на здабытых і засвоеных сакрэтах майстэрства. Нягледзячы на разнастайнасць і супярэчлівасць мастацкіх працэсаў у храналогіі абранага матэрыялу, ёсць падставы меркаваць пра тое, што беларускі станковы жывапіс у XX ст. ніколі не выходзіў за межы “фармату” свайго віду мастацтва, таму ў яго полі застаюцца актуальнымі праблемы, якія традыцыйна ўзнікаюць пры вывучэнні колеру ў жывапісе.

Такімі з'яўляюцца праблема вызначэнняў крытэрыяў суадносін колеру і формы, колеру і лініі, колеру і святла, выяўленчых і выразных магчымасцей колеру, праблемы каларыту, колеравай гармоніі і колеравай дэкаратыўнасці [3; 6].

У задачы даследавання ўваходзіла вызначэнне выгляду і характару згаданых праблем і акрэсленых суадносін у беларускім станковым жывапісе XX ст. Як мета даследавання першапачаткова экстрапаляцыя традыцыйных уяўленняў пра гэтыя рэчы на поле вывучанага матэрыялу і іх наступная інтэрпрэтацыя ці карэкціроўка ў рэаліях беларускага жывапіснага мастацтва мінулага стагоддзя.

Асобнае месца адведзена праблеме суадносін колеру і формы, паколькі яны сталі фундаментальным каменем у разуменні ролі і месца колеру ў жывапісе Беларусі XX ст. як сродку.

Метадычнай мэтай даследавання з'яўлялася распрацоўка шляхоў каларыстычнага аналізу твораў станковага жывапісу XX ст., а канчатковай — выяўленне найбольш істотных каштоўнасных дасягненняў гэтага мастацтва ў галіне каларыстыкі. Пры здзяйсненні задач даследавання аўтар зыходзіць з наступных крытэрыяў падыходу: крытэрыў навуковай пераймальнасці ў стаўленні да існуючых падыходаў да праблем колеру ў жывапісе; крытэрыў універсальнасці апарату праблем і паняццяў (з улікам шырыні і складанасці абранай тэмы); крытэрыў адэкватнасці тэме даследавання.

Суадносіны колеру і формы твораў беларускага станковага жывапісу XX ст. з'яўляюцца фундаментальным пытаннем, якое дазваляе зразумець сутнасць і характар такога феномена праз высвятленне яго ўнутранай структуры. Твор гэтага мастацтва ў XX ст. можа як уключаць, так і выключаць прымат выяўленчага пачатку, адсюль вынікае, што беларускім

мастакам-жывапісцам XX ст. уласціва разгалінаванае ўяўленне мастацкай формы. У айчынным мастацтвазнаўстве суадносіны колеру і формы пераважна трактуюцца ў выглядзе антытэзы колеру і аб’ёмнай формы выяўленага прадмету, інакш кажучы, форму разумеюць як нейкі прадукт рэпрэзентацыі аб’ёмна-прасторавых аб’ектаў на плоскасці [3], што прафануе разуменне формы ў мастацтве.

Калі мы звернемся да жывога матэрыялу жывапісу, то становіцца відавочным, што філасофскае пытанне аб форме з’яўляецца для беларускіх мастакоў XX ст. такім самым адкрытым, як і для сусветнай філасофіі ўвогуле, з крыніц якой беларускі жывапіс быў, безумоўна, канцэптuallyна насычаны. У натхнёных ідэяй любові да Радзімы выдатных творах такіх аўтараў, як С. Жукоўскі, П. Масленікаў і іншых, дзе паэтызуецца прыгажосць роднага краю, характар суадносін формы і зместу можна вызначыць паводле думак Г. Гегеля пра змест мастацтва як пра пэўную духоўную ідэю, транслюемую праз пачуццёвае спасціжэнне абалонкі чароўнага [2; с. 61, 75]. Пошукі фармальнага выяўлення ў нефігурацыйных кампазіцыях З. Літвінтавай, М. Бушчыка і іншых, хутчэй, могуць быць прасякнуты ідэяй трансцэндэнтальнай аперцэпцыі Канта [5].

Разумеючы складанасць гэтай праблемы, прапаную пайсці па “фармальным” прынцеце структуравання вонкавых і ўнутраных складнікаў станковай карціны і паслядоўна вылучыць магчымыя мадуляцыі формы, а таксама зместу і сэнсу жывапіснага твора, а потым разгледзець месца і ролю колеравых сродкаў у гэтай сістэме. Спробы ўкласці жывапіс у “ложак” схемы форма—змест—сэнс зроблены вядомымі мастацтвазнаўцамі Э. Панофскі [8, с. 44—47], Х. Зельдмаерам [4, с. 44—52], Б. Успенскім [9, с. 232—238] у кантэксте вырашэння абраных мастацтвазнаўчых праблем. Прыведзеная ніжэй дыхатамія мае агульныя і адметныя рысы з вышэйпералічанымі і ўзбагачаецца вылучэннем ролі і месца колеру ў структуры форма—змест—сэнс, што абумоўлена асаблівасцямі разглядаемага матэрыялу і, натуральна, далёка выходзіць за фокус антытэзы колер—форма, паколькі колер як вызначальны носьбіт мастацкай формы ў жывапісе Беларусі XX ст. ніяк не можа быць ёй супрацьпастаўлены.

Форма станковай карціны, выключаная са сферы ідэальнага, заўсёды адзіная: гэта расфарбаваны простакутнік ці авал. Такім чынам, мастацкая форма станковай карціны ідэальная ад пачатку, больш за тое, яна прадугледжвае для свайго спасціжэння складаны псіхічны працэс перавядзення плоскасных плямаў фарбы на якасна іншы інфармацыйны ўзровень.

Кожны выяўленчы элемент (пляма, лінія, кропка) ператвараюцца ў нашай свядомасці ў выяўленчы сімвал, які валодае самастойным вобразным значэннем і апеллюе да практычнага ці ідэальнага вопыту чалавечага жыцця. Шляхі гэтага спасціжэння тлумачацца

па-рознаму, але заўсёды выпадку на этапе спасціжэння першаснага, ці натуральнага, сюжэта карціны форма дыктуе змест і ў дадзеным выпадку значэнне формы ў дачыненні да матэрыі больш карэлюе са значэннем “эйдаса” Арыстоцеля. Аспект сітуацыйнай, сюжэтнай узаемасувязі, сфарміраванай мастацкімі сімваламі, можа быць аднесены да катэгорыі зместу. Цікавым падаецца выкарыстанне ўмоўных, алегарычных змястоўных сюжэтаў у карцінах “Партызанская балада” М. Данцыга (1969г.), “Вясельная брама” А. Марачкіна (1985г.). Але вызначальныя каларыстычныя дасягненні беларускіх жывапісцаў ХХ ст. знаходзяцца, на наш погляд, не ў гэтай галіне. Беларускі мастак мінулага стагоддзя, як і іншы яго сучаснік, быў “пастаўлены” сваёй бурнай эпохай ва ўмовы “сціснутага часу”, менавіта таму катэгорыя зместу як сістэмы разгортвання адносін паміж элементамі і кампанентамі цэлага не з’яўлялася для яго вычарпальнай. Мастацкі вобраз у жывапісе, для якога характэрны “адначасовасць”, сімулятнанасць існавання, павінен быў адліцца ў яшчэ больш сціслую форму. Беларускі жывапісец ХХ ст. дакладна разумее, што ідэя, бясконца спрашаваная ў часе, можа быць спасцігнута за кошт моцы ваёй унутранай глыбіннай стратыфікацыі. Вобраз у жывапісе стратыфікаваны, але ніяк не дыскрэтны, не спасцігаецца вербальна. Запалоненасць палатна вербальна ўзнаўляльнымі вобразамі пры дэфіцыце візуальна спасцігальных сэнсаў беларускія мастакі з адценнем пакоры называюць “літаратуршчынай”. Пры гэтым яны выказваюцца яшчэ больш катэгарычна: “Хочаш быць мастаком — вырві язык”. Беларускія жывапісцы другой паловы ХХ ст. імкнуцца да мастацкай мовы, цеснай для слоў, а не для думак. Скажу з упэўненасцю, што мае настаўнікі М. Данцыг, А. Марачкін, А. Ксянзоў, В. Ганчарык трымаюцца такога творчага прынцыпу цалкам свядома.

Такім чынам, акрамя зместу як наяўнасці кампанентаў і ўласцівасцей існуе ідэальны змест станковай карціны, які не зводзіцца да значэнняў яго складнікаў, але сам вызначае гэтыя значэнні, што дакладна адпавядае азначанаму паняццю сэнсу.

З улікам уласцівасцей беларускай станковай карціны ХХ ст. шляхі трансляцыі формы, зместу і сэнсу станковага твора могуць быць пададзены наступным чынам: колерам як выяўленчым сродкам транслюецца першасны, ці натуральны, сюжэт карціны, які у сваю чаргу падзяляецца на фактычны (простыя формы вызначаных канфігурацый, лініі і колер) і выразны сюжэты (значэнні гэтых чыстых формаў, ідэнтыфікаваныя на падставе папярэдняга практычнага вопыту) [8, с. 45].

Такім чынам, выяўленчыя функцыі колеру здзяйсняюць ролю сінтаксічнай кампазіцыйнай арганізацыі карціннай паверхні і рэпрэзентацыі прадметнага свету ды абстрактных формаў, абрысаў целаў, перадачы аб’ёму і прасторы.

У тэрміналогіі, якая адлюстроўвае асаблівасці навуковай парадыгмы семіётыкі, Б. Успенскі называе першасны фактычны сюжэт карціны выяўленчай формай, а сюжэт,

заснаваны на ідэнтыфікацыі чыстых формаў, — “выразнай формай” [9, с. 232], але ў ключы рэальнай мастацкай нагрузкі гэтых сюжэтаў у большасці твораў беларускага жывапісу XX ст. належала б памяншаць гэтыя дэфініцыі месцамі, бо менавіта на этапе кампаноўкі простых формаў, колеравых плямаў і ліній, розных па маштабе, канфігурацыі, пластыцы, руху беларускія станкавісты імкнуцца закласці першапачатковую фармальную выразнасць твора, што праглядаецца на шматлікіх прыкладах. У карціне М. Савіцкага “Поле” два маштабных жоўтых трохкутніка, пададзеныя ў выглядзе куліс у правай і левай частках палатна, прызначаны сімвалізаваць сабой прастору жытняга поля. Цэнтр узаемадзеяння гэтых дынамічных па канфігурацыі фігур, запаленых энергіяй “вар’яцкага” жоўтага, знаходзіцца на цэнтральнай восі карціны. Паколькі характэрнай асаблівасцю трохкутніка як геаметрычнай фігуры з’яўляецца “выцісканне энергіі” з яго вяршыні і згаданыя трохкутнікі, што сутыкаюцца “сілавымі палямі” ў цэнтры палатна, здольны надаць усяму полю карціны энергію свайго канфлікту. Наступны фармальны прыём, які падкрэслівае драматычнасць выявы, — гэта размяшчэнне чорнай гарызантальнай паласы (сімвал неба) у верхняй частцы палатна. Яго ўздзеянне накіравана на падрыў раўнавагі і статыкі карціны, на правакацыю пачуцця фізіялагічнага дыскамфорту.

Такім чынам, элементарныя формы, якія будуць кампазіцыю, ствараюць выразны эффект на “давяяўленчым” узроўні твора.

Другасны сюжэт, ці матывы, якія ўспрымаюцца як носьбіты другасных сэнсаў, — вобразы, гісторыі, алегорыі, — можна аднесці да катэгорыі зместу. Нефігурацыйны твор можа выключаць як першасны, так і другасны сюжэты (Бушчык М. “Бацькаўшчына”, 1979).

Неўзнаўляльныя вербальнай мовай сэнсы станковага твору трансліююцца непасрэдна выразнымі функцыямі колеру, якія ізаляваны ўласна ўздзеяннем колеру як такім і выяўляюцца ў складаным комплексе ўздзеяння на ўсе пласты псіхікі і арганізма чалавека як непасрэдная сугestia ці знакавая сістэма (міф, архетып, сімвал, алегорыя, вобраз, асацыяцыя, інш.) [1, с. 15-16].

Аўтарскае эксперыментальнае даследаванне (апытанне, 22 апытаных, 2005 г.) выразных значэнняў колеру ў беларускім станковым жывапісе XX ст. паказала, што нашы мастакі свядома ці падсвядома выкарыстоўваюць у творчасці магутны механізм сімвалікі колеру і ніводны з іх не пазбегнуў каштоўнасных пластоў культуры бачання.

Колер у карцінах беларускіх жывапісцаў XX ст. апелюе да цэлага пласта духоўна значных паняццяў і ўяўленняў чалавечага жыцця, выклікае пачуццёвыя асацыяцыі, сінэстэзію адчуванняў, служыць эмацыянальным стымулам для глядача. Першапачатковыя вынікі даследавання дазваляюць зрабіць высновы пра тое, што асноўныя сімвалічныя значэнні кожнага колеру беларускай станковай карціны XX ст. трымаюцца ў межах

гарачыні, цяпла, агню, крыві, кветак, сцяга — для чырвонага колеру; холаду, неба, вады, лёгкасці, спакою — для сіняга; травы, зеляніны, цяпла, спакою — для зялёнага; цяпла сонца, святла, радасці — для жоўтага; зямлі, цяпла, дрэва, хлеба, шурпатасці, шчыльнасці — для карычневага; цяпла, мяккасці, статычнасці, лёгкасці — для вохры; снегу, святла, холаду, чысціні, лёгкасці, тканіны — для белага; смерці, цяжару, ночы, трагізму — для чорнага; холаду, спакою — для шэрага колеру. Вызначыліся колеры з найбольш трывалай, “пругкай” і станоўчай харызмай: гэта белы і сіні, колеры, улюбёныя такімі беларускімі мастакамі, як Л. Шчамялеў і А. Марачкін. Мастакамі, якія найбольш удала і змястоўна выкарыстоўваюць выразныя магчымасці колеру, па выніках даследавання, можна назваць М. Савіцкага, М. Данцыга, М. Залознага, І. Басава, З. Літвінаву. Сэнсавае значэнне колеру знаходзіцца ў складанай узаемасувязі з прадметам выявы: выяўленчая форма ўплывае на ўспрыманне колеру, а колер у сваю чаргу здольны надзяліць гэтую форму адценнямі сэнсу.

На працягу XX ст. беларускімі мастакамі пераасэнсоўваецца крытэрыі суадносін колеру і лініі, катэгорыі жывапіснасці і лінейнасці не набываюць у іх творах характару жорсткай антытэзы. Вядома, што з моманту ўкаранення тэхнікі алейнага пісьма (XVI ст.) сусветнае мастацтва імкнулася раскрыць увесь шырокі дыяпазон магчымасцей, што тояцца ў гэтым у найвышэйшай ступені пластычным матэрыяле, прагрэсіўным вынікам чаго сталі засвоеныя пазней беларускімі мастакамі эфекты “растваральнасць у цені” (барока) і “растваральнасць у святле” (імпрэсіянізм). Але беларускія мастакі XX ст. ішлі далей і спасцігалі новыя формулы суадносін жывапіснасці і лінейнасці, бо былі зарыентаваны на пошук новых фармальных і выразных магчымасцей жывапісу і, у прыватнасці, на запазычванне прыёмаў іншых відаў выяўленчага мастацтва (графікі, манументальнага жывапісу, дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва).

Паняцце лініі як “агульнай часткі дзвюх сумежных зон паверхні” ніяк не перакладаецца на разуменне лініі як мастацкага сродку беларускага станковага жывапісу XX ст. Лінія як паўнаwartасны элемент кампазіцыйнай будовы можа служыць сродкам пластычнага аб’яднання элементаў кампазіцыі (Шчамялеў Л. “Ранішні сон”, 1984); выступаць сродкам падпарадкавання кампазіцыйных элементаў, вылучаць сэнсавы цэнтр карціны (Грамыка В. “Балада аб апошняй кулі”, 1968); рытмізаваць палатно (Касцючэнка В. “Раніца”, 1992); надаваць кампазіцыі дапаўняльныя дынамічныя якасці (Вашчанка Г. “Свята Палесся”, 1982). У дачыненні да колеру лінія можа ўмацоўваць ці паслабляць інтэнсіўнасць колеравай плямы (Малішэўскі А. “Медсёстры”, 1978), надаваць колеру няўласныя выразныя асаблівасці, напрыклад калючасць (Савіцкі М. “Поле”, 1970), меладычнасць (Жукоўскі С. “Восень”, 1910). Урэшце, лінія можа быць проста прыгожай, сама выклікаць перцэпцыйную асалоду ўласнымі якасцямі.

Гэтыя магчымасці лініі шырока выкарыстоўваюцца беларускімі жывапісцамі XX ст. для ўзмацнення жывапіснай выразнасці і для ўзбагачэння каларыту твораў. У работах А. Малішэўскага, І. Басавы нярэдка ўжытыя прыёмы ўзмацнення колернасці рэагуючай колеравай плямы ў адносінах да фону пры дапамозе лініі, рух тону колеру пры кантрастным контуры. Віртуозамі лініі з’яўляюцца А. Марачкін, У. Тоўсцік, якія звяртаюцца да яе як да сродку кампазіцыі і ўзбагачэння колеру, лініяй яны могуць пераўтварыць кавалкі невыразнай ратворанай фарбы ў завершаны твор мастацтва (Тоўсцік У. “Ясны”, 1997). Фактычна кожны беларускі мастак, які трымае лінію ў сваім арсенале творчых сродкаў, знаходзіць уласную індывідуальную мадэль у сістэме колер — лінія.

Каларыт беларускага станковага жывапісу XX ст. мэтазгодна класіфікаваць па універсальных тыпах каларыту, вылучаных на падставе асноўных характарыстык колеру [6, с. 95], а таксама на аснове розных мадэляў структуры святла ў творы, якія зацверджаны як адпаведныя феноменам жывапісу ў мастацкай культуры розных эпох [1, с. 86 — 100], паколькі беларускія мастакі звярталіся да гэтых гістарычных набыткаў. Нягледзячы на тое што ў беларускай жывапіснай спадчыне няма ніводнага значнага пласта, які сведчыў бы пра строгае паслядоўнае выкарыстанне гістарычных тыпаў каларыту, запазычваюцца мадэлі асвятлення, колеравай палітры, выкарыстоўваецца сінтэтычнае прыстасаванне раней знойдзеных прыёмаў святлоцэнявой мадэліроўкі, каларыстычныя асацыяцыі, перакладанне на сучасную мову той ці іншай каларыстычнай тэмы. Хоць у 90-х гг. XX ст. гэтая тэндэнцыя адлівалася і ў негатыўныя ўзоры, пераемнасць жывапісных традыцый як нязменны атрыбут мастацкай культуры прывяло пераважна да шырокіх пазітыўных вынікаў.

На прыкладах беларускага станковага краявіду (Ф. Бараноўскі, У. Сулкоўскі, У. Хадаровіч і інш.) можна прасачыць паспяховаую станоўчую трансфармацыю імпрэсіяністычнага пісьма. Шмат якасных момантаў, уласцівых беларускім пейзажыстам XX ст. увогуле, адліта ў творах старэйшага беларускага пейзажыста С. Жукоўскага. Нягледзячы на выкарыстанне ўсяго арсенала тэхнічных сродкаў пленэрнага жывапісу (корпусныя святло і цень, адкрыты мазок, сухі пэндзаль, эфекты пуантэлі), выяўленых у вонкавым эфекце яго твораў, можна казаць пра асаблівы каларыт С. Жукоўскага, які адрозніваецца ад каларыту імпрэсіянісцкай класікі. Каларыт мастака — “класічны”, які дакладна падае асаблівасці асвятлення, адпаведных колера-танальных адносін асяроддзя; для мастака ўласціва дакладна “трапіць у колер”. Па светласці каляровыя масы размяркоўваюцца заўсёды ўстойліва, цэнтр кампазіцыі перамешчаны ў ніжнюю палову палатна. Выяўленыя прадметы матэрыяльна адчувальныя, і, у адрозненне ад французскіх імпрэсіяністаў, мастака больш правільна было б назваць не “песняром паветра”, а песняром зямной стыхіі.

Асаблівасці колеравых вырашэнняў цалкам сугучных выяўленчай логіцы “рэмбрантаўскага” каларыту, можна ўбачыць на прыкладзе твораў беларускіх мастакоў-станкавістаў 60 —70-х гг. XX ст., прысвечаных тэме Другой сусветнай вайны. Эфекты зачарнення, растваральнасці ў цені, выхапленасці святла, дамінанту трыяды жоўтага, чырвонага і чорнага колераў можна ўбачыць ў творах М. Савіцкага, В. Грамыкі, В. Цвірка, М. Залознага, В. Пасюкевіча, В. Сумарава, І. Рэя, А. Малішэўскага і інш. Але вобразная нагрузка пададзеных эфектаў набывае вострае сучаснае і трагічнае гучанне, правакуе пачуццё эмацыянальнага адмаўлення ад паказаных падзей (Грамыка В. “1941. Над Прыпяццю”, Залозны М. “Макі”, 1968), адчуванне псіхафізіялагічнага дыскамфорту (Данцыг М. “Трывога”, 1971), негатыўныя фізічныя асацыяцыі (Аракчэў Б. “Раненыя байцы”, 1971).

Тэндэнцыі выкарыстання здабыткаў імпрэсіянізму і барока з’яўляюцца для беларускага станковага жывапісу XX ст., на мой погляд, самымі ўстойлівымі, але яны не пануюць.

Акрамя праблемы запазычвання гістарычных тыпаў каларыту, непазбежна паўстае пытанне пра феноменальнасць беларускага каларыту ў жывапісе XX ст. Тонкія каларыстычныя адносіны навакольнага асяроддзя Беларусі, як найбольш уплывовы фактар колераўспрымання мастака [7, с. 10], з большага тлумачаць феномен “добра пастаўленага вока” беларускага мастака-жывапісца, а таксама яго перыядычную цягу да экстрэмальна напружанай палітры. Але гэты фактар не мае абсалютнага ўплыву, паколькі яго ўздзеянне ўскладнена наступнымі гістарычнымі фактарамі: па-першае, інстытуцыяльным фактарам, ці, іншымі словамі, “заказам” грамадства на жывапіс (напрыклад, запатрабаванасць буйнога экспазіцыйнага фармату для ўсесаюзных выстаў у пасляваенны перыяд у ідэале павінна была б прывесці да большай выверанасці колеру, але на практыцы часта прыводзіла да непрывабнага “кіпення фарбаў” з мэтай псіхалагічнага эпатажу глядача); па-другое, тэхналагічным фактарам, выкліканым абмежаванасцю колеравага спектру ўжываных жывапісных матэрыялаў; па-трэцяе, фактарам “сацыяльнай тэмпературы” ў грамадстве, якая часта змянялася на працягу багатага на падзеі XX ст.; па-чацвёртае, этнічным фактарам, які закранае праблемы своеасаблівасці колераўспрымання мастакоў рознага нацыянальнага паходжання ў нашай краіне. Менавіта таму каларыт беларускай станковай карціны XX ст. нельга ўявіць як цэласную аднародную з’яву.

Беларускім мастакам станковага жывапісу XX ст. уласціва складанае паглыбленае разуменне праблем колеравай гармоніі, якое цалкам адпавядае развітому ўяўленню аб інварыянтных прынцыпах і магчымых мадуляцыях гармоніі як цэнтральнай эстэтычнай катэгорыі ў еўрапейскай эстэтыцы XX ст. Паколькі беларускія жывапісцы, бязумоўна, ведалі ці адчувалі такія агульныя прыкметы і мадуляцыі колеравай гармоніі, як сувязь

(зладжанасць), кантраст, меру, прапарцыянальнасць, раўнавагу, яснасць (лёгкасць успрымання), арганізаванасць (парадак, рацыянальнасць) [6, с. 109 — 112], якія можна лічыць неабходнымі і дастатковымі сродкамі для дасягнення ідэальнага ўзроўню гарманізацыі колеравых суадносін, то пры вывучэнні іх твораў мэтазгодна разглядаць гармонію як меру выкарыстання тых ці іншых прынцыпаў колеравай гармоніі ў будаванні адэкватнага мастацкага вобраза. Магчымую рэалізацыю прапанаванага прынцыпу можна разгледзець на прыкладах дзвюх карцін у двух да мяжы супрацьлеглых станах колеравых суадносін: “устойлівай раўнавагі” і “гармоніі на мяжы выбуху”.

Зразумела, дрэнны той жывапісец, які “не можа пакласці патрэбнай фарбы ў адпаведнае месца”, найлепшыя творы жывапісу максімальна вывераныя і строгія ў кожным адценні, але колеравы баланс карціны можа быць ці з большага ўстойлівым, ці лёгка разбуральным, што ўвогуле заўважна пры рэпрадуктаванні жывапісу. Шырока вядомая карціна “Канец сезона туманоў” М. Селешчука (1985) станоўча ўспрымаецца пры змяненні колеравых характарыстык у любы бок, таму што яе колеры трывала “падагнаны” адзін да аднаго: каларыт карціны імкнецца да манахраміі, суладнасць сцюдзёных і цёплых адценняў знойдзена ў аптымальных колькасных і якасных суадносінах. Вонкавая колеравая гармонія “сувязі” адпавядае гармоніі ўнутранага зместу “яднання чалавека і прыроды”.

Колеры карціны “Мы вернемся” А. Малішэўскага відавочна не выбраны з “спрыяльнай” палітры, а проста прыцягнуты адзін да аднаго: светлае ў прапарцыянальных суадносінах прэваліруе над цёмным, выключаюцца агульныя падмасы, налёты, зрухі, як прыкметы сувязі, узаемадзеянчаюць асноўныя і складаныя колеры, некласічны прыём ураўнаважвання карціны (інтэнсіўная чырвоная пляма ў геаметрычным цэнтры палатна) суседнічае з класічным прыёмам “рычага” для левай і правай частак карціны; акруглыя канфігурацыі цмяных плямаў “адштурхоўваюць” іх навакольны светлы фон, надаюць колеру карціны энергію выціскання. Нададзены падобным чынам колер правакуе прадчуванне наступнага развіцця сюжэта: не застаецца сумнення ў тым, што мужчына, які прыхіліўся да фігуры дзіцяці, зараз сыдзе і, магчыма, ніколі не вернецца.

Сістэма колеру карціны, на мой погляд, трымаецца наяўнасцю “асноўнай” трыяды белага, чорнага і чырвонага. Гэтыя колеры з’яўляюцца эмацыянальным стрыжнем карціны, бо заўжды выклікаюць асацыяцыі з агульначалавечай значнасцю і праўдзівасцю выяўленага імі. Такім чынам, каларыт карціны апелюе да пачуцця трагічнага, да ідэі ўзвышанага і існага зусім не традыцыйнымі шляхамі; у агульнай структуры твора колер разгортваецца як самастойная каштоўная сістэма, што выключае разуменне гармоніі як раўнавагі, спакою і непахіснага парадку. Можна казаць пра дыялектычны характар гармоніі твора, а таксама, безумоўна, пра гармонію мэтаў і сродкаў мастака.

Можна знайсці шмат іншых цікавых і разнастайных прыкладаў удалага выкарыстання прыцыпаў колеравай гармоніі ва ўвасабленні ідэі і пафасу твораў станковага жывапісу азначанага перыяду.

Пра наяўнасць у беларускім станковым жывапісе ХХ ст. дэкаратыўнага пачатку можна меркаваць па прыкметах, вызначаных вядомым мастацтвазнаўцам-каларыстам Л. Міронавай [6, с. 114 — 116]: па бачнай прыгажосці, відовішчнасці, “вонкавым бляску” карціны (Жукоўскі С. “Радасны май”, 1912); па ўжыванні мастакамі сродкаў, характэрных для дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва: для Беларусі ХХ ст. гэта стылізацыя, еднасць выяўленчай пластыкі, арнаментыка, элементы дэкаратыўнага афармлення (Стальмашонак У. “Партрэт народнага паэта БССР Я. Коласа”, 1966 — 1967), тэхналогіі дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва (аплікацыя, інкрустацыя, залачэнне і інш.). Гэтыя прыкметы можна лічыць неабходнымі, але не дастатковымі за адсутнасцю ўстойлівых сувязяў паміж знешняй адпаведнасцю і ўнутранай абумоўленасцю твора.

Дэкаратыўныя моманты ў творах беларускага станковага жывапісу ХХ ст. часткова выкліканы іх дапушчальнай утылітарнай функцыяй.

На падставе аналізу колеравых сродкаў беларускага станковага жывапісу ХХ ст. можна зрабіць высновы пра тое, што тагачасным беларускім мастакам уласціва ўзбагачанае разгалінаванае разуменне мастацкай формы як эстэтычнай катэгорыі, рознахарактарнае выкарыстанне колеру ў будаванні адпаведнай формы твора, схільнасць да першапачатковай колеравай выразнасці на этапе ўладкавання фактычнага сюжэта карціны. Імі шырока выкарыстоўваюцца пачуццёва-імпрэсіўныя, псіхалагічныя, сімвалічныя пачаткі колеру як выразнага сродку жывапісу. Узаемаадносіны колеру і лініі ў творах беларускага станковага жывапісу ХХ ст. не адліваюцца ў антытэзу, існуе шмат своеасаблівых, эстэтычна вартых мадэляў іх суіснавання. Беларускія мастакі выкарыстоўвалі гістарычныя здабыткі жывапісу ў стварэнні адпаведнага каларыту карціны, але ўяўленні пра каларыт беларускай станковай карціны ХХ ст. нельга звесці да цэласнай адпаведнай з’явы. Беларускім жывапісцам уласціва як архетыповае, так і дыялектычнае разуменне гармоніі як эстэтычнай катэгорыі, адпаведнае здзяйсненне прыцыпаў колеравай гармоніі ў будаванні адэкватнага мастацкага вобраза, выкарыстанне дэкаратыўнага пачатку колеру як спрыяльнага сродку і самастойнай мэты жывапісу.

Для адпаведнага ўяўлення пра колеравыя сродкі пэўных узораў беларускай жывапіснай спадчыны ХХ ст. неабходна вывучыць сінтаксічную ці будаўнічую ролю колеру ў фарміраванні кампазіцыі жывапіснага палатна; выяўленчую ролю колеру (характэрныя прыёмы па пераўтварэнні аб’ёму і прасторы), выразную ролю колеру ва ўсіх складаных узаемапранікальных кампанентах яго ўздзеяння, асаблівасці каларыту, колеравага ладу,

узроўню і характару гарманізацыі колеравых адносін, жывапіснай тэхнікі і прыёмаў пісьма. Гэтыя наяўнасці неабходна ацэньваць у ключы адпаведнасці мэтам іх выкарыстання.

Літаратура

1. Алексеев, С. С. О колорите / С. С. Алексеев. — М., 1974.
2. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель. — М., 1968.
3. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. — М., 1986.
4. Зедльмайер, Х. Предмет искусствознания вчера и сегодня // Вопросы искусствознания. — 1999. — № 2. — С. 13 — 53.
5. Лічкавах, У. “Фармалізм” эстэтыкі Канта і нон-фігуратыўнае мастацтва // Мастацтва. — 2004. — № 4. — С. 7 — 9.
6. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л. Н. Миронова. — Минск, 2002.
7. Миронова, Л.Н. Учение о цвете / Л. Н. Миронова. — Минск, 1993.
8. Панофски, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофски. — СПб., 1999.
9. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. — М., 1995.