

2. Лялина, О. My boyfriend came back from the war [Электронный ресурс] / О. Лялина. – Режим доступа : <http://www.teleportacia.org/war/>). – Дата доступа : 03.02.2018.

КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ В ЖИВОПИСИ

А. И. Карпенков,

преподаватель кафедры живописи

Белорусской государственной академии искусств

Начало работы художника над произведением связано непосредственно с категорией пустоты. В пустом пространстве работы соединяются пустота как идея и пустота как пространство. Художник ощущает внутреннюю необходимость заполнить это пространство. «Нулевая» идея заполняется содержанием, а пустое пространство – формой. Таким образом, постепенно возникает ситуация конфликта и композиционная проблема.

Для воплощения своей идеи творческий человек сталкивается с проблемой поиска необходимой формы. В данном контексте композицию можно рассматривать как мост или переход от идеи к содержанию. Сложность данного процесса связана с индивидуальным восприятием мира художником. Творческий акт – это индивидуальный рассказ об этом внутреннем мире. При этом восприятие готовой работы реципиентом – это не всегда прямое «прочтение» идеи автора. Композиционные конструкции, которые строятся на основе образов реального мира, не являются зеркальным его отображением, а представляются отображением мира идей художника, продуктом его художественного решения, авторской стилизации. На это наслаивается наше зрительское восприятие данных образов через призму своего мироощущения. Так образы реального мира проходят двойную трансформацию. Если предположить, что один и тот же композиционный эскиз будет предоставлен для разработки двум художникам, то мы получим две совершенно различные работы. Они будут отличаться не только характером мазка, колоритом, но и акценты будут сделаны на совершенно разных объектах. В том даже случае, если главный объект (композиционный и смысловой центр) будет выбран один и тот же, то характер его взаимодействия со средой и второстепенными объектами будет различаться.

На выбор средств выразительности, которые служат для раскрытия композиционного и смыслового замысла, влияют личная индивидуальность художника, специфика его восприятия мира. В определенные исторические периоды можно говорить о влиянии заказчика на выбор выразительных средств. Но это нельзя считать глобальной проблемой для настоящего художника, т. к. его индивидуальность достаточно сильна, чтобы адаптировать «заказ» в соответствии со своими интересами и творческими задачами.

Композиционное решение находится в прямой зависимости от особенностей авторского замысла, идеи работы. Наличие и отсутствие деталей, статичность или динамичность композиции, ритмический рисунок, тональное и колористическое решение, композиционная схема направлены на то, чтобы помочь зрителю понять идею произведения. Можно считать, что разговор со зрителем происходит при помощи образов живого, реального мира, прошедших авторскую трансформацию.

Идея, тема, сюжет – это те составляющие, которые требуют осмысления художником и влияют на соответствующее композиционное решение. Как верно отмечает М. Г. Кудреватый, «...сюжет связан с буквальным смыслом, тема как более широкое понятие может быть ассоциирована с аллегорией, а идея как объемлющее и венчающее все целое...» [2]. Один и тот же сюжет вбирает в себя огромное количество тематических трактовок и может быть выразителем совершенно разных идей. И тут можно говорить о том, что направление идейного вектора задается индивидуальным мировосприятием художника и социально-культурным контекстом времени.

Исторически сложилось, что со времен Античности художники находились в постоянном поиске гармонии между формой и содержанием своих произведений. И тут рождение идеи было первичным. Форма мыслилась как необходимая оболочка, поиск которой был частью творческого акта. Авторское видение и господствующая идеология одновременно влияли и на генезис идей, и на форму произведений. «Классически» удачным художественным произведением считалось то, где форма и содержание находятся в соответствии. Однако с течением времени этот процесс все более усложнялся. Голландские художники XVII в. старались максимально точно передать

видимый мир. Классицисты стремились передать свои идеи (результат идеологически заданной работы разума), но «говорили» языком видимого мира. Импрессионисты стали отходить от задач передачи непосредственно видимых объектов, они концентрировали свое внимание на чувственном восприятии пространства вокруг этих объектов реального мира. Постимпрессионисты трансформировали объекты видимого мира в соответствии со своим внутренним концептом. Реальные предметы для них – способ отражения своего «я». Художники-модернисты разговаривали со зрителем языком знаков, которые символизировали объекты видимого мира. Художественное произведение становится отдельной авторской Вселенной, где все существует по законам, придуманным художником, но форма еще является выразителем идеи. В постмодернистском искусстве нет необходимости в соответствии идеи произведения и его формы, наоборот элемент дисгармонии, конфликтность, «отрицание» формой идеи становятся важной составляющей художественного образа произведений. Тут форма апеллирует к сознанию зрителя, предлагает ему разгадать ребусы идеи, давая возможность интерпретации и расхождения с идеями автора. Зритель становится более активным реципиентом, он практически наравне с автором участвует в создании художественного образа.

Композиция является не второстепенной составляющей работы, это ее важнейшая часть, визуализированный способ мышления художника. Глубокий композиционный анализ работы при ее восприятии помогает лучшему пониманию художественного метода автора. Умение композиционно мыслить и излагать в живописи свои идеи не является врожденным качеством художника. Чувство композиции развивается, ему можно обучиться, оно подвержено изменениям в течение творческой жизни художника. Врожденные же способности в этом случае являются лишь «помощниками» в овладении данным инструментом.

Композиционное решение в живописи зависит от целого ряда факторов: психоэмоциональных особенностей автора, специфики художественной школы, которую он прошел, контекста истории и политики, главенствующих философских идей. Все это в целом влияет одновременно на идею и на способы выражения ее в форме.

1. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974.

2. *Кудреватый, М. Г.* Композиция. Путь к образу / М. Г. Кудреватый. – СПб. : Артиндекс, 2015. – 224 с.

3. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – М. : Сов. художник, 1988. – 588 с.

ТЕАТР БАТЛЕЙКА КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

Т. А. Килюшина,

*аспирант Белорусского государственного университета
культуры и искусств*

Одну из самых ярких страниц в истории белорусского народного театрального искусства составляет деятельность древнего театра кукол – батлейки. Он сегодня рассматривается разными исследователями как социокультурный институт, к деятельности которого общество предъявляет определенные требования. Белорусский театр кукол батлейка является не только средством воспитания подрастающего поколения потенциальной театральной аудитории, но и средством самопознания общества, художественным отражением каждой эпохи.

После Октябрьской революции 1917 г. народные кукольные театры стали приходить в упадок. Это было обусловлено тем, что в советский период этот вид народного искусства не культивировался, потому что он имел в основе своих постановок религиозные мотивы. Такое положение дел привело к тому, что к середине XX в. батлейка перестала существовать как массовое явление. Однако традиции и накопленный за столетия опыт нашли свое претворение в профессиональном кукольном театре. Интерес к острым и выразительным народным сценкам кукольного театра никогда не пропадал. Сатирические характеры батлейки получили свое дальнейшее развитие в профессиональной драматургии, персонажи начали жить новой жизнью, стали многогранными и детально разработанными.