

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

Р.Ф.Шаура

**РАЗВІЦЦЁ НАРОДНАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА
І ДЭКАРАТЫЎНАГА МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ
Ў ДРУГОЙ ПАЛОВЕ ХІХ – ПАЧАТКУ ХХІ ст.**

Мінск 2006

УДК 73/.76.031(476)

ББК 85.1 (4Бел)

Ш 297

Рэцэнзенты

В.І.Жук, доктар мастацтвазнаўства

Я.Ф.Шунейка, кандыдат мастацтвазнаўства

Рэкамендавана да выдання навуковым саветам Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

Шаура Р.Ф.

Ш 297 Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XXI ст. – Мн.: БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 384 с.

ISBN 985-6579-99-6

Кніга прысвечана праблемам развіцця асобных відаў мастацкай культуры, якія знаходзяцца па-за сферай прафесійнага і традыцыйнага ўжыткавага народнага мастацтва. Аматырская творчасць, выяўленчая самадзейнасць, наіўнае мастацтва ўяўляюць багаты пласт народнай мастацкай творчасці, мала вывучанай і даследаванай да гэтага часу ў гісторыі мастацтвазнаўства Беларусі.

Дадзены гістарычны аналіз новага фактычнага матэрыялу, тэарэтычна асэнсаваны шматлікія з'явы народнага мастацтва, паказаны яго ўплыў на агульную мастацкую культуру.

Прызначаецца мастацтвазнаўцам, культурологам, выкладчыкам мастацкай культуры вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў, аматарам мастацтва.

ББК 85.1 (4Бел)

ISBN 985-6579-99-6

© Р.Ф.Шаура, 2006 г.

ЗМЕСТ

Уводзіны	5
Глава 1. Тэарэтычныя асновы даследавання народнай мастацкай творчасці	12
1.1. Генезіс і тыпалогія народнага мастацтва. Народнае мастацтва ў сістэме культуры: індывідуальнае і калектыўнае, традыцыйнае і аматарскае, утылітарнае і эстэтычнае	12
1.2. Прымітыў і яго месца ў народнай мастацкай культуры	34
Глава 2. Народнае выяўленчае мастацтва Беларусі ў XIX – першай палове XX ст.	57
2.1. Народныя асновы ў іканапісе і манументальна-рэлігійных формах жывапісу	57
2.2. Народныя асновы дэкаратыўнага жывапісу ў галіне аздаблення культавых храмаў, прадметаў бытавога і забаўляльнага прызначэння	68
Глава 3. Узаемасувязь народнай і прафесійнай творчасці ў мастацкай культуры Беларусі	103
3.1. Культурная палітыка і мастацка-адукацыйны працэс у Беларусі ў 20-я гг. XX ст.	105
3.2. Творчасць Я.Драздовіча, М.Філіповіча, У.Галубка, Ю.Пэна, М.Шагала ў кантэксце ўзаемасувязі розных мастацкіх культур	120
3.3. Асаблівасці ўзаемасувязі народнай і прафесійнай творчасці ў першай палове 40-х гг. XX ст.	129
3.4. Асновы традыцыйнага мастацтва ў прафесійным жывапісе Беларусі	138
Глава 4. Народнае выяўленчае мастацтва другой паловы XX – пачатку XXI ст.	144
4.1. Асаблівасці развіцця выяўленчай народнай творчасці ў другой палове XX ст.	144

4.2. Спецыфіка мастацкага вобраза ў народным выяўленчым мастацтве. Іканаграфічныя асаблівасці, жанравая і тэматычная скіраванасць	161
---	-----

Глава 5. Стан і шляхі развіцця народнай творчасці на сучасным этапе	211
--	------------

5.1. Структура дзяржаўных і грамадскіх устаноў і арганізацый і іх дзейнасць у сферы народнай творчасці ў 90-я гг. XX ст.	211
---	-----

5.2. Арганізацыйна-зместавыя праблемы падрыхтоўкі кадраў для сферы народнай мастацкай творчасці	220
---	-----

Заклучэнне	233
Выкарыстаныя крыніцы	239
Дадатак	264

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

УВОДЗІНЫ

З даўніх часоў у жыцці чалавека мастацтва і творчасць займалі важнае месца. Яшчэ на самай ранняй стадыі чалавечай цывілізацыі пабудова жылля, здабыванне агню, майстэрства адзення былі звязаны са стваральным, рукатворным працэсам чалавека. Не адно тысячагоддзе прайшло ад першых наскальных малюнкаў да паганскіх каменных баб, якія мелі ў сваёй аснове міфалагічны, фетышысцкі сэнс. І не адно стагоддзе мінула, перш чым сфарміраваліся і выкрышталізаваліся духоўная культура народа, яго звычкі, традыцыі.

Важнае месца ў жыццядзейнасці і духоўнай сферы людзей займала народная творчасць у самых розных формах і відах яе праяўлення. Патрэбныя ў жыцці рэчы рабіліся не толькі зручнымі, але і прыгожымі, напоўненымі іншасказальным, рэлігійна-містычным і рэальным жыццёвым зместам. Народнае ткацтва і вышыўка, разьба па дрэве і кавальства, дэкаратыўны і станковы жывапіс, карункаванне і выцінанка выконвалі не толькі утылітарна-функцыянальную ролю, але і з'яўляліся прадметам эстэтычнай арганізацыі асяроддзя, адлюстраваннем ідэалагічных поглядаў, вераванняў, надзей і памкненняў чалавека.

Народная творчасць як асобная і спецыфічная з'ява ў матэрыяльным і культурным жыцці людзей уяўляе сабой шматгранны спектр відаў, формаў, кірункаў чалавечай дзейнасці на ніве мастацка-вобразнага адлюстравання жыццёвых праяў і пераўтварэння навакольнага асяроддзя на кожным гістарычным адрэзку часу.

Слова "творчасць" абазначае дзейнасць, якая нараджае новае, што адрозніваецца непаўторнасцю, арыгінальнасцю, грамадска-гістарычнай унікальнасцю. У дадзеным выпадку мы маем на ўвазе мастацкую творчасць чалавека, асобнай групы людзей, у цэлым грамадства.

Творчасць майстроў у межах вобразна-стылістычных мастацкіх традыцый з іх утылітарна-функцыянальным кірункам, а таксама творчасць іншых катэгорый людзей, менш або зусім не звязаных з адпрацаванымі на працягу доўгага часу агульнапрынятымі нормамі і канонамі ў мастацтве, складае сутнасць паняцця «народная творчасць».

На тэрыторыі Беларусі ва ўсе часы славілася мастацтва майстроў разбы па дрэве, ткацтва, а ганчарныя вырабы карысталіся вялікім попытам далёка за яе межамі. Вядома, што беларускія разьбяры яшчэ ў XVII ст. аздаблялі палацы і храмы Масквы. Высока цанілася беларуская кафля ў міжнародным маштабе. Заказчыкамі на яе вытворчасць былі і Расія, і Заходняя Еўропа.

Можна асобна адзначыць мастацтва саломапляцення, якое развівалася на высокім узроўні. Яркім узорам гэтага майстэрства з’яўляюцца “царскія вароты”, аналагаў якім не знойдзена не толькі ў суседніх дзяржавах, але і ў свеце ў цэлым.

Гісторыя развіцця народнага мастацтва вельмі багатая і змястоўная. У апошнія дзесяцігоддзі яна глыбока і паслядоўна даследуецца вучонымі-мастацтвазнаўцамі, этнографамі, гісторыкамі, педагогамі, філосафамі. Грунтоўны ўклад у даследаванне традыцыйнага народнага мастацтва ўнеслі беларускія вучоныя М.С.Кацар, М.Ф.Раманюк, Я.М.Сахута, В.Ф.Шматаў, В.А.Лабачэўская і інш. Працы Я.М.Сахуты амаль што па ўсіх відах традыцыйнага народнага мастацтва [265–270] не толькі маюць вялікае значэнне для мастацтвазнаўства, культуралогіі, фалькларыстыкі, але і сталі вучэбным матэрыялам для навучэнцаў вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў мастацкага профілю рэспублікі, арганізатараў і метадыстаў устаноў культуры.

Наша праца прысвечана даследаванню выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў XIX – пачатку XXI ст., яго эвалюцыі і трансфармацыі. Менавіта гэты кірунак у тэорыі і гісторыі мастацтвазнаўства недастаткова даследаваны і сістэматызаваны. Што тычыцца тэарэтычнага аспекту яго развіцця, то толькі ў апошняе дзесяцігоддзе ў беларускім мастацтвазнаўстве праблема народнай творчасці як мастацкай і сацыякультурнай з’явы стала аб’ектам навуковай увагі такіх даследчыкаў, як В.А.Лабачэўская, Л.І.Вакар, Я.Ф.Шунейка і некаторых іншых. Аднак пытанні тэорыі традыцыйнага народнага мастацтва, амаатарскай, самадзейнай творчасці, прымітыву, ці, як у апошні час прынята называць, “інсітнага” або “наіўнага” мастацтва, яшчэ ў 1960–70-я гады асвятляліся і дыскутаваліся на старонках усеаюзных часопісаў, асобных манаграфіяў, на навуковых канферэнцыях і сімпозіумах.

Заснавальнікамі тэарэтычных даследаванняў традыцыйнага народнага мастацтва сталі, як вядома, расійскія вучоныя А.В.Бакушынскі, В.С.Воранаў, В.М.Васіленка, М.А.Някрасава, Т.М.Разіна, Т.С.Сямёнава і іншыя. Яны выявілі і сфармулявалі гнасеалагічныя асновы існавання і функцыянавання ў грамадстве, часе і прасторы розных відаў і формаў сялянскага бытавога мастацтва. Менавіта іх навуковыя канцэпцыі, пазіцыі і погляды на генезіс і тыпалогію развіцця класічных формаў народнага мастацтва сталі зыходным пунктам у яго далейшым вывучэнні і даследаванні. Разам з тым нельга лічыць, што народная мастацкая творчасць замыкаецца толькі традыцыйнымі формамі яе існавання і развіцця. Народная мастацкая творчасць – гэта машабны і ёмісты спектр складаючых мастацкай культуры, дзе вельмі цесна суіснуюць архаічныя і інавацыйныя, бытавыя і неутылітарныя, аматарскія і сацыяльна арганізаваныя яе формы і віды. Кожны з іх мае свае, спецыфічныя характарыстыкі, свае асаблівасці і машабы дзейнасці ў агульнай прасторы народнай мастацкай культуры.

Ужо ў 1960-я гады народная творчасць, і ў прыватнасці яе выяўленчая і дэкаратыўна-прыкладная формы, стала аб'ектам пільнай увагі не толькі ў мастацтвазнаўстве, але і ў філасофіі, культуралогіі, эстэтыцы, гісторыі, сацыяльнай педагогіцы і іншых галінах навукі. У дыскусіях аб асаблівасцях традыцыйнага, аматарскага і самадзейнага мастацтва, формах іх суіснавання і развіцця ўдзельнічалі тэарэтыкі, практыкі, метадысты і арганізатары, якія абмяркоўвалі ўзніклыя пытанні на старонках такіх саюзных часопісаў, як “Декоративное искусство СССР”, “Художник”, “Народное творчество”, “Художественная самодеятельность”. Актыўнымі ўдзельнікамі дыскусій з’яўляліся Н.Шкароўская, Р.Мацвееў, В.Балдзіна, Г.Вагнер, Т.Разіна, В.Памешчыкаў, М.Львін, Т.Сямёнава, К.Раждзественскі, У.Багуслаўская, Л.Супрун, Ю.Аксёнаў, Р.Закін, А.Канцэдзікас, Т.Зубава, К.Багемская, М.Пунін, А.Гарпенка і інш. Дзякуючы іх намаганням у выпрацоўцы тэарэтычных пастулатаў, часам супрацьлеглых, абгрунтаваных жыццёвымі рэаліямі культурнага працэсу, шмат чаго было высветлена, выяўлена і навукова даказана ў развіцці народнай мастацкай творчасці на сучасным этапе.

З сярэдзіны 1960-х гадоў творчасці мастакоў-самавукаў сталі надаваць асаблівую ўвагу замежным даследчыкі, у прыватнасці Отта Біхалі-Мерын, Штэфан Ткач і інш. З 1966 г. у Браціславе пры падтрымцы ЮНЕСКА рэгулярна праводзяцца міжнародныя выставы-трыенале прымітыўнага мастацтва. Яны звярнулі на сябе ўвагу не толькі шматлікай арміі гледачоў, але і спецыялістаў розных галін навукі – мастацтвазнаўства, псіхалогіі, культуралогіі, рэкрэацыйнай педагогікі. Вынікам правядзення міжнародных выстаў інсіднага мастацтва стала “Сусветная энцыклапедыя найўнага мастацтва”, выданне якой было прысвечана першай выставе інсіднай творчасці ў асобе Анры Русо ў Салоне Незалежных у 1886 г. Энцыклапедыя змяшчае 800 асобных матэрыялаў аб творчасці мастакоў-прымітывістаў з 48 краін свету і з’яўляецца грунтоўным інфармацыйным даведнікам па інсідным мастацтве.

У 1970-я гады выйшлі ў свет асобныя кнігі і альбомы па самадзейным мастацтве, якія пашырылі веды аб сучаснай народнай творчасці як з эстэтычна-творчай, так і сацыяльна-культурнай пазіцыі (“Самодеятельные художники” – аўтар Т.Б.Бельская; “Народное самодеятельное искусство” – аўтар Н.Шкароўская; “Второе призвание” – аўтар В.Балдзіна; “Самодеятельные художники – Родине” – каталог Усесаюзнай выстаўкі).

Некалькі пазней у свет выходзіць перапрацаваная і дапоўненая новымі матэрыяламі кніга А.С.Каргіна “Народная художественная культура”. У ёй аўтар абагульняе і сістэматызуе тыя канцэпцыі і погляды на агульную мастацкую культуру, аснова якіх была ў пэўнай ступені выпрацавана яго папярэднікамі. Асобнае месца тут займае народная выяўленчая творчасць як арганічная частка мастацкай культуры, духоўнага развіцця грамадства.

Каштоўныя матэрыялы апублікаваны ў навуковым зборніку “Примитив в изобразительном искусстве” па матэрыялах навуковай канферэнцыі, якая адбылася пад патранажам Трацякоўскай карціннай галерэі ў 1995 г. Даследчыкі і мастацтвазнаўцы зноў звярнуліся да спецыфічнага і не да канца яшчэ высветленага пласта народнай мастацкай культуры – мастацтва

прымітыву. З улікам напрацаванага навукова-тэарэтычнага вопыту ў сферы прафесійнай індывідуальна-мастацкай творчасці вучоныя па-новаму скіравалі свой позірк на гэту з’яву ў культуры грамадства, паспрабавалі выявіць гнасеалагічныя карані і тыя асаблівасці, што родняць або адрозніваюць яе ад традыцыйнага народнага, прафесійнага і самадзейнага мастацтва. Значныя гісторыка-тэарэтычныя распрацоўкі праблемы прымітыву ажыццявілі вядомыя спецыялісты ў галіне мастацтвазнаўства К.Багемская [34–35], В.Балдзіна [15–21], А.Лебедзеў [157], І.Маразаў [173], А.Мігуноў [182], В.Метальнікава [180–181] і інш. Іх даследаванні і вывады па шырокім спектры пытанняў існавання і функцыянавання прымітыву адкрылі новую старонку ў класіфікацыі, сістэматызацыі і ацэнцы маргінальнай мастацкай культуры.

У першай палове 90-х гадоў мінулага стагоддзя Беларускім інстытутам праблем культуры былі праведзены дзве навукова-практычныя канферэнцыі: “Язэп Драздовіч. Асоба. Творчасць” (Віцебск, 1993), “Сучасныя праблемы інсітнага мастацтва. Тэорыя. Практыка. Вопыт” (Мінск, 1994). Пазней прайшлі канферэнцыі “Примитив в изобразительном искусстве” (Москва, 1995); “Інсітнае мастацтва Беларусі. Гісторыя. Суадносіны з народнай культурай. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця” (Віцебск, 2000); “Феномен наівага искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы” (Москва, 2004).

На канферэнцыях абмяркоўваліся праблемы тэарэтычнага зместу і пытання практычнай дзейнасці, метадычнага кіраўніцтва ў сферы самадзейнай, інсітнай творчасці. Прымеркаваныя да канферэнцыі выставы творчых работ мастакоў-прымітывістаў сталі сапраўднай лабараторыяй, дзе вучоныя і даследчыкі шукалі і знаходзілі адказы на шматлікія дыскусійныя пытанні тэарэтычнага асэнсавання гэтай з’явы мастацкай культуры.

У сваёй працы мы спрабуем прааналізаваць развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў XIX – пачатку XXI ст., яго гнасеалагічныя карані, эвалюцыйны характар, шляхі трансфармацыі ў канкрэтных сацыяльна-эканамічных, дзяржаўна-прававых і духоўных умовах грамадства. На

кожным гістарычным адрэзку народная творчасць адлюстроўвала не толькі вузкая арыентаваная маральныя, эстэтычныя і ідэалагічныя нормы, але заўсёды з'яўлялася складаючай парадыгмы глабальнай гуманістычнай духоўнасці, якая ў большай ці ў меншай ступені адвечна закладвалася ў аснову кожнага мастацкага вырабу утылітарнага або чыста дэкаратыўнага кшталту.

Станковы і дэкаратыўны жывапіс, скульптура ў народнай творчасці яшчэ недастакова вывучаны, даследаваны і прааналізаваны беларускім мастацтвазнаўствам. Традыцыйныя яго формы, як роспіс прадметаў быту, рэчаў ужытковага і рытуальна-абрадавага прызначэння, знайшлі адлюстраванне ў выданнях доктара мастацтвазнаўства Я.М.Сахуты, публікацыях М.Ф.Раманюка, В.А.Лабачэўскай, што дае магчымасць прасачыць некаторыя асаблівасці развіцця гэтых відаў і жанраў народнай творчасці ў часе і прасторы іх існавання. Аднак сёння патрабуюцца больш глыбокае, сістэматызаванае і тэарэтычна абгрунтаванае даследаванне кожнага пласта народнага мастацтва, вызначэнне аналітычных падыходаў, канцэптуальных пазіцый, формаў і метадаў яго структуравання ў агульнай плыні культурнага працэсу. Што тычыцца станковых формаў жывапісу ў народнай творчасці Беларусі, то дадзены кірунак, які да гэтага часу займае своеасаблівую нішу ў памежжы традыцыйнага і прафесійнага мастацтва, застаецца амаль што не даследаваным і навукова не распрацаваным. Разам з тым існуе багатая гісторыя народнага жывапісу і скульптуры, іх станковых і манументальных формаў, як, напрыклад, у іканапісе і аздабленні храмаў, аматарскай творчасці і сучасным самадзейным выяўленчым мастацтве. Менавіта гэта галіна і стала прадметам шматбаковага вывучэння, асэнсавання і мастацтвазнаўчага аналізу аўтарам прапанаванай манаграфіі.

Намі выкарыстаны навуковыя канцэпцыі і тэатрэтычныя распрацоўкі вядомых расійскіх даследчыкаў мастацтва: А.В.Бакушынскага [10–13], В.С.Воранава [63], Л.С.Выгоцкага [71], В.М.Васіленкі [52–55], М.А.Някрасавай [195–199], Т.М.Разінай [239–241], Т.С.Сямёнавай [271–274] і інш., а таксама калектыўныя працы былога Усесаюзнага навукова-даследчага інстытута

культуры Расіі, Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Рэспублікі Беларусь, дакументы абласных і рэспубліканскіх архіваў, матэрыялы цэнтраў народнай творчасці Беларусі. Акрамя таго, значную частку нашай працы складаюць матэрыялы прыкладнога характару, што адлюстроўваюць творчасць народных майстроў, мастакоў-аматараў, самадзейных выканаўцаў, якая вивучалася, сістэматызавалася і аналізавалася аўтарам на працягу больш чым дваццаці пяці гадоў.

Народнае мастацтва Беларусі, якое мае багатую і змястоўную гісторыю, фарміруе ідэйныя і светапоглядныя арыенціры, дае маральную аснову для шматграннай жыццядзейнасці кожнага чалавека. Мы павінны ведаць духоўныя карані нашых продкаў, вивучаць і даследаваць здабыткі гістарычнага мінулага, сувымяраць іх з сённяшнімі праявамі матэрыяльнага і культурнага быцця, будаваць жыццёвую перспектыву, арыентуючыся на высокія ідэалы і традыцыі, выпрацаваныя нашымі папярэднікамі. Менавіта вивучэнню і даследаванню функцыянавання народнай мастацкай творчасці ў яе гістарычным аспекце і на сучасным стане развіцця і прысвечана дадзеная работа.

Глава I

ТЭАРЭТЫЧНЫЯ АСНОВЫ ДАСЛЕДАВАННЯ НАРОДНАЙ МАСТАЦКАЙ ТВОРЧАСЦІ

1.1. Генезіс і тыпалогія народнага мастацтва. Народнае мастацтва ў сістэме культуры: індывідуальнае і калектыўнае, традыцыйнае і аматарскае, утылітарнае і эстэтычнае

Народнае мастацтва як самастойны тып творчасці развіваецца па асобных законах цэласнасці і ўяўляе сабой феномен грамадска-гістарычнага і культурнага жыцця народа. Яго асаблівасці як часткі агульнай і нацыянальнай культуры заключаюцца ў функцыях, стылістыцы, прыроднасці, гістарычнасці мастацкай думкі, вобразным змесце, тэматыцы і інш.

Народнае мастацтва ў нашы дні – гэта не застылы паўтор адпрацаваных канонаў і ўзораў, а жывы, творчы працэс, цесна звязаны з культурнымі пластамі гісторыі народа, са звычаямі, абрадамі, з прыродай. Вобраз у народным мастацтве адлюстроўвае не толькі разуменне жыцця яго стваральнікам, а ўсім народам, і замацавана яно шматвяковым вопытам народа, яго ўсведамленнем таго, што чалавек – часцінка космасу і падпарадкоўваецца ўсім законам сусвету. Г.К.Вагнер сцвярджае: «Любая матрошка, дымкаўская цацка, размаляваная пралка – гэта не адлюстраванне “канкрэтнай рэчаіснасці”, а “свет у цэлым”. Адсюль і “касмалагічны” вобразны строй твораў народнага мастацтва» [44, с. 37].

Народнае мастацтва, якое эстэтызуе і пераўтварае асяроддзе, нараджалася і стваралася як вынік мэтазгоднасці, рацыянальнасці, духоўнасці рэчы і гармоніі яе з прыродай і сусветам. Яно жыве і развіваецца як самастойная духоўная цэласнасць па асобных прынцыпах і не можа быць абмежавана асобнымі класавымі прыметамі, зведзена да разумення толькі як мастацтва сялянскага. Акрамя таго, народнае мастацтва не можа ўсведамляцца і як перажытак мінулага, паколькі яно цалкам звязана з сённяшнім жыццём ланцугамі традыцый, вобразнасцю творчай, выяўленчай мовы, гістарычнай памяццю пакаленняў.

Можна сказаць, што народнае мастацтва – гэта мінулае ў сённяшнім і ў будучым, што прыходзіць на змену сённяшняму. Яго галоўнай рухальнай сілай з’яўляецца закон традыцый. Менавіта традыцыя застаецца асноўным стрыжнем захавання і развіцця народнага мастацтва, традыцыя не толькі ў стылістычнай, вобразнай, знакава-сімвалічнай, у пэўнай ступені кананізаванай творчай адпрацаванасці, а ў гістарычным самаўсведамленні і асэнсаванні чалавечага быцця і сусвету ў цэлым.

У народнай творчасці, яе вобразах “... быццам замацаваны самыя непасрэдня, а таму і самыя фундаментальныя ўяўленні аб вечным парадку і гармоніі сусвету, аб непахіснасці кругавароту жыццядаўчых сіл прыроды” [44]. Народнае мастацтва ва ўсе эпохі не толькі адлюстроўвала цэласнае ўспрыманне свету, але імкнулася ў сімвалах і вобразах спасцігнуць рэальны і прыдуманы самім чалавекам свет. І таму яно не можа кваліфікавацца выключна як мастацтва утылітарнае, маючае адносіны толькі да матэрыяльнай культуры. Функцыі карысці, эканамічнасці, мэтазгоднасці прадметаў народнай творчасці ўзаемазвязаны з духоўнай культурай, з глыбокім эстэтычным зместам. Вядомы венгерскі спецыяліст у галіне эстэтыкі Л.Немет адзначала, што “мастацтва як састаўная частка рытуалу арганічна ўваходзіла ў сацыяльную рэчаіснасць, і яго цяжка было ад яе адрозніць. Паміж прадметамі, па-мастацку сфарміраванамі, і прадметамі, якія прызначаліся для выканання якой-небудзь практычнай функцыі, не было розніцы таму, што мастацтва пранізвала паўсядзённую рэчаіснасць, усё грамадскае жыццё ... у сапраўднасці сфера мастацтва не была адасоблена” [202, с. 109–110].

Народнае мастацтва грунтуецца на родавай, гістарычнай памяці і пераемнасці, пры гэтым не толькі ў перадачы традыцый з пакалення ў пакаленне, іх генетычнай сувязі ў часе, а ў сутнаснай сувязі духоўнага пачатку і рэальнасці быцця, прыроды і чалавека з наваколлем. Дачыненне сённяшняга да мінулага, асобнага да агульнага, прыватнага да калектыўнага відаць у кожным творы народнага мастацтва. Гэтыя якасці і вызначаюцца як асаблівасцю пераемнасці традыцый, так і цеснай сувяззю з культурнымі, духоўнымі бакамі кожнай эпохі.

Што тычыцца народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, то яно ўяўляе сабой шматфункцыянальную з'яву ўжо па сваёй сутнасці. Галоўныя функцыі яго, а гэта практычная, ідэйна-зместавая, эстэтычная, абрадавая, выхаваўчая, знаходзяцца ў цеснай сінкрэтычнай узаемасувязі. Бытавая, практычная сутнасць народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва адлюстроўвае стваральную дзейнасць чалавека, які ўладкоўвае свой быт неабходнымі і карыснымі рэчамі. Карыснасць рэчаў, функцыянальная зручнасць, мэтазгоднасць у сваёй аснове нясуць эстэтычны пачатак. Менавіта гэта меў на ўвазе В.С.Воранаў, калі назваў дэкаратыўна-прыкладное мастацтва вялікім бытавым мастацтвам.

Як сцвярджае Т.М.Разіна, “...народнай творчасці характэрна высокая ступень мастацкага абагульнення, што адносіцца і да формы, і да зместу яе твораў... Народнае мастацтва не робіць адкрыццяў у кожным новым творы... але ў яго свабоднай варыятыўнасці раскрываюцца моц чалавечай фантазіі і багацце матэрыяльнага ўвасаблення ўяўленняў аб прыгожым, здольнасць ідэалізаваць і ўпрыгожваць жыццё” [239]. У народным мастацтве мы бачым злітнасць карыснага і прыгожага, традыцыйнага і інавацыйнага, ідэйнага зместу з бытавой прадметнай сутнасцю твораў. Тут існуюць агульныя формулы, дакладней каноны, якія вызначаюць характар цэлага, накіроўваюць майстра ў творчым працэсе, выходзяць яго густ, фарміруюць мастацкі прафесіяналізм.

Сёння народная творчасць можа разглядацца як у гістарычным аспекце, так і ў аспекце сучаснага яе развіцця. Большасць даследчыкаў арыентаваны на разгляд народнай творчасці як па “вертыкальным” зрэзе ў адпаведнасці з гістарычнай эвалюцыяй яго развіцця, так і па “гарызантальным” з уключэннем народнага мастацтва ў структуру функцыянавання агульнай культуры з яе асобнымі тыпамі і задачамі на кожным этапе грамадскай фармацыі. Народнае мастацтва як тэрмін, вызначаючы ў шырокім разуменні глыбінныя пласты народнай духоўнай культуры, ахоплівае шырокае кола з'яў ад бытавога мастацтва сялян ва ўмовах натуральнай гаспадаркі да сучасных праяўленняў творчай ініцыятывы мас.

Вядомы даследчык народнага мастацтва Т.Зубава выказвае на гэты конт наступную думку: “Толькі перастаўшы звязваць канкрэтныя ўяўленні аб народным мастацтве абавязкова з сялянскай культурай, можна ставіць пытанне аб стварэнні адзінай тэорыі народнага мастацтва. І, думаецца, што сучасным народным мастацтвам мы будзем лічыць мастацкую творчасць непрафесіяналаў самых розных культурных слаёў: і рабочых, і калгаснікаў, і служачых” [101]. Такую ж пазіцыю ў адносінах да народнага мастацтва выказвае і літоўскі мастацтвазнавец В.Рымкус, які ўключае ў азначанае паняцце ўсю мастацкую творчасць народа, што нараджаецца, існуе і развіваецца за мяжой прафесійнага мастацтва з захаванымі да нашага часу традыцыйнымі формамі [249]. Мы пагаджаемся з думкамі названых аўтараў пра мастацкую творчасць непрафесіяналаў, якія разглядаюць яе **не толькі як сацыяльна-культурны працэс, як адну з формаў далучэння шырокай масы людзей да мастацтва, але і да яго стварэння.** Разам з тым меркаванне А.Канцэдзікаса па азначэнні народнага мастацтва на мяжы XIX–XX стагоддзяў мае некалькі іншае адценне. “Натуральна, – піша аўтар, – жаданне даследчыкаў бачыць у народным мастацтве і эпасе вынік творчасці ўсіх працоўных мас... Такая пашыраная трактоўка прываблівае сваёй накіраванасцю ў перспектыву, але з пункту гледжання аналізу канкрэтнага матэрыялу народнага выяўленчага мастацтва і яго сінкрэтычных асноў яна аказваецца перааканнаўчай” [120, с. 50]. У дадзеным выпадку А.Канцэдзікас мае на ўвазе паняцце “народнае мастацтва” выключна ў сэнсе традыцыйнай культуры. Сучаснае ж народнае мастацтва не можа замыкацца ў рамках толькі традыцыйных формаў сінкрэтычнага характару. Сацыяльна-эканамічныя, палітычныя і культурныя змены, якія адбыліся не толькі ў дзяржаўным, але і ў сусветным маштабе, паспрыялі ўтварэнню новых відаў і формаў народнай творчасці. Пашырыліся граніцы праяў народных мас у стварэнні і развіцці культурнага працэсу, і гэта сведчыць аб тым, што **народнае мастацтва ўяўляе сабой не нязменны, а рухомы арганізм у духоўным жыцці грамадства.**

А.Канцэдзікас, аргументуючы сваё выказванне, робіць акцэнт на сінкрэтычнасці як асноўнай кампаненце ў агульнай складаючай сутнасці народнага мастацтва. Аднак гэта тычыцца больш ранняга гістарычнага перыяду яго развіцця. У сучасных умовах функцыянавання народнага мастацтва існуе зусім іншая светапоглядная парадыгма, якая ўжо не ўпісваецца ва ўстаялую сістэму паняццяў яго сінкрэтычных асноў.

На мяжы 1920-х гадоў вядомы вучоны ў галіне народнага мастацтва А.І.Някрасаў не лічыў абавязковымі яго прыметамі традыцыйнасць і калектыўнасць. Наадварот, ён лічыў сялянскае мастацтва як з'яву даволі рухомую ў культуры і схільную да розных уплываў мастацтва іншых краін, гарадскога “вучонага” мастацтва. Сапраўды, народнае мастацтва ў традыцыйным сэнсе не магло развівацца абсалютна ізалявана ад культурных працэсаў самага рознага маштабу. Заўсёды існаваў узаемаўплыў як мастацкіх школ мясцовага, рэгіянальнага значэння, так і мастацкіх культур міжнароднага ўзроўню. На думку А.І.Някрасава, ёсць прамыя сувязі сялянскага мастацтва і з прымітывам, паколькі ў тым, і ў другім выпадку заўважаецца асобая любоў да дэталёвай апрацоўкі рэчы, дзякуючы чаму дасягаецца поўнае пастаянства формаў і вобразаў.

Аб блізкасці, нават адзінстве народнай і самадзейнай творчасці ў сваіх працах выказваўся А.В.Бакушынскі, які сцвярджаў, што “паміж гэтымі дзвюма катэгорыямі ёсць падабенства – праяўленне інцыятывы не да рамеснай, а да творчай перапрацоўкі. Розніца ж – самадзейнае мастацтва – гэта мастацтва дылетанцкае, хаця яно ў нашы дні і набірае моцы. Народнае мастацтва мае ў аснове гэтыя рысы дылетантызму, але ўсё ж яно мае галоўным чынам прафесійны характар” [13]. А.В.Бакушынскі тут меў на ўвазе развіццё народных промыслаў, і ў прыватнасці творчасць мастакоў Палеха і Мсцеры. Шматлікія яго ідэі і думкі сёння можа разглядаць, напэўна, толькі ў агульным кантэксце яго культуралагічнай і філасофскай канцэпцыі, але і на сучасным этапе многае з выказванняў даследчыка застаецца карысным і актуальным [11, 13].

У 1920-я гады праблемам народнага мастацтва значную ўвагу надаваў В.С.Воранаў. Народную творчасць ён разглядаў

як дэкаратыўна-прыкладную і лічыў асноўнымі яе рысамі калектыўнасць, традыцыйнасць, утылітарнасць. Народнае мастацтва ён не атаясамліваў з сялянскім. На яго думку, калектыўнасць у народнай творчасці праяўляецца ў варыянтнасці, у тым, што кожны з майстроў мог унесці ў традыцыйны ўзор нешта сваё. А традыцыйнасць у народнай творчасці разумелася ім як аднастайнасць і паўторнасць мастацкіх задач, якія праходзілі праз пакаленні народных майстроў.

У пачатку 1930-х гадоў тэрміны “сялянскае мастацтва” і “вясковае мастацтва” паступова выцясняюцца тэрмінам “народнае мастацтва”, які з другой паловы 30-х гадоў сцвярджаецца ў нашай літаратуры канчаткова. Аднак у гэтым тэрміне страчваецца часовае і сацыяльнае абмежаванне таго канкрэтнага зместу, які ўкладваўся ў папярэднія тэрміны [100].

У 1970-х гадах аб’ектам вывучэння народнай творчасці становяцца традыцыйнае народнае мастацтва (маецца на ўвазе сялянскае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва), народныя промыслы, самадзейнае мастацтва і тады яшчэ канкрэтна не вызначаны ў сваёй іерархічнай прыналежнасці прымітыў.

Большасць спецыялістаў у галіне народнага мастацтва прытрымліваюцца той думкі, што сучасная народная творчасць уяўляе сабой маналітны пласт, кожная частка якога мае ўласцівасці цэлага, штосьці падобнае на ланцуг, у якога звёны цесна звязаны адно з адным, хаця кожнае з іх мае і свае асобныя якасці, характэрныя толькі яму. У кожным звяне адлюстроўваюцца свае духоўныя ідэалы, сугучныя эпосе, часу, па-свойму праламляюцца вытокі мастацкага ўсведамлення мас. Зразумела, што традыцыйнае народнае мастацтва базіруецца на мастацкай традыцыі, мастацкіх канонах, якія выпрацаваны мінулымі пакаленнямі, мастацкім вопытам чалавецтва, які захаваўся да нашага часу. Аднак мастацкая традыцыя адрозніваецца ад мастацкага вопыту. У традыцыю ўваходзіць толькі тая частка вопыту, якая на пэўным адрэзку часу з’яўляецца больш актуальнай і пераходзіць з мінулага ў сённяшняе. Традыцыя ўяўляе сабой арганізаваны вопыт пэўнай групы людзей, калектыву, сканцэнтраваны ў жорсткай структуры, якая адлюстроўвае прыродную, сацыяльную і псіхалагічную рэальнасць. Таму за тра-

дыцый застаетца функцыя захавання культуры мінулага ў розных формах яе праяў, хаця часавыя параметры існавання і дзеяння могуць мяняцца. Як сцвярджае Э.С.Маркаран, «дынамізм развіцця сучаснага мастацтва робіць часавыя інтэрвалы дзеяння многіх культурных традыцый непамерна больш кароткімі, чым у мінулым, і “міжпакаленняя” перадача праграм уступае месца больш частай змене традыцый у межах жыцця аднаго пакалення» [172]. Па сутнасці традыцыі, якія даходзяць да нас з мінулага, хаця і не страчваюць сваю асноўную ролю, але ўжо па-іншаму яе выконваюць. Сам гісторыка-мастацкі вопыт, які захоўваецца ў глыбінных пластах культурнай памяці, уяўляе па сутнасці невычэрпную крыніцу патэнцыяльных традыцый. Менавіта сучасная творчасць, сучасная мастацкая культура могуць выбіраць з гэтага багатага “запасніка” ўсё новае і новае мадэлі і структуры.

Народная творчасць, як і прафесійнае мастацтва, не можа развівацца без апоры на культурную спадчыну, аддаленую ці блізкую. Кожная мастацкая з’ява прамым ці ўскосным чынам не можа быць не звязанай з дасягненнямі мінулых пакаленняў, з тым багажом традыцый, якія ўжо выкрышталізаваны і захаваны ў мастацкім вопыце мінулага. Калі мы гаворым аб глыбіні традыцыйнасці народнага мастацтва, мы маем на ўвазе, што ў паняцце “традыцыйнасць” уваходзяць тыя шматлікія ідэі, вобразы, сюжэты, сімвалы, знакі ці формы прадметаў, якія ўзніклі ў далёкія часы і, трансфармуючыся праз стагоддзі і тысячагоддзі, дайшлі да нашага часу, захавалі ўстойлівыя прыметы мастацкай свядомасці народа. Гэта не ацэньваецца як праява кансерватызму, а наадварот, тут бачна жывая і арганічная пераемнасць, калі кожнае новае пакаленне засвойвае ў далейшым развіцці мастацтва толькі тое, што зразумела, прымальна і неабходна на новым культурна-гістарычным этапе чалавечай цывілізацыі.

Народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва ў адрозненне ад вуснай народнай творчасці стварае свет рэальна існуючых прадметаў, дзе гармонія колераў і фарбаў, рытм ліній і пластыка формаў вабяць вока чалавека, хваляюць яго ўзвышаныя пачуцці. Галоўнай ідэяй, што закладзена ў аснове народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, з’яўляецца ідэя эстэтычнага пераўтварэння рэальна існуючага прадметнага свету вакол нас,

стварэння неабходных у жыцці рэчаў не толькі функцыянальна прызначаных, але і прыгожых, дзякуючы чаму яны даюць асалоду ад іх успрымання.

Разам з тым нельга не прызнаць, што народная творчасць, і асабліва мастацтва прыкладнога кірунку, у сваім развіцці значна залежыць ад укладу жыцця людзей, асаблівасцей часу, навукова-тэхнічнага прагрэсу, стану духоўнай і матэрыяльнай культуры. Кожная эпоха адметна сваімі поглядамі на эстэтычныя катэгорыі і духоўныя каштоўнасці ў грамадстве. Змены грамадска-эканамічнай фармацыі, сацыяльны і навукова-тэхнічны прагрэс самым непасрэдным чынам уплываюць на стан духоўнай культуры і, у прыватнасці, на ўсе віды выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Асабліва схільная да значных змен народная творчасць. Параўноўваючы сялянскае мастацтва другой паловы XIX стагоддзя з перыядам яго развіцця 20–30-х гадоў XX стагоддзя, мы бачым тая значныя перамены, якія выкліканы менавіта сацыяльна-культурнымі зрухамі ў грамадстве. Змянілася бытавая аснова, на якой існавала народнае мастацтва. Бытавыя рэчы: адзенне, посуд, прадметы працы і іншае – можна набыць у магазіне, на рынку, таму знікае неабходнасць рабіць іх людзям сваімі рукамі. З нашага жыцця адыходзіць у мінулае і тая аснова творчасці, якая была звязана з працай над бытавымі утылітарна-функцыянальнымі рэчамі, што з’яўлялася важнай сферай выяўлення эстэтычных густаў працоўнага чалавека, яго разумення прыгажосці, мэтазгоднасці, зручнасці ўсяго таго, што стваралася рукамі таленавітага творцы. Сёння мы можам гаварыць аб тым, што народнае мастацтва, якое ў значнай ступені адарвалася ад бытавой асновы, набыло характар чыста эстэтычны. Шматлікія прадметы, якія выкарыстоўваліся ў паўсядзённым быце сялян ці гарадскога насельніцтва, сталі прадметамі эстэтызацыі хатняга інтэр’ера, сувенірнай прадукцыяй народных промыслаў. Але эстэтычная аснова народнага мастацтва не губляецца, яна застаецца як элемент традыцыі, калектыўнасці ў адпрацоўцы знешніх формаў, арнаментальных кампазіцыйных канонаў, колеравых спалучэнняў і інш. Быццам нанова адкрываецца прыгажосць твораў народнага мастацтва, якія выходзяць на іншы ўзровень функцыянавання ў грамадскім асяроддзі.

Народнае мастацтва можа сёння разглядацца як **самастойная сістэма**, што функцыянуе ў мастацкай культуры па сваіх законах і кірунках. Вызначыць паняцце “народнае мастацтва” немагчыма без высвятлення тэарэтычных і метадалагічных прынцыпаў у даследаванні яго развіцця ў кантэксце гістарычных, сацыяльных і культурных аспектаў грамадства. У літаратурных крыніцах замежных даследчыкаў народнага мастацтва, ды і ў шэрагу прац савецкіх мастацтвазнаўцаў 1960-х і першай паловы 70-х гадоў, нямала азначэнняў народнага мастацтва, мала звязаных з яго сутнасцю, таму што яно разглядаецца па аналогіі з мастацтвам прафесійных творцаў. Некаторыя тэарэтыкі выказвалі думку аб паступовым знікненні народнага мастацтва ў век навукова-тэхнічнага прагрэсу.

У перыяд 1960–70-х гадоў актыўна дыскутавалася пытанне далейшага лёсу народнага мастацтва на старонках друку, а таксама на семінарах і канферэнцыях [19, 38, 43, 60, 102, 120, 197, 203, 206, 208, 249, 273]. Былі супрацьлеглыя пункты гледжання на гэты від мастацтва. Паміж народным мастацтвам мінулага і яго сучасным развіццём, на думку многіх, існуе непераадольная мяжа, якая перашкаджае разглядаць яго як спецыфічную з’яву. Многімі тэарэтыкамі народнае мастацтва даследавалася з пазіцыі, характэрнай для дэкаратыўна-прыкладной творчасці індыўідуальных мастакоў, і гэта было асноўнай метадалагічнай памылкай з боку навуковага аналізу ў мастацтвазнаўчым і культуралагічным яго асэнсаванні. Адсюль вынікала і тэарэтычная беспадстаўнасць вывадаў і ацэнак народнага мастацтва, якое атаясамлівалася з мастацтвам індыўідуальных творцаў. Вядомыя даследчыкі фальклору В.Е.Гусеў і П.Р.Багатыроў разглядалі народную творчасць з іншага боку, яны бачылі ў ёй асобны пласт духоўнай культуры ў яго пастаянным развіцці і неад’емнай сувязі з сённяшнім. В.Е.Гусеў, напрыклад, пісаў: “Своеасаблівая сінкрэтычнасць мастацка-вобразнага мыслення абумоўлена не неразвітасцю апошняга, а прыродай самога прадмета мастацкага пазнання, тым, што народныя масы пазнаюць прадмет свайго мастацтва перш за ўсё як эстэтычна цэльнае і цэласнае, у сукупнасці ўсіх ці многіх яго эстэтычных якасцей, у шматграннасці і складанасці яго эстэтычнай прыроды” [83].

Аднак гэта канструктыўнае і даволі трапнае азначэнне фальклору, народнага мастацтва не атрымала адлюстравання ў далейшай распрацоўцы тэарэтычных пастулатаў аб народнай творчасці як структуры, што развіваецца ў цеснай залежнасці ад гістарычных асаблівасцей.

На мяжы 1960–70-х гадоў савецкія даследчыкі народнага мастацтва Т.С.Сяменава, М.А.Ільін, М.А.Някрасава, А.С.Канцэ-дзікас, Г.К.Вагнер, Т.М.Разіна, а таксама беларускія вучоныя Я.М.Сахута, М.Ф.Раманюк, В.А.Лабачэўская і многія іншыя звярнуліся да яго вывучэння ў кантэксце агульнай мастацкай культуры як феномена традыцыі, школы, калектыўнасці, цэласнасці і родавай сутнасці.

М.А.Някрасава, напрыклад, у вельмі дакладным і трапным азначэнні народнага мастацтва як асобай з’явы ў духоўнай культуры падкрэслівае, што “... феномен народнага мастацтва можа быць вызначаны па галоўных параметрах яго сістэмы: калектыўнасці ў аспекце родавага, самастойнасці мастацкага і творчага тыпу, асаблівасці адносін да рэальнасці, якія характарызуюцца цэльнасцю ўспрымання, гістарычнай свядомасцю творцы. Гэта такая сістэма, якая ўваходзіць у больш шырокую сістэму нацыянальнай культуры і ў сістэму сусветнай культуры як структура, што на ўсіх узроўнях рэгулюецца законам калектыўнасці, традыцыі” [199, с. 322]. Далей, удакладняючы сутнасць народнага мастацтва ў кантэксце агульначалавечай культуры, М.А.Някрасава піша: “Народнае мастацтва як феномен сучаснасці функцыянуе і развіваецца ў кантэксце ўсёй культуры. У гэтым яго вялікая грамадская каштоўнасць, значэнне як гістарычнай памяці, яно адлюстроўвае народны светапогляд, народнае разуменне прыгажосці, народную мудрасць і народную мараль, якія выходзяць з усёй гісторыяй народа, шырэй – чалавецтва” [199, с. 322]. Аўтар пераканаўча даказвае, што народнае мастацтва функцыянуе не ў асобных разрозненых формах у плыні прафесійнага мастацтва, а развіваецца як сістэма, як асобны тып мастацкай культуры, цэласны і ўзаемазвязаны з мастацтвам прафесійна-індывідуальнай творчасці.

Народнае мастацтва звязана з сацыяльна-эканамічнымі праблемамі, у тым ліку з жыццём вёскі, развіццём агульнана-

цыянальнай і сусветнай культуры. Гэта цесная ўзаемасувязь характарызуе ўзровень і стан яго развіцця на сучасным этапе. У наш час, напрыклад, яго ўсё больш і больш набывае эстэтычны сэнс, адсоўваючы на другі план чыста утылітарныя якасці. Народнае мастацтва як цэласная з'ява мастацкай культуры ўзбагачае сваёй энергіяй калектыўнага, родавага, нацыянальнага агульначалавечую культуру, прыносячы ў яе эстэтычныя ўяўленні народа, яго адчуванне свету.

Народнае мастацтва мае асаблівасці, якія адрозніваюць яго ад іншых відаў мастацкай культуры. Гэта не толькі жыццёва абгрунтаваная функцыя, сінкрэтызм, а і прыроднасць, гістарычнасць мастацкай свядомасці. Яно не можа, як ужо гаварылася, заставацца як феномен мінулага, застылага на пэўнай архаічнай стадыі эстэтычнага ўспрымання навакольнага асяроддзя, а з'яўляецца жывой творчасцю, вельмі шчыльна звязанай з гісторыяй духоўнай культуры народа, з прыродай, традыцыямі і ўкладам жыцця людзей як у мінулым, так і ў сучаснасці.

Народнае мастацтва ў сваім развіцці вызначаецца гістарычнай памяццю, сувяззю мінулага і сённяшняга, гэта значыць пераемнасцю захаваных праз пакаленні і час традыцый, характэрных устойлівасцю і глыбінёй жыццёвага зместу. На сучасным этапе лёс народнага мастацтва вызначаюць узровень гістарычнай думкі ў грамадстве, адносіны да культурных каштоўнасцей, духоўнага вопыту мінулага [199, с. 74]. Асноўнай дамінантай асэнсавання ім рэальнага быцця з'яўляецца ўсё тое, што дапамагае жыць і станавіцца вечнай духоўнай каштоўнасцю.

Народная мастацкая культура на сучасным этапе ў сваёй аснове мае розную знешне канструктыўную і змястоўную абалонку функцыянавання ў грамадстве, застаецца і архаічнай, і інавацыйнай, фальклорнай і сацыяльна арганізаванай, матэрыяльнай і чыста духоўнай. Разам з тым яна мае агульныя вытокі, адзіныя родавыя характарыстыкі, рысы народнай творчасці з адпаведнай светапогляднай канцэпцыяй незалежна ад формы, відаў і ўмоў, у якіх развіваецца.

Агульнасць родавых уласцівасцей у функцыянаванні разнастайных кірункаў народнай творчасці дае падставы разглядаць

народнае мастацтва як з'яву сінтэтычную, поліфункцыянальную і ўзаемазвязаную не толькі з яе сумежнымі формамі, але і пластамі агульнай мастацкай культуры – прафесійным мастацтвам, фальклорам, мастацкай самадзейнасцю і інш. Для ўспрымання і ацэнкі любога кірунку мастацтва – традыцыйнага народнага, прафесійнага, самадзейнага – трэба выявіць і ахарактарызаваць тое агульнае, што аб'ядноўвае іх, асобае і прыватнае, што фарміруе спецыфічныя асаблівасці, вылучае ў асобны від, жанр, форму.

У мастацтвазнаўчай літаратуры ў большасці сваёй на працягу доўгага часу ажыццяўляўся аналіз відаў і формаў мастацкай культуры з пазіцыі іх спецыфічных рыс і якасцей, якія адрознівалі адзін від ад другога. Сваю задачу мы бачым ў іншым, а менавіта ў тым, каб вызначыць агульнае, характэрнае, што аб'ядноўвае народную мастацкую культуру, у прыватнасці народную творчасць, у цэласны устойлівы пласт культуры грамадства, вытокі якога і агульныя карані вызначаюцца чалавечай цывілізацыяй.

Шчыльнае ўзаемадзеянне розных формаў мастацкай творчасці характарызуе перш за ўсё родавыя ўласцівасці іх паходжання. Разнастайныя віды, слаі, кірункі выяўлення і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва – народнага, самадзейнага ці прафесійнага – звязаны паміж сабой, адзін аднаго дапаўняюць, а часам пераходзяць з адной эстэтычнай і сацыяльнай сферы ў другую, узбагачаючы нацыянальную мастацкую культуру.

Каб вызначыць прыроду паходжання і функцыянавання ў грамадстве той ці іншай галіны мастацкай творчасці, мы павінны звярнуцца да такіх дыялектычных паняццяў, як “індывідуальнае і калектыўнае”, “эстэтычнае і утылітарнае”, разгледзець сутнаснае значэнне катэгорый “майстар”, “мастак”, “выканаўца”.

Даволі доўгі час у мастацтвазнаўстве недаацэньваўся, ды і зараз недаацэньваецца, індывідуальны пачатак у народнай мастацкай культуры. М.А.Някрасава, напрыклад, вылучае шэраг асноўных прымет, якія дазваляюць гаварыць аб народным мастацтве як асобным пласце духоўнай культуры са сваёй спецыфікай і сваімі законамі існавання і развіцця [199]. Па яе мер-

каванні, у народным мастацтве індывідуальная творчасць не ўяўляе сабой самастойную творчую дамінанту, з’яўляецца са-стаўным элементам агульнага працэсу народнага мастацкага ўсведамлення. Тут суб’ектыўнае, індывідуальнае выяўляецца праз школы і каноны, праз традыцыі, якія адпрацаваны пака-леннямі людзей і адносна ўстойліва захоўваюцца на працягу свайго развіцця. Што датычыцца творчасці індывідуальных мастакоў, то апошнія імкнуцца быць не звязанымі ні з трады-цыяй, ні са школай ці пэўнымі мастацкімі канонамі, уласцівымі народнаму мастацтву. У прафесійным мастацтве існуюць свае школы, пэўныя традыцыі, але яны маюць зусім іншы сэнс у па-раўнанні з народным мастацтвам.

Замежныя даследчыкі доўгі час прытрымліваліся поглядаў на народнае мастацтва, выпрацаваных В.С.Воранавым. Гэтыя погляды звязаны толькі з натуральнай гаспадаркай, патрыяр-хальнай вёскай, “ручнай вытворчасцю”, “хатняй прамысловас-цю”. Больш таго, у мастацтвазнаўстве Захаду народнае мастац-тва кваліфікавалася як “творчасць неасэнсаваная”, “безабліч-ная”. Вось, напрыклад, як ацэньвае народную творчасць замеж-ны вучоны Г.Наўман: “Сапраўднае народнае мастацтва – гэта абшчыннае мастацтва, але не што іншае, як гнёзды ластавак, пчаліныя соты і ракавіны смаўжа, якія з’яўляюцца творами са-праўднага калектыўнага мастацтва” [189, с. 190]. Тут калек-тыўнасць разумеецца як біялагічнае, інстынктыўнае, а не як жывая традыцыя, што пераходзіць ад аднаго пакалення да дру-гога. Такі пункт гледжання, на жаль, быў у мінулым уласцівы і некаторым савецкім мастацтвазнаўцам. Таму не выпадкова яны лічылі народнае мастацтва рудыментам мінулага і выключалі магчымасці яго далейшай жыццяздольнасці і актыўнага развіцця ў будучым.

Аднак не ўлічваць ролю ў мастацка-творчым працэсе майст-ра, мастака як носьбіта эстэтычнай культуры, выразніка пэўнай этнічнай мастацкай традыцыі нельга. Роля асобных творцаў, адораных, таленавітых людзей – немалаважная. Яны перайма-юць вопыт сваіх папярэднікаў і развіваюць далей мастацтва ў адпаведнасці са сваім асабістым эстэтычным светаўспры-маннем. Безыменнасць большасці прадметаў народнага мастац-

тва не азначае адсутнасці ўкладу ў іх таленту і здольнасці асобных творцаў, стваральнікаў гэтага ж мастацтва. У народнай творчасці мастак, майстар выступаюць у ролі першаадкрывальнікаў і перапрацоўшчыкаў вобразна-эстэтычнага пачатку народнай духоўнай культуры, носьбітаў своеасаблівага светаўспрымання. Мастак агульначалавечыя духоўныя каштоўнасці, калектыўныя ідэі, паняцці прапускае праз асабістае светаадчуванне і стварае вобразы, якія па сваёй сутнасці адлюстроўваюць як калектыўныя ідэйныя, эстэтычна-змястоўныя здабыткі, так і індывідуальныя асаблівасці ўспрымання і адлюстравання духоўнага і матэрыяльнага жыцця чалавека. Усім вядома, што творчасць, вобразна-мастацкае ўвасабленне даступныя не кожнаму члену грамадства. Нямногія валодаюць дарам мастака-творцы, яны адлюстроўваюць, узбагачаюць жыццё сродкамі іх вобразна-эстэтычнага ўяўлення. І менавіта **індывідуальны пачатак у агульнай плыні народнай творчасці займаў і займае даволі значнае месца.**

Зразумела, у дахрысціянскі і раннехрысціянскі перыяды чалавечай гісторыі не існавала суб'ектыўнага, асабістага пачатку ў народнай творчасці. Чалавек усё тое, што мелася ў навакольным асяроддзі, успрымаў цэласна, у еднасці з прыродным космасам. І менавіта ў архаічнай культуры мастацтва і рамяство знітоўваліся ў адзінай плыні творчага працэсу. Ён быў неад'емнай часткай пазнавальнай дзейнасці чалавека пры стварэнні той ці іншай жыццёва неабходнай рэчы. Нашы далёкія продкі ўкладвалі ў зробленыя імі рэчы сваё разуменне і ўспрыманне космасу. “Сінкрэтызаваныя формы бытавання твораў народных майстроў мінулага, – піша А.Канцэдзікас, – характарызаваліся практычна ўсеагульным удзелам калектыву ў функцыянаванні гэтых твораў. Не толькі стварэнне, але і спажыванне прадуктаў утылітарна-мастацкай працы з'яўляліся ў народнай культуры творчым працэсам. Сёння перад намі зноў стаіць задача вярнуць чалавецтву зараз ужо ў іншых формах і на іншым узроўні мастацтва не як прадукт спажывання, а як творчасць – адну з абавязковых формаў жыцця” [120, с. 68].

Сінкрэтызм думкі і практыкі жыццёвай дзейнасці, неад'емнасць і непарыўнасць эстэтычнага і утылітарна-функцыянальнага ў духоўным і матэрыяльным асяроддзі складалі асноўную

сутнасць архаічнай філасофіі, маралі і эстэтыкі. На тым этапе чалавечай цывілізацыі ні каваля, ні цесляра, земляроба ці рамесніка нельга лічыць мастаком у сучасным яго разуменні. Вырабляючы цудоўныя рэчы і з эстэтычнага, і з утылітарнага боку, яны не абмяжоўваліся толькі актам мастацкай творчасці, а ўкладвалі ў іх магічны, рэлігійны і рытуальны сэнс. Між іншым, як мы ўжо адзначалі, не кожны чалавек мог ствараць выдатныя рэчы з эстэтычнага і чыста прыкладнага боку. Ва ўсе часы існавалі асобныя катэгорыі людзей, якія валодалі адмысловым рамяством “прыгожа і зручна” вырабляць бытавыя прадметы, што ў далейшым і аказала ўплыў на падзел працы і на вылучэнне ў асобныя групы сапраўдных майстроў, творцаў, выканаўцаў. Ажыццяўлялася дыферэнцыяцыя людзей па іх прыродных здольнасцях і магчымасцях выконваць тую ці іншую работу найлепшым чынам і ствараць узоры утылітарнага, сакральнага і эстэтычнага прызначэння. Гэтыя ўзоры, паўтараючыся ў творчасці іншых, пракладвалі шлях іх далейшага развіцця, становіліся набыткам калектыўнага асваення творчай думкі.

Асэнсоўваючы дыялектыку “калектыўнае – індывідуальнае” ў народнай мастацкай культуры, мы разумеем, што не толькі майстар стварае ўзоры, якія адпавядаюць пэўнай традыцыі, архетыпу, але і калектыў (арцель, абшчына), што распрацоўвае іх па тых жа мерках традыцыі, архетыпу, але ўжо з улікам прыўнясення новых рыс і адценняў. Трэба адзначыць, што сістэма адносін “індывідуальнае – калектыўнае” ўстойліва захоўвала на працягу доўгага часу ідэю аб адсутнасці індывідуальнага і выключнасці калектыўнага ў народнай мастацкай культуры. Майстру-рамесніку адводзілася тут роля як пасрэдніка паміж прыродным космасам і тым космасам, які стварае сам чалавек. І таму вобраз пасрэдніка не ўлічваўся, важны быў вынік яго рамеснай ці творчай дзейнасці. Вырабы вядомых на пэўным перыядзе майстроў з цягам часу адыходзілі ў нябыт разам з імёнамі сваіх стваральнікаў.

На мяжы XIX–XX стагоддзяў фігура народнага майстра, творцы, выканаўцы набывае некалькі іншую трансфармацыю. Паступова змяняецца і ўзмацняецца парадыгма функцыянавання народнай творчасці, найбольш яскрава адбываецца дыфе-

рээнцыяцыя традыцыйнага народнага мастацтва на утылітарнае і чыста дэкаратыўнае, апошняе мела чыста эстэтычнае прызначэнне, прадыктаванае зменамі ў сацыяльна-эканамічных сферах чалавечага жыцця. Паступова значная ўвага надаецца навуковаму боку даследавання фальклору, народнага мастацтва, збору і сістэматызацыі матэрыялу аб народных спевах, казачніках, народных майстрах. Змянялася і канцэпцыя адносін калектыўнага і індывідуальнага ў фальклору і народнай мастацкай творчасці. У канцы 1980-х гадоў К.В.Чыстоў пісаў: “Фальклор – творчасць калектыўная. Аднак гэта не азначае, што ён ствараўся ўсім народам і нікім канкрэтна. Калектыўнасць фальклору заключаецца ў тым, што тая ці іншая казка або песня, першапачаткова створаная кімсьці (натуральна, у духу традыцыі), успрынята была гэтай калектыўнай традыцыяй і атрымала распаўсюджванне...” [297, с. 23–27].

Адным з першых, хто асэнсаваў размежаванне калектыўнага і індывідуальнага ў фальклорнай творчасці, быў В.Р.Бялінскі. Вызначаючы значнасць індывідуальнага ў фальклору, ён гаворыў: “... Зразумела, усякі асобны народны твор быў абавязаны сваім пачаткам адной асобе, якая з гора ці радасці раптам запела яго...” [26, с. 331]. Вядома, што на працягу доўгага часу ўзоры фальклорнай ці мастацкай творчасці асобных прадстаўнікоў народнай культуры спазнавалі значную варыятыўнасць, у наступных выканаўцах яны атрымоўвалі “мастацкую адпрацоўку”, “даводку”, становячыся такім чынам прадметам сапраўднай калектыўнай творчасці.

На жаль, і на сучасным этапе развіцця мастацтвазнаўства, культуралогіі, фалькларыстыкі асоба народнага творцы, мастака, майстра не атрымала належнага вывучэння, вызначэння яго ролі ў захаванні і далейшай трансляцыі традыцыі, а перанейшаму яна кваліфікуецца на фоне ідэі аб выключнай калектыўнасці народнай творчасці. Аднак нягледзячы на абмежаванасць нашых ведаў аб сапраўдных носьбітах народнай мастацкай культуры, мы не можам не прызнаць, што іх дзейнасць з’яўляецца вызначальнай дамінантай у існаванні і развіцці ўсіх культурных стварэнняў. Менавіта на аснове такога канцэптальнага заключэння неабходна фарміраваць, на наш погляд, на-

вуковае абгрунтаванне ролі і месца народнага майстра, творцы, выканаўцы ў агульнай духоўнай культуры, магчымыя шляхі іх узаемадзеяння з элітарным, прафесійным мастацтвам.

У вывучэнні і навуковым асэнсаванні народнай мастацкай творчасці нямалае значэнне маюць і такія паняцці, як нацыянальная форма і асаблівасці яе развіцця. М.А.Някрасава даказвае, што народная творчасць як творчасць “надасобасная” пастаянна сцвярджае нацыянальны характар і як творчасць “наднацыянальная” – сваю родавую сутнасць [199, с. 68]. Народная творчасць мае нацыянальны характар, таму што яна адносіцца да пэўнай групы людзей, народа, аб’яднанага па геаграфічных, тэрытарыяльных, моўных прыметах.

У асаблівасцях і непаўторнасці народнай творчасці важную ролю адыгрываюць багацце і адметнасць мовы, псіхалагічны склад людзей, іх мысленне, тэмперамент і нацыянальны характар. Усё гэта самым непасрэдным чынам уплывае на фарміраванне нацыянальных мастацкіх традыцый, з’яўляецца асновай нацыянальнай самасвядомасці і адлюстроўвае яе сацыяльна-этнічны змест у жыццёвых і мастацка-творчых кірунках. Нацыянальная адметнасць рознабаковай народнай творчасці не вызначае толькі эстэтычную катэгорыю, а ўключае ў сябе складаючыя матэрыяльнага, духоўнага, сацыяльна-псіхалагічнага, геаграфічнага зместу, якія існуюць у дыялектычным узаемадзеянні. Акрамя таго, развіццё нацыянальных формаў народнай творчасці заўсёды шчыльна і непасрэдна звязана з гістарычным мінулым свайго народа, з народнымі песнямі, паданнямі, рытуаламі, абрадамі, вераваннямі. Формы і жанры народнай мастацкай творчасці на кожным гістарычным этапе непасрэдна суадносіліся з духам і эстэтычнымі запатрабаваннямі часу, а таксама неслі ў сваёй аснове агульнаэтнічныя і агульначалавечыя якасці філасофскага асэнсавання быцця. Вядомы даследчык у галіне культуралогіі А.С.Каргін піша: “...Нацыянальная творчасць абагачае агульнанародную. Кожны народ адлюстроўвае ў сваёй творчасці спрадвечныя ісціны аб справядлівасці, дабрыві і зле, прыгожым і пачварным па-свойму. Яны не могуць не ўспрымацца другім народам і не ўваходзіць у агульначалавечы фонд культуры...” [126, с.170].

Народная творчасць той ці іншай нацыі не можа развівацца абсалютна ізалявана ад іншых. Яна заўсёды з'яўляецца неад'емнай часткай культуры не толькі асобнай групы роднасных нацый, але і адзінага мастацка-гістарычнага працэсу.

Мастацкая культура сённяшняй Беларусі ўяўляе неад'емную частку ўсёй славянскай культуры. Вядома, што на працягу II–III стагоддзяў н.э. адбывалася актыўнае перасяленне народаў у сувязі з заваявальнымі паходамі і набегамі сармацкіх плямён з усходу, готаў з поўначы Цэнтральнай Еўропы. Ратуючыся ад спусташальных войнаў, плямёны Усходняй Еўропы шукалі прыстанку ў Прыкарпацці і Палессі. Менавіта тут адбывалася неверагоднае змяшэнне народаў, у выніку чаго сфарміравалася група плямён, якая ў далейшым атрымала назву “славяне”. У больш позні перыяд славянскія народы падзяліліся на тры асноўныя часткі: заходнія (чэхі, славакі, палякі), паўднёвыя (балгары, харваты, чарнагорцы, славенцы, сербы, македонцы), усходнія (рускія, беларусы, украінцы). Славяне змешваліся з іншымі плямёнамі і народнасцямі, адчувалі ўплыў іншых цывілізацый, таму, развіваючы свае традыцыі, адначасова засвойвалі культуру суседзей. Галоўнай задачай на гістарычных этапах развіцця славянскіх народаў было самазахаванне сябе, сваіх культурных традыцый у супрацьстаянні з суседзямі-заваяўнікамі. У розныя часы імі былі Візантыйская імперыя, Залатая Арда, Асманская імперыя і Германская імперыя. Усходнія славяне былі своеасаблівым шчытом для ўсіх еўрапейскіх народаў, абараніўшы іх ад татара-мангольскага нашэсця ў XIII ст., ад турак у XIV–XVI стст. і ў XX ст. – ад германскага фашызму. У такіх жорсткіх умовах існавання славянскія народы не толькі выжывалі, але і стваралі багатую духоўную культуру, якая ва ўсе часы мела вялікі ўплыў на сусветную культуру.

Запозычанасць лепшых узораў вуснага ці выяўленчага фальклору славянамі ў суседніх народаў адбывалася не механічна, а праз глыбокае пераасэнсаванне і прыстасаванне яго да сваёй культуры з улікам сваіх этнічных асаблівасцей. Запозычаныя ўзоры народнай творчасці, перапрацаваныя і прыстасаваныя да сваіх асноў духоўнага жыцця, уключаліся ў іншую сістэму каштоўнасцей, станавіліся часткай іншых традыцый,

ператвараліся ў якасна новыя культурныя ўтварэнні. Працэс запазычвання і ўзаемаўплыву духоўных каштоўнасцей розных народаў адначасова звязаны і з другім працэсам – у першую чаргу пераадоўваннем нацыянальнай замкнёнасці і выходам на шырокі геаграфічны ўзровень іх функцыянавання. На ранняй стадыі чалавечай цывілізацыі менавіта фальклор быў дамінуючай формай мастацкага ўсведамлення народа. Аўтэнтычны фальклор узнік і развіваўся ў асяроддзі сялянства на працягу стагоддзяў, і толькі ў апошні перыяд гістарычнага этапу новай чалавечай фармацыі на фоне магутных сацыяльных змен ад фальклору аддзяляюцца прафесійнае мастацтва, аматарская і самадзейная творчасць. Іх першаасновай, вытокамі з’яўляліся сялянскі фальклор, традыцыйнае народнае мастацтва.

Адным з маладаследаваных, але цікавых і важных пытанняў развіцця народнай творчасці застаюцца сутнасць і месца аматарскай і самадзейнай творчасці ў агульнай мастацкай культуры. У мастацтвазнаўчай літаратуры да нашага часу панавала такое меркаванне, быццам аматарская і самадзейная творчасць – з’ява культуры XX ст. Аднак зараджэнне мастацкай самадзейнасці, менавіта аматарскай і самадзейнай творчасці, адносіцца да больш ранняга перыяду. П.Я.Аляксеева, напрыклад, піша, што народная творчасць у яе разнастайных праявах заявіла аб сабе ў другой палове XIX ст. “Цяга народа да асветы, адмена прыгоннага права і развіццё капіталізму ў вёсцы, абуджэнне грамадскай свядомасці пралетарыату... з аднаго боку і, з другога боку – асветніцкая адзейнасць перадавых слаёў інтэлігенцыі... усе гэтыя абумовіла вырашальныя зрухі ў характары мастацкай творчасці шырокіх працоўных мас” [5, с. 12]. І ўсё ж актывізацыя развіцця самадзейнай мастацкай творчасці, як і ўсёй мастацкай самадзейнасці, прыпадае на 20-я і 30-я гады XX ст. Менавіта ў гэты час надавалася ўвага і тэарэтычным даследаванням у галіне народнай творчасці. Каб аб’яднаць намаганні шматлікіх даследчыкаў у вывучэнні і тэарэтычным асэнсаванні гэтай з’явы, у пачатку 1932 г. быў створаны Навукова-даследчы інстытут самадзейнага мастацтва (НДІСМ) пры Наркамасветы былога СССР. Асноўным кірункам ў рабоце інстытута было даследаванне музычнай і тэатральнай самадзейнасці. Важнымі

праблемамі былі такія, як выяўленне і вивучэнне спецыфікі самадзейнай творчасці, узаемадзеянне і ўзаемаўплыў яе з другімі відамі мастацтва і інш. Існавалі разнастайныя тэорыі, звязаныя з мастацкай самадзейнасцю. Гэта ў першую чаргу тэорыя аб перайманні самадзейнасцю рыс прафесійнага мастацтва; дзвюх плынях – самадзейнасці і прафесійным мастацтве, якія быццам супрацьстаяць адна адной; асобным метадамі самадзейнага мастацтва; аб прымітыўнасці масавай мастацкай самадзейнасці і інш.

Сёння існуе шмат азначэнняў самадзейнай творчасці. Яна разглядаецца як сродак маральнага, эстэтычнага выхавання, прыцягнення чалавека да мастацтва, культуры. Многія даследчыкі самадзейную мастацкую творчасць вылучаюць як адну з формаў спажывання мастацкай культуры і сферу ажыццяўлення творчага працэсу, другія бачаць у ёй дадатковую прафесію, “другое прызвание” [16] для значнай катэгорыі людзей, што прысвячаюць шмат часу любімай справе. Сапраўды, мастацкая творчасць выйшла за межы бытавой сферы, яна стала часткай грамадскага жыцця, прыметнай рысай сацыяльнай практыкі, вопыту і творчай энергіі чалавека. Самадзейная выяўленчая творчасць, як і ўся шматжанравая мастацкая самадзейнасць, развівалася ў савецкі перыяд і ў пэўнай ступені развіваецца зараз як сацыяльна арганізаваны рух працоўных, дзе ініцыятыва народных мас падтрымліваецца і накіроўваецца дзяржаўнымі і грамадскімі арганізацыйна-метадычнымі структурамі.

Пэўнае, але не дастаткова вычарпальнае, на наш погляд, азначэнне мастацкай самадзейнасці даў Ф.І.Пракоф’еў, паводле якога “мастацкая самадзейнасць – гэта арганізаваная мастацкая творчасць насельніцтва, якая развіваецца ў сістэме гурткоў, студый і г.д. Арганізаванасць – адзіная прымета, якая адзначае сістэму мастацкай самадзейнасці ад больш шырокай з’явы – масавай мастацкай творчасці” [232, с.28]. Паказчык арганізаванасці тут выступае больш з фармальнага боку, чым раскрывае сутнасць гэтай з’явы ў мастацкай культуры. Ён, між іншым, характэрны і для прафесійнага мастацтва, дзе працуе цэлая сістэма грамадскіх і дзяржаўных арганізацыйна-кіруючых структур. У вызначэнні сутнасці самадзейнай мастацкай твор-

часці важнае значэнне мае яе параўнальны аналіз з аматарскай творчасцю дарэвалюцыйнага перыяду, з сялянскім традыцыйным фальклорам і прафесійным выяўленчым мастацтвам. Менавіта такім шляхам можна выявіць агульныя, асобныя і канкрэтныя характарыстыкі самадзейнай творчасці ў мастацкай культуры. А.Канцэдзікас піша: “Надзвычай важным уяўляецца актыўнае вяртанне ў нашу культуру шырокага творчага ўдзелу працоўных мас для стварэння мастацкіх каштоўнасцей. Рост самадзейнай творчасці... толькі адна з граней гэтага працэсу...” [120, с. 68].

Самадзейную мастацкую творчасць можна ацэньваць і аналізаваць з розных бакоў: у адпаведнасці з тэорыяй культуры як састаўную частку агульнай культуры; як сацыяльна-педагагічную сістэму, якая функцыянуе ва ўмовах вольнага часу і садейнічае вырашэнню задачы эстэтычнага і маральнага выхавання шляхам уключэння людзей у актыўную творчую дзейнасць і інш. Разглядаецца самадзейная мастацкая творчасць у гісторыі, этнаграфіі, эстэтыцы і іншых галінах навукі. З улікам спектра навуковых даследаванняў народнай творчасці мы вызначаем яе як складаную, поліфункцыянальную культурна-гістарычную з’яву, якая існавала ў мінулым і развіваецца ў наш час па сваіх унутраных правілах і законах.

М.А.Някрасава, напрыклад, крытычна адносіцца да меркаванняў шэрага аўтараў, іх пазіцый і сцвярджэнняў у адносінах да трактоўкі сутнасці самадзейнай мастацкай творчасці, яе месца ў сучаснай народнай культуры. Яна лічыць, што самадзейныя мастакі запазычваюць у пэўнай мастацкай школы тыя ці іншыя асаблівасці. Вядома ж, што самадзейны творца не дасягае па сваіх вобразна-пластычных і выканальніцкіх інтэнцыях узроўню акадэмічных патрабаванняў, у адваротным выпадку ён быў бы прафесіяналам. Самадзейны мастак, напрыклад, у жывапісе, графіцы або скульптуры ў меру сваёй кампетэнтнасці і падрыхтаванасці карыстаецца пэўнымі прыёмамі акадэмічнай школы, аднак у творчым працэсе гэтыя прыёмы атрымліваюць асабіста арыентаваную інтэрпрэтацыю, уласціваю народнаму мастацкаму вобразу, народнай эстэтыцы. Перш за ўсё сказанае тычыцца творцаў, якія не маюць спецыяльнай мастацкай пад-

рыхтоўкі нават ніжэйшага ўзроўню. Але яны добра адчуваюць дух народа, яго эстэтыку, светапогляд, што пры адпаведных здольнасцях дазваляе ім усё гэта выявіць своеасаблівымі сродкамі выяўленчай мовы. Выяўленчая мова іх твораў, якая характарызуецца спецыфічнасцю народнага эстэтычнага ўяўлення, і ёсць прафесіяналізм народны, адметны формай вобразна-пластычнага адлюстравання свету. Гэтая форма мастацкага асэнсавання жыццёвай рэчаіснасці не запазычваецца з акадэмічнага мастацтва, а выкрышталізоўваецца з таямніц чалавечай падсвядомасці. Народнае выяўленчае мастацтва (жывапіс, графіка і скульптура), якое мы адносім да такога вялізнага пласта народнай мастацкай культуры, як прымітыў (наіўнае мастацтва, інсіта), не мае утылітарна-функцыянальнага прызначэння ў жыццядзейнасці людзей, і яго ў мастацтвазнаўчай літаратуры не прынята называць традыцыйным народным мастацтвам. Народнае выяўленчае мастацтва не мае ў сваім развіцці той формы перадачы традыцый, якія складваліся і развіваліся ў мастацтве дэкаратыўна-прыкладных відаў, хаця і тут ёсць свае традыцыі, але яны адметныя ад утылітарна-функцыянальнага народнага мастацтва. Гэтыя традыцыі іншага складу, яны не могуць быць прататыпам традыцый рамесніцка-творчай формы мастацкага вытлумачэння ў канкрэтных утылітарна-бытавых рэчах з іх пэўнай сімволікай і міфалагізмам, а ўяўляюць асобны, спецыфічны і ўстойлівы тып вобразнага бачання і эстэтычнага светаўспрымання, якім і з'яўляецца выяўленчы прымітыў. В.Д.Балдзіна піша: “Народнае мастацтва дае магчымасць пазнання прыроды першаэлементаў – пластычных і выяўленчых, у сваю чаргу апошнія увасоблены ў формах прымітыву, у элементах наіўнага мастацтва, ажываюць у розных яго канструкцыях і застаюцца асноватворнымі ў працэсе яго развіцця” [18, с. 22].

Прымітыў у народнай творчасці, хаця і сведчыць аб асаблівасцях індывіда і вызначаецца яго псіхалагічнай структурай, тым не менш вырастае і развіваецца ў межах народнага мастацтва і не можа быць вылучаны ў нейкае другое ці трэцяе вымярэнне народнай культуры. Аднак М.А.Някрасава вычляняе прымітыў у асобную структуру, аддаленую ад яе сапраўднага

месца ў іерархіі народнага мастацтва. Яна адзначае, што “...народны прымітыў, хаця і ўваходзіць у склад народнага мастацтва, тым не менш не з’яўляецца формай яго развіцця і ні ў якой меры не можа ўяўляць сабой, уласна кажучы, народнае мастацтва” [196, с. 99].

Далей, працягваючы сваю думку, М.А.Някрасава, разам з тым як быццам супярэчачы сабе, дадае: “З творамі народнага мастацтва можа быць выстаўлены толькі народны прымітыў, створаны народным майстрам” [196, с. 101]. Сапраўды, народны прымітыў, асабліва яго выяўленчыя формы, уяўляе даволі складаную праблему ў тэорыі мастацтвазнаўства. Існуюць разнастайныя пункты гледжання вучоных, тэарэтыкаў мастацтва, практыкаў на гэту з’яву. На сучасным этапе пытання, звязанага з прымітывам і яго развіццём, абмяркоўваюцца на міжнародных семінарах і канферэнцыях. Робіцца гэта з мэтай вызначыць яго сутнасць, спецыфіку, ролю і месца не толькі ў духоўнай культуры, але і ў жыцці грамадства ў цэлым.

Такім чынам, народнае мастацтва ўяўляе самастойную цэласнасць у грамадска-гістарычным і духоўным жыцці народа, якая развіваецца па асобных законах творчасці. У аснове іх – калектыўнасць мастацкай свядомасці, сувязь з прыродай, пераемнасць традыцый, выпрацаваных папярэднімі пакаленнямі. Народнае мастацтва як асобны і спецыфічны пласт культуры не абмяжоўваецца толькі традыцыйнымі ўжытковымі яго відамі і формамі. Існавалі ў мінулым і развіваюцца зараз віды аматарскага, самадзейнага і наўнага мастацтва, якія ўваходзяць у агульны кантэкст народнага мастацтва, з’яўляюцца яго неад’емнай часткай.

1.2. Прымітыў і яго месца ў народнай мастацкай культуры

У сферы арганізаванай самадзейнай творчасці, якая ахоплівае цэлую сістэму арганізацыйна-метадычных структур: рэспубліканскіх, абласных і раённых цэнтраў народнай творчасці, студый, гурткоў, падрыхтоўчых курсаў выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, клубаў па інтарэсах і іншых, – пастаянна ажыццяўляюцца мэтанакіравана навучальна-творчы і

выхаваўчы працэсы. Іх удзельнікі імкнуцца засвоіць і пераняць напрацаваны вопыт і майстэрства ў мастацтве, атрымаць веды і навыкі, якія дапамогуць творцу арыентавацца ў жывапісе, графіцы, дэкаратыўнай пластыцы. Але значная частка таленавітых людзей у народнай творчасці знаходзіцца па-за сферай арганізаванага працэсу, працуе індывідуальна і стварае самабытныя творы, якія сёння прынята называць “прымітывам”, або “наіўным” ці “інсітным” мастацтвам. Каб вызначыць спецыфічныя асаблівасці мастацтва прымітыву, трэба звярнуцца да яго вытокаў, выявіць генетычныя сувязі з традыцыйным народным мастацтвам і фальклорам.

Слова “прымітыў” паходзіць ад лацінскага “*primitivus*”, што азначае першапачатковы. У гістарычнай і мастацтвазнаўчай літаратуры прымітывам прынята называць мастацтва старажытных нееўрапейскіх цывілізацый, першабытнае, сярэднявечае традыцыйнае мастацтва Азіі, Афрыкі, Амерыкі і інш. У гэтую катэгорыю трапляе мастацтва душэўнахворых, але яно ў сваёй аснове мае зусім іншы сэнс. Пад прымітывам разумеецца таксама творчасць самабытных майстроў у галіне жывапісу, аб’ёмнай пластыкі, не звязаная з акадэмічнай школай прафесійнага мастацтва і разам з тым атрымаўшая пэўнае прызнанне ў культурным жыцці народаў на працягу апошняга стагоддзя.

У еўрапейскай культуры цікавасць да прымітыву ў выяўленчым мастацтве выявілася ўжо два стагоддзі назад. У новым пазнанні пазакласічных мастацкіх формаў трэба адзначыць зварот шматлікіх еўрапейскіх майстроў да творчасці мастакоў протарэнесансу і ранняга Адраджэння. Яны шукалі мастацка-творчыя арыенціры, вобразна-пластычныя сродкі, якія былі не запатрабаванымі ў сістэме акадэмічнага мастацтва. Значную ролю ў адкрыцці каштоўнасцей “некласічнага мастацтва” ў канцы XIX ст. адыгралі музейныя экспазіцыі і выстаўкі, прысвечаныя краінам Акіяніі і Паўднёва-Усходняй Азіі (выстаўка ў Парыжы ў 1889 г.).

Значны ўплыў на “ўваход” прымітыву ў высокае мастацтва зрабіў Поль Гаген, які імкнуўся зарыентаваць свой светапогляд на супрацьпастаўленні цывілізаванай Еўропы поўнаму жыццёвым сіл дзікунскаму, першабытнаму свету, што існаваў у

мінулым і захаваў розныя формы праяўлення да нашага часу [41, с. 131]. Ён аказаўся адным з першых, хто зрабіў важны крок у прызнанні і ацэнцы прымітыву на ўзроўні агульнай еўрапейскай культуры.

Сапраўднае адкрыццё прымітыву адбылося ў пачатку XX ст., і звязана яно з імёнамі майстроў рускага авангарда М.Ларыёнава, Н.Ганчаровай, М.Шагала і інш. Менавіта ў гэты перыяд прымітыў становіцца аб'ектам асаблівай увагі мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў і тэарэтыкаў мастацтва. У 1929 г. Н.Н.Пунін пісаў, што прымітыў ёсць стымул да новага адраджэння мастацкай Еўропы, ва ўсялякім выпадку да яе глыбокага аднаўлення. Ён разарваў замкнёнае кола традыцый буржуазнага мастацтва і ўвёў у гэтыя традыцыі сілы зусім другіх светаў; аслабіў унутраныя супярэчнасці еўрапейскай мастацкай культуры. Далей названы аўтар адзначае, што прымітыў вывёў жывапіс з тых умоўнасцей, якімі ён быў абмежаваны эпохай Адраджэння, і тым самым зблізіў замкнёную “рэнесанскую форму” з народным мастацтвам. На думку Н.Н.Пуніна, прымітыў даў сучаснаму мастаку жыццёвую сілу і моцную выразнасць мастацкай мовы [236, с. 3–24].

У другой палове XX ст. сенсацыйнай з'явай у мастацкай культуры стала такое ж адкрыццё жывапісу грузінскага мастака-самавука Нікі Пірасмані (1860–1918), чые карціны былі выстаўлены ў Луўры і атрымалі вялікі рэзананс сярод знаўцаў мастацтва.

На розных этапах развіцця мастацтвазнаўства да прымітыву фарміраваліся неадназначныя адносіны. У савецкі перыяд, напрыклад, для большасці спецыялістаў прымітыў уяўляў выяўленчую спрошчанасць, неразвітасць акадэмічнай мовы, натуралістычнасць у перадачы знешніх і зместавых бакоў прадметаў, з'яў. У 1920–30-я гады своеасаблівае меркаванне аб прымітыве як асобнай з'яве ў мастацкай культуры выказаў А.В.Бакушынін. Ён ацэньваў прымітыў ў рэчышчы канцэпцыі стадыяльнага развіцця мастацкай думкі, выкарыстоўваючы прыклады мастацтва старажытных народаў і дзіцячай творчасці. З гэтых жа пазіцый вучоны імкнуўся падысці і да трактоўкі развіцця прымітыву народнага мастацтва. Ён указваў на тое,

што сялянскі прымітыў – гэта плоскасныя абстрактна-дэкаратыўныя і ўзорныя элементы, гэта і яркая святочнасць, урачыстасць, арнаментальнасць формаў, любоў да багацця ўзораў, і “нейкая боязь пустаты” [11]. А.В.Бакушынскі лічыў прымітыў у народным мастацтве як спецыфічную і складаную частку вобразнага мыслення. Ён сцвярджаў, што ў народным мастацтве кожны вобраз з’яўляецца не індывідуальным, а тыповым. У сваёй аснове ён выражае пэўны сімвал або знак той ці іншай катэгорыі з’яў, якія ўсведамляюцца і асэнсоўваюцца ў пакаленнях людзей і набываюць абагульненае зместавае вытлумачэнне. У дадзеным выпадку пазіцыя вучонага, як нам падаецца, не выклікае ніякіх сумненняў. Аднак мы не можам лічыць такую з’яву ў народным мастацтве, як прымітыў, адной з формаў стадыяльнага развіцця мастацкай думкі. Прымітыў у выяўленчай творчасці з’яўляецца спецыфічнай вобразна-пластычнай, светапогляднай і ўмоўна абстрагаванай данасцю, якая грунтуецца на асобных філасофска-эстэтычных і псіхалагічных заканамернасцях, устойлівых схемах і канонах.

В.С.Воранаў разглядае тэрмін “мастацкі прымітыў” у матэрыялах даследавання, прысвечанага народнай цаццы. У выявах каня, птушкі, чалавека, як указвае даследчык, можна заўважыць рысы далёкіх, старажытных сімвалаў і ўбачыць разам з тым менавіта дэкаратыўна-стылістычную ўмоўнасць. Найбольшую ўвагу вучоны звяртае на знакава-сімвалічную сутнасць таго ці іншага вобраза, які мае пазнейшыя сляды і водблескі старажытнейшай сімволікі, той далёкай пары, ад якой вельмі мала захавалася да нашых дзён сапраўдных помнікаў нашых далёкіх продкаў [63].

Сімвалічнасць ў народнай творчасці грунтоўна даследаваў вядомы вучоны В.М.Васіленка, які адзначаў, што «...”сялянская” сімволіка адрозніваецца ад сімволікі “вучонага” мастацтва: яна можа быць то проста, то складанай, але заўсёды выклікана да жыцця светапоглядам селяніна, яго вераваннямі, яго поглядамі на свет, на жыццё і ... навакольную рэчаіснасць» [52, с. 71].

У культуралогіі прымітыў асацыіруецца з паняццем міфа, і яго супрацьлегласцю з’яўляецца выяўленчая сістэма акадэміч-

нага мастацтва. Філасафы сцвярджаюць, што ён у чымсьці мае аналогію з містыкай. Як містыка супрацьстаіць навуковым поглядам, так і прымітыў супрацьстаіць прафесійнай школе мастацтва. Мастацкі вопыт у прымітыве перажываецца не па ўсталяваных законах акадэмічнага выяўленчага мастацтва, паколькі ў сваёй аснове ён нясе экзістэнцыяльны пачатак як непадзельную цэласнасць аб'екта і суб'екта з усімі адценнямі і праявамі чалавечага існавання. У творчай дзейнасці і вобразным пераасэнсаванні навакольнага свету найўны мастак імкнецца спасцігнуць сябе як экзістэнцыю, вызначыць корань сваёй сутнасці, адлюстраваць інтуітыўнае бачанне і прадчуванне рэальнасці.

Яшчэ ў пачатку XIX ст. прымітыў у выяўленчым мастацтве стаў актыўна вызначаць сваё месца ў жыцці і быццё розных са слоўяў і класаў грамадства таго перыяду. У асяроддзі дваранства, напрыклад, ён развіваўся ў форме дылетанцкіх заняткаў жывапісам і малюнкам. Купцы і дваране былі неад'емнымі заказчыкамі партрэта, а ў нізшых сляях грамадства прымітыў знаходзіў сваё распаўсюджванне ў лубачных карцінках, шылдавым мастацтве і разнастайным аматарстве накішталт станковых формаў жывапісу, роспісу насценных дываноў і інш.

У адрозненне ад мастацтва першабытнай эпохі, у выяўленчай вобразнай мове якой дамінавала калектыўная форма мастацкай перапрацоўкі, прымітыў уяўляе сабой феномен рэалізацыі індывідуальнай творчасці. Таму ён не можа поўнасацыялізавацца з фальклорам і існуе па-за гістарычна прынятымі народнымі традыцыямі. Акрамя таго, прымітыў як асобны кірунак у народнай творчасці, не ўяўляе аналогію выяўленчай самадзейнасці, аматарства, хаця і развіваецца ён у асяроддзі індывідуальнай рэалізацыі мастацкага таленту. Феномен выяўленчага прымітыву ўзнікае пры ўмовах творчай дзейнасці таленавітай асобы, якая імкнецца адлюстраваць свет асабістымі мастацкімі сродкамі, закадзіраванымі ў яе падсвядомасці самой прыродай і не маючымі ніякіх адносін да сістэмы акадэмічных правіл і законаў. Разам з тым аўтэнтчны прымітыў як асобная форма ўспрымання і адлюстравання рэчаіснасці спецыфічнымі ідэйна-змястоўнымі і вобразна-выразнымі выяўленчымі сродкамі адрозніваецца ад творчасці аўтсайдэраў: душэўнахворых,

асуджаных, інвалідаў і іншых катэгорый людзей, якія жывуць у ізаляцыі ад грамадства і ствараюць мастацкія рэчы па-за сістэмай існуючых культурных традыцый. Па меркаванні В.А.Памешчыкава, мастацтва прымітыву “ўяўляе сабой рэалізацыю ўнутранай патрэбы ў выказванні асабістага бачання з дапамогай сваіх мастацкіх сродкаў, створаных па-за прафесійнымі школамі і народнымі традыцыямі, на аснове прыроднага мастацкага інстынкту” [219, с.158]. Далей аўтар зазначае, што адна з важных перадаваемых гледачу якасцей, схаваных у мастакоў прымітыву, – гэта “пагружэнне ў стан самадастатковасці, зварот да універсальных вобразаў і ўяўленняў, якія праецыруюцца на асабістыя ўражанні, адчуванні іх сапраўднасці і патрэбы ў рэалізацыі, спантаннасці творчага акта без рэфлексій і карэктываў” [219, с. 158]. З такім меркаваннем нельга не пагадзіцца, таму што найўны мастак у сваім творы заўсёды адлюстроўвае не тое, што бачыць, за чым назірае, а тое, што ён ведае, што асацыіруецца з яго ўяўленнямі. Ён імкнецца аперыраваць пэўнымі стэрэатыпамі вобразаў і формаў прадметаў, маючых своеасабліваю тыповасць у канкрэтнасці занатаваных выяў, сцэн і сюжэтаў, ва ўстойлівасці кампазіцыйных схем, агульначалавечых формул і архетыпаў.

Некаторыя спецыялісты, аналізуючы выяўленчы прымітыў, спрабуюць дыферэнцыраваць яго на пэўныя складаючыя кампаненты. В.В.Метальнікава, напрыклад, гаворыць аб існаванні двух тыпаў прымітыву: «“Наіўнае мастацтва” – адзін пласт яго, а лубок, купецкі партрэт, дылетантызм і самадзейнасць, кіч і сучасная рыначная творчасць – гэта “другі фальклор”, ці “трэцяя культура”. Кожны з іх мае сваю сацыяльную аснову і кола сваіх успрымальнікаў» [180, с.177]. Прымітыў як з’ява мастацтва ўзнікае і развіваецца ў розных сацыяльных умовах і ў сваіх каштоўнасных арыентацыях мае разнастайнае кола прыхільнікаў. Аднак ён грунтуецца на адзінай прыродзе існавання, якая даецца чалавеку генетычна і захоўваецца ў яго светаўяўленні быццам у закадзіраваных праграмах мастацкага ўспрымання рэчаіснасці. Прымітыў – гэта цэласная эстэтычна-светапоглядная і вобразна-пластычная субстанцыя, якая вызначаецца як знешнімі, так і ўнутранымі асаблівасцямі мастацкага вытлумачэння.

У многіх спецыялістаў, мастацтвазнаўцаў далёка не адназначныя адносіны да ацэнкі прымітыву і яго класіфікацыі ў функцыянаванні як па часавых параметрах, так і вобразна-стылістычных рысах. Некаторыя спецыялісты выключаюць прымітыў з сістэмы народнай творчасці і разглядаюць яго як феномен асобнай культуры, іншыя разумеюць пад тэрмінам “прымітыў” спрощанасць, стылістычную аморфнасць, змешванне ўмоўнага канона з натуралістычнасцю і самадзейным праўдападабенствам. У іншай плоскасці праводзіць параўнанне паміж прымітывам і самадзейнай выяўленчай творчасцю вядомы даследчык народнага мастацтва М.А.Някрасава. “Народны прымітыў, – па яе словах, – звязаны з культурай народнай, прымітывізм у станковым мастацтве з’яўляецца на глебе культуры прафесійна-мастацкай. І тое, і другое вызначаюцца вядомай псіхалагічнай структурай... Яны розныя па структуры мастацкага вобраза. У прымітыўнай творчасці вобраз тыповы; ён заўсёды – згущэнне асобнага, ён збіральны. У самадзейным – вобраз, як правіла, індывідуалізаваны ў той ці іншай меры, але часцей за ўсё ў сферы знешняга падабенства...” [199, с. 100]. На жаль, аўтар тут не тлумачыць, які ён сэнс укладвае ў паняцце “самадзейнае мастацтва”, якая прырода яго функцыянавання ў культуры і ў якіх узаемасувязях яно знаходзіцца з прымітывам. Мы бачым у гэтым выказванні супрацьпастаўленне аднаго аднаму, хаця вядома, што яны функцыянуюць і развіваюцца ў адной сістэме народнай мастацкай творчасці.

Г.К.Вагнер выказвае думку аб унутранай роднасці твораў самадзейнага выяўленчага мастацтва і традыцыйнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва: “... цэласнасць у творах самадзейнага мастацтва зусім не ўраўноўвае іх з творамі традыцыйнага народнага мастацтва, яна толькі дазваляе ўлавіць вядомую роднасць, а таксама зрабіць вывад аб свайго роду даччыным характары самадзейнага мастацтва ў адносінах да традыцыйнага народнага... Самадзейнае мастацтва як даччынае можа нават перавышаць яго, быць магутней, шырэй, ярчэй і г.д., але яно не можа існаваць, не страчваючы свайго твару, сваёй прыроды без свайго прабацькі, не можа паўнацэнна існаваць без таго ствала, па якім ідуць з глебы пажыўныя сокі” [47, с. 46–55]. Што ты-

чыцца жывапісных формаў прымітыву, то гэтае пытанне мае больш складаны характар, паколькі прымітыў мае самыя прамыя адносіны і з традыцыйным, і з сучасным самадзейным мастацтвам.

Творы народных майстроў у той ці іншай ступені звязаны з іх вобразна-семантычнай сістэмай уяўлення аб свеце, прыродзе і чалавеку. Вобразна-семантычная, знакава-сімвалічная сутнасць народнага мастацтва заўсёды вызначалася глыбокім зместам вераванняў і звычак, рысамі рытуальнага асэнсавання чалавечага жыцця.

Калі звярнуцца да сучаснага мастацкага прымітыву, прадстаўнікі якога ў большай ступені з'яўляюцца гарадскімі маргіналамі, то і тут мы можам назіраць у іх найўнай творчасці вобразна-семантычныя матывы, маючыя архаічныя вытокі. К.Г.Багемская, даючы вобразную ацэнку сучаснаму прымітыву, зазначае: “Калі свет традыцыйнай культуры можна параўнаць з космасам, то сучасны прымітыў – гэта асколак нябеснага цела, метэор, які прачэрчвае мастацкі небасхіл і згарае ў атмасферы цывілізацыі” [35, с. 153].

У паняцце “прымітыў” уключаюцца розныя, часам супрацьлеглыя мастацкія формы. Прымітывам мы называем і аўтахтонны прымітыў, і з'явы позняга мастацтва, свядома і праграмна арыентаваныя на яго выкарыстанне, але зусім іншыя па сваёй структуры. І адзінства мастацка-вобразнай сістэмы выяўляецца тут не толькі ў адсутнасці акадэмічнай школы ці ў яе недастатковай выразнасці. У аўтэнтычным прымітыве акумуляюцца значна большае – традыцыі і сувязі з мастацкай культурай мінулага, з асобным тыпам мастацкага ўсведамлення, з народным светапоглядам і ўяўленнем эстэтычнага ідэалу ў класічным народным яго разуменні.

Некаторыя прыметы мастацтва прымітыву родняць яго з фальклорам, са старажытным, сярэдневяковым і класічным народным мастацтвам, з рускай парсунай (у жывапісе), а таксама з творчасцю народаў краін з “няправільным”, адносна заходнееўрапейскага, тыпам развіцця [285]. Мастакі-прымітывісты, якія жылі і жывуць у розных краінах і на розных кантынентах і не ведаюць пра існаванне адзін аднаго, між тым дэманструюць

падобныя структуралагічныя вобразныя сістэмы, выяўляюць агульныя якасці, уласцівыя пэўнаму мастацкаму светаўспрыманню, якое быццам бы кананізавана своеасаблівымі знакава-сімвалічнымі схемамі. У іх свядомасці як бы выяўляецца свайго роду “закадзіраванасць” вопыту шматлікіх папярэдніх пакаленняў [19, с. 33]. Адсюль можна зрабіць вывад, што ў аснову мастацтва прымітыву генетычна закладзены калектыўны характар мастацкага мыслення, які фарміраваўся, адточваўся, набываў спецыфічныя формы вобразна-стылістычнага адлюстравання на працягу доўгіх гадоў і генерыраваўся ў падсвядомасці новых пакаленняў людзей.

Прымітыву, які, на думку шэрага мастацтвазнаўцаў, займае месца паміж фальклорам і прафесійным мастацтвам, не з’яўляецца самастойным стылістычным напрамкам у мастацтве, ён быццам функцыянуе як фальклор або арыентуецца на ўзор прафесійнага мастацтва. Што тычыцца апошняга, то сувязі аднаго з другім існуюць у тым, што прымітыву шмат чаго запазычвае з прафесійнага мастацтва, напрыклад тэмы, сюжэты, але ўсё гэта трансфармуецца ў іншую, спецыфічную мову мастацкага вырашэння.

Асаблівую цікавасць уяўляе сувязь прымітыву з фальклорам. Імкненне да абагульнення вобразаў, да адлюстравання найбольш істотнага робіць неабходным умоўнае вытлумачэнне жыццёвых з’яў. Гэтую асаблівасць мы знаходзім у вусным фальклоры, у прыватнасці песенным, дзе мастацкія сродкі выяўлення лакальных эпізодаў і сцэн падпарадкаваныя адлюстраванню агульных характэрных, тыповых з’яў. Але абагульненне і тыпізацыя вобразаў, з’яў як у народных песнях, так і ў мастацтве прымітыву часцей адбываюцца на аснове рэальных падзей, у выніку чаго мастацкая выдумка набывае характар жыццёвага апавядання.

У кампазіцыйна-схематычнай структуры і зместавым вытлумачэнні прымітыву можна заўважыць аналогію з такім жанрам вуснай народнай творчасці, як казкі. Падобенства выяўляецца не толькі ў вобразным ладзе, у традыцыйных сюжэтах, пэтызацыі побыту, легендах, у пераўтварэнні рэальных сцэн і з’яў у фантастычныя матывы, але і ў знешніх рысах выяўлен-

чага апавядання. Перад гледачом у першую чаргу раскрываюцца гучнасць і сакавітасць колеравага пісьма, дэкаратыўна аздобленага, маляўнічага, што надае кампазіцыі незвычайны, узвышаны настрой.

Існуюць даволі трывалыя сувязі прымітыву з выяўленчым фальклорам. Маляваныя насценныя дываны, кufры, народныя жывапісныя і графічныя абразкі (лубок) – гэта не толькі вытокі, але і жыватворная сіла ў яе далейшым развіцці. У прымітыве да сённяшняга дня зберагліся шматлікія рысы, уласцівыя традыцыйнаму выяўленчаму фальклору.

У мастацтве прымітыву вельмі моцна выяўляецца народнае ўспрыманне жыцця. Мастак імкнецца не да павярхоўнага яго адлюстравання, а да пераўтварэння, аздаблення. Мовай мастацтва ён спрабуе зрабіць жыццё святочным, радасным, выкарыстоўвае незвычайныя сюжэты, якія звязаны з міфалогіяй, былінамі, паданнямі. І ў, задавалася б, простых жыццёва-бытавых ці казачна-міфічных эпізодах заўсёды закладзена вялікая апавядальная інфармацыя.

У прымітыве як сферы гарадскога выяўленчага фальклору (разумеючы яго больш у гістарычным аспекце бытавання) не толькі ўжываліся сюжэты і вобразна-стылістычныя каноны класічнай народнай творчасці, але і запазычваліся жанры, творча перапрацоўваліся структурападобныя схемы прафесійнага мастацтва. Разам з тым у аснове мастацтва прымітыву з яго моцнай генетычнай сувяззю з культурай мінулых стагоддзяў і высокім прафесійным мастацтвам захоўваецца адзінства, дэтэрмінаванае цэласнасцю фальклорнага тыпу культуры, у якім зберагаецца сінкрэтычнасць мастацтва і побыту, мастака і асяроддзя, аўтара і героя твора [207, с. 26–27].

Для таго, каб «адчуць спецыфічную “каштоўнасць прымітыву” як твора мастацтва, – адзначае Л.І.Тананаева, – неабходна, відаць, пераадолець у сабе звычку шукаць сапраўдныя мастацкія каштоўнасці толькі на “правільных” шляхах развіцця» [285, с. 109]. Хвалюючая сіла мастацкага вобраза не залежыць, як вядома, ад акадэмічнай правільнасці арганізацыі кампазіцыйнай структуры, колеравага вырашэння жывапіснага твора ці прапорцый у аб’ёмнай пластыцы. Кожная стылістычная форма

ці напрамак у мастацтве развіваецца ў рамках сваёй стылявой сістэмы з адпаведным арсеналам умоўнасцей. У мастацтве найўных жывапісцаў ці скульптараў гэтыя ўмоўнасці формы выяўлены дастаткова ярка. Прымітыў як асобны тып мастацкага мыслення ўяўляе сабой даволі характэрныя і адносна ўстойлівыя кампазіцыйныя схемы, мае стылістыку, блізкую да традыцыйнага народнага эстэтычнага светаўспрымання. Тут таксама выяўляецца, як ужо адзначалася, і падабенства з гатовымі формуламі прафесійнага мастацтва. Але найўны мастак іх усведамляе катэгорыямі народнай эстэтычнай культуры, перапрацоўвае ўзоры ідэйна-змястоўнага і вобразнага вырашэння, творча пераасэнсоўвае, часцей незалежна ад акадэмічных правілаў і законаў.

Мастацкі вобраз у творах найўнага жывапісу ці скульптуры не найўны. Ён складаны, часцей незвычайны, але яго заўсёды вылучаюць цэласнасць прадметнага бачання, прастадушная чароўнасць, змястоўнасць. У ім рэчы і ідэі знітаваны ў адметны, уласцівы толькі асабістаму эстэтычнаму ўяўленню аўтара вузел.

У кампазіцыйных схемах твораў суадносіны прадметаў і асобных дэталей будуюцца часцей не ў адпаведнасці з канкрэтнай натурнай мадэллю, а ў залежнасці ад той ролі, якую надае ёй аўтар, таму намаляваныя дэталі часта несуразмерныя, непарцыянальныя. Аднак у гэтай несуразмернасці дзейнічае закон іншага парадку – сімволіка-сэнсавая ўзаемасувязь абумоўленых кантэкстам выяўленчых кампанентаў твора.

Калі найўныя мастакі малююць на палатне не канкрэтныя ў рэалістычным разуменні аб'екты, а асацыятыўна сфармуляваныя іх вобразы, яны быццам незапраграмавана робяцца своеасаблівымі імправізатарамі натуральных уражанняў, свабодна балансуюць паміж іх падабенствам. У выніку асабліваасцей аўтарскага мастацкага ўспрымання нават у працэсе адлюстравання канкрэтных прадметаў і з'яў нібы адвольна закладваецца аснова трансфармаванай імправізацыі на плоскасці карціны ці ў аб'ёмнай пластыцы. У творах найўных мастакоў заўсёды дэманструюцца асобая сіла вобразнасці, незвычайная ўзрушанасць, жыццесцвярджальная павучальнасць пры наяўнасці, здавалася б, адносна простых выяўленчых сродкаў. Трэба сказаць, што

выяўленчыя сродкі тут простыя толькі адносна. Мы заўважаем дастаткова складаныя ў межах такога творчага напрамку шляхі вырашэння мастацкага вобраза. Звычайна кожны найўны мастак прыметна спрошчвае знешнюю форму намаляваных прадметаў.

Адна з характэрных рыс, хоць і не заўсёды абавязковая, у вырашэнні мастацкага вобраза ў прымітыве – сіметрычнасць кампазіцыйнай структуры, якая грунтуецца на правілах супад-парадкавання галоўнага і другараднага незалежна ад месца, формы, каларыстычнай насычанасці элементаў і дэталей кампазіцыі. Цэнтральнае месца ў кампазіцыі, як правіла, займае фігура ці прадмет, якім аўтар надае галоўную ролю. Заканамернасць тут простая: галоўнае ў цэнтры, другараднае – у радыяльным размяшчэнні ад цэнтра карціны. У дадзеным выпадку бацьца сувязь з традыцыямі маляваных дываноў, дзе ўстойліва зберагаўся прынцып сіметрычнай раўнавагі, якая падтрымліваецца не толькі раўнамерным размяшчэннем намаляваных элементаў, але і гарманічнай колеравай насычанасцю.

У мастацтве прымітыву існуе асобная форма выяўленчага аповеду – цэлы комплекс агульнавядомых сімвалаў у стылістыка-канструктыўным вырашэнні. Калі супаставіць творы народных мастакоў з узорами высокага мастацтва, можна заўважыць ярка выяўленую адваротную перспектыву ў жывапісных ці графічных работах, франтальнасць размяшчэння фігур і прадметаў на плоскасці, адметную “рухомую статычнасць” (асабліва гэта выяўляецца ў тэматычных шматфігурных кампазіцыях), гранічную колеравую і пластычную абагульненасць, сіметрычнасць і раўнавагу кампазіцыйнай структуры, дыспрапорцыю суадносін дэталей. Б.А.Успенскі ў прадмове да кнігі Л.Ф.Жэгіна “Мова жывапіснага твора” выказаў наступную думку: «... адваротная перспектыва і звязаныя з ёю асаблівасці ёсць не вынік няўмельства мастака, але асобная перспектыўная сістэма, у нейкім сэнсе раўнапраўная з сістэмай прамой ці “нармальнай” перспектывы» [93, с. 12].

Для таго каб прачытаць твор найўнага мастака, натуральна, трэба ў пэўнай меры пераадолець звычку ўспрымаць прадметы і дэталі ў правільным перспектыўным скарачэнні і ў прапарцыянальных суадносінах. Менавіта ў незвычайнасці канструк-

тыўных схем жывапісных палотнаў ці графічных лістоў, калі гэта не парушае агульнага прынцыпу выяўленчасці, заключаецца адна са станоўчых якасцей прымітыву. Формулы пабудовы кампазіцыі тут не прымітыўныя, хутчэй няпростыя, нават незвычайныя. Яны адпавядаюць той форме мастацкага ўспрымання прадметнай рэальнасці, у якой зберагаецца цэласнасць знешняга фармальна-стылістычнага вырашэння і ўнутранага зместу.

Наіўнае мастацтва – гэта цэлы пласт мастацкай культуры, які аб'ядноўвае геніяльных творцаў-самавукаў – прадаўжальнікаў найбольш старажытных, аўтэнтчных формаў вобразнага светаўспрымання і адлюстравання ў мастацтве прыродных з'яў, самой прыроды, ролі і месца ў ёй чалавека. Дырэктар Муніцыпальнага музея наіўнага мастацтва ў Маскве Уладзімір Грозін выказаў думку аб тым, што наіўнае мастацтва – гэта не модны капрыз, а ўменне адчуць глыбокія карані і ўсвядоміць нацыянальную прыналежнасць у кантэксце развіцця культуры і быту свайго народа. Наіўныя мастакі – гэта перш за ўсё творцы, якія знаходзяцца па-за прафесійным асяроддзем. Іх мастацкая эстэтыка не сфарміравана ні спецыяльнай адукацыяй, ні эстэтычным вопытам, яна як бы ўжо падсвядома прысутнічае ў “гатовым прыроджаным выглядзе” і рэалізуецца ў творчасці на больш-менш творчых прынцыпах, якія ўстаяліся. Наіўныя мастакі вельмі рэдка пішуць пейзажы або нацюрморты з натуры. Усе прадметы і рэчы, як вядома, малююцца не ва ўзаемасувязі з асяроддзем, а ствараюцца як іх вобразы па сістэме знакаў і сімвалаў, не падпарадкоўваючыся прынятым законам і правілам у прафесійным мастацтве. У карцінах звычайна адсутнічае напрамак канкрэтнага асвятлення. Святло не з'яўляецца асноўнай дамінантай пабудовы кампазіцыі і пошуку пэўнага стану таго ці іншага дзеяння. Яно прысутнічае як нешта само сабой зразумелае. Кожны прадмет набывае свой святлацень незалежна ад месца і ўмоў яго знаходжання ў карціне, што надае твору пэўную плоскаснасць, дэкаратыўнасць, выразнасць. Большасць наіўных творцаў у жывапісных работах карыстаюцца лакальнымі адкрытымі колерамі. Змешванне фарбаў у той ці іншай ступені адбываецца ўжо на самім палатне карціны, таму каларыт твора становіцца чыстым, адкрытым, насычаным (карціны

В.П.Жарнасека, М.П.Ларынай, М.М.Сайфугаліевай, М.М.Засінца, Л.У.Трахалёвай і інш.)

Трэба адзначыць, што найўны мастак у сваёй творчасці вольны ад шэрага стэрэатыпаў – адукацыйных, творчых, ідэалагічных. Яго мастацтва заўсёды аўтэнтчнае па сваёй сутнасці, паколькі яно знаходзіцца ў прасторы традыцыйных каштоўнасцей, арыентавана на спасціжэнне ідэальнага вобраза свету і акумуляе ў сабе і архетыповае, і сучаснае разуменне гармоніі чалавека і прыроды.

Выяўленчая мова найўных творцаў сапраўды унікальная, паколькі гэта мова геніяльнага ад прыроды стваральніка з незвычайнымі пачуццямі і сваёй светапогляднай пазіцыяй. Аб значнасці творчасці найўных мастакоў у агульнай мастацкай культуры арт-дырэктар Дзяржаўнага цэнтру сучаснага мастацтва (Масква) Л.Бажанаў сказаў так: “...можа быць, сёння...толькі найўнае мастацтва як мастацтва выяўленчае не выклікае сумнення ў сваёй безумоўнасці, самадастатковасці і грунтоўнасці”. Сапраўды, прыгадаем імёны агульнавядомых у свеце найўных мастакоў: Анры Русо (Францыя), Іван Генераліч (Югаславія), Пірасманашвілі (Грузія), Іван Селіванаў, Алена Волкава, Павел Ляонаў (Расія), Алена Кіш, Міхась Засінец, Фёдар Максімаў, Васіль Жарнасек і іншыя (Беларусь).

Што тычыцца “ўзросту” найўнага мастацтва, то найбольш характэрныя перыяды для яго росквіту – гэта дзяцінства і старасць. Вядомы выпадкі, калі мастакі, якія ўсё жыццё працавалі ў рэчышчы рэпрэзентатыўнай творчасці, мянялі сваю адпрацаваную стылістычную манеру, пераходзілі ў катэгорыю прэзентатыўнай эстэтыкі, што мяжуе з мастацтвам наіву. Прыгадаем апошні твор Мікеланджэла Буанароці “П’ета Ранданіні”, які аказаўся непадобным на ўсе яго папярэднія творы. Ужо будучы дзевяностагадовым чалавекам, ён з сумам адзначыў, што менавіта зараз зразумеў, што такое мастацтва і як трэба ў ім працаваць.

Да найўнай непасрэднасці прымітывістаў у пошуках новых выяўленчых формаў звярталіся і мастакі-постмадэрністы. Нямаючы ў сваёй творчасці звярталіся да фальклору, лубка Марк Шагал, Казімір Малевіч, а такія мастакі, як Міхаіл Ларыёнаў і

Наталля Ганчарова, выяўленчы прымітыў узялі за аснову сваёй далейшай творчасці.

Наіўнае мастацтва з'яўляецца адным з кірункаў самарэалізацыі і сацыялізацыі пэўнай катэгорыі людзей, якія шукаюць свае шляхі ў творчым працэсе без уплыву сістэмы прафесійнага засваення акадэмічных правілаў і прыёмаў. Між іншым, “мова жывапісу” як у прафесійнай творчасці, так і ў наіве характарызуецца такімі жывапісна-пластычнымі сродкамі, як малюнак, кампазіцыя, каларыт, святлацень, сілуэт, трактоўка формы і інш. Але пры падрабязным аналізе работ наіўных мастакоў высвятляецца, што яны не тоесныя фальклору і разам з тым не маюць і прамых адносін да прафесійнага мастацтва. І ўсё ж стылістыка наіўных мастакоў і мова іх мастацтва не маглі ўзнікнуць ніадкуль і тым больш без апоры на якую-небудзь традыцыю.

Разглядаючы праблему прасторы свету і карціны наіўнага мастацтва, вядомы расійскі даследчык непрафесійнага мастацтва В.Д.Балдзіна зрабіла параўнальны аналіз творчасці прадстаўнікоў “прыроднага наіву” з сістэмамі артаганальных праекцый насценных роспісаў Старажытнага Егіпта, паралельнай перспектывы сярэдневяковага жывапісу Усходу, Кітая і Японіі, адваротнай перспектывы ў іконах Візантыі і Старажытнай Русі. Яна справядліва зазначае, што падобныя схемы, структуралагічныя вобразныя пабудовы ініцыруцца “прыроднымі навістамі” не асэнсавана, а спантанна, дзякуючы генетычна закладзенай прыроджанай здольнасці чалавека менавіта так бачыць, успрымаць і адлюстроўваць выяўленчымі сродкамі навакольны свет [290, с. 149–160].

Элементы найбольш старажытнай артаганальнай праекцыі сустракаюцца ў фрызавых жывапісных палотнах Ф.Максімава, М.Ларынай і іншых мастакоў Беларусі, дзе наіўныя творцы будуць прастору карціны, выкарыстоўваючы двухмерны план кампазіцыйнага вырашэння, профільнасць /або ў фас/ размяшчэння персанажаў і прадметаў. Тут дзеянне разгортваецца ў асноўным на двухмернай плоскасці, прадметы не перакрываюць адзін аднаго, ідучы ў глыбіню карціны, а размяшчаюцца паралельна, зверху да нізу.

У шэрагу работ сучасных найўных мастакоў адчуваюцца водгукі старажытнай даўніны, што выяўляецца ў выкарыстанні сістэмы паралельнай перспектывы. Аднолькавае у перадачы бліжняга і далёкага планаў прыводзіць да таго, што пейзаж, напрыклад, здаецца нам адначасова і плоскасным, і прасторавым. У гэтым выпадку сэнс твора, асноўная яго думка раскрываюцца як бы незалежна ад правілаў існавання прадметнага свету, тым больш ад законаў ўзаемапарадкавання паміж сабой існуючых вакол нас рэчаў і прадметаў. Гэтая з'ява характэрная для творчасці такіх найўных мастакоў, як М.Засінец, В.Жарнасек, П.Цяцёркін, Ф.Дудо, В.Лапіцкая і інш.

Што датычыць адваротнай перспектывы, то ў чыстым выглядзе ў творчасці найўных мастакоў яе не заўсёды можна сустрэць. Адваротная перспектыва прысутнічае ў асобных прадметах кампазіцыі ці нават у цэлай структуры агульнай пабудовы твора, але яна не фарміруецца ў цэласную сістэму вырашэння ірэальнага, асацыятыўна-сімвалічнага, умоўна-кананічнага зместу. Хутчэй за ўсё тут спрацоўвае псіхалагічны аспект успрымання мастаком жыццёвых рэалій і далейшай перапрацоўкі іх на ўмоўна-інтуітыўны варыянт вобразнага вытлумачэння.

І ўсё ж для большасці прафесійных мастакоў (найўных, самадзейных) характэрна цяга да захавання ў сваёй творчасці правілаў прамой перспектывы. Многія з іх займаюцца ў гуртках і студыях выяўленняга мастацтва, самастойна вывучаюць спецыяльную літаратуру, імкнуцца пераймаць майстэрства вядомых твораў у жывапісе і графіцы. Менавіта людзі гэтай катэгорыі, прайшоўшы праз пэўныя этапы навучання, папаўняюць рады прафесійнага мастацтва, якое становіцца далейшым лёсам іх творчага жыцця.

Своеасабліваю трактоўку з вобразнага і тэхніка-выканаўчага боку ў творчасці найўных мастакоў набывае партрэт. Творам гэтага жанру ў мастацтве прымітыву ўласцівыя стылізаванасць малюнка, колеравая абагульненасць, якая набліжаецца да дэкаратыўна-плоскаснай формы, аднолькавая апрацоўка асноўных і другарадных дэталей, ярка выяўленая ў іх дыспропорцыя. Тут значную ролю адыгрывае адметнасць пачуццёвага ўспрымання выканаўцы. Не менш важнае значэнне маюць і пошукі знешняга

падабенства партрэтуемага. Мастакі імкнуцца падкрэсліць найбольш характэрныя рысы свайго героя, адлюстраваць асаблівасці твару, фігуры, якія ў цэлым маглі б быць неістотныя ў вобразным вырашэнні партрэта. У апрацоўцы аблічча мадэлі, напрыклад, мала ўжываюцца колеры, якія “непадобныя з натурай”, аднак смела і інтэнсіўна прамалёўваюцца (у жывапісе) дэталі адзення, фон і інш. У выніку твор хутчэй набывае адценне партрэта-тыпу, а не з’яўляецца партрэтам канкрэтнага чалавека.

У жанры партрэта найўны мастак таксама перадае асабістыя адносіны да навакольнай рэчаіснасці. Творца нібыта свой унутраны свет праецыруе на канкрэтныя падзеі ці рэчы, пераводзячы іх у пэўныя сімвалы. Я.І.Кірычэнка, навуковы супрацоўнік Кіраўскага абласнога мастацкага музея імя В.М. і А.М.Васняцовых, заўважае: «Цікавасць да аўтапартрэтнасці ў наіваў амбівалентная: з аднаго боку, яна вызначана “абставінамі асабістага лёсу”, якія суадносяцца з перажываннем новага “Я”, і фарміруе прынцып спавядальнасці аўтара; з другога боку, яна пазіцыяніруе больш складаныя – культурныя і анталагічныя – каштоўнасці, часта звязаныя з асэнсаваннем гісторыі праз асабістую біяграфію, дзякуючы чаму аўтабіяграфізм трансфармуецца ў дэміургічны і культурна-гераічны код» [136, с. 63].

У партрэце, і асабліва аўтапартрэце, жанчыны-мастачкі, напрыклад, імкнуцца адлюстраваць сваю маладосць, паказаць юнацтва і прыгажосць. Нярэдка мастакі ў наіўным партрэце звяртаюцца да “ідэнтыфікацыі сваёй асобы з вобразамі куміраў... У кожнага мастака свая мадэль творцы, якая адпавядае яго ўяўленню аб сабе і аб выбраным ідэале, але заўсёды застаюцца агульнымі этычныя і эстэтычныя культурныя нормы, на якія наіў арыентуецца і якія вызначаюцца сінкрэзісам архаічнай свядомасці” [136, с. 67].

Вытокі прымітыву, як мы ўжо згадвалі, у пэўнай ступені ў высокім мастацтве, якое жывіла яго адлюстраваннем праяў рэальнага і ідэальнага жыцця. Але матэрыял высокага мастацтва заўсёды своеасабліва перасэнсоўваўся. “Асабістая вобразнасць”, уласцівая прымітыву, адметная тым, што ў гэтай сферы мастацкай вытворчасці яшчэ маюцца адносна ўстойлівыя тыпалагічныя рысы. “У прымітыве кожны вобраз не індывідуальны,

але тыповы, – піша А.В.Бакушынскі. – Ён – знак, сімвал той ці іншай катэгорыі з’яў, якія творча арганізаваны ўсведамленнем у пэўныя адзінствы...” [12, с. 310].

А.У.Лебедзеў, напрыклад, падзяляе прымітыў на стадыяльны, сацыяльна-этычны і эстэтычны. У Расіі ў XVIII ст. прадстаўнікамі стадыяльнага прымітыву былі дваране-дылетанты, якія вялі альбомны летапіс. Ён злучаў у сабе літаратуру і выяўленчае мастацтва, і сферай існавання яго былі, як правіла, дамашні круг, салон.

Да стадыяльнага прымітыву адносіцца і дылетанцкі партрэт, стваральнікамі яго былі як мастакі, меўшыя непасрэднае дачыненне да выяўленчага мастацтва (“ізапісцы” з ікананічных і малярных майстэрняў, майстры па вырабе шылдаў), так і мастакі-самавукі, здольныя ад прыроды і набыўшыя пэўны вопыт “партрэтнага пісання”.

Сацыяльна-этычны прымітыў атрымаў шырокае распаўсюджанне ў партрэтах купцоў. Гэтыя партрэты мелі сваю спецыфічную вобразна-зместавую афарбоўку, якая выяўлялася ў знешняй канстатацыі “жыццёвага ўкладу трэцяга саслоўя” [157, с. 51]. Адзначаная канстатацыя тычылася перш за ўсё адлюстравання спецыфічнай атрыбутыкі, якая была ўласціва дадзенаму саслоўю: спецыяльнага адзення, прычосак; папер, што трымалі ў руках тыя, каго малявалі; прадметаў і рэчаў, на фоне якіх маляваўся партрэт. Усё гэта падкрэслівала матэрыяльны стан чалавека.

Па сцвярджанні А.У.Лебедзева, асноўнай арыентацыяй у развіцці стадыяльнага прымітыву з’яўлялася вучонае мастацтва, а для сацыяльна-этычнага прымітыву асноўным заставалася кансервацыя знойдзеных і засвоеных вобразна-пластычных спосабаў і прыёмаў. У першай палове XIX ст. “купецкі партрэт” стаў заваёўваць значную папулярнасць, ён стаў трапляць у асяроддзе прадстаўнікоў трэцяга саслоўя губернскіх, павятовых і пазаштатных гарадоў і населеных пунктаў. Адпрацаваны штамп вобразна-стылістычнага мастацкага рашэння, які праяўляўся ў паўторанасці кампазіцыйных схем і жывапісных прыёмаў, а таксама формы бытавання гэтага віду мастацтва былі ў значнай ступені сходныя з тэндэнцыямі масавай культуры. Аднак ку-

пецкі партрэт як адна з праяў сацыяльна-этычнага прымітыву, спыніўшы сваё існаванне, па меркаванні Г.Г.Паспелава, у другой палове XIX ст., не стаў яго складаючай часткай. На змену яму прыйшла партрэтная фатаграфія, якая хаця і атрымала ў спадчыну асноўныя жанравыя рысы купецкага партрэта, але разам з тым набыла новыя тэхнічныя, больш удасканаленыя формы. Яны імітавалі самыя розныя геаграфічныя, прыродныя, бытавыя, а часцей фантастычныя фонавыя “падкладкі” для партрэтуюемых.

Адным з важных аксесуараў фатаграфічнага атэлье з’яўляўся фон, на якім ажыццяўляліся фотаздымкі як асобных партрэтаў, так і групавых сцэн. Для фону выкарыстоўваліся самыя розныя атрыбуты ў залежнасці ад густу і эстэтычных уяўленняў розных слаёў гарадскога і вясковага насельніцтва. У фатаграфічных павільёнах меліся цэлыя камплекты з фантастычнымі відамі горнага пейзажу, карцінамі раскошных палацаў рознага стылю, салонаў з моднымі фіранкамі, з балюстрадамі і кардоннымі аўтамабілямі, з вялікімі пальмамі і марскімі далямі.

У другой палове XIX ст., калі тэхніка фатаграфіі стала звычайнай з’явай у паўсядзённым жыцці губернскіх і павятовых гарадоў, у спецыялізаваных магазінах можна было набыць разнастайны фон для фотаатэлье. Аднак немажлівыя фатографы не маглі сабе дазволіць куплю дарагіх аксесуараў, і таму яны задавальняліся самаробным фонам. З гэтай мэтай звярталіся да мясцовых майстроў ці проста тутэйшых умельцаў маляваць. Звычайна такі фон адрозніваўся непасрэднай манерай выканання, уяўляў сабой узор аўтэнтчнага наіўнага жывапісу. Наіўныя жывапісцы ў шэрагу выпадкаў выкарыстоўвалі ілюстрацыі з часопісаў, рэпрадукцыі з карцін, стваралі кампазіцыі на аснове асабістай творчай фантазіі. Але не толькі пейзажныя матывы дамінавалі ў фатаграфічных павільёнах. Экзатычныя пейзажы паступова змяняліся інтэр’ернымі выявамі з шырокім наборам і антыкварных, і самых сучасных на той час кватэрных рэквізітаў. Па жаданні заказчыка можна было выбраць разнастайны фон, ад больш-менш рэальнага матыву асяроддзя да вычварных, ілюзорных сцэн фантастычнага свету. Тут знаходзілі сваё адлю-

страванне мода і асабістыя інтарэсы, грамадскія і палітычныя сімпатыі, сямейныя норавы і густ заказчыка. Кліент меў шырока магчымасці выбару абставін, каб падкрэсліць яго статус у грамадстве, прафесію, а ў іншых выпадках стварыць ілюзію прыналежнасці партрэтуемага да таго ці іншага сацыяльнага слоя.

Развіццё сацыяльна-этычнага прымітыву ажыццяўлялася ў рамках свайго соцыуму і мела пэўны адрас функцыянавання. Ён існаваў як своеасаблівая форма мастацтва для задавальнення духоўна-эстэтычных патрэб прадстаўнікоў трэцяга саслоўя. Прадстаўнікі сацыяльна-этычнага прымітыву не імкнуліся да засваення вяршынь высокага мастацтва, гэты напрамак развіваўся ў арэале сваёй вобразна-стылістычнай манеры, чэрпаючы тэмы і сюжэты з фальклору.

На мяжы XIX–XX стст. прымітыў пачынае фарміраваць новую афарбоўку мастацкага статусу, набывае рысы так званага эстэтычнага прымітыву. Прафесійныя мастакі ў пошуках новых выразных сродкаў звярнуліся да яго прымітыўных формаў, убачышы ў іх не толькі асобае эстэтычнае зерне, але і новую якасць вобразна-філасофскага мыслення, спецыфічную знакавасць і сімваліку выяўленчага тэксту. У акадэмічным мастацтве стаў выразна праяўляцца прымітывізм, які ў значнай ступені аказаў уплыў на развіццё ўсяго еўрапейскага мастацтва. Менавіта ў гэты перыяд майстры прымітыву нароўні з вядомымі мастакамі сталі ўдзельнікамі прадстаўнічых выстаў (напрыклад, Анры Русо ў Парыжу) і звярнулі на сябе ўвагу шырокіх мас. “Мяжа між прымітывам і высокім мастацтвам пачынае сцірацца не толькі на ўзроўні бытавання твораў, але і ў самім працэсе творчасці... Прымітыў губляе раней уласцівыя яму да пэўнай ступені рысы калектыўнай, імперсанальнай творчасці; у ім ярка праяўляецца аўтарскі пачатак” [158, с. 58–59].

На працягу XX ст. у асноўным гэтыя тры ўмоўна абазначаныя тыпы прымітыву захаваліся і некаторыя з іх паспяхова функцыянуюць у мастацкай культуры і ў наш час. Найбольш жывучым аказаўся стадыяльны і эстэтычны прымітыў. З 1980-х гг. асаблівую цікавасць мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў, этнографіў прывабіў выяўленчы прымітыў у галіне масавай народнай твор-

часці. З'явіўшыся ў натуральных умовах і маючы аўтэнтычную прыроду развіцця і функцыянавання, ён знаходзіць шырокі круг сапраўдных прыхільнікаў не толькі з асяроддзя яго творцаў, але і значнай масы як радавых гледачоў, так і знаўцаў мастацтва, збіральнікаў і знатакоў непадробнай народнай творчасці.

Разам з тым у прыродзе прымітыву захоўваецца высокая мера тыпізацыі вобраза (гэта найбольш назіраецца ў творах партрэтнага жанру, дзе падобныя кампазіцыйныя схемы і канструкцыі ярка дэманструюць сімвалічны прынцып мастацкага мыслення) і адначасова выяўляецца асабісты свет аўтара. У стварэнні кампазіцыйнай канструкцыі і раскрыцці змястоўных момантаў найўны мастак не кіруецца наўмысна вобразна-стылістычнымі канонамі, а спасцігае іх у большасці сваёй інтуітыўна, дзякуючы ўласнаму адчуванню і таленту.

Народнае мастацтва ўяўляе асобую духоўную з'яву ў грамадстве, гэтая з'ява, развіваючыся, грунтуецца на гістарычнай памяці мінулага, архетыпах вобразнага пераасэнсавання жыццёвай рэальнасці, вякамі адпрацаванай сімволіцы, міфалагізаванай зместавай закадзіраванасці. Народнае мастацтва – гэта перш за ўсё духоўная цэласнасць, магутны пласт культуры, які ўбірае ў сябе і традыцыі мінулага, і сучасныя праявы вобразна-эстэтычных уяўленняў, дэтэрмінаваных сутнаснай карцінай чалавечага быцця.

Адной з самых характэрных рыс народнага мастацтва з'яўляецца сінкрэтычнасць практычнай, эстэтычнай, ідэйна-змястоўнай і выхаваўчай функцый. Гэтыя функцыі заўсёды былі цесна ўзаемазвязаны, што і абумоўлівае асаблівасці народнага мастацтва сярод іншых культурных утварэнняў у грамадстве.

Вытокі невычэрпнай творчай магутнасці народнага мастацтва ў яго непарыўных сувязях з прыродай, матэрыяльнай і духоўнай культурай. Народнае мастацтва, уяўляючы асобнае звязна агульнай культуры, адначасова з'яўляецца самастойнай цэласнасцю.

Спецыфіка развіцця народнага мастацтва закладзена ў яго аснове, у цесных узаемаадносінах з жыццёвай рэальнасцю, з аб'ектыўнымі вызначальнымі сутнасцямі гэтага мастацтва: зместам, функцыямі, стылістыкай, вобразна-сімвалічным адлюс-

траваннем жыщцёвых рэалій, эстэтычнай гармоніяй – усім тым, што можа трансфармавацца і змяняцца ў залежнасці ад часавых параметраў, і тым, што застаецца пастаянным і нязменным на працягу доўгага перыяду чалавечага жыцця – прыроднасцю, матывацыяй, глыбінёй тэматыкі, гістарычнасцю мастацкай свядомасці.

Што тычыцца праблемы сучаснага развіцця народнага мастацтва, то мы прытрымліваемся той думкі, што ў гэта паняцце разам з традыцыйнымі кірункамі павінен уваходзіць больш шырокі спектр відаў і формаў народнай творчасці – арганізаваныя народныя промыслы фабрычнага тыпу, самадзейнае мастацтва, прымітыў, гарадскі выяўленчы фальклор і інш. Зразумела, што большасць гэтых кірункаў ў сучаснай народнай творчасці характарызуюць у асноўным сацыякультурны рух, працэс прыцягнення чалавека да асваення мастацкіх каштоўнасцей праз сістэму культурна-адпачынкавай дзейнасці, эстэтычнага выхавання, аматарства. Аднак нельга не пагадзіцца з тым, што і на дадзеным этапе творчага працэсу не толькі не выключаюцца, а, наадварот, існуюць самыя спрыяльныя ўмовы для стварэння сапраўдных узораў мастацтва ў высокім яго разуменні.

Прымітыў у народнай творчасці ўяўляе асобны і пры тым спецыфічны пласт духоўнай культуры. Ён спалучае разнастайныя якасці і рысы: шматграннасць творчай фантазіі, знакава-сімвалічную прыроду адлюстравання прадметнай рэальнасці, своеасаблівую коперавую дэкаратыўнасць (у жывапісе), шчырасць і непасрэднасць перадачы думак і пачуццяў. Мастакі прымітыву ствараюць цудоўныя, хваляючыя творы. Гэта мастацтва жыве, развіваецца, таму што ў яго глыбокія народныя карані. Яно зыходзіць з той адвечнай патрэбы самарэалізацыі таленту чалавека, якім багата надзяліла яго прырода.

Цікавасць да найўнага мастацтва выявілася даўно, і зыходзіла яна з боку мастакоў-наватараў, якія шукалі новыя падыходы ў мастацтве, форму і мову выразнасці і якія звярнулі ўвагу на тое, што знаходзілася за мяжой агульнавядомых еўрапейскіх мастацкіх школ.

Найўнае мастацтва, якое ў рамках выяўленчай самадзейнасці 1950–60-х гадоў лічылася антыподам высокага мастацтва, рэцыдывам “няўмельства” і “дэградацыі” ўстановак акадэмічнай

школы, у 1980–90-я гады выклікала цікавасць з розных пазіцый – мастацкай, сацыяльнай, гістарычнай, бытавой і не ў меншай ступені – рыначна-камерцыйнай.

Менавіта сёння актыўнае ўключэнне прымітыву, творчасці найўных мастакоў у мастацкую культуру становіцца прадметам рознабаковага даследавання. Найўнае мастацтва вывучаецца, калекцыяніруецца, папулярызуецца, што садзейнічае свабоднаму развіццю яго не толькі ў сферы культуры, але і адаптацыі да мастацкага рынку. У апошні час як у Еўропе, так і ў Расіі дзяржаўныя і прыватныя структуры праводзяць значную работу па фарміраванні калекцый музеяў, экспазіцый галерэй найўнага мастацтва, ажыццяўляюць трывалыя кантакты з творцамі. У наш час ужо створана шмат музеяў найўнага мастацтва ў розных краінах: Муніцыпальны музей найўнага мастацтва ў Маскве, Дзяржаўны музей найўнага мастацтва і аўтсайдэраў у Галандыі, Хаўс дэ Кюнстлер у Аўстрыі, Арт ан Марж у Бельгіі, Фонд Адольфа Вольфі ў Швейцарыі, Смітсанаўскі інстытут у ЗША, Музеум Хаўс Кайет у Германіі, Музей Пірасмані ў Грузіі і шэраг галерэй і музеяў у іншых краінах.

За апошнія дзесяцігоддзі змяніліся адносіны да прымітыву з боку метадыстаў і арганізатараў выяўленчай самадзейнасці. У экспазіцыях выставак усё часцей з'яўляюцца работы найўнага характару, якія вызначаюцца самабытнасцю пластычнай мовы і мастацкага бачання, адметнымі ў параўнанні з прафесійнымі прыёмамі выяўленчасці. Быццам бы мы нанова ўбачылі эстэтычную і мастацкую каштоўнасць работ, якія падобныя ў нечым на дзіцячую выяўленчую творчасць. Але не зусім правільная, на наш погляд, тэндэнцыя даволі працяглага культывавання прафесійнага напрамку ў самадзейнай творчасці адмоўна адбівалася на развіцці найўнага мастацтва. Кіраўнікі студый выяўленчага мастацтва, метадысты і арганізатары выставак не разумелі, а часам і не жадалі разумець яго мастацкіх вартасцей, і гэта прыводзіла да таго, што прымітыў заставаўся ў баку ад агульнага руху народнай мастацкай культуры. Сёння ж, ацэньваючы яго ў рамках традыцый народнай творчасці, мы можам вызначыць найбольш перспектыўны шлях яго далейшага развіцця.

Глава 2 НАРОДНАЕ ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ Ё XIX – ПЕРШАЙ ПАЛОВЕ XX ст.

2.1. Народныя асновы ў ікананісе і манументальна-рэлігійных формах жывапісу

Абраз як адзін з відаў рэлігійнага жывапісу заставаўся найбольш распаўсюджаным на працягу некалькіх стагоддзяў. У параўнанні з манументальным роспісам, які заўсёды адносіўся да канкрэтнага месца ў інтэр’еры ці экстэр’еры будынка, абраз меў свае адметныя якасці. Перш за ўсё ён не залежаў ад умоў свайго знаходжання, з’яўляўся транспартабельным і ў большасці сваёй быў неад’емнай рэччу хатняга асяроддзя чалавека. Яму пакланяліся, перад ім чыталіся малітвы. Абраз з’яўляўся перш за ўсё культавым прадметам, які праецыраваў духоўную сувязь паміж чалавекам і богам. Звяртаючыся да бога з пэўнымі просьбамі, пакаяннем, чалавек звяртаўся да абраза пэўнага святога, які мог чуць ягоныя словы і дапамагаць здзейсніць тое, аб чым чалавек прасіў.

Ікананіс на тэрыторыі Беларусі з’явіўся пад уплывам візантыйскага мастацтва ў X–XII стст. Старажытныя абразы выконваліся на дошках, якія пакрываліся тоўстым слоём грунту (ляўкасам). Выкарыстоўваліся тэмперныя і алейныя фарбы. У больш позні перыяд абраз падзяляўся на выяву-сярэднік і поле, якое размалёўвалася ці інкруставалася металічным абкладам з тонка чаканеным малюнкам. Сустрэкаюцца абразы з разьбяным фонам-абкладам, што надавала ім асобую дэкаратыўнасць. Часта ў абразях выкарыстоўвалі пластычныя сродкі – рэльефную лепку, разьбу па ляўкасе. Лепка пакрывалася золатам ці срэбрам, а ў іншых выпадках – каляровымі лакамі.

Абраз як прадмет рэлігійнага прызначэння ствараўся на працягу многіх стагоддзяў. У Беларусі вельмі мала захавалася абразоў, што датуюцца XIV–XV стст. На абразях да XVI ст. адчуваецца ўплыў візантыйскага пісьма з характэрнымі для яго манументальнасцю, адпрацаванасцю каларытаў, гарманічнасцю прапорцый у малюнку, кампазіцыйнай выверанасцю. У XVI ст.

гэтыя прынцыпы і каноны парушаюцца. У агульнай структуры і вобразнай трактоўцы абразоў пачынаюць гучаць матывы, блізкія да свету чалавечых пачуццяў. “Блізкасць да жыцця, дэмакратызм старажытнабеларускіх абразоў тлумачацца вялікай роляй ў іх развіцці народных вытокаў” [76, с. 188].

Стваральнікі абразоў прыўносілі ва ўстаялыя кампазіцыйныя схемы і вобразныя каноны рысы звычайнага ладу жыцця, адлюстроўвалі думкі і імкненні сваіх сучаснікаў. Характэрнай асаблівасцю беларускага станковага жывапісу XVI ст. з’яўлялася тое, што абразы багата ўпрыгожваліся дэкаратыўнымі элементамі: разьбянымі накладнымі рэчамі, ляпнымі ўпрыгожваннямі, чаканенымі абкладамі і інш. Абразы выконваліся на сасновых, ліпавых, дубовых дошках з выкарыстаннем павалакі – палатнянай насцілкі, грунтаванага ляўкасу (крэйда на клеявой аснове). Ляўкас як аснова для пісьма тэмперай ці алеем меў пэўную таўшчыню і таму мог выкарыстоўвацца для рэльефнай разьбы фону з далейшым пакрыццём золатам ці срэбрам.

І ўсё ж абразы канца XV і XVI стст. ад створаных раней адразніваліся нямногімі навацямі знешняга і вобразнага вырашэння. Яшчэ захоўваўся моцны ўплыў візантыйскіх і старажытнарускіх традыцый, уласцівых сярэднявеччу. Жывапіс на мяжы XVI–XVII стст. быў скіраваны да канкрэтызацыі выявы. Гэта выяўлялася ў адлюстраванні рэалій жыцця, перадачы ўзнёслых пачуццяў і захаванні традыцый народнага мастацтва. “У жывапісе канца XVI і пачатку XVII ст. яшчэ больш вымалёўваецца мясцовы тыпаж, прыметней робіцца імкненне да перадачы элементаў быту, а таксама да прасторавасці кампазіцыйнай пабудовы, аб’ёмнасці і важкасці выяўленых прадметаў” [76, с. 188].

У абразе “Нараджэнне Багародзіцы” з Ляхаўцаў Брэсцкай вобласці мы бачым ярка выражаныя элементы бытавога, этнаграфічнага характару. Напрыклад, у агульнай кампазіцыі добра ўплятаюцца фігуры жанчын, апранутыя ў беларускае народнае адзенне – андаракі, кужэльныя сарочкі і гарсэты са шнуроўкай. Тут заўважаюцца і прадметы быту, рэальныя ў сялянскім жыцці. Усе гэта гаворыць аб тым, што абраз як жывапісны твор можа быць аднесены да мясцовай школы жывапісу.

Беларускі іканапіс XVII ст. падзяляўся на чатыры катэгорыі: мясцовы, святочны, апостальскі і прарочы. Гэта яскрава праяўлялася ў яго структуры. Абразы мясцовага раду (адзігітрыі і спасы) выконвалі ролю іканастаснага вобраза. У іх падрабязна вырацоўвалася кампазіцыя, разлічаная на працяглае разглядванне з блізкай адлегласці. Абразы святочнага раду вылучаліся значнай апавядальнасцю, паслядоўнасцю разгортвання сюжэта. У цэлым жа іканастасы канцэнтравалі ў сабе эстэтычную і духоўную сістэму супярэчлівага часу контррэфармацыі, светапогляду рэнесанснай эпохі.

Жывапіс Беларусі XVI–XVII стст. развіваўся пад уплывам Усходу і Захаду. Вялікі ўплыў аказвала заходнееўрапейская культура, і разам з тым захоўваліся рысы ўсходнеславянскай культуры. Акрамя таго, гэтыя магутныя плыні духоўнага, эстэтычнага развіцця былі цесна звязаны з традыцыямі і культурай народа, арганічна ўпляталіся ва ўсе яе праявы. І менавіта іканапіс як найбольш кансерватыўная галіна культуравага выяўленчага мастацтва з яго агульнапрынятымі канонамі, знешнеканструктыўнымі формамі станавіўся прадметам народнай мастацкай творчасці.

На мяжы XVII–XVIII стст. рэлігійны жывапіс усё больш выкарыстоўвае вобразы рэальных людзей, што характарызуе асаблівасці мастацтва Рэчы Паспалітай, якія атрымалі сваё развіццё ў сармацкім партрэце [286, с. 302]. Сармацкі партрэт як асобны стыль “жывапіснага натуралізму” быў арыентаваны не толькі на выяву твару чалавека. Ён нес ў сваёй аснове і новае разуменне пейзажу, і асяроддзя пражывання чалавека. Узрастае імкненне да адлюстравання матэрыяльнасці і аб’ёмнасці твараў і фігур, хаця святлоценная мадэліроўка застаецца яшчэ плоскаснай.

У канцы XVII ст. многія народныя майстры Беларусі працавалі ў Маскве. Захаваліся імёны некаторых з іх: Станіслаў Лапуцкі, Рыгор Адольскі, Сцяпан Заруцкі, Сямён Лісіцкі, Іван Махоўскі, Ігнат Палонскі, Кіпрыян Імбраноўскі, Васіль Пазнанскі і інш. Апошняму, напрыклад, як таленавітаму жывапісцу даў станоўчую ацэнку А.І.Успенскі. Мастака з Беларусі ён паставіў на адзін узровень з вядомым рускім мастаком Сімонам Ушаковым.

У XVIII ст. беларускі народ працягваў барацьбу за захаванне роднай мовы, сваіх традыцый ва ўсіх галінах матэрыяльнага і духоўнага жыцця. Менавіта дух нацыянальнага самавызначэння яскрава адбіваўся на развіцці станковага жывапісу гэтага перыяду і быў адзначаны ўзмацненнем праяў народнай творчасці і рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці. У барацьбе супраць ідэалагічных пастулатаў каталіцызму майстры іканапісу смела і рашуча прытрымліваліся традыцый як старажытнарускага, так і мясцовага жывапісу.

У пачатку XVIII ст. у іканапісе Беларусі назіраецца адыход ад прынятых у рэлігійным жывапісе прынцыпаў і канонаў, што не адпавядала пазіцыі афіцыйнай праваслаўнай царквы. Гэта адмоўна адбівалася на мастацкім узроўні твораў і не заўсёды задавальняла патрабаванні і густы заказчыкаў.

Немалаважную ролю ў стварэнні абразоў мясцовымі мастакамі адыгралі гравюры беларускіх, рускіх і заходнееўрапейскіх старадрукароў. Мясцовыя маляры выкарыстоўвалі кампазіцыі кніжных мініячур, запазычвалі іх колеравыя суадносіны, прыносялі элементы пейзажу, быту, рэальнага жыцця. Такое “ўмяшанне” ў агульнапрынятыя структуралагічныя кампазіцыйныя іканаграфічныя схемы, з аднаго боку, парушала традыцыйныя рэлігійныя каноны, з другога – рабіла абраз больш зразумелым і даступным для асэнсавання шырокімі народнымі масамі.

Адным з прыкладаў запазычвання кампазіцыйных схем з кніжных гравюр з’яўляецца абраз “Тройца” з Вялікага Малешава Брэсцкай вобласці. Выява тут зроблена быццам у люстэркавым адлюстраванні. Анёлы левай рукой благаслаўляюць, а ў правай трымаюць посохі. “Гэты прыклад паказвае, што рэлігійны змест страчвае сакральнае значэнне і паўтарэнне кананічных схем – толькі даніна традыцыям” [77, с. 268].

У царкоўных інтэр’ерах XVIII ст. значнае месца належала іканастасам, якія аб’ядноўвалі мноства жывапісных работ, падпарадкаваных пэўнаму міфалагічнаму зместу. Па сваёй структуры іканастасы з’яўляліся цэльнымі і завершанымі ў знешнеканструктыўным і змястоўным вырашэнні мастацкімі творамі. Над іх стварэннем працавалі сталяры, разьбяры, пазалотнікі, жывапісцы, ляўкашчыкі – умелыя майстры добрых спраў.

К канцу XVIII ст. іканапіс набывае больш дэкаратыўны, чым жывапісны характар. Мастакі сталі пісаць толькі рукі і лікі святых, а фон і ўся кампазіцыйная прастора запаўняліся металічным, срэбным ці з пазалотай абкладам з разьбой па ляўкасе, а часам і па дрэве. Гэта бачна ў “Цудзе Юр’я аб змею” (1729), “Ражастве Хрыстовым” (1746) латыгальскага майстра, у трохстворкавым складзені “Наталля. Маці Боская Адзігітрыя” (1760) з Турава. Як сцвярджае Н.Ф.Высоцкая, пры ўсёй наіўнасці адлюстравання персанажа, бытавых дэталей у названых абразях наглядна выяўляецца зніжэнне прафесійнага жывапіснага рашэння, а гэта значыць, што аб’ектам творчай дзейнасці для жывапісцаў з народа заставаўся іканапіс. Менавіта тут раскрываўся своеасаблівы талент мясцовых багамазаў, якія прыўносілі свае адметныя асаблівасці ў жывапісную культуру XVIII ст.

Іканапіс Беларусі XVIII ст. не быў ў баку ад эканамічнага і палітычнага становішча, жыцця народа. Народная творчасць была прыметнай рухальнай сілай у яго развіцці. Менавіта народная творчасць “ажывіла іканапіс, надала яму асаблівую афарбоўку і чароўнасць. Як і ў народных прымітывах, евангельскія падзеі ў абразях перададзены з непасрэднай наіўнасцю, з увядзеннем у кампазіцыю любімых герояў-абаронцаў, пераможцаў, мсціўцаў. Калі ж пасля ўз’яднання Беларусі з Расіяй іканапіс страціў ролю адной з формаў палітычнай барацьбы, менавіта струмень народнай творчасці садзейнічаў трансфармацыі іканапісу ў народнае мастацтва” [77, с. 279].

Своеасаблівасцю іканапісу Беларусі XVIII ст. з’яўляюцца эмацыянальная выразнасць, каларыстычная дэкаратыўнасць, багацце арнаментыкі, непасрэднасць раскрыцця сюжэта, фальклорнасць адлюстравання дзеяння, імкненне да рэальнай перадачы рэчаіснасці.

Народная ікона найбольш шырокае распаўсюджанне на тэрыторыі Беларусі атрымала ў XIX ст. і была цесна звязана з народным бытам. Вобразы шанаваных святых адпавядалі патрэбам простага чалавека: Божая маці – абаронца ўсіх абяздоленых, св.Мікалай – апякун гандлёвых здзелак, св.Георгій – апякун жывёл. І менавіта на шумным і маляўнічым базары, дзе земляроб і рамеснік рэалізоўвалі свае тавары, яны куплялі і ікону ў сваю хату.

Аднак непасрэднасць пэндзля народнага майстра, гучнасць колеравай распрацоўкі, свабодная трактоўка іканаграфічных сюжэтаў, адыход ад стандартных канонаў вобразнага вырашэння не маглі не хваляваць служыцеляў царквы, якія бачылі ў народнай іконе падрыў веры ў хрысціянства, парушэнне ўстаялых стэрэатыпаў культавай дагматыкі. Афіцыйная царква ўсяляк імкнулася супрацьстаяць народнаму іканапісанню. Арганізавалася кампанія па забароне распаўсюджвання абразоў, якія не адпавядалі кананічным стандартам іканапіснага мастацтва.

Вядома, што стваральнікі ікон, не падобных да агульнапрынятых у царкоўнай епархіі, былі ў асноўным земляробамі. Яны пісалі іконы для такіх жа земляробаў, і менавіта народны светапогляд аказваў рашаючае ўздзеянне не толькі на знешнеканструктыўную, кампазіцыйную схему іх твораў, але і на змястоўную і вобразную сутнасць. Зразумець спецыфіку зместу і вобразнай структуры народных абразоў немагчыма без уліку ўсяго багацця фальклору і менавіта тых яго кірункаў, якія былі цесна звязаны з рэлігійнымі ўяўленнямі аб калядках, Вялікадні, купаллі, Святой тройцы. Тут багі і святыя не ўпадабляліся звышчалавечым істотам, а набывалі аблічча звычайных людзей з зямнымі справамі і праблемамі. Мы бачым у вобразах святых уважлівыя позіркы, дабыню і задуменны спакой, што сведчыць аб разуменні рэальнасці і жыццёвых спраў.

Надзяляючы вобразы святых у іконах рысамі беларускіх тыпаў і адлюстроўваючы сцэны з жыцця простых людзей, народныя іканапісцы набліжалі святых да мірскіх спраў і турбот. Ікона з яе асноўным культавым прызначэннем выконвала ролю заступніцы і абаронцы простага чалавека ад бед і няшчасцяў. Народныя майстры-жывапісцы выражалі пачуццё колеру, агульнай каларыстыкі ў значнай меры інтуітыўна. Яны не валодалі акадэмічным малюнкам, законамі пабудовы сюжэтнай кампазіцыі, аднак чысціня і цэльнасць каларыстычнай распрацоўкі не перашкаджалі іх мастацкаму таленту і густу.

Іконы, што ствараліся невядомымі народнымі жывапісцамі, адлюстроўвалі самыя разнастайныя бакі духоўнага і матэрыяльнага жыцця простага чалавека. Яны данеслі да нашага часу духоўныя, маральна-эстэтычныя асновы культуры народа

мінулых стагоддзяў і сталі неад’емным сувязным звяном паміж мінулым і сучасным.

Цікавую з’яву ў галіне беларускай школы іканапісу ўяўляюць узоры абразоў мінулых стагоддзяў Гомельшчыны. Да ўмоўнай групы Усходне-Палескага рэгіёну можна аднесці абразы, распаўсюджаныя ў Брагінскім, Хойніцкім, Ельскім і Нараўлянскім раёнах. Характэрнымі асаблівасцямі іх з’яўляюцца агульны цёмны фон, сціпласць кветкавага дэкаратыўнага аздаблення, ярка выражаны прымітывізм як асобных фігур, так і ўсёй кампазіцыі ў цэлым. Што тычыцца Гомельскага, Буда-Кашалёўскага, Кармянскага, Рагачоўскага і Веткаўскага раёнаў, то распаўсюджаныя помнікі іканапісу гэтага рэгіёну вылучаюцца прыметамі пэўнай святочнасці, дэкаратыўнасці, прыўзнятасці настрою і жыццесцвярджальнасці.

У абразях выкарыстоўваўся чырвоны ці светла-карычневы фон, фарбы былі чыстымі, сакавітымі. Асаблівая ўвага надавалася ўпрыгожванню геаметрычным ці раслінным арнаментам. Характэрныя рысы помнікаў народнага жывапісу гэтага рэгіёну можна адзначыць у групе абразоў менавіта Гомельскай ці Навабеліцкай школы іканапісу. Можна меркаваць, што тут знаходзіўся цэнтр іканапісу, які забяспечваў патрэбы насельніцтва не толькі свайго рэгіёну. Узоры абразоў гэтай групы можна было сустрэць і далёка за яго межамі, паколькі такія “тавар” рабіўся і па заказу, і для продажу на кірмашах, што дазваляла іх шырокай “міграцыі” сярод насельніцтва далёка за межамі Беларусі.

У некалькі іншым кірунку пабудаваны творы народнага жывапісу, якія ствараліся на Чачэршчыне. Супрацоўнікі Чачэрскага і Веткаўскага музеяў, якія даследавалі іконы гэтага рэгіёну, прыйшлі да высновы, што традыцыі іканапісу названага краю адыходзяць у далёкае мінулае. Даследчыкі называюць імёны двух майстроў, якія працавалі з 70–80-х гадоў XIX ст. да 20-х гадоў XX ст. Гэта браты Гаўрыіл і Уладзімір Геракавы. Даследчыкі выказваюць думку, што ў мінулым існавала чачэрская школа народнага жывапісу, для якой характэрнымі асаблівасцямі з’яўляліся выкананне твораў на даволі высокім прафесійным узроўні з выкарыстаннем матываў і элементаў стылю барока, агульнага прыглушанага цёмнага фону ў кантрасце са

светлымі дэталямі. Для абразоў гэтай школы іканапісу ўласціва адсутнасць элементаў дэкаратыўнага аздаблення, што дае падставы гаварыць аб арыентацыі мастакоў-выканаўцаў на агульнапрынятыя кананічныя ўзоры іканапісу, запазычаныя як у Расіі, так і ў краінах Заходняй Еўропы.

У пэўную ўмоўную групу таксама можна вылучыць помнікі іканапісу, якія былі распаўсюджаны на поўдні Гомельскага, Лоеўскага і Добрушкага раёнаў. Яны займалі як бы прамежкавае месца па выканаўчай манеры, стылістычным кірунку паміж жывапіснымі творамі Усходне-Палескай і Гомельска-Навабеліцкай груп. Абразы гэтага ўмоўна азначанага рэгіёну вызначаліся багатай дэкаратыўнай апрацоўкай, і ў іх кампазіцыйнай структуры, вобразнай трактоўцы, элементах быту, адзення адчуваўся ўплыў народнага мастацтва суседніх памежных дзяржаў – Украіны, Румыніі, Літвы, Польшчы, Германіі, Францыі, Расіі.

Народны жывапіс Гомельшчыны, які сёння яшчэ мала даследаваны з гістарычнага, культуралагічнага, этнаграфічнага і мастацтвазнаўчага бакоў, уяўляе вялікі, разнастайны і цікавы пласт мастацкай культуры нашай бацькаўшчыны. Ён мае даўнюю гісторыю, глыбокія карані народных традыцый. Народная мастацкая культура, адным з узораў якой з'яўляецца беларускі народны іканапіс, знаходзячыся на ажыўленым шляху з Захаду на Усход, арганічна ўзбагачала агульначалавечыя дасягненні язычніцкай і хрысціянскай даўніной. Народны іканапісны жывапіс спалучаў ў сабе ўстойлівыя традыцыйныя формы кампазіцыйнай пабудовы і вобразнага вырашэння і акумуляваў у той ці іншай ступені лепшыя здабыткі ўсходнеславянскага і заходнееўрапейскага мастацтва. Але пры ўсім гэтым ён меў свае адметныя рысы, якія адрознівалі яго ад іншых узораў гэтага мастацтва асаблівасцямі вобразнага рэлігійна-містычнага ўяўлення і ўспрымання рэальнага чалавечага жыцця.

Іканапіс беларусаў на сваім доўгім шляху развіцця наглядна адлюстроўвае спадзяванні і густы народа, яго любоў да традыцыйнасці і засваення новых стылістычных нормаў, мажорнага колеру, дэкаратыўнасці і ўзорчатасці, некаторай наіўнасці і ў той жа час цвярозасці ўспрымання навакольнай рэчаіснасці. І ў

ёй пачэснае месца займала мастацтва народных майстроў – людзей-працаўнікоў, таленавітых жывапісцаў [77, с. 279].

Манументальны жывапіс. Заклучэнне Брэсцкай царкоўнай уніі ў 1596 г. – яркая старонка ў культуры славянскіх народаў. Яна садзейнічала актыўнаму засваенню ў мастацтве рыс заходнеўрапейскага кшталту, у першую чаргу італьянскага рэнесансу. У роспісе, напрыклад, замест устойлівай візантыйскай сістэмы пашыраюцца біблейскія ідэі з канкрэтнымі сцэнамі рэальнага жыцця. У кампазіцыйных структурах жывапісных твораў з’яўляюцца сюжэты з дзеючымі асобамі мясцовага тыпажу, з асяроддзем і рэчамі канкрэтнага этнаграфічнага кірунку. Не цяжка заўважыць, што ў большасці роспісаў гэтага перыяду адзначаецца адыход ад прынятых канонаў канструктыўна-схематычнай пабудовы кампазіцыі з яе адваротнай перспектывай, плоскай перадачай выявы. У кампазіцыях назіраецца цікавасць да анатоміі чалавека, элементарна рашаюцца пытанні лінейнай перспектывы, выкарыстоўваюцца прыёмы святлоценнявой і колеравай мадэліроўкі. Прыкладам можа служыць роспіс царквы Куцейнскага Богаяўленскага манастыра ў Оршы, якая была пабудавана ў першай палове XVII стагоддзя (1623). Роспіс сцяны, як сведчыць даследаванне мастацтвазнаўцаў, ажыццёўлены манахам гэтага манастыра ў 1639 годзе [77, с. 36–38]. У цэлым жа гэта даволі неардынарная і нязвыклая з боку рэлігійнага кантэксту кампазіцыя, яна перадае ў сваёй вобразнай трактоўцы змест сустрэчы мясцовага духавенства і гараджан з воінамі-вызваліцелямі. Роспіс быў выкананы на дашчанай сцяне. Мастак спрабуе спалучыць прыёмы і сімволіку тагачаснага заходнеўрапейскага жывапісу з мясцовымі асаблівасцямі быту, традыцый, ладу жыцця. У кампазіцыі мы бачым імкненне вызначыць глыбіню прасторы, аб’ём прадметаў і дэталей, дынаміку руху дзеючых асоб (воінаў-вызваліцеляў), але ўсё гэта паказана вельмі ўмоўна, што дае падставы меркаваць аб выкананні твора таленавітым мастаком-самародкам з народа.

Цікавай з’явай у развіцці манументальнага жывапісу Беларусі ў традыцыйным яго вытлумачэнні можна лічыць роспіс Свята-Духаўскай царквы Тупічэўскага манастыра ў г. Мсціславе, пабудаванай ў 1641 г. Ва ўнутраным убранстве царквы было

каля 70 сцэн на біблейскую тэматыку. У царкве былі распісаны сцены і зvonку, але пасля перабудовы яе ў XIX ст. распіс быў затынкаваны.

У трактоўцы біблейскіх сцэн мастак адыходзіць ад візантыйскіх канонаў і арыентуецца на месца і ролю звычайнага чалавека ў рэальным, зямным асяроддзі. Так, напрыклад, у серыі “Стварэнне свету” аўтар будзе кампазіцыю з увядзеннем элементаў канкрэтнай беларускай прыроды, мясцовага жывёльнага свету замест жывёл райскага сада, і ўсё гэта падаецца з найўнай шчырасцю і непасрэднасцю. Значная ўвага надаецца вобразу чалавека, яго псіхалагічнаму стану. Прыкладам у дадзеным выпадку можа быць адзін з варыянтаў “Спакушэння Адама”. Каб адзначыць прыналежнасць гэтых сюжэтаў да рэлігійнай тэматыкі, аўтар кожную кампазіцыю суправаджае надпісамі. “Гэты прыём, як і характар трактоўкі вобразаў, пераканаўча сведчыць аб тым, што распіс быў выкананы мясцовымі народнымі майстрамі” [77, с. 40].

Адзначаючы супярэчлівы і складаны характар развіцця беларускага жывапісу, дзе заўважаецца яўны сплаў прымет візантыйскага і заходнееўрапейскага мастацтва, можна сцвярджаць, што “ён паступова набывае народны, нацыянальны характар: у кампазіцыі ўводзяцца мясцовы тыпаж, этнаграфічныя дэталі, характэрныя краявіды Беларусі. Персанажы простанародныя – з буйнымі рысамі твару, постаці каржакаватыя, моцныя мускулістыя рукі...” [77, с. 41]. Манера выканання распісу Свята-Духаўскай царквы паказвае, што тут працавалі майстры розных творчых магчымасцей. Разам з дасканалым кампазіцыйным рашэннем няцяжка ўбачыць даволі спрошчаныя і прымітыўна выкананыя фігуры персанажаў, мясцовае навакольнае асяроддзе, што гаворыць аб самым непасрэдным удзеле ў распісы царквы таленавітых жывапісцаў з народа.

Яшчэ адным яскравым прыкладам народнага жывапісу з’яўляецца распіс драўлянай Троіцкай царквы Маркавага манастыра ў Віцебску (1691). З архіўных крыніц вядома, што ўсе сцены царквы былі размалёваны. На іх змешчаны 158 кампазіцый на евангельскія тэмы і сцэн з жыцця народа, а таксама 10 выяў святых. Большасць кампазіцый былі шматфігурнымі з

мясцовымі тыпажамі, з рэчамі і прыладамі сялянскага побыту. Рускі жывапісец І.Я.Рэпін, якому даводзілася бачыць роспіс Троіцкай царквы, выказаў думку, што над выкананнем гэтага роспісу працавалі таленавітыя народныя майстры [77, с.129].

У цэлым жа “ўзмацненне рэалістычных рыс у беларускім станковым жывапісе XVII ст. і фарміраванне новага напрамку ў іканапісе з’явіліся вынікам не сляпога пераймання заходне-ўрапейскіх стандартаў, а плёнам творчай перапрацоўкі старажытнарускай традыцыі” [77, с.138].

У архіўных дакументах захаваліся некаторыя прозвішчы мастакоў-выканаўцаў як манументальнага роспісу, так і абразоў. Многія даследчыкі сцвярджаюць, што ў вялікіх гарадах Беларусі існавалі цэхі жывапісцаў (“маляроў”). Гэтыя цэхі маглі існаваць самастойна ці ўваходзіць у склад іншых цэхаў (разьбяроў, напрыклад). Акрамя цэхаў маляроў, існавалі жывапісныя майстэрні пры манастырах (напрыклад, Куцейнскім, Жыровіцкім і інш.). Тут працавалі мясцовыя багамазы, таленавітыя майстры з народа, якія капіравалі вядомыя ўзоры заходне-ўрапейскіх, старажытнарускіх абразоў або на іх аснове стваралі іканапісныя кампазіцыі, арыентаваныя на лад жыцця свайго народа.

Разам з тым у Беларусі працавалі майстры-іншаземцы, якія па запрашэнні магнатаў выконвалі буйныя заказы як па роспісе царквы і касцёлаў, так і па стварэнні абразоў і іканапасаў.

Манументальна-дэкаратыўны роспіс XVIII ст. мае розныя кірункі па сваім змястоўным і знешнестылістычным вырашэнні. Унутранае аздабленне касцёлаў, у тым ліку і насценны роспіс, выконваліся ў стылі барока (роспісы кармеліцкіх касцёлаў у Мсціславе, Бялынічах, Магілёве). Стылістыка ўбрання касцёлаў Нясвіжа і Гродна, напрыклад, мела яскрава выражаны адценні позняга барока і класіцызму. У аснове фрэскавых кампазіцый галоўнае месца займалі евангельскія сюжэты, жанравыя карціны, падпарадкаваныя мясцовай культурнай традыцыі. Некалькі пазней сімвалічная жывапісная мова змяняецца ў бок канонаў свецкага мастацтва і набывае прыметы стылю класіцызму.

2.2. Народныя асновы дэкаратыўнага жывапісу ў галіне аздаблення культавых храмаў, прадметаў бытавога і забаўляльнага прызначэння

Народныя майстры-жывапісцы ўносілі свой пэўны ўклад і ў *аздабленне цэркваў і касцёлаў*. Унутранае ўпрыгожванне культавых збудаванняў, і ў прыватнасці размалёўку іх інтэр'ераў, рабілі мастакі-самавукі там, куды не даходзілі вопытныя ў гэтай справе спецыялісты-прафесіяналы. Такімі аб'ектамі з'яўляліся ў першую чаргу невялікія вясковыя цэрквы, аддаленыя ад буйных населеных пунктаў, прыдарожныя капліцы і іншыя культавыя збудаванні. Унутраным упрыгожваннем іх займаліся, як правіла, мясцовыя майстравыя людзі, якія славіліся ў сваім наваколлі ўмельствам рабіць добрыя, прыгожыя рэчы. Элементы роспісу, як і аздабленне вышытымі або тканымі ручнікамі, абрусамі, сурвэткамі прадметаў царкоўнага інтэр'ера, заўсёды адлюстроўвалі дух народнай мастацкай эстэтыкі, своеасаблівае разуменне прыгожага простым чалавекам, селянінам, працаўніком. Лепшыя ўзоры народнага мастацтва як бы пераносіліся са звычайных бытавых умоў у асяроддзе святых мясцін: цэркваў, касцёлаў – і стваралі гэтым святочны настрой, атмасферу своеасаблівага псіхалагічнага стану парафіяніна.

Часта вясковыя і месчачковыя цэрквы і касцёлы ўпрыгожвалі вопытныя майстры, якія мелі добрую мастацкую адукацыю, але аздаблялі інтэр'еры будынкаў у традыцыях народнай мастацкай культуры. Прыкладам такога вырашэння можа служыць мастацкае афармленне інтэр'ера былога касцёла св.Міхаіла ў Цімкавічах Копыльскага раёна. Гэта выдатны ўзор сінтэзу архітэктурны, дэкаратыўнага жывапісу, ткацтва, вышыўкі, разьбы па дрэве і мастацкай апрацоўкі металу. “У яго афармленні выразна выявіліся фантазія, густ і ўмельства народных майстроў і мастакоў-прафесіяналаў, акрэсліліся шляхі, па якіх ішоў працэс узаемазбліжэння і ўзаемаабгагачэння народнага і прафесійнага, свецкага і культавага мастацтваў у канцы XIX – пачатку XX стагоддзя” [248, с.66–69].

Пабудаваны ў 1647 г. Цімкавіцкі драўляны храм не адзін раз аднаўляўся і аздабляўся. Так, у канцы XIX – пачатку XX ст. ён

перабудоўваўся на сродкі мясцовай шляхты, парафіян, а рэстаўрацыяй, мастацкім аздабленнем займаўся Францішак Бруздовіч. Мастак зрабіў размалёўку сцен, столі, калон у традыцыйных беларускага народнага мастацтва. У агульнай кампазіцыі размалёвак Цімкавіцкага храма дамінавала паліхромная, сакавітая каляровая гама. На сценах, столі, калонах размяшчаліся ўзоры расліннага і геаметрычнага арнаменту, і яны цудоўна гарманіравалі з вышытымі і тканымі ручнікамі, стваралі цэльную структуру эстэтыкі інтэр'ера. І менш за ўсё стылістыка інтэр'ернага афармлення выконвала семантычна-абрадавую функцыю. Размалёўка Цімкавіцкага храма, яркая, квяцістая, мела перш за ўсё дэкаратыўныя асновы і з'яўлялася сродкам эстэтычнай арганізацыі ўнутранага асяроддзя будынка, узмацнення архітэктурна-мастацкай вобразнасці інтэр'ера. У яго размалёўцы перавага надавалася расліннаму арнаменту. Ён складаўся з разнастайных кветак, лісцяў, садавіны. На сценах храма былі намаляваныя квітнеючыя яблыневыя сады, букеты і арнаментальныя кампазіцыі з палявых кветак – рамонкаў, званочкаў, васількоў. Малюнкі арнаменту, дэталі расліннай размалёўкі былі вырашаны ў плоскаснай манеры, як быццам разгорнуты да гледача, і не знаходзіліся ў перспектыўнай залежнасці адзін ад аднаго. Узорыстыя гірлянды раслінных элементаў апаясвалі грані бэлек, капіталі калон і акаймоўвалі карнізы нефаў і перыметры вокнаў. На сценах хароў можна было ўбачыць стылізаваныя букеты кветак, скампанаваныя ў рознамаштабныя прамавугольнікі. Яны нагадвалі мастацкія прыёмы размалёўкі палескіх скрыняў і насценных дываноў.

У алтарнай частцы Цімкавіцкага храма пышна квітнела размалёўка двух нацюрмортаў з букетаў белых рамонкаў і шыпыны. Іх стылізацыя і кампазіцыйная пабудова добра ўпісваліся ў агульную структуру размалёўкі, стваралі цэласную карціну народнага эстэтычнага ўспрымання ўнутранай прасторы будынка. Трэба падкрэсліць, што арыентацыя мастака ў аздабленні храма на канцэпцыю традыцыйнай народнай эстэтыкі не была выпадковай. Францішак Бруздовіч нарадзіўся і вырас у палескім краі з яго славутымі маляванымі скрынямі, маляўнічымі ткацкімі вырабамі, вышыўкай, народнай керамікай, і

таму гэты кірунак традыцыйнага мастацтва, якое было най-больш блізкае і зразумелае простаму люду, ён імкнуўся выкарыстаць у аздабленні Цімкавіцкага храма. Арнаментальнай размалёўкай былі аздаблены нішы балкона, амвон. Усё гэта сугучна пераклікалася з суквеццем геаметрычнага і расліннага арнаменту калон храма. Калоны набывалі выгляд выцягнутых па вертыкалі карцін, якія на капітэлях, ля самай столі, заканчваліся пышнымі букетамі кветак.

У эстэтычным аздабленні інтэр'ера Цімкавіцкага храма, якое грунтавалася на арнаментальнай размалёўцы ўсіх архітэктурных элементаў будынка, вылучаюцца сем тэматычных карцін на біблейскія сюжэты. Яны размяшчаліся ў глыбокіх нішах левай сцяны і былі намаляваны клеявымі фарбамі на асобных лістах кардону. Калі касцёл стаў выкарыстоўвацца як царква, карціны павярнулі адваротным бокам да гледача і замацавалі на сваіх жа месцах у нішах.

Трэба адзначыць, што роспіс Цімкавіцкага храма быў толькі адным з кампанентаў яго ўнутранага аздаблення. Значнае месца ў яго эстэтызацыі мелі мастацкае кавальства, разьба па дрэве. Металічныя дзвярныя краты, ажурныя завесы і клямкі разам з дэкаратыўнай разьбой па дрэве неад'емна спалучаліся з усёй структурай размалёўкі. Акрамя таго, выдатна дапаўнялі агульную святочную карціну храма ўзорыстае народнае ткацтва і вышыўка. Арнамент ручнікоў, сурвэтак, абрусаў гарманічна ўпісваўся ў агульны ансамбль, надаваў інтэр'еру асаблівую ўрачыстасць.

Унутранае афармленне Цімкавіцкага храма ўяўляе сабой выдатны сінтэз прафесійнага майстэрства і ўмельства народных майстроў. Тут працавалі і мясцовыя мастакі-размалёўшчыкі, і кавалі, цесляры, вышывальшчыцы, ткачы і інш. Вопытны мастак Францішак Бруздовіч сумеў арганічна спалучыць шматлікія віды народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва ў адзіную плынь народнай эстэтычнай і светапогляднай канцэпцыі. На жаль, Цімкавіцкі храм, помнік старажытнага драўлянага дойлідства, не захаваўся да нашага часу. Ён быў знішчаны пажарам у 1983 г.

Аздабленне інтэр'ера жыллёвых пабудоў, дзе маглі б выкарыстоўвацца жывапісныя сродкі, у Беларусі не мела такога шырокага распаўсюджвання, як гэта характэрна для Украіны, Польшчы, паўднёвых рэгіёнаў Расіі. Трэба ўлічваць і той фактар, што да XVIII – пачатку XIX ст. сялянскія хаты на тэрыторыі Беларусі ў асноўным былі курнымі, і гэта не дала магчымасці ўпрыгожваць інтэр'ер элементамі роспісу. І нават у больш позні перыяд, калі на вёсцы адбыліся пэўныя спрыяльныя сацыяльна-эканамічныя змены, размалёўка хатняга інтэр'ера была распаўсюджана галоўным чынам ў паўднёвых рэгіёнах Беларусі, у прыватнасці ў Гомельскай вобласці і частцы Брэсцкай. Да велікодных ці калядных свят перабельваліся печы і нярэдка размалёўваліся букетамі кветак, раслінным арнамантам, а ў некаторых выпадках элементамі зааморфнага зместу. Такім спосабам аздабляліся і сцены тых хат, якія знутры апрацоўваліся тынкоўкай, штукатурыліся і бяліліся вапнай. Гэтае аздабленне нагадвала сучасныя шпалеры, але яно мела зусім іншую знешнюю афарбоўку, больш выразную, часам стракатую і далёкую ад механічнага паўтору арнаментальнага малюнка. Аднак доўга існаваць такая дэкаратыўная размалёўка сцен і асабліва печы не магла. Да новага свята яны зноў забельваліся, і ўсе малюнкi, дэкаратыўныя плямы, арнамент знікалі пад шчыльнай коўдрай вапнавага слою. Больш доўгае мастацкае жыццё мелі прадметы хатняга ўжытку. Распісная мэбля, прадметы кухоннай прыналежнасці, а таксама рэчы дэкаратыўнага характару (роспіс на шкле, маляваныя дываны) былі неад'емнай часткай сялянскай матэрыяльнай і эстэтычнай культуры.

Мастацкае афармленне беларускай батлейкі. Батлейка ўяўляе сабой адну з формаў лялечнага тэатра. Яна ўзнікла на мяжы XVI–XVII стст. і была звязана з народным святам нараджэння Хрыста – Калядамі. Беларуская батлейка з'явілася своеасаблівым прататыпам лялечных тэатраў на Захадзе і грунтавалася на асноўным іх вытоку – хрысціянскай рэлігіі. Царква ў фарміраванні рэлігійнага светапогляду народных мас імкнулася выкарыстоўваць і такую галіну народнай культуры, як тэатральнае мастацтва. Яна актыўна “тэатралізуе” царкоўны рытуал, прыстасоўвае тэматыку евангельскіх сюжэтаў. Аднак з кан-

ца XVIII ст. батлейка паступова пераходзіць спачатку ў рукі местачковага насельніцтва – рамеснікаў, а пазней – і сялян [23, с. 8]. Моцны ўплыў на батлеечны тэатр зрабіла народная фальклорная традыцыя, якая адсунула на другі план рэпертуар дзеянняў рэлігійнага зместу і напоўніла батлейку жыццёвымі сюжэтамі, народнымі паданнямі, вераваннямі і звычаямі.

На працягу XIX ст. батлеечнае тэатральнае мастацтва эвалюцыянізавалася як у змястоўным, так і ў знешнеканструктыўным кірунках. Па сваёй знешняй форме батлейкі можна падзяліць на шэсць відаў: аднапавярховыя (панарамныя) і двухпавярховыя з лялькамі, якія рухаліся; двухпавярховыя са спецыяльнай вежай; батлейкі ценявога паказу спектакля; батлейкі з празрыстымі дэкарацыямі; батлейкі – “звёзды” [23, с. 66]. Усе гэтыя віды батлеек не толькі адрозніваліся сваёй знешняй формай, але і мелі своеасаблівае мастацкае афармленне. У іх выкарыстоўваліся элементы роспісу, аб’ёмная дэкаратыўная разьба, аплікацыя рознакаляровай паперай і тканінай.

Паралельна з батлейкай на тэрыторыі Беларусі шырокае распаўсюджванне мелі лялечныя тэатры пад назвамі “жлоб” і “ягорый”. Гэтыя тэатры прызначаліся для прадстаўленняў духоўнага, рэлігійнага зместу. Жлобы, напрыклад, дзейнічалі пераважна на Віцебшчыне пры цэрквах, а цэрквы, вядома ж, папаўнялі свае даходы за кошт наведвальнікаў. З ягорыем хадзілі валачобнікі і спявалі псалмы аб святым Георгіі Перамоганосцы. У часпеваў скрынка рухалася назад і наперад, у выніку чаго фігуркі круціліся вакол сваёй асі і стваралася ўражанне агучанага тэатральнага дзеяння [23, с. 10].

Панарамны лялечны тэатр меў такую назву таму, што “дзеянне” праходзіла ў аднапавярховай скрынцы з панарамай карцін на евангельскія тэмы, такіх як нараджэнне Хрыста, паненне вешчуноў. Гэты тып лялечнага тэатра меў пэўную аналогію з расійскім райком, які аказаў значны ўплыў на фарміраванне і далейшую трансфармацыю беларускай батлейкі.

Раёк (“пацешная панарама”) з’яўляецца прадуктам узаемадзеяння тэатра марыянетак і лубачных карцінак [57]. У больш ранні перыяд раёк уяўляў аднапавярховую скрыню са шклянымі акенцамі спераду, у сярэдзіне якой размяшчалася цэлая

панарама малюнкаў на рэлігійную і свецкую тэматыку, на-кшталт гістарычных эпизодаў перамогі рускага народа ў Ай-чыннай вайне 1812 года, адкрыцця чыгункі Масква – Пецяр-бург, палёту на паветраным шары, вывяржэння Везувія і інш. Лубачныя карцінкі, размешчаныя статычна ўнутры “пацешнай панарамы”, ці зменныя за кошт перакручвання з аднаго валіка на другі, абавязкова суправаджаліся рыфмаванымі расказа-касмарамшчыка аб тым або іншым дзеянні на карцінцы. Вось адзін з прыкладаў пераказу малюнка “Чыгунка”: “Теперь вот посмотрите сюда, готова для вас новая езда. Не хотите ли пове-селиться? По железной дороге в Царское прокатиться... Поле-тели стрелой! Дым валит из трубы полосой. Леса и деревни мелькают. В Питер обратно вот приезжают... Вот какова меха-ники сила! Прежде вас кляча возила” [141, с.14].

Раёк, як і шматлікія іншыя відовішчыя формы свята, былі зарыентаваны на актыўны гульнёвы ўдзел усіх прысутных – носьбітаў фальклорнай думкі. Тут глядач быў не толькі спа-жыўцом прадстаўленняў, але і ўдзельнікам гульнёвых дзеянняў, паколькі раёшныя прадстаўленні ўключалі тры віды ўздзеяння на публіку: выяву (карцінкі), слова і гульню. У шматлікіх вы-падках на даху райка размяшчалі рухомыя лялек, якімі кіраваў гаспадар “пацешнай панарамы”.

На мяжы XIX–XX стст. народны балаган з выступленнямі раёшнікаў адыходзіць у мінулае. Але раёк як сапраўдны прата-тып і папярэднік ляльнага тэатра адыграў значную ролю ў развіцці вуснага, выяўленчага і тэатральнага фальклору. Ён “... сфакусаваў разнастайныя формы вулічнага мастацтва: відавую касмараму, выкрыкі зазывал, лялечны тэатр, рэкламу, балаган-нае прадстаўленне” [141, с.14].

На тэрыторыі Беларусі ў лялечным тэатры панарамнага тыпу выкарыстоўвалася скрыня з панарамай малюнкаў і тлумачаль-ным тэкстам на кшталт рускага райка. Але ў далейшым, у пра-цэсе трансфармацыі беларускай батлейкі, разам з нерухомай панарамай карцін сваё месца занялі аб’ёмныя лялькі – вобразы персанажаў тэатральных прадстаўленняў. Такая батлейка мела знешні выгляд скрынкі з дахам і дзвюма дзверцамі, якія ў час паказу тэатральнай пастаноўкі адчыняліся. Звонку батлейка

афарбоўвалася і ўпрыгожвалася арнамантам, унутры разма-
лёўваўся фон сценкі выявамі і выяўленчымі элементамі, якія
дапаўнялі змест тэатралізаванага дзеяння.

Існавала батлейка і другога тыпу. Яна мела двух'яруснае па-
мяшканне агульнай вышыняй да двух метраў, з адным ці двума
купаламі. На верхнім ярусе, які сімвалізаваў неба, паказваліся
падзеі, звязаныя з нараджэннем Ісуса Хрыста. Тут рабілася не-
вялікая ніша з яслямі народжанага Ісуса, уверсе змяшчаліся
дванаццацікутныя разеткі (зоркі), імітуючыя неба. Гэты ярус
заўсёды багата аздабляўся як месца святасці, пакланення і па-
вагі. М.Вінаградаў так апісвае аздабленне неба ў батлейцы:
“Уся задняя сценка распісана па карычневым фоне рознымі
фігуркамі. ...Над галоўнай аркай – дух святы ў выглядзе голуба.
Пад верхам – воблакі, а на іх Херувімы (колькасць іх дванац-
цаць), якія лунаюць парамі. У прасценках між аркамі і вокнамі
– шэсць анёлаў у доўгім адзенні, па баках – два архангелы, як у
царкве, – Міхаіл і Гаўрыіл” [23, с. 67].

Замест дэкаратыўнага роспісу неба часта выкарыстоўваліся
лубачныя карцінкі на рэлігійную тэматыку ці ўстанаўліваліся
сапраўдныя іконы. Увесь верхні ярус дадаткова ўпрыгожваўся
каляровай тканінай і пазалотай цэнтральнай аркі і калон балю-
страды.

У ніжнім ярусе, так званай зямлі, знаходзіўся палац цара
Ірада. Гэта частка батлейкі была больш проста і сціплай,
лічылася месцам бытавога прызначэння. Тут не было такой ба-
гатай размалёўкі сцен, як на яе верхняй частцы – “небе”.

Што тычыцца знешняга афармлення батлеечнай скрынкі, то
і яно не мінула ўвагі народнага майстра-жывапісца. Так, на-
прыклад, “на вонкавых бакавых сценках ельнінскага вяртэпа
былі малюнкі двух воінаў у поўнай вайсковай амуніцы... вер-
ных і безагаворачных выканаўцаў усіх загадаў Ірада” [104,
с. 79]. Яны “ахоўвалі” парадак і свет не зямнога, але і не касміч-
нага жыцця, прыдуманнага і ўзведзенага ў ранг біблейскіх па-
данняў, міфалагічных прадстаўленняў, выпрацаваных чалавец-
твам на працягу многіх і многіх стагоддзяў.

Аналагічна афармляліся батлейкі ў больш позні час. Існавалі
батлейкі, пераарыентаваныя ў сваіх тэатральных дзеяннях на

свецкую тэматыку. Напрыклад, у канцы XIX ст. у сяле Быч Быхаўскага павета Мінскай губерні існавала батлейка са своеасаблівым афармленнем верхняга яруса. Замест традыцыйнага “налою” са спавітым дзіцем Ісусам скампанаваны тыповы сялянскі хлеў, яслі з сенам, святым Іосіфам і дзевай Марыяй, апранутымі ў простае беларускае адзенне [23, с. 69].

Пэўную тэхналагічную мадэрнізацыю перажылі батлейкі іншых тыпаў. У іх выкарыстоўвалася наступная “механізацыя”: падлога, якая ўяўляла сабой сцэну, рабілася рухомай па асі, наладжваліся вяртушкі, што разам з фігуркамі круціліся ад нагрэтага свечкай паветра, устанаўліваліся экраны з прамасленай паперай. Цені ад фігурак і прадметаў адбіваліся на экране, і сілуэты тэатральных герояў дынамічна выконвалі дзеянні, прадугледжаныя сцэнарыем.

Паходжанне беларускай батлейкі цесна звязана з узнікненнем школьнага тэатра. Сам жа прынцып дэманстрацыі лялечных прадстаўленняў быў, як вядома, запазычаны царквой у народным мастацтве. З мэтай распаўсюджвання рэлігійных ідэй, фарміравання адпаведнага светапогляду царква паспяхова выкарыстоўвала батлеечнае тэатральнае мастацтва на працягу доўгага часу.

Дэкаратыўнае афармленне батлейкі, якое акумулявала своеасаблівую і характэрную для Беларусі знешнюю форму ў выглядзе царквы з адным ці некалькімі купаламі (верхнім – “неба” і ніжнім – “зямля”), ярусамі, арнаментальным роспісам, выявамі фігур – “абярэгаў”, дэкаратыўнай разьбой, заставалася доўгі час больш-менш тыповым і нязменным

Разам з тым знешняе аздабленне беларускай батлейкі адрознівалася ад польскай шопкі і ўкраінскага вярцепа большай сціпласцю і каляровай стрыманасцю. Асноўная ўвага ўдзялялася ўпрыгожванню дэкарацый унутранай часткі, дзе разгорталася тэатральнае дзеянне, і аздабленню лялек – размалёўцы галавы з улікам канкрэтнага героя, вопраткі, якая ў большасці выпадкаў рабілася з кавалкаў рознакаляровай тканіны.

Роспіс на шкле. Адным з праяў народнага дэкаратыўна-прыкладнага жывапісу з’яўляецца роспіс на шкле. Гэты від мастацтва мае даўнія традыцыі і ў першую чаргу звязаны з

развіццём шкларобства. У Цэнтральнай Еўропе пачатак развіцця жывапісу на шкле адносіцца да XVIII ст. Цэнтрамі, дзе актыўна фарміраваліся нацыянальныя школы жывапісу на шкле, з'яўляліся Аўстрыя, Германія, Польшча, Румынія, Славакія. У гэтых краінах, акрамя мастацкага аздаблення бытавых рэчаў – цыферблатаў насценных гадзіннікаў, шкляных дзвярэй у пакоях і іншага – шырокае распаўсюджванне атрымаў іканапіс. Адным з прамысловых цэнтраў вырабу ікон і карцінак на шкле з'яўлялася Верхняя Аўстрыя. Менавіта адсюль гэтая прадукцыя распаўсюджвалася па Усходняй Еўропе, пераходзіла граніцы Польшчы, Украіны і дасягала Беларусі. Натуральна, хваля такога мастацтва, даходзячы да нашай краіны, амаль што затухала, а вось Польшча і ў меншай ступені Украіна актыўна пераймалі вопыт і майстэрства роспісу на шкле, станавіліся своеасаблівымі цэнтрамі яго развіцця. У Польшчы такімі цэнтрамі былі Селезскі, Сцінскі і іншыя раёны, дзе знаходзіліся заводы па выпрацоўцы шкла.

Жывапісцы, сярод якіх былі ў асноўным народныя майстры, стваралі абразы на шкле і размалёўвалі карцінкі на гістарычныя, казачныя і жыццейскія сюжэты. Існавалі цэлыя промыслы па вырабе абразоў на шкле. Такі тавар карыстаўся вялікім попытам у насельніцтва, прадаваўся на рынках, распаўсюджваўся перакупшчыкамі ў самых аддаленых ад цэнтраў населеных пунктах. Гандляроў абразамі на шкле называлі ахвеснікамі. Аб папулярнасці гэтага віду народнага мастацтва сярод насельніцтва пісаў румынскі даследчык Г.Апрэску. Ён адзначаў, што ў Трансільваніі іконы часта замяняюцца абразамі на шкле, выкананымі жыхарамі некаторых вёсак.

Украінскі мастацтвазнаўца В.Атковіч заўважае, што жывапіс на шкле сярод украінскіх майстроў набыў непаўторную своеасаблівасць. Абразы на шкле ўсюды карысталіся вялікай папулярнасцю. Яны служылі аб'ектам культу і з'яўляліся неад'емнымі кампанентамі быту народа, яго эстэтычных і духоўных запатрабаванняў [149, с.172–176].

Абразы, выкананыя майстрамі на шкле, як правіла, не выкарыстоўваліся ў культавых установах, акрамя прыдарожных капліц. Часта іх можна было сустрэць ў сялянскіх хатах. У хаце

абразы знаходзіліся ў “чырвоным куце” і заўсёды аздабляліся тканымі і вышытымі ручнікамі. Часта, размешчаныя ў некалькі ярусаў, яны стваралі своеасаблівы хатні іканастанс як самае таямнічае і святое месца ў жылых пакоях.

У Польшчы рэлігійны іканапіс на шкле стаў распаўсюджвацца ўжо ў XVIII ст. Народныя майстры-жывапісцы, капіруючы выявы святых, не заўсёды прытрымліваліся дакладнага пераносу контураў дэталей кампазіцыі. Разам з тым каларыстычныя пошукі, якія акцэнтаваліся на яркіх, часам стракатых колеравых плямах, надавалі абразам больш эфектнае для ўспрымання простым чалавекам уражанне.

Найбольш актыўна развіваўся жывапіс на шкле ў Карпатах, у раёнах Жыўца, Падгалля, Аравы. Народныя карцінкі на шкле ў асноўным адлюстроўвалі сцэны і сюжэты з гатовых гравюр вядомых мастакоў, паколькі тэхніка пераносу на шкло была даволі проста. Майстар тонкім пэндзлем абводзіў на шкле контуры кампазіцыі гравюры ці літаграфіі. Калі фарба падсыхала, ён ад рукі дамалёўваў астатнія дэталі, падбіраў колеры для фону і размалёўкі ўсіх прадметаў. Формы выявы атрымоўваліся хаця і сакавітымі, яркімі, але без перспектывы ў малюнку. На рынках такія карцінкі на шкле прыцягвалі ўвагу пакупнікоў і адпаведна карысталіся попытам.

На Украіне народны жывапіс на шкле меў тэндэнцыі, блізкія да мастацкай культуры паўднёвых рэгіёнаў Польшчы. Існавалі цэлыя промыслы па вырабе абразоў на шкле і маляваных карцінак накшталт народнага лубка.

На тэрыторыі Беларусі роспіс на шкле развіваўся ў большасці сваёй у паўднёвых і паўднёва-заходніх рэгіёнах, якія межавалі з Украінай і Польшчай. Але самі творы як рыначны тавар шырока распаўсюджваліся ва ўсіх гарадах і мястэчках Беларусі. Гэты від мастацтва не патрабаваў вялікіх матэрыяльных і фізічных затрат ад творцаў, як, скажам, маляванія кufры ці дываны. Ён адрозніваўся больш шырокімі магчымасцямі тыражавання, выканання па заказу пакупнікоў, транспарціроўкі з аднаго месца ў другое.

Роспіс на шкле як дэкаратыўнае мастацтва выконваў у асноўным чыста эстэтычныя функцыі. Маляваныя карцінкі, рамкі для фотаздымкаў, цыферблаты насценных гадзіннікаў (апошняе

характэрна для Германіі другой паловы XIX ст.) з'яўляліся прадметамі аздаблення інтэр'ера жылля.

Што тычыцца абразоў ці асобных сюжэтаў-карцінак на біблейскія тэмы, выкананых на шкле, то тут прадугледжвалася як рэлігійная, культавая задача, так і эстэтычная. Народныя жывапісцы не абмяжоўваліся капіраваннем кампазіцыйнай структуры абраза, а імкнуліся рэалізаваць у працэсе стварэння мастацкай рэчы свае асабістыя густы і погляды на прыгожае. Яны дапрацоўвалі знешнія рысы іконы, надаючы ёй дадатковае абрамленне выявы рознакаляровымі кветкамі ці арнамантам. Часам сама выява іконы саступала на другі план перад пышным і дамінуючым аздабленнем фону, што надавала такому твору больш дэкаратыўнае, чым клерыкальнае, рэлігійнае значэнне. Перапрацоўка кампазіцыйнай структуры іконы ў творчасці народных майстроў у значнай ступені дыктавалася самой тэхналогіяй выканання алейнымі фарбамі ці лакамі на шкле. З паліграфічнага выдання (карцінкі) ікона не магла быць ідэнтычна паўторана ва ўмовах перанясення яе на шкло. Жывапіснае аб'ёмнае пісьмо арыгінала тут набывала плоскаснае дэкаратыўнае вырашэнне. Нюансавыя каляровыя пераходы пераўтвараліся ў кантрастную, графічную мову выразнасці. Заставалася больш-менш падобная знешняя канструкцыя выявы, усё астатняе, што стварала агульную кампазіцыю, становілася ўмоўнай дэкаратыўнай стылізацыяй і творчай фантазіяй мастака-выканаўцы.

Ікона, выкананая на шкле, адрознівалася чысцінёй каляровых спалучэнняў, абагульненасцю кампазіцыйнай пабудовы, наватарскім падыходам выканаўцаў да яе знешняга аздаблення. Упрыгожаная букетамі кветак, якія, здавалася, зіхацелі і былі сугучныя арнаментальным распрацоўкам ручнікоў, што абрамлялі ў куце хатні іканастанс, абразы становіліся прадметам упрыгожвання інтэр'ера сялянскага жылля.

Асобныя карцінкі на шкле на біблейскія, бытавыя, казачныя і вуснафальклорныя тэмы амаль што не захаваліся да нашага часу. Мы можам толькі меркаваць аб тым, што гэтыя творы “маляроў” і жывапісцаў з народа існавалі на тэрыторыі Беларусі. Часцей за ўсё такі тавар, як асобныя карцінкі на шкле, што

мелі чыста эстэтычнае значэнне, завозіліся гандлярамі з іншых дзяржаў – Польшчы, Балгарыі, Румыніі, Украіны і інш. Аднак многае з таго, што прывозілася з-за мяжы, не толькі пераймалася нашымі майстрамі, але перасэнсоўвалася і развівалася далей сугучна сваім нацыянальным і рэгіянальным эстэтычным і светапоглядным інтэнцыям.

З узнікненнем і шырокім распаўсюджваннем фатаграфіі з'явілася неабходнасць у спецыяльных рамках для экспанавання і захоўвання фотаадбіткаў у інтэр'еры жыллёвых памяшканняў. Паколькі ў рамках для фотаздымкаў выкарыстоўвалася шкло, яно таксама становілася аб'ектам мастацкага аздаблення. У большасці выпадкаў майстры-жывапісцы выкарыстоўвалі элементы расліннага арнаменту, букеты кветак, гірлянды сцёблаў, сілуэты лісцяў ці нацюрморты, якія акумулявалі ў сабе багаты раслінны свет маці-прыроды. У кампазіцыйных структурах знаходзілі мастацкае адлюстраванне і элементы зааморфнага свету. Гранічную колеравую насычанасць мелі работы, якія выконваліся спецыяльнымі празрыстымі лакамі. Контурны прадметаў абводзіліся чорнай тушшу, а прастора паміж імі залівалася каляровым лакам розных адценняў – жоўтым, чырвоным, зялёным, сінім. Пасля высыхання падкладвалася скамечаная фольга. Выява з'яля чыстым, гучным колерам, надавала прадмету мажорны, святочны настрой.

Мастакі для сваіх кампазіцый на шкле выкарыстоўвалі матывы вышыўкі, набіванкі, размалёўкі. У іх разнастайных працоўках мы без цяжкасцей пазнаём вядомыя элементы маляваных дываноў, куфраў. Толькі сама тэхналогія роспісу на шкле надавала своеасаблівы почырк жывапіснай выяве, характэрны менавіта гэтаму матэрыялу.

Трэба адзначыць, што роспіс на шкле не можа ўкладвацца толькі ў сістэму традыцыйнага народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. У ім зліваюцца вытокі народнага, амаатарскага і прафесійнага мастацтва. Асноўны акцэнт тут вызначае гарадскі выяўленчы фальклор, які па сваёй прыродзе атаясамліваецца з лубачнымі карцінкамі, аздабленнем рэкламных шылдаў, вырабамі шматлікай рыначнай, але не маючай часам ніякіх адносін да мастацтва прадукцыяй.

Промысел па вырабе мастацкай прадукцыі на шкле акумуляваў у сваёй аснове творчасць таленавітых народных майстроў, мастакоў-самавукаў, прафесіяналаў, дзелавых і прадпрымальных людзей. Амплітуда размаху гэтага віду мастацтва па сваіх стылістычных, вобразна-творчых і тэхналагічных параметрах была вельмі ёмістая і неаднародная. З аднаго боку, у роспісе на шкле прытрымліваліся пэўных традыцый у сэнсе тэхніка-выканаўчых магчымасцей, за межы якіх выходзіць было нельга, што аб'ядноўвала творцаў незалежна ад статусу прыналежнасці іх да мастацтва. З другога боку, у ім знітоўвалася бязмежная палітра высокай эстэтыкі і безгустоўнасці. Карцінкі на шкле, як і шматлікая іншая прадукцыя з гэтага матэрыялу, мелі прамыя адносіны да кічу, які ўмацоўваў сябе ў масавай культуры XX ст. На думку польскага даследчыка Аляксандра Яцкоўскага, да “кірмашнага” кічу адносіцца ўся стракатая прадукцыя, якая ствараецца рукамі некаторых сельскіх і гарадскіх жыхароў. Да гэтай прадукцыі ён адносіць фігуркі, зробленыя з гіпсу, цеста, сахару, а таксама букеты і вянкi са штучных кветак, усялякага роду карцінкі на шкле, распісныя і вышытыя дываны – прадметы, створаныя на патрэбу вясковага спажыўца [217, с.145].

Сваю ацэнку кічу і яго праяў не толькі ў выяўленчай і дэкаратыўна-прыкладной творчасці, але і ў іншых кірунках мастацтва і культуры: літаратуры, музыцы, тэатры, кінематографіе – дае Е.Карцава. Яна адзначае, што мілей усяго кічу і яго спажыўцу “кветкі, дакладней, кветачкі, стылізаваныя, пазбаўленыя сваёй натуральнай прыгажосці, быццам апырсканыя прыкрымі духамі...” [128, с. 84]. Далей аўтар адзначае, што сюжэтамi для кічавай прадукцыі з'яўляюцца вобразы дзяцей ва ўсіх выглядрах – пухленькія, чырванашчокія немаўляты ці, наадварот, няшчасныя замарашкі; рамантычныя прыгажуны і бравыя ваенныя і інш. Цяжка што-небудзь з такой ацэнкі кічу аднесці да народнай творчасці, якая грунтуецца на непарушных законах формаўтварэння (у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве), гармоніі прыгажосці і мэтазгоднасці, уменні аб'яднаць у ансамбль самыя разнастайныя па знешняй структуры рэчы.

Многія мастацтвазнаўцы, тэарэтыкі народнага мастацтва ўказваюць на пэўную складанасць выяўлення мяжы паміж кічам і народнай творчасцю ў яе традыцыйным разуменні. Шматлікія віды яе ў сваёй аснове нясуць кампаненты аднаго і другога, скажам, у тым жа роспісе на шкле, маляваных дыванах, аб'ёмнай пластыцы, прадметах побыту са знарочыстым упрыгожваннем. Аднак, якая б ні была прадукцыя творчай дзейнасці чалавека, вырашальным у вызначэнні сапраўдных мастацкіх каштоўнасцей з'яўляецца мера прысутнасці рыс, характэрных для работ народных майстроў, прафесійных мастакоў або аматараў, г. зн прысутнасць такога творчага патэнцыялу, які змяшчаецца ў тым ці іншым прадмеце і пераўтварае яго ў твор мастацтва.

У паўднёвай і заходняй частцы Беларусі і сёння можна сустрэць распісныя рэчы на шкле. Гэтыя вырабы адрозніваюцца па манеры выканання, колеравай распрацоўцы, узроўні мастацкага вырашэння. На Брэстчыне і Гродзеншчыне вырабы на шкле адметныя выкананнем рамеснікамі-прафесіяналамі. У кампазіцыйных пабудовах відаць імкненне да перадачы аб'ёму, выкарыстання перспектывы, хаця колер застаецца прыглушаным – карычневым, зялёным, чырвоным.

У 40-я і 50-я пасляваенныя гады ў дэкаратыўным роспісе рамак для фотаздымкаў ці асобных карцінак на шкле часцей за ўсё не захоўваецца сіметрычнасць пабудовы асобных кветак, букетаў, што характэрна для роспісу куфраў і дываноў. Кампазіцыя будавалася адвольна, кветкі страчвалі свой натуральны выгляд, пераўтвараліся ў своеасаблівыя формы, мала падобныя да рэальна існуючых ў прыродзе. Увага накіроўвалася на тое, каб увесць малюнак, дэталі кампазіцыі вабілі сваёй яркасцю колераў, кантрастнасцю адценняў.

Своеасаблівым працягам мастацтва роспісу стала творчая праца майстроў з Крэмна і Огава. З другой паловы 50-х гадоў XX ст. маляваныя куфры выйшлі з моды, і майстры-жывапісцы сталі рэалізоўваць свае набыткі ў рамястве роспісу на шкле. Яны сталі размалёўваць карцінкі, аздабляць рамкі для фотаздымкаў як для сябе, так і на продаж. Майстрыца з Огава Л.Доўгер працавала над творамі без папярэдняй прарысоўкі

элементаў кампазіцыі. Не было спецыяльных меж паміж дэталімі, каляровыя плямы размяшчаліся па ўсёй плошчы шкла і страката зіхацелі за кошт сваёй празрыстасці.

Я.Макоўчык з вёскі Совіна Бярозаўскага раёна стварала разнастайныя букеты кветак, размяшчаючы іх сіметрычна на плошчасці шкла. Яна выкарыстоўвала фольгу, якую падкладвала паза малюнкам. Дзякуючы празрыстасці лакаў уся кампазіцыя набывала чысціню кантрастаў каляровых адценняў, вабіла вока чалавека.

На Гомельшчыне, у вёсцы Леніна Жыткавіцкага раёна, майстры распісвалі на шкле кампазіцыі з букетаў кветак і птушак. Гранічна стылізаваныя расліны, кветкі і птушкі маляваліся сілуэтна і таму ўспрымаліся гледачом абагульнена за кошт гарманічнага спалучэння каляровых адносін малюнка.

Маляваныя дываны. Маляваныя дываны як адзін з відаў выяўленчай творчасці – гэта асобны пласт народнай мастацкай культуры. Трэба адзначыць, што гэты пласт яшчэ грунтоўна не даследаваны, паколькі не належаў да афіцыйна прынятага народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і станковай самадзейнай творчасці. Між тым нашы вучоныя і мастацтвазнаўцы праяўляюць цікавасць да маляваных дываноў як да з’явы ў народным мастацтве. Артыкулы ў часопісе “Мастацтва” вядомых даследчыкаў народнага мастацтва прафесара М.Ф.Раманюка, доктара мастацтвазнаўства Я.М.Сахуты, доктара мастацтвазнаўства В.Ф.Шматава і іншых сталі сапраўдным адкрыццём у даследаванні гэтай багатай і разнастайнай мастацкай культуры. Яны дапамаглі шматлікім мастакам і збіральнікам народнага мастацтва ўбачыць своеасаблівую мастацкую каштоўнасць гэтых твораў. У 70-я і 80-я гады ХХ ст. адбыліся спецыялізаваныя выставы маляваных дываноў, якія мелі вялікі поспех у наведвальнікаў.

Значны ўклад у працэс збірання маляваных дываноў у канцы другой паловы ХХ ст. унеслі метадысты абласных цэнтраў народнай творчасці, у прыватнасці Віцебскага абласнога цэнтра. Даследуючы і збіраючы прадметы народнага мастацтва ў Паўночна-Заходнім і пэўнай частцы Цэнтральнага рэгіёнаў Беларусі, яны назапасілі і сістэматызавалі унікальны матэрыял народнага роспісу, які захаваўся да нашага часу.

Сённяя вельмі зацікаўлена і актыўна працуе калектыў Музея старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі па збіранні, рэстаўрацыі і захаванні прадметаў быту, этнаграфічных і мастацкіх рэчаў паўднёвага Палесся, менавіта ў забруджанай радыенуклідамі зоне. Шмат чаго выратавана, прытым гэта вельмі каштоўныя рэчы, якія на працягу доўгага часу былі неад'емнай часткай жыцця і быту палешукоў.

Маляваныя дываны. Што гэта за з'ява ў народным і самадзейным мастацтве? Якое месца займаюць яны ў мастацкай культуры наогул? Якія крытэрыі існуюць для іх ацэнкі і ў чым іх духоўна-эстэтычная сутнасць? Гэтыя пытанні не простыя, і каб ахарактарызаваць такія незвычайныя і разам з тым багатыя і цікавыя віды народнай творчасці патрабуюцца спецыяльныя даследаванні.

Актыўнае развіццё дадзенага віду мастацтва ў Беларусі прыпадае на перыяд 1930–1950 гадоў, хаця маляваныя дываны ў Беларусі ствараліся не толькі ў гэты час. Іншая справа, што маляваныя дываны на паперы, цыраце, тканіне не маглі доўга захоўвацца, і таму іх даўнейшыя ўзоры не дайшлі да нашага часу.

Што тычыцца ўказанага перыяду, то ў большасці раёнаў нашай краіны, асабліва ў пасляваенны перыяд, набіўныя і маляваныя дываны былі амаль што ў кожнай сялянскай хаце. Яны ў масавым парадку прадаваліся на рынках. Мастакі хадзілі па вёсках, кватаравалі ў вяскоўцаў, бралі заказы, малявалі і набівалі дываны. Людзі ішлі да мастака з вялікімі і маленькімі скруткамі крамнага ці саматканага адбеленага палатна, каб праз пэўны час атрымаць ужо твор з пышнымі букетамі разнастайных кветак і ідылічнымі пейзажнымі ці сюжэтнымі замалёўкамі. Былі нават чэргі да пэўнага майстра, які прама на вачах у прысутных ствараў мастацтва, што прыводзіла ў захапленне як заказчыкаў, так і проста назіральнікаў творчага працэсу. Размаляваныя палотны пэўны час вывешваліся на вуліцы для першай прасушкі, яны стваралі ўражанне ад хаты і двара як нейкай мастацка-творчай майстэрні з натоўпам народа, вясёлай гамонкай і смехам людзей. Гэта было своеасаблівым святам, якое ўрываўся ў прывычны, размераны вясковым укладам рытм сялянскага жыцця.

Такім мастацтвам займаліся не толькі вандроўныя творцы. У вёсках і буйных мястэчках жылі і працавалі (а многіх з іх і сёння можна адшукаць у Беларусі) мастакі-жывапісцы, якія выконвалі заказы, як кажуць, на даму. Попыт на такую мастацкую прадукцыю быў вялікі, і таму гэты від народнага мастацтва развіваўся ў плыні натуральнай і штодзённай у ім патрэбы. Маляваныя дываны з'яўляліся не толькі бытавымі утылітарнымі рэчамі ў гаспадарцы. Яны станавіліся неад'емным прадметам эстэтызацыі інтэр'ера пакояў, сродкам далучэння да духоўных крыніц чалавечага жыцця.

Сюжэтна-тэматычныя маляваныя дываны, як правіла, прасякнуты жыццесцвярджальным аптымізмам, пэўнай эпічнай абагульненасцю, іх характарызуюць душэўная адкрытасць і наіўная, шчырая непасрэднасць. Тут назіраюцца своеасаблівая кананізацыя ў прадметна-кампазіцыйным вырашэнні, выяўленчы лаканізм у адлюстраванні таго ці іншага дзеяння. Каб надаць твору гранічную эстэтычную завершанасць, у большасці выпадкаў структура кампазіцыі будуюцца ў спалучэнні жывапісна-станковых і чыста дэкаратыўных элементаў. Гэта значыць, што цэнтр дывана адводзіцца для выяўлення адлюстравання дзеючай сцэны ці пейзажу, а яго край па перыметры аздабляецца арнаментыкай рознакаляровых кветак. Ствараецца ўражанне, быццам праз дзівосную квяцістую фіранку адкрываецца від у бясконцасць нязбытных сноў, узнёслых летуценняў і фантастычных уяўленняў аб такім жыцці, дзе пануюць гармонія і прыгажосць прыроды, чалавека, жывёльнага і расліннага свету. Майстры-размалёўшчыкі, усё жыццё якіх праходзіла ў вёсцы, у звычайных умовах нашага беларускага клімату, малявалі на палотнах заморскіх звяроў, птушак, адлюстроўвалі раслінны свет, не падобны на наш, сярэднеўрапейскі. Вядома ж, гэтыя мастакі ніколі не бачылі ні тыграў, ні паўлінаў і нават аленьяў у натуральных умовах іх існавання, але намаляваныя прадстаўнікі жывёльнага свету становіліся аб'ектам пераканаўчага вобразнага перажывання і пераасэнсавання мастака. Менавіта імкненне занатаваць незвычайныя сцэны ірэальнага жыцця, сумясціць магчымае і немагчымае ў змесце карціны давала магчымасць творцу ўзняцца над звычайным мірскім быццём і ўбачыць жыццё-

вую сутнасць у непарушнай гармоніі дабрыні, радасці, прыгажосці і бязмежнай асалоды ад квітнеючых у цёплым сонечным святле райскіх куточкаў прыроды. Гэта той жыватворны праменьчык, які будзіць самыя высакародныя пачуцці, нападуняе чалавечую істоту ўзнёслым настроем, асобай прагай жыцця.

Адметнай у народным дэкаратыўным жывапісе з'яўляецца творчасць Алены Кіш [356]. Невялікая колькасць захаваных да нашых дзён яе мастацкіх твораў – узор народнага дэкаратыўнага жывапісу, дзе яркая спалучаюцца своеасаблівая форма эстэтычнага ўспрымання і вобразнага асэнсавання матэрыяльнага свету, філасофскія думкі аб прыгажосці ў суладзі рэальнага і таго нерэальнага, што існуе толькі ва ўяўленнях, фантазіі і снах чалавека. Маляваныя дываны Алены Кіш – гэта яркавыя сінтэз шматлікіх кампанентаў народнай мастацкай культуры ў жывапісе, неад'емнай часткай якіх з'яўляюцца глыбокае пранікненне ў сутнасць падзеі ці з'явы, своеасаблівае вобразнае абагульненне герояў кампазіцыі, абвостраная сімволіка-алегарычная іх матывацыя, высокая ступень дэкаратывізму і каларыстычная цэльнасць твора, што заўсёды падтрымліваецца абмежаванай палітрай фарбаў з плоскаснай іх размалёўкай у жывапісным палатне. У творах народнай мастачкі са Случчыны спалучаюцца арнаментальны дэкаратывізм і сюжэтна-тэматычная рэпрэзентатыўнасць. Асноўнае месца ўсё ж у яе працы займаюць кампазіцыйныя распрацоўкі анімалістычнага зместу, хаця вобразу чалавека тут надаецца асобная роля. Чалавек, прырода, жывёльны свет выступаюць у дыванах Алены Кіш у гарманічным узаемадзеянні, у атмасферы той ідыліі, дзе ўсё прыгожа, размерана, дзе пануюць дабрыня, цудоўны настрой, гармонія жывога і неадухоўленага свету.

Першае, што ўражвае ў творчасці мастачкі, гэта высокая ступень стылізацыі ўсіх прадметаў і дэталей кампазіцыі, якая пераўтвараецца ў закадзіраваную праграму сімвалаў з іх ідэйна-змястоўнай напоўненасцю. Міжволі ўзнікаюць пытанні: дзе тыя першавытокі менавіта такога, як на дыванах Алены Кіш, сімволіка-ўмоўнага вобразнага вытлумачэння, каларыстычнага і кампазіцыйнага вырашэння твора сродкамі жывапісу? Адкуль мастачка магла запазычыць кампазіцыйна-пластычны ўзор сваіх

жывапісных дываноў? Можна існуе нейкая форма традыцый і ў гэтым жанры народнай творчасці, якія пераходзілі ад папярэдняй генерацыі чалавецтва да наступнай? Пытанні няпростыя, і наўрад ці магчыма на іх адказаць адназначна. Зазначым, што сістэма перадачы вопыту, захавання і трансляцыі традыцый творчага працэсу, як у народным утылітарным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, тут не існуе ў класічным яе разуменні. Мы не можам прыгадаць і вытокі хоць якой-небудзь школы, якая б магла фарміраваць майстэрства жывапісца (маецца на ўвазе менавіта творчасць Алены Кіш), выхоўваць культуру і эстэтычны густ мастака. І пры ўсім гэтым ў яе дыванах выяўляюцца высокія эстэтычныя якасці, вобразна-пластычныя і змястоўныя абагульненні, якія сведчаць аб узроўні магчымасцей толькі рэдкай мастацкай адоранасці творцы. Сапраўды, таленавітасць мастачкі надзвычай неардынарная. Але яе талент, прыродны дар не маглі не развівацца і не выкрышталізоўвацца ў рэчышчы таго культурнага працэсу, які працякаў на мяжы 30–50-х гадоў XX ст. Менавіта ў гэты перыяд вёска яшчэ была цесна звязана з натуральным вядзеннем гаспадаркі. У сялянскіх хатах стаялі кросны, на якіх ткаліся пасцілкі, ручнікі, скацёркі. Вельмі распаўсюджана была вышыўка. Вышытымі сурвэткамі, ручнікамі, макаткамі і нават цэлымі сюжэтнымі кампазіцыямі, аформленымі ў рамкі, аздабляліся сцены, сталы, камоды, ложка пакояў. Шматлікія рамкі з фотаздымкамі, а таксама абразы, як правіла, упрыгожваліся тканымі або страката вышытымі ручнікамі. Унутранае ўпрыгожванне сялянскай хаты ў гэты перыяд мела больш-менш традыцыйны ўзор эстэтычнай культуры, які грунтаваўся на рукатворнасці і майстэрстве саміх жа людзей. І менавіта ўсё гэта ўплывала на фарміраванне мастацкага густу і эстэтычнай культуры Алены Кіш, выхоўвала ў яе асабістыя якасці творцы.

Але не толькі традыцыйная мастацкая культура з'яўлялася асноўнай крыніцай яе творчага натхнення. Значны ўплыў на яе лёс як мастака мелі гарадскія выяўленчы фальклор, паліграфічная прадукцыя і розныя праявы маргінальнай культуры. Маляўнічыя шылды магазінаў, харчэўняў, майстэрняў і іншых устаноў і месцаў вытворчага і гандлёвага характару ў гарадах

даваеннага перыяду (з іх стракатымі і кідкімі паўпрафесійнымі, дылетанцкімі малюнкамі) уражвалі сваіх наведвальнікаў і на-доўга запаміналіся. На шматлюдных, шумных рынках можна было патаргавацца аб цане рознакаляровых насценных дыва-ноў, выкананых на тканіне або на прамазанай пакостам паперы з плаваючымі лебедзямі, казачнымі мосцікамі на блакітных са-жалках ці закаханымі парамі, увянчанымі гірляндамі разнастай-ных кветак і раслін экзатычнага кшталту. У кватэрах гараджан на сценах пярэдніх пакояў з паліграфічных малюнкаў на нас пазіралі усурыйскія тыгры і афрыканскія львы. Такую паліграфічную прадукцыю ў горад пастаўлялі рознымі шляхамі, і яе можна было набыць у гандлёвых лаўках або ў прыватных гандляроў.

Культурнае жыццё ў гэты перыяд працякала па сваіх правілах і законах, якія дыктавалі ўмовы эканамічнага, сацы-яльнага і духоўнага развіцця. Эпоха, час вызначалі і агульную культурную палітыку, кірункі мастацтва, яго моду і характар, а таксама сваіх носьбітаў у розных відах і жанрах мастацкай дзейнасці. Творчасць Алены Кіш была сугучна часу з яго асаблівасцямі развіцця традыцыйнага народнага і таго маргінальнага мастацтва, якое развівалася па-за гранямі трады-цый і прафесіянальнасці. Яе мастацтва не было адзінкавай і унікальнай з'явай у Беларусі. Тэндэнцыя аздабляць інтэр'еры як сялянскага, так і гарадскога жылля маляванымі дыванамі ў 30–50-я гады XX ст. мела шырокае распаўсюджванне, і таму існавалі ўмовы для праяўлення мастацкіх здольнасцей і тален-таў прадстаўнікоў з глыбокіх народных пластоў. Аднак такая мастацкая прадукцыя ў большасці сваёй з'яўлялася безымен-най. Пры куплі на рынку маляванага дывана ніхто не пытаўся, хто яго аўтар і адкуль ён прывезены. Творцаў ведалі толькі та-ды, калі дываны рабіліся на заказ ці ў час творчых вандровак па вёсках. Няшмат з таго, што калісьці стваралася народнымі май-страмі-размалёўшчыкамі, захавалася да нашага часу. Але дзя-куючы намаганням аматараў народнага мастацтва, этнографам і мастацтвазнаўцам пэўная частка сабрана і захавана. У склад сабранага і захаванага ўваходзяць і маляваныя дываны Алены Кіш.

Мы разгледзелі толькі некаторыя асаблівасці, якія маюць пэўныя адносіны да магчымых вытокаў фарміравання таленту выдатнай народнай мастачкі. Па-свойму яна асэнсоўвае такія паняцці, як кампазіцыйная структура, вобразнае і каларыстычнае вырашэнне, стылізацыя і дэкаратыўна-пластычная арганізацыя маляванага дывана. Усе дываны Алены Кіш, якія захаваліся да нашага часу, маюць, як ужо адзначалася, арнаментальна-дэкаратыўную і сюжэтна-тэматычную кампазіцыйную пабудову палатна. Па перыметры дывана мастачка маляўніча “сплятае” гірлянды стылізаваных кветак, лісцяў і сцяблінкаў на цёмным (чорным або сінім) фоне, а ў цэнтры палатна разгортвае кампазіцыю з любімымі яе героямі: львамі, тыграмі, аленямі, птушкамі ў суквецці казачнага расліннага свету. Назвы яе дываноў адлюстроўваюць іх змест, напрыклад: “Рай”, “Ліст да каханага”, “Дзева на водах”, “У райскім садзе” і інш. Палотны “Рай”, “У райскім садзе” і “Ліст да каханага” маюць шматлікія варыянты і кампазіцыйныя інтэрпрэтацыі. Гэта тлумачыцца, напэўна, тым, што Алена Кіш, вандруючы па вёсках і ствараючы маляваныя дываны, захоўвала пэўныя ўстаялыя назвы сваіх твораў, але ніколі не паўтарала наступны твор на ўзроўні ідэнтычнай копіі папярэдняга.

У маляваным дыване “Рай” мастачка віртуозна мадэліруе на прэдымі плане вобразы льва і тыгра, якія быццам адкрываюць від на казачную прыроду з раслінным і жывёльным светам. Тут у густых зараслях відаць постаць аленя, на дрэвах утульна ўладкаваліся птушкі, падобныя на горных ястрабаў, пад імі іскрыцца гладзь азёрнай вады. Аўтар у гэтым палатне, як і шматлікіх іншых, не карыстаецца законамі лінейнай і прасторавай перспектывы, правіламі прапарцыянальных суадносін прадметаў, а вырашае кампазіцыю ў плоскаснай, графічнай манеры. Кожная дэталі тут мае самастойнае сэнсавое значэнне і выконвае ролю канкрэтнага сімвала, атаясамляючыся з паняццямі дабыні, сілы, прыгажосці, вернасці і інш. Прадстаўнікі жывёльнага свету, так па-майстэрску стылізаваныя мастачкай, маюць асаблівую абаяльнасць і прыгажосць. Яны не толькі багата нам добрымі, лагоднымі, але і ачалавечанымі, быццам надзеленымі пачуццямі і інтэлектуальнымі здольнасцямі. Во-

бразы льва і тыгра сімвалізуюць сілу, магутнасць і надзейнасць, а птушкі выступаюць ахоўнікамі зямнога багацця і прыгажосці пад цёплымі промнямі сонца. У разуменні мастачкі рай асацыіруецца з той прыгажосцю ў прыродзе, якую яна і імкнулася адлюстравачь у сваіх творах, з гармоніяй і суладдзем жывой і неадухоўленай матэрыі. Вобразы львоў і іншых экзатычных жывёлін, якія сустракаюцца не толькі ў жывапісных формах народнай творчасці, але і ў ткацтве, вышыўцы, аб'ёмнай пластыцы, з'ява невыпадковая. Яна ідзе з перыяду XVII–XVIII стст. і «...закранае пытанні кантактаў народаў Рэчы Паспалітай з культурай народаў Усходу, узаемаадносін вясковага і гарадскога мастацтва. Менавіта з сярэдзіны XVII стагоддзя беларускія мастацкія промыслы ўспрынялі плынь, якая вядома пад назвай “сарматызм”» [246, с.52–53].

У перыяд існавання Рэчы Паспалітай, у склад якой уваходзілі землі Беларусі, існавалі трывалыя эканамічныя і культурныя сувязі з Усходам, актыўна вёўся гандаль. Шмат чаго прывозілася з краін іслама, асабліва рэчы штодзённага ўжытку, упрыгажэнні, прадметы мастацтва. Усё гэта адаптавалася ў сацыяльным асяроддзі беларусаў і нярэдка аказвала ўплыў на развіццё народнай творчасці.

У старажытныя часы, напрыклад у міфалогіі краін Усходу, леў лічыўся важным бажаствам і асацыіраваўся з магутнай сілай і лютасцю. Але калі гэта істота набывала канкрэтныя вобразы ў творчасці нашых продкаў, яна ўжо страчвала рысы страшнага драпежніка і пераўвасаблялася ў добрага магутнага звера.

Вобразы драпежнікаў нашы продкі ў мінулым і народныя творцы ў больш позні перыяд перапрацоўвалі ў сімвалы зусім іншага кшталту – фальклорных герояў, якія ўвасаблялі сілу, мужнасць, дабрыню, высакароднасць.

У іншых работах на тэму “Рай” або “У райскім садзе” змяняецца толькі структура кампазіцыйнага рашэння, а асноўныя кампаненты застаюцца ранейшымі. Мастачка па-новаму малюе пейзаж, уводзіць фігуры людзей, дае элементы архітэктурных збудаванняў. Дэкаратыўнасць, сімволіка, алегарычнае рашэнне палатна, яго прадметная раўнавага і каларыстычная рацыяналь-

насць настолькі бездакорныя, што такое мастацкае вырашэнне пасільнае толькі на рэдкасць адоранаму ад прыроды чалавеку, якім і сапраўды з'яўлялася Алена Кіш. Яе творчасць прыпадае на цяжкі час для нашай дзяржавы – 30–40-я гады ХХ ст. Складаны перыяд даваеннага часу і адраджэнне Беларусі, разбуранай і спустошанай за гады вайны, у 40–50-я гады ляглі на плечы нашых дзядоў і бацькоў, на плечы такіх жанчын, як Алена Кіш. Людзі аднаўлялі гаспадарку і будавалі жыллё, вырошчвалі хлеб. Але не толькі матэрыяльнае адраджэнне было галоўнай мэтай пасляваеннага жыцця. Менавіта ў гэты перыяд народ праяўляў незвычайную цягу да духоўнага развіцця, да творчага працэсу ў самых розных відах, жанрах і кірунках. Плённа развіваліся ткацтва, вышыўка, роспіс, саломалляцтва; працягваў актыўнае развіццё песенны, музычны і танцавальны фальклор. Людзі, якія перажылі шмат нягод за час вайны, з натхненнем імкнуліся выявіць свае таленты ў песні, танцы, дэкаратыўным і выяўленчым мастацтве.

Творчасць Алены Кіш у маляваных дыванах развівалася ў рэчышчы жыццёвых патрэб на вырабляемую ёю мастацкую прадукцыю. Гаспадары большасці сялянскіх хат імкнуліся набыць насценныя дываны і таму заказвалі іх мастачцы. Яна працавала непасрэдна ў хаце заказчыка, разгортвала сваю небагатую паходную майстэрню і малявала хутка, упэўнена, бездакорна. Гледачы па-рознаму ўспрымалі мастацтва Алены Кіш. Большасць з іх з захапленнем выказвалі сваё ўражанне, любаваліся прыгажосцю казачных пейзажаў з грознымі і разам з тым добрымі звярамі, птушкамі; іншыя разглядалі твор з ледзь прыметнай усмешкай (маўляў, усё не так, як у рэальнасці), але адно іх аб'ядноўвала ў ацэнцы яе твораў – гэта тое, што яны не пакідалі абыякавымі нікога.

Да нашага часу няшмат захавалася насценных маляваных дываноў Алены Кіш. Частка іх знаходзіцца ў фондах Заслаўскага гістарычнага музея, некаторыя – у прыватных калекцыях беларускіх мастакоў. Мы з упэўненасцю можам сказаць, што яны ўяўляюць унікальную і багатую спадчыну народнай мастацкай культуры, непаўторны ўзор народнага роспісу як па знешне канструктыўным вырашэнні, так і па сімволіка-вобразным і філасофскім вытлумачэнні.

Развіццё такога своеасаблівага віду народнай дэкаратыўна-прыкладной творчасці, як маляваныя дываны, у 40–50-я гады XX ст. найбольш характэрна для Віцебскай вобласці. І зусім не выпадкова, што менавіта вядомы мастак, гісторык і этнограф Язэп Драздовіч знайшоў урадлівую глебу для далейшага развіцця гэтага кірунку мастацтва. Цэлыя брыгады жывапісцаў-размалёўшчыкаў плённа працавалі ў Докшыцкім, Глыбоцкім, Браслаўскім, Шаркаўшчынскім, Міёрскім, Аршанскім і Мядзельскім раёнах. Старэйшыя майстры распісу на тканіне, як Ф.І.Сухавіла з Глыбоцкага, Л.А.Каляга, А.А.Багаткевіч, Ю.І.Русаковіч, Л.П.Ючковіч з Докшыцкага, Г.М.Курыловіч з Шаркаўшчынскага раёнаў, не толькі актыўна развівалі гэты народны мастацкі промысел, але і выхавалі шматлікую плеяду сваіх паслядоўнікаў. Да нашага часу захавалася шмат маляваных дываноў Курыловіч Ганны Мікалаеўны, якія ўраджаюць рознакаляровай кветкавай фантазіяй, выдатным кампазіцыйным размяшчэннем гірляндаў квітнеючых вяноў на палатне. Мастачка не выкарыстоўвала ў апошнія гады сюжэтна-відавныя элементы на дыванах, а будавала іх цэнтр і перыметр з кветак, надаючы ім агульную форму ў выглядзе паўмесяца або круга. Цэнтр набываў дамінуючае значэнне не толькі за кошт знешняй формы вяноў, але і дзякуючы інтэнсіўнаму і яркаму каларыстычнаму рашэнню.

Распісам Ганна Мікалаеўна пачала займацца з 14-гадовага ўзросту. Бачыла, з якой любоўю рабілі гэтую справу яе аднавяскоўцы, і ёй самой хацелася намаляваць нешта падобнае. У 30-я гады XX ст. грунтавала чорны фон на льяным палатне і малявала дываны з сюжэтнымі кампазіцыямі са знаёмымі ўжо нам персанажамі (стэрэатып маляваных дываноў рыначных узораў) – лебедзямі сярод лілеяў, паненкамі пад парасонамі і галубамі на фоне блакітнага неба. На невялікіх макатках сярод букетаў і вяноў віртуозна выводзіла пэндзлем постаці львоў, кошка, аленяў, лісіц, якія сваім знешнім выглядам, вобразнасцю расчульвалі глядача. Кветкі: ружы, піёны, васількі, рамонкі – яна прыдумвала і стылізавала сама, а вобразы звяроў, птушак, фігуры людзей запазычвала з часопісаў, кніжных малюнкаў, плакатаў.

Маляваныя дываны Г.М.Курыловіч знаходзілі сваю “прапіску” на сценах пакояў суседзяў, родзічаў, знаёмых. У фондах Віцебскага цэнтра народнай творчасці маюцца некаторыя ўзоры яе работ.

У канцы 70-х і 80-я гады ў выставачных экспазіцыях рэспубліканскіх і абласных выставак народнай творчасці гледачы знаёміліся з маляванымі дыванамі майстра-размалёўшчыка Фёдара Іванавіча Сухавілы. І, хаця ў гэты перыяд такое рамяство страціла сваё натуральнае развіццё, усё ж, дзякуючы намаганням метадыстаў і навукоўцаў у галіне народнага мастацтва, яно ў новай сваёй якасці стала паступова адраджацца. Выставачныя экспазіцыі народнай творчасці абагачаліся разнастайнымі па сваім вобразна-пластычным і колеравым вырашэнні маляванымі дыванамі. Пастаяннымі атрыбутамі выстаў з’яўляліся і работы Ф.І.Сухавілы. Нарадзіўся ён у 1917 годзе ў вёсцы Крывічы Глыбоцкага раёна і з самага маленства знаходзіўся ў гушчы народнага творчага працэсу з яго жыццёва прыземленай аўтэнтычнай скіраванасцю. У школьныя гады шмат маляваў, нават пашчаслівілася назіраць работу Язэпа Драздовіча ў галіне станковай карціны і маляваных дываноў. Гэта было добрай школай для далейшай самастойнай творчай працы. За ўвесь перыяд мастацкай дзейнасці, а яна часам перарывалася гадамі і дзесяцігоддзямі, Ф.І.Сухавіла стварыў больш за 100 маляваных дываноў і макатак, шэраг маляваных куфраў, пісанак і іншых прадметаў – такарных, бандарных і сталярных вырабаў, дзе выдатна выявіліся і выканаўчыя, і эстэтычныя якасці майстра.

Маляваныя дываны Ф.І.Сухавілы будзе па ўстаялым кампазіцыйным стэрэатыпе: у цэнтры палатна камбінаваны букет кветак у дэкаратыўнай вазе, па перыметры дывана – арнаментальнае абрамленне са стылізаванымі элементамі расліннага характару (такімі ж, як і ў цэнтры, кветкамі, лісцямі, хвалістымі лініямі). Аўтар у сваіх творах выкарыстоўвае чорны фон і дабіваецца асобай гучнасці колеру за кошт кантрасту светлага і цёмнага.

У Міёрскім раёне вялікай папулярнасцю ў 30–40-я гады мінулага стагоддзя карысталіся маляваныя дываны М.М.Гарноўскай, В.І.Радзішкевіч, І.М.Скрабінай. Гарноўская Марыя

Міхайлаўна пераняла майстэрства роспісу на тканіне ад свайго бацькі, які займаўся гэтым рамяством у канцы XIX і пачатку XX ст. Ён таксама працаваў і ў галіне іканапісу. Напрыклад, і да нашага часу ў касцёле вёскі Ікань Браслаўскага раёна захавалася напісаная ім ікона. Таму школа майстэрства роспісу Гарноўскай як бы генетычна перадалася ад продкаў і атрымала сваё далейшае развіццё.

Адметнай асаблівасцю творчай манеры В.І.Радзішкевіч і І.М.Скрабінай з'яўлялася тое, што яны размалёўвалі дываны з выкарыстаннем трафарэта на белым фоне аксамітавай або фланелевай тканіны. Фарбу накладвалі невялікімі гумавымі палоскамі без грунту, а па заканчэнні дамалёўвалі арнамент або жывёл і птушак самаробнымі пэндзлямі.

Дваццаць пяць палотнаў самых розных памераў, прывезеныя ў асноўным з тых раёнаў Беларусі, дзе сёння пражыванне людзей немагчыма з-за высокага радыяцыйнага забруджвання, былі разгорнуты ў выставачнай экспазіцыі музея Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН Беларусі ў 1998 г. Пакінутыя былымі гаспадарамі хаты і падсобныя пабудовы, паросшыя вышэй чалавечага росту бур'янам агароды, сцяжынкi і дарогі ствараюць жудасную карціну некалі квітнелага, а зараз асірацелага краю нашай радзімы. У такіх умовах бязлюддзя і здзічаласці дзесяткаў вёсак Брагінскага, Нараўлянскага, Хойніцкага і іншых раёнаў Гомельшчыны насуперак страшэннай катастрофе працягвае існаваць мастацтва таленавітых майстроў з народа. Вісяць у хатах маляваныя дываны, нібыта чакаюць сваіх уладароў. Толькі не суджана ім больш пачуць тут галасы дарослых і дзетак, гасцей і суседзяў, усіх тых, хто жыў, працаваў, рабіў добрую справу.

Сектарам старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі распрацавана праграма даследавання этнаграфічных матэрыялаў і народнага мастацтва гэтага рэгіёну. Шматразова арганізаваныя экспедыцыі выявілі сотні унікальных бытавых прадметаў, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Пасля разнастайнай дэактывацыйнай апрацоўкі і навуковай сістэматызацыі яны сталі надзвычай каштоўнымі экспанатамі музея. Трэба адзначыць, што ў выставачнай экспазіцыі былі прад-

стаўлены некалькі работ і з раёнаў нечарнобыльскай зоны – Пастаўскага і Мядзельскага раёнаў.

Шматлікія кампазіцыйныя і змястоўныя адкрыцці характарызуюць дзівосныя рознакаляровыя палотны. Тут і “Свята кветак” М.А.Папок з вёскі Ляшчынскія Мядзельскага раёна, “Веліч прыроды” невядомага мастака з вёскі Пасудава Брагінскага раёна, “Хвалюючае спатканне” з вёскі Цешкаў Нараўлянскага раёна, “Задуменнасць” з вёскі Барок Краснапольскага раёна і інш. [335].

Шэраг маляваных палотнаў прысвечаны вечнай тэме кахання. У даволі прастай, літаральна лубачнай выяўленчай манеры выказваюць аўтары свае адносіны да гэтага пачуцця ў работах “Дзеўка і хлопец” (невядомы мастак з вёскі Юнькі Пастаўскага раёна), “Ля студні” (невядомы мастак з вёскі Калыбань Брагінскага раёна), “Хвалюючае спатканне” (невядомы мастак з вёскі Цешкаў Нараўлянскага раёна). Чысціня колеру, плоскаснасць мадэліроўкі фігур, выяўленчы лаканізм ствараюць уражанне дэкаратыўнасці і прадуманай прадметна-кампазіцыйнай рацыянальнасці. Здаецца, быццам не хапае тут і некалькіх радкоў тэксту, якія б больш канкрэтызавалі выяўленчы расказ, што характэрна, як вядома, для агульнай структуры народнага лубка.

Зразумела, у той ці іншай сюжэтнай кампазіцыі мастак раскрывае свой погляд на свет, выяўляе свой унутраны стан, нават свой тэмперамент і нораў. Таму мы бачым творы, дзе перадаецца стан героя ў пэўнай настальгічнай задуменнасці (“Задуменнасць”, невядомы мастак з вёскі Барок Краснапольскага раёна), і разам з тым творы з аптымістычнай узнёсласцю, душэўнай экспрэсіўнасцю (“Музыкі”, мастак Іван Маскалёк з вёскі Кушлева Шаркаўшчынскага раёна). Але гэта не проста зрабіць творцу, як мы ўжо адзначалі, карыстаючыся сціплымі, да крайнасці абмежаванымі выяўленчымі сродкамі. У гэтых работах прадэманстраваны творчыя здольнасці, магчыма, генетычна перададзеныя праз пакаленні ад таленавітых продкаў.

Шмат увагі, любові надаюць мастакі адлюстраванню прыгажосці прыроды, букетаў кветак. Тут мы можам сустрэць пейзажы знаёмых нам куткоў Беларусі з узгоркамі, лясамі і рачулкамі, ідэалізаванай панарамай прыроды з экзатычнымі жывёламі і птушкамі, прыгожымі замкамі, быццам перанесенымі на

палатно з казак. Афрыканскія львы і тыгры, дзівосныя птушкі-ахоўнікі цудоўна ўплятаюцца ў прыдуманы мастаком нерэальны, неіснуючы “райскі” (так яны імкнуцца вобразна ідэалізаваць жыццёвую рэальнасць) свет. Мастаку, здаецца, мала адлюстравач у сваёй карціне толькі тое, што можна назіраць у навакольным асяроддзі. Яго багатая фантазія, шырокі дыяпазон пачуццёвай інтуіцыі, жаданне прыўзняцца ў вобразнай трактоўцы ідэй над зямной рэальнасцю дазваляюць сфармуляваць зусім іншы кангламерат уяўнага быцця.

Мы можам прывесці яскравы прыклад з творчасці Алены Кіш. Нагадаем яе шырока вядомыя глядачу маляваныя дываны “У райскім садзе”, “Ліст да каханага” і іншыя, што з’яўляюцца нагляднымі ўзорамі народнага мастацкага ўяўлення аб райскай ідыліі, неардынарнага вобразна-выяўленчага бачання сусвету. Таму ў яе дыванах-карцінах мы бачым ачалавечаных, з добрымі вачыма, магутных, прыгожых звяроў, а таксама птушак, якія лётаюць у паветры і служаць чалавеку, аберагаючы яго ад усяго небяспечнага. І ўсё гэта паказана ў гарманічным суладдзі з чалавекам і маці-прыродай. Быццам спалучаецца тут зямное, касмічнае, пазнанае і яшчэ нязвяданае, але спрагназаванае вобразным уяўленнем творцы. Кожная дэталёў у кампазіцыі маляваных дываноў нясе канкрэтную сэнсавую нагрузку, з’яўляючыся своеасаблівым знакам, сімвалам. Выпадковых рэчаў тут амаль што няма. Абгрунтаваны прагматызм кампазіцыйнай пабудовы, каларыстычны і вобразна-прадметны рацыяналізм, пэўная агульнаэстэтычная завершанасць, жыццесцвярджальны аптымізм вызначаюць мастацкія асаблівасці не толькі адзначаных маляваных дываноў, але і ўсёй народнай творчасці.

Маляваныя дываны не з’яўляюцца прадметам рафінаванага ўзору народнай творчасці ў яе традыцыйным разуменні. Вытокі іх зараджэння, як ужо гаварылася, адыходзяць у глыбіню функцыянавання гарадскога выяўленчага фальклору з яго лубачнымі маляванымі карцінкамі, вулічнымі гандлёвымі і рэкламнымі шыльдамі, афармленнем разнастайных харчовых, таварных лавак і інш.

Гарадская масавая мастацкая культура мінулага стагоддзя, часам аздобленая рэцыдывамі ярка выяўленага кічу і празмернай безгустоўнасцю, інтэнсіўна пранікала ў вёску, дзе зна-

ходзіла сваю пастаянную “прапіску”. Аднак мастацкая прадукцыя гарадскога ладу жыцця тут трансфармавалася, зліваючыся з высокімі ўзорамі традыцыйнай сялянскай творчасці. Адбывалася як бы міжвольная асіміляцыя гарадской і сялянскай мастацкай культуры, яркім прыкладам чаго і з’яўляюцца арнаментальныя элементы ткацтва, узоры вышыўкі і традыцыйнага дэкаратыўнага роспісу. Быццам парушаўся строга складзены стэрэатып семантычнага ўяўлення аб эстэтычным, духоўным у народным мастацтве з яго адпрацаванай арнаментыкай і сімволікай. Але пранікненне станковых элементаў, пераход да карціннай змястоўнай трактоўкі ў маляваных дыванах не парушалі ўстойлівай раўнавагі паміж умоўнасцю і рэальнай канстатацыяй з’явы. Тут шмат чаго пераніралася з тканых поспілак у пабудове непаўторных і ў большасці выпадкаў асабіста інтэрпрэтаваных праз індывідуальны светапогляд мастака-выканаўцы кампазіцыях. Такі сплаў элементаў традыцыйнага народнага і аматарскага, больш характэрнага для гарадскога асяроддзя мастацтва, вызначыў і своеасаблівы кірунак у народнай творчасці. Таму маляваныя дываны можна аднесці як да дэкаратыўнага прыкладнага мастацтва (накшталт дэкаратыўнага роспісу), так і да народнага жывапісу.

Такім чынам, якую б ацэнку ні давалі нашы апаненты мастацтву маляваных дэкаратыўных ці сюжэтна-тэматычных дываноў, лічачы яго сурагатам народнай аматарскай творчасці, зліццём высокага мастацтва з яўна выражаным выяўленчым прымітывізмам, яно стваралася таленавітымі творцамі. Мастакі з народа разумелі эстэтычныя каштоўнасці простага люду, яго духоўныя запатрабаванні і менавіта ў гэтай плыні імкнуліся ісці ў творчым працэсе. Вядома, што мастацтва жыве і развіваецца тады, калі яно неабходна чалавеку ў жыцці, з’яўляецца неад’емнай часткай духоўнага боку яго існавання. А патрэба ў маляваных дыванах была вялікай. Гэтыя творы падабаліся людзям. У вясковых хатах з іх своеасаблівым інтэр’ерам, часам прыглушаным ад фіранак асвятленнем на сценах каля ложкаў “гарэлі” чысцінёй колераў і буйствам кветак маляваныя дываны. Яны стваралі ўражанне святочнасці, мажорнасці настрою і ўводзілі чалавека ў свет хараства і прыгажосці. У большасці

дываноў акумуляваліся тыя эстэтычныя якасці, якія адлюстроўвалі надзённую патрэбу простага чалавека ў прыгожым. Часам гэтыя былі не мудрагелістыя, але і не спрошчаныя парадыгмы духоўных каштоўнасцей.

Сюжэты ў тэматычных маляваных дываноў адлюстроўваюць, як правіла, лад жыцця людзей канкрэтнага геаграфічнага рэгіёну ці асобнай мясцовасці. Калі мы аналізуем творы народнага жывапісу Паўночна-Заходняга рэгіёну, то знаходзім рысы народнай культуры Расіі, Польшчы, Прыбалтыкі. І, наадварот, народнае мастацтва Гомельшчыны, паўднёвага Палесся адметнае асаблівасцямі традыцый, звычак людзей, якія характэрныя для народаў Украіны, Румыніі, Балгарыі. У такіх работах, як “Ля студні” (маляваны дыван з вёскі Калыбань Брагінскага раёна), “Цыганскі табар” (з вёскі Белая Сарока Нараўлянскага раёна), мы бачым і прыроду, і сцэны быту, блізкія да суседніх рэспублік. Узаемаўплыў жыццёвых традыцый, духоўная “дыфузія” народаў і народнасцей, памежных і больш аддаленых па тэрыторыі адзін ад аднаго, заўсёды абагачалі змест як нацыянальнай, так і агульначалавечай духоўнай культуры.

Багатыя ўзоры, сімвалы, сюжэтныя інтэрпрэтацыі, сугучныя вуснаму фальклору: казкам, былінам, народным напевам – не выпадковыя ў народнай выяўленчай творчасці наогул і ў маляваных дыванах у прыватнасці. Вядома, што гэтыя агульначалавечыя крыніцы мастацкага, філасофска-эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці адточваліся, перапрацоўваліся на працягу стагоддзяў і дайшлі да нас ў своеасаблівых, канкрэтных, быццам закадзіраваных у касмічнай прасторы мастацкіх формах. Яны адлюстроўваюць дух эпохі і веру чалавека ў зямное шчасце і нябесныя сілы, уздымаюць пытанні жыццёвай філасофіі на вышыню, якая часам знаходзіцца за мяжой рэальнага ўсведамлення.

Не апошняй дэтאלлю ў стварэнні маляваных дываноў з’яўляецца тэхналагічны працэс. Гэтыя творы рабіліся ва ўмовах, далёкіх ад дасканалых тэхнічных магчымасцей. Па спосабе выканання дываны можна раздзяліць на чатыры асноўныя групы: першай уласцівы трафарэтны спосаб, другой – набіўны, трэцяй – выкарыстанне як трафарэта, так і набіўкі. Чацвёртая група – дываны маляваныя (сюжэтныя). Трафарэтны спосаб ад-

розніваецца тым, што кампазіцыя дывана выразаецца па праклеенай ці апрацаванай пакостам шчыльнай паперы, і потым на гэтых шаблонах уціраецца фарба на паверхню тканіны. Пры набіўным спосабе рыхтуюцца спецыяльныя матрыцы малюнкаў на драўляных дошках, на якія валікам накатваецца фарба і затым адціскаецца на палатне. Гэтыя спосабы дазваляюць выконваць работу без грунтоўкі палатна. Тканіна грунтуецца, калі пры стварэнні маляваных дываноў выкарыстоўваецца змешаная тэхніка.

Уся работа па стварэнні маляваных дываноў выконваецца майстрамі даволі спрытна і хутка. Большасць матываў паўтараюцца, і таму адпрацаваная манера, вопыт творцаў і віртуознасць тэхнікі выканання дазвалялі ім рабіць гэтую справу ўмела, прыгожа. Фарбы выкарыстоўваліся розныя: алейныя, клеявыя ці проста анілінавыя – і наносіліся на палатно ці на гатовыя матрыцы ў большасці выпадкаў самаробнымі пэндзлямі. Як бачна, прылады для працы ў творчай дзейнасці мастакоў былі зусім простыя. Аднак прыродны талент, багаты ўнутраны свет творцы, уменне адчуваць і рабіць прыгожае дазвалялі ствараць своеасаблівыя, хвалюючыя жывапісныя творы.

Сёння ўжо цяжка знайсці народных жывапісцаў, якія б займаліся вытворчасцю маляваных дываноў. Змяніўся час, ён прынёс людзям новыя матэрыяльныя і духоўныя каштоўнасці. На падлогу і сцены ляглі багатыя фабрычныя дываны айчыннага і замежнага вырабу, сялянскія хаты, як і гарадскія кватэры, запоўніліся стандартнымі наборамі мэблі, посуду, тэле- і радыё-апаратуры. Але ёсць шмат каштоўнага, вечнага ў жыцці людзей, што можа і павінна захавацца, каб не разбураліся духоўныя ўстоі грамадства. Народная творчасць, народнае мастацтва – жыватворная крыніца, якая стварае глебу разумнага, прыгожага, добрага ў агульначалавечым развіцці.

Своеасаблівае фарміраванне і развіцця эстэтычнай думкі, духоўнай культуры беларускага народа на працягу стагоддзяў абумоўлена перш за ўсё тым, што тэрыторыя Беларусі была месцам сутыкнення і сінтэзу розных культур і палітычных сістэм. З гісторыі вядома, што ў свой час тэрыторыя Беларусі была часткай Кіеўскай Русі, затым уваходзіла ў склад Вялікага

княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, а пазней – Расійскай імперыі. Усё гэта накладвала пэўны адбітак на эканамічную і культурную жыццядзейнасць народа.

У перыяд X–XV стст. духоўная культура народа, што жыў на тэрыторыі сучаснай Беларусі, грунтавалася на светапоглядзе, у якім сінтэзаваліся царкоўная ідэалогія і народныя эстэтычныя ўяўленні, што знайшлі сваё адлюстраванне ў народным мастацтве, міфалогіі і фальклоры. Нацыянальныя традыцыі як у літаратуры, так і ў народнай творчасці захоўваліся і працягвалі сваё далейшае развіццё нават у перыяд контррэфармацыі і каталічнай рэакцыі. У гэты перыяд працягвае самабытнае развіццё эстэтычная думка народа, мастацкая культура набывае своеасаблівыя адценні, асімілюючыся з дасягненнямі культур Польшчы, Расіі, народаў Прыбалтыкі.

XIX ст. у гісторыі Беларусі характарызуецца фарміраваннем свядомасці беларускай нацыі, яе культуры. Эстэтыка гэтага перыяду вядома нам як эпоха з’яўлення ідэй рамантызму, яна мела вялікае значэнне для далейшага развіцця беларускага мастацтва і грамадскай думкі.

Кожная эпоха, кожны гістарычны перыяд знаходзілі сваё глыбокае адлюстраванне ў народным мастацтве, у розных яго відах і формах. Гэтае адлюстраванне праламлялася праз духоўны свет чалавека, яго думкі і погляды, веру і надзеі, эстэтычныя і філасофскія ўяўленні аб зямным, рэальным жыцці і вечнасці, якая асацыявалася з нябеснымі сіламі, космасам.

Народныя творцы, не думаючы аб свеце ў абстрактных паняццях, вельмі дасканала ўспрымалі прастору, час, бясконцасць у сваіх светаадчуваннях, па-свойму стваралі цэльную карціну свету з яе універсальнай мастацкай мадэллю. Народнае мастацтва заўсёды было шчыльна звязана з сацыяльным укладам жыцця і абумоўлена гістарычнымі прычынамі, спецыфікай часу і месцам бытавання. Што тычыцца народнага жывапісу, то гэты від народнай творчасці мае глыбокія карані існавання і развіцця ў розных формах яго праяў – станковых, манументальных і дэкаратыўна-прыкладных. Да станковых формаў народнага жывапісу мы можам аднесці пэўную частку іканапісных работ – абразоў, у стварэнні якіх непасрэдна ўдзел прымалі народныя майстры, таленавітыя творцы-самавукі. Гэтыя абразы адметныя

перш за ўсё як знешняй формай трактоўкі, так і ўнутраным зместам адлюстравання сцэн і сюжэтаў, блізкіх да рэальнага жыцця працоўнага чалавека. Часцей за ўсё абразы народных мастакоў былі копіямі ікананічных узораў традыцыйных школ, але пад пэндзлем самавук-жывапісцаў яны набывалі спецыфічнае адценне, арыентаванае на густы і запатрабаванні, традыцыі і ўклад жыцця звычайных людзей. Натуральна, адлюстраванне ў абразях пэўных жыццёвых акалічнасцей парушала ікананічныя, рэлігійныя каноны у кампазіцыйным і зместавым сэнсе, аднак для простага чалавека такія абразы не страчвалі сваёй магічнай сілы, з'яўляліся прадметам пакланення, рэалізацыі рытуалаў і абрадаў у жыцці і быцце.

Народныя майстры, маляры і жывапісцы не стаялі ў баку ад унутранага аздаблення цэркваў, касцёлаў, манастыроў. На жаль, мала што захавалася да нашага часу з таго, што было зроблена нашымі продкамі ў сэнсе манументальнага роспісу, насценных размалёвак, але і па тых сціплых матэрыялах мы можам гаварыць аб тым, што народнае мастацтва было цесна звязана з усімі праявамі духоўнага жыцця, з'яўлялася транслятарам светапогляду, ідэалогіі для наступных пакаленняў у своеасаблівых формах і вобразах. Не заўсёды ўнутранае аздабленне цэркваў грунтавалася толькі на абразях і іншых прыкладных культавых рэквізітах. Значнае месца займалі лакальныя размалёўкі і манументальныя сцяны роспіс на біблейскія тэмы, а часам і гістарычныя сцэны. Але якія б тэмы ні адлюстроўваліся ў манументальных кампазіцыях, асноўнае месца ў іх займаў вобраз чалавека з яго радасцямі і горам, памкненнямі, верай і надзеяй у лепшае жыццё.

Своеасаблівы мастацкі густ, успрыманне прыгажосці, разуменне эстэтыкі як філасофскай катэгорыі ў духоўнай сферы чалавечага быцця раскрываюць народныя майстры ў аздабленні жыццёва важных прадметаў, рэчаў як утылітарнай прыналежнасці, так і чыста дэкаратыўнага зместу. Шырокае распаўсюджванне ў Беларусі мелі размалёўка куфраў, велікодных яек, дэкаратыўнае афармленне батлейкі, роспіс на шкле і насценных дываноў, упрыгожванне павозак, прадметаў хатняга ўжытку і інш. Менавіта тут з усёй сілай праяўляўся талент жы-

вапісцаў, вынаходнікаў, казачнікаў, выкрышталізоўваўся сапраўдны ўзор народнай эстэтыкі, той пастаяннай узаемасувязі духоўнага і матэрыяльнага, рэальнага і ўмоўнага, заканамернага і сімвалічнага. У дэкаратыўным жывапісе, як і ва ўсім народным мастацтве, прыгожае, эстэтычна вызначанае падмацоўвалася знакава-сімвалічнай абумоўленасцю асноўнага зместу прадметаў і з’яў у прыродзе.

Функцыянальна-утылітарныя рэчы заўсёды выконвалі дзве функцыі – чыста практычную (карысную ў паўсядзённым жыццёвым побыце) і адначасова эстэтычную. Упрыгожванне асяроддзя людзей, прылад працы, прадметаў хатняга ўжытку, адзення не было выпадковай з’явай. Яно грунтавалася на глыбока адпрацаванай семантычнай аснове язычніцкага і хрысціянскага кшталту, калектыўным уяўленні пра свет і месца ў ім чалавека. І да нашага часу ў народным эстэтычным светапоглядзе шмат захавалася семантычных знакаў і сімвалаў, якія на працягу стагоддзяў, пераходзячы з язычніцкай рэлігійнай ідэалогіі, асіміляваліся і трансфармаваліся ў хрысціянскім вераванні, сталі выразнікамі цэласнай сістэмы старажытных светаўяўленняў. У мастацкім роспісе, як і ў ткацтве, вышыўцы, аздабленні інтэр’ераў, мы сустракаем салярныя знакі, якія атаясамляліся са святлом, сонцам, што супрацьстаялі злым сілам, захоўвалі чалавека ад усяго дрэннага ў жыцці. Маючы на ўвазе адзначанае, Б.А.Рыбакоў піша: «Паўсюднаму разліццю ў прыродзе злага пачатку, якое “на злых вятрах” можа раптоўна паразіць не толькі чалавека, што вылез з хароміны, але і патрапіць у сярэдзіну хатняга мікрасвету, супрацьпастаўляліся не адзінкавыя сімвалы, а сістэма, што ўвасабляла макрасвет» [257, с.117]. Упрыгожванне акаляючага асяроддзя чалавекам прадметамі размалёўкі ў значнай ступені грунтавалася на метафарычнасці мыслення творцы, які ствараў мастацкія вобразы па прынцыпе паралелей-аналогій з элементамі цэласнай светапогляднай ідэаграфічнай сістэмы. Ідэаграфічныя знакі, сімвалы, святлоценныя і колеравыя вырашэнні ў роспісе атаясамліваліся з цэласнай сістэмай поглядаў, уяўленняў чалавека аб прыгажосці як эстэтычнай катэгорыі, пэўнай мадэллю светабудовы, у аснове якой ляжаў рытуальна-абрадавы, рэлігійна-міфалагічны змест.

Народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, і ў прыватнасці жывапісныя яго праявы, уяўляюць сабой не што іншае, як выяўленчую форму абагульненай чалавечай думкі з пэўнай іерархіяй законаў светабудовы.

Арнаментальныя і арнаментальна-сюжэтныя жывапісныя распрацоўкі заўсёды грунтаваліся на глыбокім сінкрэтызме практычнага, эстэтычнага і ідэалагічна-змястоўнага пачатку. Менавіта праз гэтыя катэгорыі ажыццяўлялася спрадвечная сувязь рэальна існуючай, асэнсаванай чалавекам матэрыі і тым пастаянствам і вечнасцю ў прыродзе, якія атаясамліваліся з макракосмасам, звышсілай, сістэмай уяўленняў аб існаванні свету.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Глава 3

УЗАЕМАСУВЯЗЬ НАРОДНАЙ І ПРАФЕСІЙНАЙ ТВОРЧАСЦІ Ў МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

На ранняй стадыі чалавечай фармацыі, як вядома, не існавала дзялення мастацтва на народнае і прафесійнае. Чалавек, які выразаў на сценах пячор зааморфныя або антрапаморфныя знакі, малюнкi, не ведаў і не мог ведаць, што яны сведчылі аб узнікненні выяўленчага мастацтва як асобнай з’явы вобразнага ўвасаблення навакольнага асяроддзя, тых працэсаў і дзеянняў, што адбываліся ў прыродзе і свеце жывой і неадухоўленай матэрыі. Эвалюцыйны шлях мастацтва налічвае не адно тысячагоддзе, і на кожным гістарычным этапе яно было неад’емным элементам духоўнага боку жыцця чалавека, рэлігійна-магічнага і эстэтычнага ўспрымання ім рэчаіснасці. Менавіта мастацтва як крыніца творчасці ў розных відах і формах – на плоскасці, у аб’ёмнай пластыцы ці рэчах утылітарнага прызначэння – дапамагала чалавеку духоўна асэнсаваць жыццё, змагацца з тым, што перашкаджала яму існаваць у суровых умовах прыроды.

Яшчэ ў старажытныя часы мастацтву былі ўласцівыя разнастайныя абумоўленыя жыццём функцыі. Так, Платон бачыў у мастацтве інструмент маральна-рэлігійнага выхавання чалавека; Арыстоцель прызнаваў і геданістычную, і пазнаваўча-асветніцкую, і маральна-ўзвышальную функцыі мастацтва, схіляючыся да поліфункцыянальнага яго характару.

Мы не будзем весці палеміку аб прызначэнні і функцыях мастацтва на розных гістарычных этапах. Гэта ўжо рабілася савецкімі і замежнымі філосафамі, культуролагамі, мастацтвазнаўцамі. Наша задача заключаецца ў тым, каб выявіць тыя шляхі функцыянавання мастацтва, па якіх яно развівалася і як цэласны арганізм агульначалавечай культуры, і як асобныя яго віды ў цесным узаемадзеянні паміж сабой. Сказанае характэрна для больш позняга перыяду развіцця мастацтва, калі яно становіцца не толькі прарэгатывай народнай творчасці, але і набывае ў працэсе раздзялення працы новы кірунак прафесійнай дзейнасці асобнай групы людзей – кірунак прафесійнага мастацтва.

Народнае традыцыйнае мастацтва, як вядома, развівалася ў межах існавання утылітарна-функцыянальных, жыццёва неабходных рэчаў і прадметаў. Знакава-сімвалічная сістэма народнай творчасці, скіраваная на пазнаванне і тлумачэнне зместу быцця чалавека, яго вераванняў, памкненняў і надзей, уздымала гэта мастацтва на такі ўзровень чалавечай жыццядзейнасці, дзе знітоўваліся ў адзіную плынь рэальна існуючая матэрыяльная аснова жыцця і яго духоўны бок.

Ужо ў старажытныя часы разам з эстэтычнай мастацтва выконвала важную ідэалагічную задачу прапаганды і фарміравання рэлігійнай думкі. Стварэнне іконы, аздабленне жывапіснымі і аб'ёмна-пластычнымі творамі цэркваў і касцёлаў былі цесна ўзаемазвязаны з маральна-этычнымі ўстоямі жыцця чалавека, яго духоўнай скіраванасцю. Рэчы культавага прызначэння чалавек ствараў для сябе і для іншых, укладваючы ў твор і талент, і веру ў нерэальна існуючыя сілы, якія могуць несці людзям шчасце, дабрабыт, здароўе. Разнастайныя культавыя рэчы, прадметы, пабудовы, цэлыя ансамблі рэлігійнага прызначэння ствараліся таленавітымі людзьмі, сапраўднымі мастакамі сваёй справы. Пры ўзвядзенні цэркваў, касцёлаў, замкаў акумулявалася майстэрства шматлікай арміі спецыялістаў-архітэктараў, каменшчыкаў, маляроў, цесляроў, кавалёў, пазалотчыкаў і інш. У іканапісных майстэрнях працавалі майстры-жывапісцы, вучні, якія пераймалі вопыт і ўменні масцітых стваральнікаў абразоў. Адбываліся самае непасрэднае ўзаемадзеянне творчага майстэрства розных жыццёва неабходных прафесій і пераемнасць навыкаў, уменняў, мастацкіх традыцый ад пакалення да пакалення. Спецыяльна арганізаваныя майстэрні: іканапісныя, металаапрацоўчыя, альфрэйныя – уяўлялі сабой вытворчыя структуры, якія займаліся асобным, вузка прафесійным родам мастацка-працоўнай дзейнасці. Тут існавалі і свая прафесійная школа авалодвання майстэрствам, свае мастацкія нормы, правілы, каноны, якія ўвасабляліся ў працы майстрамі і засвойваліся іх паслядоўнікамі. Але ўжо і тады, калі мастацтва як асобны пласт матэрыяльнага і духоўнага жыцця людзей займала асобнае месца ў іерархіі ўзаемадзеяння чалавека з прыродай, грамадствам, яно заставалася магутнай ідэянай і эстэтычнай ас-

новай пазнання і ўспрымання існуючага і ірэальнага свету. Вядома, што першаасновай у існаванні і развіцці іншых відаў мастацтва заўсёды была народная творчасць. Сёння існуюць самастойныя галіны мастацтва – прафесійнае і народнае, а апошняе яшчэ разгаліноўваецца на традыцыйнае і нетрадыцыйнае. Важным аспектам нашага даследавання з’яўляецца вызначэнне асаблівасцей функцыянавання і ўзаемасувязі галін мастацтва ў мастацкай культуры нашага грамадства на прыкладзе станковага, дэкаратыўнага жывапісу і аб’ёмнай пластыкі.

3.1. Культурная палітыка і мастацка-адукацыйны працэс у Беларусі ў 20-я гг. XX ст.

Культурнае жыццё ў адзначаны перыяд было неад’емным ад дзейнасці ўсіх плыняў, кірункаў, формаў і відаў мастацтва. Патрэба ў кадрах мастакоў была надзвычай вялікай у розных сферах сацыяльнага і культурнага жыцця. Маладая Краіна Саветаў толькі-толькі станавілася на шлях новага грамадскага развіцця. Прафесія мастака неабходна была ўсюды – у навучальных установах, музеях, заводскіх і фабрычных клубах, кніжных выдавецтвах, мастацка-афарміцельскіх і плакатных майстэрнях, тэатрах і інш. Аднак тыя кадры мастацкай інтэлігенцыі, якія былі ў 1920-я гады ў рэспубліцы, не маглі ў поўнай меры вырашаць важныя дзяржаўныя задачы духоўнага развіцця грамадства. Трэба было рыхтаваць новых спецыялістаў, прыцягваць да мастацкай і культурнай перабудовы жыцця таленавітых творцаў з народа, ствараць умовы для вучобы і творчай дзейнасці.

Нават у першыя гады савецкай улады, калі рэспубліка перажывала гаспадарчую разруху, голад, мастацкай творчасці ўдзялялася значная ўвага з боку ўрадавых і грамадскіх арганізацый. Першыя дэкрэты і пастановы савецкай улады ў галіне мастацтва садзейнічалі шырокаму развіццю масавай творчасці, спрыялі праяўленню і ўмацаванню яе народнасці. Нават эканамічныя і гаспадарчыя цяжкасці не маглі спыніць цягу народа да культурнага абагачэння. Ствараліся школы, вячэрнія курсы, рабочыя клубы, студыі самадзейнай творчасці, аматарскія тэатры і хары.

Асвета мас, у тым ліку і мастацкая, становілася важнай задачай рабоча-сялянскай улады. А.В.Луначарскі адзначаў, што “мастацкая асвета мае два, звязаныя паміж сабой, але тым не менш адметныя адзін ад аднаго бакі. Адна яе задача – шырокае азнаямленне мас з мастацтвам, другая – імкненне выклікаць іх саміх, адзінкі і калектывы, якія зрабіліся б мастацкімі выразнікамі народнай душы” [165, с.373].

Органы дзяржаўнай улады спрыялі далучэнню шырокіх мас да мастацкай культуры. На нарадзе Мінскага саюза работнікаў мастацтваў, якая адбылася ў снежні 1920 г., падкрэслівалася важнасць духоўнай культуры працоўных у пабудове новага грамадскага ладу. Перад саюзам былі пастаўлены канкрэтныя задачы па садзейнічання ўсім пачынанням у сферы мастацкай творчасці, якія зыходзілі з асяроддзя рабочага класа і сялянства. Самадзейная выяўленчая творчасць народа не з’яўлялася адасобленым звяном у агульнай культуры. Яна атрымала шырокае распаўсюджанне сярод працоўных мас разам з развіццём тэатральных, харавых і танцавальных жанраў. Удзел працоўных у стварэнні і развіцці новай, пралетарскай культуры праяўляўся ў самых разнастайных аспектах мастацкай творчасці. У галіне выяўленчага мастацтва працоўныя разам з прафесійнымі творцамі актыўна ўдзельнічалі ў мастацкім афармленні масавых свят, аздабленні клубаў і чырвоных куткоў, выпуску плакатаў, лістовак, стварэнні жывапісных палотнаў, графічных лістоў, скульптурных кампазіцый.

Мерапрыемствы агітацыйна-масавай прапаганды праводзіліся з удзелам народных майстроў, рамеснікаў, мастакоў-аматараў, што садзейнічала абуджэнню і развіццю творчай самадзейнасці ў рэспубліцы. Народныя майстры, рамеснікі ўдзельнічалі ў ажыццяўленні вядомага плана манументальнай прапаганды. У 1920-я гады ў Мінску, Віцебску і іншых гарадах Беларусі ствараліся часовыя помнікі, на жаль, імёны многіх аўтараў не захаваліся, але “... старажылы Мінска ўспамінаюць, што нават адзін з першых часовых помнікаў, устаноўленых у горадзе, – помнік К.Марксу – быў выкананы мастаком-самавукам, пекарам па прафесіі” [205, с. 54].

У 1920-я гады праводзілася значная работа па наладжванні навучальнага працэсу ў галіне мастацтва. У адным з нумароў газета “Звязда” пісала: “Выяўленчае мастацтва – не раскоша... Яно – неад’емная частка нашай пралетарскай культуры... Пачынаючы з ніжэйшых школ, выяўленчае мастацтва павінна быць абавязковым, правільна і сур’ёзна пастаўленым прадметам побач з іншымі выкладаемымі дысцыплінамі” [97].

Органамі ўлады прадугледжвалася расшырэнне спецыяльных школ, устаноў, гурткоў мастацкай самадзейнасці, вярчэрніх курсаў, студый выяўленчага мастацтва, музычнага і драматычнага мастацтва. Ужо ў 1919 г. пададзел мастацтва Віцебскага губвыканкама прыняў рашэнне аб стварэнні мастацкага вучылішча, камунальнай майстэрні, дзвюх школ у Веліжы і Невелі, а ва ўсіх павятовых гарадах – мастацкіх школ-студый. Акрамя таго, планавалася стварэнне спецыяльнай школы мастацкай адукацыі для падрыхтоўкі школьных работнікаў па выяўленчым мастацтве з функцыянуючымі пры школе кароткатэрміновымі курсамі інкрустацыі.

У справе далучэння працоўных да мастацтва пэўную ролю адыграла Віцебская народная мастацкая школа. Створана яна ў 1918 г., калі, як сведчаць архіўныя дакументы, народны камісар асветы А.В.Луначарскі падпісаў дырэктыву аб прызначэнні Марка Шагала ўпаўнаважаным па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці Віцебскай губерні, у абавязкі якога ўваходзіла арганізацыя мастацкіх школ, выстаў, стварэнне музэяў, мастацкіх прадпрыемстваў і г.д.

У гэты перыяд Маркам Шагалам была праведзена значная работа па аб’яднанні мастацкіх сіл горада па святочным афармленні Віцебска з нагоды першай гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі і па адкрыцці мастацкай школы. Афіцыйнае адкрыццё школы адбылося 28 студзеня 1919 г. У мясцовай прэсе была змешчана праграма мастацкай школы. Праграма вызначала галоўную задачу школы – уключаэнне ў жыццё новага, рэвалюцыйнага мастацтва з яго філасофскай і эстэтычнай канцэпцыямі развіцця. У структуру народнай мастацкай школы павінны былі ўвайсці класы прыкладнага мастацтва з майстэрнямі разнастайных дэкаратыўных профіляў – роспісу, лепкі, мастацкай апра-

цоўкі дрэва, плакату, афармлення шыльдаў і інш. Сярод паступаючых у народную мастацкую школу перавага аддавалася выхадцам з рабочых і сялян, і не патрабавалася для паступлення наяўнасць спецыяльнай падрыхтоўкі.

У 1920-я гады Віцебск становіцца цэнтрам культурнага жыцця. Са шматлікіх куткоў Расіі збіраюцца сюды моцныя мастацкія сілы сцвярдзальнікаў “новага мастацтва”: К.Малевіч, М.Дабужынскі, В.Ермалаева, Л.Лісіцкі, М.Коган, М.Суэцін і інш. М.Дабужынскі становіцца дырэктарам мастацкай школы. Ён фарміруе выкладчыцкія кадры, праводзіць адукацыйную палітыку ў кантэксце УНОВИСа (утвердители нового искусства). Значны ўплыў на развіццё футурыстычна-супрэматыстычнага ўхілу ў мастацтве аказвалі К.Малевіч, В.Лісіцкі, В.Ермалаева, І.Чашнік, М.Суэцін, якія стварылі названае мастацкае аб’яднанне. У 1921 г. быў заснаваны часопіс паддзела мастацтва Віцебскага губвыканкама і Саюза работнікаў мастацтва Віцебска “Мастацтва”, на старонках якога выступалі К.Малевіч, М.Кунін, крытыкі А.Ром, П.Мядзведзеў і інш.

На працягу 1920–21-га гг. народная мастацкая школа (у шматлікіх архіўных дакументах кваліфікуецца як народнае мастацкае вучылішча) пераўтвараецца ў Дзяржаўныя мастацкія тэхнічныя майстэрні і ў хуткім часе набывае статус вышэйшай мастацкай установы – мастацка-практычнага інстытута. Рэктарам на пэўным этапе яго існавання была В.Ермалаева. З першых дзён функцыянавання інстытута сутыкнуліся дзве супрацьлеглыя мастацкія плыні – рэалістычна-акадэмічная на чале з Ю.Пэнам і плыня “левых”. Прадстаўнікамі апошняй былі кіраўнікі вучэбна-творчых майстэрняў: М.Шагал, К.Малевіч, Л.Лісіцкі, В.Ермалаева, М.Коган і інш. На жаль, вучэбна-творчыя і арганізацыйныя пытанні ў рабоце інстытута былі не на належным узроўні. З даклада загадчыка Віцебскага губернскага камітэта, старшага інспектара, мы даведваемся, што ў ВНУ ўся дакументацыя вялася няправільна, навучэнцы пераходзілі з адной майстэрні ў другую, не засвоіўшы пэўных ведаў і навыкаў, не было і спецыяльных уступных экзаменаў для паступаючых. За ўвесь час існавання мастацкай установы з эксперыментальнай трансфармацыяй вучэбных метадык у ёй наву-

чаліся 610 чалавек, але былі выпушчаны толькі 11 і пераведзены ў майстэрні Петраграда і Масквы 17 навучэнцаў. Сярод студэнтаў Віцебскага мастацка-практычнага інстытута мы сустракаем такія прозвішчы, як З.У. Азгур, І.М. Зельдзін, В.К. Зейлерт, І.Б. Фрадкін, Н.У. Іванова і інш. Многія з іх унеслі значны ўклад у развіццё прафесійнага выяўленчага мастацтва і наогул у мастацкую культуру нашай дзяржавы [86].

З архіўных крыніц па матэрыялах функцыянавання Віцебскай мастацкай школы на працягу 1918–1923-га гадоў пэўную цікавасць для мастацтвазнаўства ўяўляе яе педагагічны склад. Так, у 1918 г. пасаду дырэктара народнай мастацкай школы, як ужо было сказана, займаў Дабужынскі Мсціслаў Валерыянавіч (1875–1957), вядомы жывапісец, графік, спецыяліст тэатральна-дэкаратыўнага мастацтва. У пачатку 20-х гадоў ён эмігрыраваў за мяжу і ўвесь астатні час свайго жыцця жыў і працаваў там. У перыяд 1920–22-га гг. узначальвала Віцебскую народную мастацкую школу Ермалаева Вера Міхайлаўна (1895–1958), затым жывапісец і графік Лісіцкі Лазар Маркавіч (1890–1941), які першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віцебскай школе малявання і жывапісу (1906–1910) у Ю.Пэна, а пасля стварэння мастацка-практычнага інстытута працаваў выкладчыкам у гэтай установе.

Заснавальнік групы УНОВИС і аўтар сусветна вядомай карціны “Чорны квадрат” Малевіч Казімір Севярынавіч (1878–1937), жывапісец, графік, спецыяліст у галіне дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, з 1919 г. узначальваў вучэбна-творчую майстэрню ў Віцебскай мастацкай школе, а потым – у мастацка-практычным інстытуце. У якасці выкладчыка мастацкай установы да 1921 г. працаваў Пуні Іван Альбертавіч (1894–1956), выдатны жывапісец, актыўны дзеяч у сферы культуры.

Шмат намаганняў для арганізацыі культурнага жыцця ў Віцебску і Віцебскай губерні ў першыя паслярэвалюцыйныя гады прыклаў Шагал Марк Захаравіч (1887–1985), урадженец Віцебска, жывапісец і графік. Марк Шагал навучаўся ў прыватнай школе малюнка і жывапісу ў Ю.М.Пэна. Пазней ён, знаходзячыся на пасадзе ўпаўнаважанага па справах мастацтва Віцебскага губвыканкама, вёў значную работу па стварэнні

мастацкіх школ і студый у губерні, арганізацыі творчых выстаў, мастацкім афармленні горада. Да свята першай гадавіны рэвалюцыі горад упрыгожвалі яго маляўнічыя плакаты “Вперед, вперед, без остановки!”, “Всадник с трубой”, “Мир хатинам, война дворцам!” і інш.

Віцебская мастацкая школа (пазней мастацкія майстэрні, мастацка-практычны інстытут) размяшчалася ў былым доме-бальніцы Вішняка. Менавіта першая палова 20-х гадоў стала для Віцебска перыядам з надзвычай бурным, імклівым і супярэчлівым мастацкім і культурным жыццём, якое нараджалася і мацнела на хвалі магутных сацыяльна-культурных, эканамічных, палітычных і грамадска-маральных пераўтварэнняў. Парасткі новай канцэпцыі мастацтва, канцэпцыі суррэалізму, кубізму, футурызму, развіваемыя цэлай плеядай мастакоў-наватараў Віцебска ў 20-я гады, былі падхоплены культурным асяроддзем Заходняй Еўропы і атрымалі там урадлівую глебу для свайго далейшага развіцця.

Культурнае жыццё Віцебска 20-х гадоў, творчасць вядомых жывапісцаў, графікаў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, прызнаных сусветнай мастацкай грамадскасцю, – гэта асобная з’ява ў агульнай мастацкай культуры. Сусветную славу мастакоў-наватараў, творцаў неардынарнага філасофска-вобразнага мыслення, заваявалі Марк Шагал, Казімір Малевіч, Васіль Кандзінскі, Лазар Лісіцкі і інш. На вялікі шлях творчай і педагогічнай дзейнасці выйшлі выхаванцы Віцебскай мастацкай школы У.Чашнік, А.Ахола-Вало, З.Азгур, В.Зейлерт, І.Зельдзін і інш. Зейлерт Віталь Канстанцінавіч, напрыклад, у даваенны перыяд не толькі творча працаваў на ніве жывапісу і графікі, але выконваў вялікую работу па збіранні і камплектаванні музейных экспанатаў, твораў мастацтва для мастацкай галерэі. У пасляваенны час ён выкладаў мастацтва ў Віцебскім мастацкім вучылішчы, а потым на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педагогічнага інстытута.

З 1923 г. мастацка-практычны інстытут прыпыняе сваю навучальную дзейнасць, ствараецца мастацкі тэхнікум, куды запрашаюцца мастакі акадэмічнага кірунку: І.Ахрэмчык, Л.Лейтман, М.Каспяровіч, В.Волкаў, М.Керзін, М.Эндэ, У.Хрусталёў,

Ф.Фогт, Г.Шульц і іншыя, якія стварылі выдатную школу падрыхтоўкі нацыянальных кадраў у галіне выяўленчага мастацтва.

У тэхнікуме на высокім прафесійным узроўні выкладаліся такія дысцыпліны, як жывапіс, малюнак, скульптура, пластычная анатомія, перспектыва, гісторыя мастацтва і іншыя, працавалі керамічная, графічная і дэкарацыйная майстэрні. З 1926 г. функцыянавалі аддзяленні малярства, разьбярства, мастацка-педагагічны аддзел, а некалькі пазней і графічны. Студэнты тэхнікума прымалі актыўны ўдзел у творчых выставах разам з прафесіяналамі ў мастацкім афармленні Віцебска да свят. Мастацкі тэхнікум як кузня нацыянальных мастацкіх кадраў выхаваў шматлікую плеяду жывапісцаў, графікаў, скульптараў, такіх як В.Цвірка, З.Азгур, П.Масленікаў, Я.Зайцаў, С.Селіханаў, П.Гаўрыленка, Я.Ціхановіч, М.Беляніцкі, А.Кроль і інш.

У самым пачатку 1920-х гадоў актывізавалася мастацкая дзейнасць у Гомелі. Пры адзеле палітасветы ствараецца секцыя выяўленчага мастацтва, якая значную ўвагу надавала пытанням культурнага жыцця горада і вобласці. У чэрвені 1919 г. гомельская газета “Путь Советов” пісала: “...Секцыя функцыянуе з 5 чэрвеня. Прыняты меры па арганізацыі мастацкай студыі. Выкананы чарцяжы мэблі і зроблены расцэнкі вырабаў” [237]. З гэтай кароткай інфармацыі вынікае, што секцыя выяўленчага мастацтва прыступіла да практычных дзеянняў у галіне арганізацыі вучэбнага працэсу ў губерні. Неўзабаве пачынае працаваць мастацкая школа-студыя, якой было прысвоена імя М.А.Урубеля. Кіраўніком студыі быў мастак А.Быхоўскі, пасланы Наркамасветы на Заходні фронт з агітацыйна-прапагандысцкімі мэтамі. З 1919 г. па 1922 г. А.Быхоўскі з’яўляўся загадчыкам выяўленчага аддзела на Заходнім фронце і адначасова кіраваў плакатнай майстэрняй. Як спецыялісту дэкаратыўнага мастацтва, жывапісу, графікі яму даручылі арганізаваць мастацкую студыю ў Гомелі, што ў хуткім часе было зроблена.

Мастацкая студыя ставіла сваёй задачай шырокае прыцягненне працоўнай моладзі да вучобы ў галіне выяўленчага мастацтва. Таму ствараліся ўмовы падрыхтоўкі навучэнцаў на ўзроўні спецыяльнай мастацкай установы з вучэбнай прагра-

май, разлічанай на некалькі гадоў. Сярод навучэнцаў студыі былі людзі розных сацыяльных слаёў, з рознымі агульнаадукацыйнымі і культурнымі ўзроўнямі. У архіве захаваліся небагатыя звесткі аб навучэнцах і вучэбным працэсе, але нам вядома, што са сцен студыі імя М.А.Урубеля выйшлі заслужаны дзеяч мастацтва СССР Р.Ніскі, заслужаны дзеяч мастацтва БССР Б.Звеніградскі, вядомыя жывапісцы Л.Смехаў, А.Шаўчэнка і інш.

Вучэбная праграма студыі была разнастайнай і насычанай. Навучэнцы забяспечваліся неабходнымі матэрыяламі для працы – паперай, алоўкамі, фарбамі. Асаблівую ўвагу ўдзялялі малюнку з натуры, жывапісу і кампазіцыі, а таксама працы на пленэры. Акрамя станковых работ, якія стваралі студыйцы на занятках і ў вольны час, яны прыцягваліся да мастацкага афармлення горада, дзяржаўных устаноў, святочных плошчаў і вуліц, станцый і вакзалаў.

Значнай падзеяй у культурным жыцці Гомеля ў той час з’яўлялася афармленне чыгуначнага вакзала, якое зрабіў А.Сазонаў разам з іншымі вучнямі студыі імя М.А.Урубеля. На шырокай сцяне быў зроблены роспіс у выглядзе панарамы. Яго змест адлюстроўваў непарушную дружбу народаў маладой Савецкай Рэспублікі. Будынак вакзала ўпрыгожвалі таксама станковыя карціны, якія раскрывалі гістарычныя і рэвалюцыйныя падзеі нашай краіны.

Разам з прафесійнымі мастакамі студыйцы прымалі актыўны ўдзел і ў афармленні свята Дня савецкай прапаганды, якое праводзілася ў ліпені 1919 г. Было створана 30 дошак-лозунгаў, а таксама некалькі плакатаў і пано. Яны ўпрыгожвалі вуліцы і плошчы не толькі Гомеля, але і валасных, і павятовых гарадоў, а таксама агітпараходы і агітпавозкі.

Студыя імя М.А.Урубеля праіснавала нядоўга. У канцы 1921 г. работа ў ёй спынілася. А.Быхоўскі ў хуткім часе пераехаў у Маскву, дзе працаваў у тэатральнай студыі “Габіма”, а пазней галоўным мастаком Дзяржаўных курсаў імя Н.К.Крупскай.

Акрамя студыі імя М.А.Урубеля, амаль у той жа час працавалі студыя пры Чангарскай кавалерыйскай дывізіі і скульптурная студыя. Кіраўніком першай быў настаўнік малявання

Я.Краўчанка. У ёй не толькі праводзіліся заняткі, але і арганізоўваліся мастацкія выстаўкі, лекцыі-гутаркі, наладжваліся сустрэчы самадзейных і прафесійных мастакоў, дзе яны абменьваліся думкамі, вялі спрэчкі аб мастацтве, яго задачах і шляхах развіцця.

Значную работу ў ажыццяўленні плана манументальнай прапаганды праводзілі навучэнцы скульптурнай студыі пад кіраўніцтвам выпускніка Пецябургскай акадэміі мастацтваў Ф.Валеро. Яны стваралі бюсты палітычных і рэвалюцыйных дзеячаў для навучальных устаноў і прадпрыемстваў. На плошчах і вуліцах горада ўстанаўліваліся часовыя помнікі, прысвечаныя свабоднай стваральнай працы.

Акрамя мастацкіх школ, студый і гурткоў, у Беларусі ў 20-я гады рабіліся захады па стварэнні агульных літаратурна-мастацкіх аб'яднанняў. Напрыклад, Першая гомельская губернская канферэнцыя Усерабіса вынесла рашэнне “прызнаць неабходным у мэтах уздыму ўсебаковага развіцця ўсіх відаў мастацтва арганізаваць у цэнтры губерні мастацкую студыю калектыўнай творчасці” [87]. Пастанова прадугледжвала шырокае далучэнне творчай інтэлігенцыі да стварэння новай, сацыялістычнай культуры.

У гэты ж перыяд паспяхова наладжваўся пад кіраўніцтвам прафесійных жывапісцаў, графікаў і скульптараў навучальны працэс у Мінску. У пачатку 20-х гадоў былі арганізаваны ізабуды пры прафішколе (кіраўнік А.Кастэлянскі), пры рабфаку (Я.Кругер), клубе чыгуначнікаў (Г.Віер), чыгуначнай школе (А.Тычына). Выхаванцамі студыі, якой кіраваў А.Тычына, сталі вядомыя потым мастакі В.Цвірка, Л.Замах, М.Кавязін і інш.

Актыўную творчую дзейнасць вялі студыя пад кіраўніцтвам мастака Ф.Сяргеева, што размяшчалася ў Доме культуры чырвонаармейцаў у Мінску, а таксама студыя-майстэрня пры Белдзяржтэатры, у якой займаліся Я.Красоўскі, Л.Майзеліс, В.Гершановіч і інш.

Функцыянавалі студыі выяўленчага мастацтва ў Веліжы, Гарадку, Невелі, Полацку, Лепелі, Бешанковічах, Оршы. Незадоўга да Вялікай Айчыннай вайны ў Магілёве адкрыліся студыі пры Доме піянераў (дзённая і вячэрняя) і Абласным Доме на-

роднай творчасці. У іх займаліся ў асноўным маладыя людзі, у тым ліку Г.Ісаевіч, М.Лянглебен, М.Федарэнка, В.Тарасаў, В.Шаўчэнка і інш. Большасць навучэнцаў назаўсёды звязалі свой лёс з мастацтвам, сталі жывапісцамі, графікамі, майстрамі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Некаторыя ў час вайны сталі падпольшчыкамі і па-геройску загінулі за вызваленне Магілёва.

Самадзейная творчасць станавілася неад'емнай часткай новай, сацыялістычнай культуры. У першыя гады савецкай улады развіццё яе ішло складанымі, невыпрабаванымі шляхамі. Існавала шмат цяжкасцей: не хапала высокакваліфікаваных выкладчыкаў, якія змаглі б узначаліць кіраўніцтва мастацкімі студыямі і гурткамі, не было неабходных матэрыялаў і інш. Студыйцы і гурткоўцы пісалі карціны алейнымі фарбамі на звычайнай паперы, цыраце, выкарыстоўвалі шпалеры, газеты, афішы. Але гэтыя цяжкасці не былі перашкодай для тых людзей, якія імкнуліся праявіць свае здольнасці ў мастацкай творчасці.

Першыя мастацкія студыі Беларусі адыгралі значную ролю ў развіцці духоўнай культуры рэспублікі. Яны з'яўляліся не толькі падмуркам для падрыхтоўкі нацыянальных кадраў мастацтва, але і станавіліся актыўным сродкам далучэння шырокіх народных мас да засваення духоўных каштоўнасцей.

Разам з арганізацыяй вучэбнага працэсу развівалася і выставачная дзейнасць. Звесткі аб першых выстаўках мы знаходзім у перыядычным друку тых гадоў. Газета “Коммунист” у 1919 г. пісала аб арганізацыі і правядзенні ў Бабруйску мастацкай выстаўкі: “Дзяржаўная выстаўка работ рамеснікаў і мастакоў адчыніцца 15 чэрвеня 1919 года. Экспанаты (драўляныя вырабы, вышыўкі, эцюды, эскізы карцін) прымаюцца да 10 чэрвеня ўключна...” [137]. У другім нумары чытаем: “...увага да зачыненай на днях дзяржаўнай мастацкай выстаўкі з боку шырокіх мас была даволі значнай. Па суботах і нядзелях выстаўку наведвалі рабочыя, якія жыва цікавіліся творамі мастацтва і тлумачэннямі – лекцыямі да іх”.

У пачатку 20-х гадоў у Мінску адбыліся гарадскія выстаўкі, у якіх прымалі ўдзел самадзейныя і прафесійныя мастакі, выкладчыкі малявання агульнаадукацыйных школ. Так, у верасні

1921 г. у Мінску была арганізавана выстава твораў выяўленчага мастацтва. 33 мастакі з розных куткоў Беларусі дэманстравалі звыш 360 работ. Асноўным кантынгентам удзельнікаў гэтай выставы былі выкладчыкі малявання школ, кіраўнікі студый, мастакі-афарміцелі. У каталозе выставы мы знаходзім шмат імён, вядомых у мастацтве Беларусі: І.Ахрэмчык, М.Філіповіч, С.Каўроўскі, П.Гуткоўскі, І.Гембіцкі, М.Русецкі і інш [131].

Але не на пустым месцы разгорталася выставачная дзейнасць у рэспубліцы. Да гэтага часу ўжо меўся значны вопыт арганізацыі і правядзення мастацкіх выстаў, якія праводзіліся ў Мінску яшчэ ў дарэвалюцыйны перыяд. Маюцца звесткі, што яшчэ ў канцы XIX ст. была адкрыта выстава выяўленчага мастацтва ў залах Дваранскага сходу ў Мінску. У яе экспазіцыі дэманстраваліся каля 100 твораў жывапісу і малюнка. Выстава была арганізавана з мэтай збору сродкаў для адкрыцця рысавальнай школы, у якой магла б навучацца мясцовая таленавітая моладзь. Ініцыятарам стварэння рысавальнай школы быў выпускнік акадэміі мастацтваў, архітэктар губернскага ўпраўлення В.Ф.Маас.

На выставе разам з карцінамі вядомых майстроў жывапісу, такіх як Я.Матэйка, І.Айвазоўскі, дэманстраваліся творы мясцовых мастакоў. Адным з удзельнікаў выставы быў Артур Бартэльс – паэт-песеннік, карыкатурыст, ілюстратар. Ён не меў спецыяльнай мастацкай адукацыі, аднак у гісторыю мастацтва ўвайшоў як аўтар вострых сатырычных малюнкаў, якія высмейвалі быт і звычаі местачковай шляхты і дваранства. Значная частка яго карыкатур змешчана ў ”Віленскім альбоме” ў 1858 г.: “Пан Афанасій Скарупка – чалавек прагрэсіўны”, “Чалавек высокага паходжання”, “Пан – Яўген”, “Скнара” і інш. А на выставе ў Мінску, якая была адчынена 24 мая 1891 г., экспанаваліся яго малюнак “Цыганскі табар”.

Разам з тым, як сведчаць архіўныя матэрыялы, выстава не мела вялікага поспеху ў гледачоў і не апраўдала надзеі на атрыманне неабходных сродкаў для адкрыцця рысавальнай школы. Спробы мясцовых мастакоў звярнуцца да акадэміі мастацтваў аб дапамозе ў адкрыцці школы таксама не мелі поспехаў. І толькі ў 1899 г. па хадайніцтве афіцэра-артылерыста 4-га ар-

мейскага корпуса, мастака-баталіста А.М.Папова, карціну якога на выставе ў Пецярбургу ў 1894 г. набыў цар Мікалай II (“Страдная пора на Шипке”), пытанне аб адкрыцці рысавальнай школы вырашылася станоўча.

Менавіта ў гэты перыяд у Мінску адкрыліся і прыватныя рысавальныя школы Я.Кацэнбогена і Я.Кругера. Я.Кругер, выхаванец Кіеўскай мастацкай школы, Парыжскай акадэміі Жульена і Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, вярнуўшыся ў Мінск, у 1904 г. адкрывае рысавальныя курсы, а з 1906 г. яны пераўтвараюцца ў прыватную мастацкую школу.

Да 1906 г. у арганізацыі мастацкага жыцця горада значную ролю адыгрывала “Минское общество любителей изящных искусств”, якое праводзіла актыўную культурна-асветніцкую работу сярод насельніцтва сродкамі мастацтва. Так, па ініцыятыве членаў мастацкай секцыі ў снежні 1899 г. у Мінску была адкрыта выстава твораў мастакоў-перадзвіжнікаў, на якой дэманстраваліся карціны А.Васняцова, М.Касаткіна, В.Макоўскага, Г.Мясаедава, І.Рэпіна. Некалькі пазней, у 1902 г., у памяшканні “Общества любителей изящных искусств” пачала працаваць выстава работ мінскіх мастакоў. На суд гледачоў былі прадстаўлены звыш 200 твораў жывапісу, графікі і скульптуры.

Пэўныя традыцыі і вопыт арганізацыі выстаў, прапаганды мастацтва сярод шырокай публікі былі ў значнай меры выкарыстаны і ў першыя гады савецкай улады. Новыя ўмовы грамадскага ладу, палітычныя, адукацыйныя і культурна-асветніцкія задачы, якія стаялі перад маладой дзяржавай, дазвалялі шукаць эфектыўныя шляхі прыцягнення народных мас да культуры. У гэтым кірунку важнае месца адводзілася мастацтву, яго шырокай прапагандзе сярод насельніцтва праз выставачную дзейнасць. Актыўнае развіццё гэты працэс атрымаў у пачатку 20-х гг. XX ст.

На працягу трох гадоў (з 1922 г. па 1924 г.) прайшлі некалькі выставак мясцовага і раённага маштабу, дзе дэманстраваліся творы мастакоў, прадукцыя вытворчых і рамесных майстэрняў, прамысловых прадпрыемстваў, школ і інш. Гэтыя выставы ў значнай ступені садзейнічалі паспяховай падрыхтоўцы да Першай Усебеларускай выстаўкі 1925 г., на якой былі

прадстаўлены ўсе віды выяўленчага мастацтва – жывапіс, графіка, скульптура, народная творчасць і архітэктурныя праекты. Сярод твораў жывапісу нямала было карцін бытавога жанру [135, с. 24]. У склад аргкамітэта выставы ўваходзілі загадчык мастацкай секцыі Інбелкульта Я.Драздовіч, сакратар секцыі М.Шчакаціхін і мастак А.Кастэлянскі. Першая Усебеларуская мастацкая выстаўка паказала новыя адносіны мастакоў да адлюстравання рэчаіснасці. Галоўным героем жывапісных палотнаў, графічных лістоў стаў чалавек – стваральнік новага ладу жыцця. Пафас працы, імкненне да засваення і пазнання ўсяго перадавога, нязведанага вызначалі галоўныя рысы партрэтных вобразаў сучаснікаў эпохі 20-х гадоў. Менавіта гэтыя якасці характарызавалі такія работы, як “Маладняковец” В.Волкава, “Партрэт Якуба Коласа” З.Азгура, “Партрэт М.Чарота” М.Гусева, “Рабфакавец” Р.Семашкевіча, “Юны мастак” Г.Віера.

У час фарміравання творчай арганізацыі работнікаў выяўленчага мастацтва БССР (1927) – Усебеларускага аб’яднання мастакоў – прадугледжвалася садзейнічанне ўсім мерапрыемствам у галіне прафесійнай і самадзейнай творчасці. Галоўнымі задачамі Усебеларускага аб’яднання мастакоў былі наступныя – сабраць разрозненыя мастацкія сілы БССР, шырока распрацаваць пытанні беларускага мастацтва і садзейнічаць Наркамасветы Беларусі ў арганізацыі выставак і студый.

30-я гады адзначаны далейшым уздымам у развіцці самадзейнай творчасці. Актывізуе сваю дзейнасць рабочая моладзь у сферы выяўленчага мастацтва.

С кожным годам узмацнялася сувязь мастакоў-аматараў з прафесіяналамі, павялічвалася колькасць студый, гурткоў выяўленчага мастацтва, часцей практыкаваліся справаздачныя выстаўкі работ студыйцаў і гурткоўцаў. Выстаўкі арганізаваліся ў клубах, чырвоных кутках на прадпрыемствах. Яны шырока дэманстравалі народную творчасць, прыцягвалі новыя масы працоўных да ўдзелу ў выяўленчым мастацтве.

Важным сродкам ўзаемасувязі і ўзаемадзеяння прафесійнага мастацтва і народнай творчасці станавіліся музеі. Яны з’яўляліся цэнтрамі па збіранні, сістэматызацыі і захаванні куль-

турнай спадчыны, правядзенні вучэбнай і выхаваўчай работы сярод насельніцтва гарадоў, вялікіх і малых населеных пунктаў. У пачатку 20-х гадоў быў адкрыты Мінскі гістарычны музей. Наладжваецца сувязь паміж музеямі Масквы і Ленінграда па пошуку твораў выяўленчага мастацтва, якія знаходзіліся за межамі Беларусі, і вяртанні іх на бацькаўшчыну. Паступова фонды музея папаўняюцца карцінамі, перададзенымі Ленінградом і Мсціславам (да 300 экспанатаў). Мсціслаўскі музей перадаў не толькі карціны мастакоў беларускай школы, але і каштоўныя прадметы народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, старыя малюнкi, гравюры.

Менавіта ў гэты перыяд пачынаецца работа па стварэнні экспазіцыій і арганізацыі выставак. У 1926 г. Беларускі дзяржаўны музей разам з Цэнтральным бюро краязнаўства арганізаваў выстаўку жывапісных, графічных работ і фатаграфій. На выстаўцы былі прадстаўлены палотны і замалёўкі М.Філіповіча, А.Тычыны, Я.Мініна, Я.Кругера, Я.Драздовіча, А.Астаповіча і інш. У работах адлюстраваны беларускія краявіды, старажытная архітэктура, прадметы ткацтва, разьбы па дрэве, этнаграфічныя і бытавыя рэчы. Старажытнабеларускае мастацтва прадстаўлялі ўзоры слуцкіх паясоў, урэцкага шкла XVIII ст. Цікавымі для гледачоў аказаліся графічныя лісты М.Філіповіча “Сяляне з-пад Слуцка”, работы Ф.Пархоменкі “Пастушок”, “Баба з Палякевіч”. Значную частку экспазіцыі выставы займалі замалёўкі Я.Драздовіча (каля 100 работ), у якіх адлюстроўваліся прыгажосць беларускіх краявідаў, архітэктурныя помнікі мінуўшчыны.

У пачатку 20-х гадоў і на працягу ўсяго даваеннага перыяду асобнае месца ў мастацкім і агульнакультурным жыцці рэспублікі адыгрываў Інстытут беларускай культуры (Інбелкульт). У 1925 г. у структуру Інбелкульту ўвайшла секцыя мастацтва з трыма падсекцыямі – выяўленчага мастацтва, тэатра і музыкі, старшынёй якой быў абраны Я.Дыла, сакратаром – М.Шчакаціхін. Мастацтвазнаўцы Інбелкульту распрацоўвалі тэарэтычныя пытанні мастацтва, пісалі яго гісторыю, мастакі збіралі, даследавалі і замалёўвалі ўзоры народнай творчасці. М.Філіповіч, напрыклад, стварыў некалькі альбомаў замалёвак трады-

цыйнага сялянскага адзення, жыллёвых пабудоў, прадметаў хатняга побыту, а ў садружнасці з М.Лебедзевай і А.Тычынам падрыхтаваў альбом “Слуцкія паясы”, які ў 1924 г. быў выдадзены вялікім тыражом.

Секцыя мастацтва Інбелкульта ўнесла значны ўклад у арганізацыю 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі 1925 г. Яна аб’ядноўвала вакол сябе вопытных гісторыкаў, тэарэтыкаў і практыкаў мастацтва, накіроўвала іх па шляху фарміравання нацыянальнай мастацкай культуры, захавання і адраджэння традыцый у народным мастацтве. Менавіта першыя выстаўкі выяўленчага мастацтва былі адметныя цікавасцю многіх аўтараў да народных традыцый, асобай любоўю да прыгожых краявідаў Беларусі.

У 20-я гады пры непасрэдным удзеле Інбелкульта ствараліся фонды выяўленчага мастацтва, праводзіліся спецыяльныя конкурсы па распрацоўцы эскізаў дзяржаўнага герба, эмблем, помнікаў. Акрамя таго, працавала асобная камісія па гісторыі мастацтва, ініцыятарам стварэння якой быў М.Шчакаціхін. У задачу камісіі ўваходзілі вырашэнне пытанняў навуковай сістэматызацыі археалагічных, архітэктурных і этнаграфічных помнікаў, прадметаў мастацтва, напісанне гісторыі мастацтва Беларусі. З гэтай мэтай для работы былі запрошаны навуковыя супрацоўнікі музеяў — гісторыкі, этнографы, мастакі: Я.Мінін, Д.Даўгяла, Д.Жарынаў, В.Краснянскі, М.Станюта, А.Тычына і інш. Ужо ў 1928 г. вынікам іх актыўнай навукова-даследчай і творчай працы стала выданне першага тома гісторыі мастацтва “Працы камісіі гісторыі мастацтва”.

На працягу 20–пачатку 30-х гадоў работа Інбелкульта праводзілася па асноўных кірунках даследавання мастацкай спадчыны рэспублікі, назапашвання, апрацоўкі і гісторыка-тэарэтычнага аналізу матэрыялаў прафесійнай і народнай выяўленчай творчасці, архітэктурны, фальклору і тэатральнай дзейнасці. Менавіта тут, у гэтай навукова-творчай установе, ажыццяўляліся вельмі цесная інтэграцыя і ўзаемасувязь усіх формаў і відаў мастацкай культуры, гуртаваліся і аб’ядноўваліся моцныя сілы творчай інтэлігенцыі. У далейшым на аснове Інбелкульта быў створаны Інстытут мастацтвазнаўства, этна-

графіі і фальклору Акадэміі навук Беларусі. Уклад навукоўцаў і мастакоў 20–30-х гадоў стаў трывалым падмуркам развіцця гісторыі і тэорыі беларускага мастацтва.

Такім чынам, культурна-асветніцкая работа ў Беларусі, якая праводзілася ў 1920–30-я гады, аказала вялікі ўплыў на фарміраванне ў працоўных мас новага светапогляду, агульнай і мастацкай культуры. Шырокія народныя масы актыўна ўключаліся ў творчы працэс праз разнастайныя формы мастацкай дзейнасці, што садзейнічала не толькі эстэтычнаму ўзбагачэнню, культурнаму развіццю кожнага чалавека, але і фарміраванню, і выхаванню нацыянальнай творчай інтэлігенцыі новага тыпу.

3.2. Творчасць Я.Драздовіча, М.Філіповіча, У.Галубка, Ю.Пэна, М.Шагала ў кантэксце ўзаемасувязі розных мастацкіх культур

Народная творчасць і прафесійнае выяўленчае мастацтва ўзаемазвязаны паміж сабой не толькі ў агульнакультурным, арганізацыйным і асветніцкім аспектах, але і ў творчых, што можна прасачыць на прыкладзе дзейнасці шэрага вядомых жывапісцаў. Адным з іх з'яўляецца Язэп Нарцызавіч Драздовіч, у творчасці якога цесна знітоўваліся як вытокі традыцыйнага народнага, наіўна-самадзейнага, так і прафесійнага мастацтва. У час навучання ў Віленскай мастацкай школе, дзе выкладчыкамі працавалі прафесар І.Трутнеў, мастак І.Рыбакоў, Я.Драздовіч прагна засвойваў правілы і законы акадэмічнага малюнка, жывапісу і разам з тым імкнуўся быць у рэчышчы культурнага жыцця народа. Пасля заканчэння мастацкай школы ён пэўны час працуе мастаком у кніжным выдавецтве, рэдакцыях беларускіх газет, стварае жывапісныя карціны на разнастайныя фантастычныя тэмы. Полем дзейнасці Я.Драздовіча ў 20-я гады стала культурна-асветніцкая работа, якая была накіравана на арганізацыю бібліятэк, школ для навучання на роднай мове, краянаўчага музея, для чаго патрабаваліся вялікія намаганні па збіранні твораў народнага мастацтва і песеннага фальклору. У час экспедыцыйных паездак па Заходняй Беларусі ён стварае альбомы замалёвак старажытных архітэктурных помнікаў,

прадметаў народнага побыту, адзення і прылад працы. Не дугароднай справай у яго актыўным грамадскім жыцці заставалася і выкладчыцкая дзейнасць. З 1926 г. ён працуе выкладчыкам малюнка ў Віленскай беларускай гімназіі. У гэты час Я. Драздовіч стварае творчую студыю-майстэрню, у якой займаліся Раман Семашкевіч, Мікола Васілеўскі, Васіль Сідаровіч і інш. [171, с. 308–316].

У 20-я гады Драздовіч пачынае актыўна займацца літаратурнай дзейнасцю. Ён працуе над гістарычнай аповесцю “Гарадольская пушча”, якая так і не была завершана. У гэтай аповесці аўтар імкнуўся падрабязна апісаць жыццё пушчавікоў, паказаць яго архаіку, якая яшчэ захоўвала ў сваёй аснове традыцыйныя абрады, звычаі, своеасаблівы сялянскі светапогляд. Персанажы аповесці цэняць эстэтыку народнай культуры, іх характарызуюць адметны псіхалагізм, абагульненасць вобразных характарыстык. Разам з тым Драздовіч імкнуўся змясціць у аповесці графічныя і жывапісныя ілюстрацыі. Рабіў ён гэта з пазіцыі менавіта народнай эстэтыкі, а не прафесійнага мастацтва. Адным з яркіх прыкладаў такога вырашэння з’яўляецца работа “Дары пушчы”, дзе, гіпербалізуючы багацце дароў прыроды, мастак дэманструе на пярэднім плане кошыкі з грыбамі, ягадамі, арэхамі і фігурамі жыхароў пушчы на фоне разгорнутых на сцяне шкур дзікіх звяроў. Графічны ліст пабудаваны на спалучэнні народнага эстэтычнага светаўспрымання з арнаментальнай своеасаблівасцю і вобразнай характарыстыкай персанажаў.

У другой палове 30-х гадоў той творчы кірунак Драздовіча, які быў адметны шматлікімі графічнымі і жывапіснымі работамі з архітэктурай старажытных замкаў, этнаграфічнымі замалёўкамі, змяняецца новымі пошукамі, цяпер ужо на касмічную тэматыку. У гэты час па волі лёсу перапыняюцца яго сувязі са шматлікімі коламі нацыянальнай інтэлігенцыі, адсутнічае і сацыяльная запатрабаванасць яго творчай дзейнасці на ніве прафесійнага мастацтва. Усё гэта прывяло да таго, што мастак апынуўся ў пэўнай ізаляванасці ад працэсаў развіцця прафесійнай культуры. Шматлікія фантастычныя ідэі, акрэсленыя, але не рэалізаваныя творчыя планы, складанае матэрыяльнае

становішча, добрае веданне ўкладу народнага жыцця, народнай культуры, эстэтыкі характарызуюць далейшы творчы шлях Драздовіча.

Серыя работ на касмічную тэму ў пэўнай меры мае эклектычнае адценне. Пры ўсёй сваёй незвычайнай каларыстычнасці ў жывапісных творах змест іх ўсё ж не адарваны ад нашага зямнога жыцця. Своеасаблівая моц творчага ўяўлення, прыродны талент фантаста, каларыста, казачніка і прадказальніка дазвалялі мастаку акумуляваць у рабоце ўсё рэальна існуючае з яго ўяўным касмічным адбіткам у асобую кампазіцыйную структуру, надаць ёй адценне не зямнога, а іншапланетнага ўяўлення.

Некаторыя творы Драздовіча на касмічную тэму прасякнуты містычным адчуваннем прасторы, напоўнены пачуццямі безвыходнасці, трылогі. Так, графічны ліст “Першая дарога па дне расколіны” (1925) нагадвае твор сучаснага авангарднага мастацтва. Аўтар малюе вузкую стужку дарогі, якая звільстымі штрыхамі прабіваецца праз цемень змрочнай расколіны ў няпэўную далячынь да тонкай кропкі святла. Здаецца, што твор сімвалізуе асабісты жыццёвы шлях мастака – складаны, цяжкі, але ў якім не страчаны надзеі на лепшую і светлую будучыню. Блізкі па змесце да папярэдняй работы і графічны ліст “Нірвана”, дзе мастак праз алегарычную падачу вобраза дарогі імкнецца ўзняць філасофскую думку аб жыццёвым шляху чалавека, месцы і значэнні яго ў маштабах існуючага сусвету.

У першай палове 30-х гадоў Я.Драздовіч вяртаецца на родную Дзісеншчыну, дзе і пражыў да канца свайго жыцця. Менавіта тут, на радзіме, ён актыўна ўключаецца ў творчы працэс: стварае цэлыя серыі жывапісных карцін на гістарычную і сімволіка-алегарычную тэматыку, піша партрэты слаўтых людзей Беларусі, працягвае рабіць серыі графічных лістоў, асобных замалёвак старажытных мясцін нашай бацькаўшчыны. Але асаблівую цікавасць уяўляе такі значны пласт у яго мастацкай дзейнасці, як маляваныя дываны, дзе выдатна ўзаемадзейнічаюць ўзоры прафесійнай творчасці і вытокі традыцыйнага народнага мастацтва. Гэта не было для яго новай з’явай ці вяртаннем у поле дзейнасці народнай культуры. Я.Драздовіч жыў і працаваў у гэтай плыні. Ён добра ведаў як бы знутры

асаблівасці народнай мастацкай эстэтыкі, разумеў заканамернасці прыгожага і ствараў яго па тых законах і правілах, якія адпрацоўваліся калектыўнымі намаганнямі народнай думкі. Маючы пэўны напрацаваны вопыт прафесійнага мастака, Я.Драздовіч не парушае гармоніі паэтыкі, якая існуе ў народнай культуры. У кампазіцыйнай пабудове дываноў Драздовіч падпарадкоўвае дэкаратыўна-пластычную мову элементам відавых сюжэтна-тэматычных распрацовак.

Ён эстэтычна выверана, прадумана пашырае выяўленчыя і сюжэтна-змястоўныя магчымасці дывановай кампазіцыі за кошт увядзення ў яе структуру зааморфных і антрапаморфных вобразных элементаў. Такія прыёмы знаёмы нам у народным жывапісе, але Я.Драздовіч не імітуе ўсталяныя стэрэатыпы аўтэнтычнай мастацкай стылістыкі, а ідзе па шляху творчага пераасэнсавання, не парушаючы гарманічнага суладдзя арнаментальнага дэкору і сюжэтна-кампазіцыйнай канвы палатна. Аднак і сюжэтна-тэматычныя карцінкі маляваных дываноў Я.Драздовіча ў большасці сваёй нясуць знакава-сімвалічную сутнасць, дапаўняючы і пашыраючы агульныя эстэтычныя якасці твораў, робяць іх цэльнымі і згарманізаванымі ў агульнай кампазіцыйнай структуры.

Як адзначаюць даследчыкі творчасці Я.Драздовіча, яго маляваныя дываны можна падзяліць на тры ўмоўныя групы: архітэктурна-сюжэтныя, раслінныя і зааморфныя. Да першай групы адносяцца работы, дзе цэнтральнае месца займаюць узоры старажытных помнікаў Беларусі – замкаў, палацаў, веж. Намаляваныя яркімі, чыстымі колерамі фарбаў і аздобленыя па краях гірляндамі расліннага арнаменту дываны рабілі хвалюючае ўражанне на гледача і добра ўпісваліся ў інтэр'ер сялянскай хаты. Цікавымі і прывабнымі былі творы, выкананыя па матывах флоры і фаўны Беларусі. Тут можна сустрэць знаёмыя кожнаму рамонкі, васількі, лілеі ці ўбачыць звяроў-музыкаў, вясёлых зайкаў, грозных зуброў. Глыбокае разуменне эстэтыкі народнай культуры, уменне супадпарадкаваць умоўнасць выразных сродкаў інсітнага мастацтва з законамі кампазіцыйнага і жывапісна-пластычнага вырашэння, уласцівымі прафесійнай, акадэмічнай творчасці, у канечным выніку дазвалялі мастаку

выйсці на такі ўзровень выканаўчага майстэрства, дзе гарманічна спалучаліся і якасці калектыўнай творчай думкі, і навацыі індывідуальнага мастацкага тлумачэння.

Я.Драздовіч шмат працаваў над маляванымі дыванамі. Як непаўторнага майстра гэтага жанру, імя яго было вядома далёка за межамі роднай Дзісеншчыны. У суровых умовах даваенных і пасляваенных гадоў ён не адрываўся ні на хвіліну ад лёсу свайго народа, перажываў усе цяжкасці і нягоды і прысвячаў сваю творчасць адраджэнню і ўзбагачэнню духоўнай спадчыны.

Другім яркім прадстаўніком беларускай нацыянальнай культуры 1920–30-х гг. быў Уладзіслаў Галубок, які спалучаў у сваёй асобе і драматурга, і акцёра, і рэжысёра, і не ў меншай ступені – мастака. Будучы стваральнікам і нязменным кіраўніком адзінага тады ў Беларусі вандроўнага тэатра, ён на працягу многіх гадоў аддаваў шмат часу мастакоўскай справе і лічыўся сапраўдным майстрам жывапісу, і ў першую чаргу майстрам лірычнага натурнага пейзажу. Уладзіслаў Галубок сам афармляў спектаклі, рабіў дэкарацыі, пісаў афішы. Вандруючы па Беларусі, самадзейны тэатр нёс у працоўныя масы сапраўдную народную культуру. Уладзіслаў Галубок выкарыстоўваў шматлікія вандроўныя паездкі тэатральнай трупы і для арганізацыі перасовачных выставак сваіх жывапісных твораў. У 1920–30-я гады выстаўкі адкрываліся ў самых аддаленых і глухіх кутках нашай рэспублікі і былі даступныя шырокай арміі прыхільнікаў мастацтва.

Спецыяльнай адукацыі ў галіне выяўленчай творчасці Галубок не меў. Індывідуальна атрымоўваў урокі ў мясцовага жывапісца Пракоф'ева, а пазней вучыўся мастакоўскай справе ў майстэрнях мінскіх мастакоў Сухоўскага і Яроменкі. Многія неабходныя навывкі і ўменні ў жывапісе набываў самастойна, часта ездзіў у Маскву і Пецярбург, наведваў Траццякоўскую галерэю і Рускі музей.

Большасць твораў Галубка адметныя чыстай і шырокай жывапіснай палітрай, простаай пленэрнай кампазіцыйнай пабудовай, а таксама душэўнай адкрытасцю і праўдай паказу жыцця. Яны не былі прадметам філасофскага пераасэнсавання рэчаіснасці, прадметам нейкай асобнай форматтворчасці, а неслі ў

сабе прыгажосць прыродных праяў, паэтыку родных мясцін Беларусі. Немудрагелістыя і назвы яго жывапісных палотнаў: “Хата рыбакоў”, “Валынцы”, “Ветрык вее”, “Краявід з лодкамі” і інш.

Уладзіслаў Галубок таксама займаўся і распрацоўкай тэатральнага касцюма. Гэта яго праца была звязана з падрабязным вывучэннем народнага адзення розных рэгіёнаў Беларусі. Часта, напрыклад, на тэатральных пляцоўках артысты выступалі ў адзенні сапраўдных народных строяў, якое бралі ў час спектакляў у вяскоўцаў. Ды і сама тэматыка тэатральных пастановак была цесна звязана з народным жыццём, яго праблемамі і памкненнямі. Родная мова, песенны і танцавальны фальклор, музычнае афармленне спектакляў былі пастаяннымі і неад’емнымі атрыбутамі тэатральных пастановак, зразумелых і блізкіх сэрцу кожнага чалавека. Будучы і галоўным мастаком тэатра, Галубок значны ўплыў аказаў на творчасць вядомых ужо ў наш час творцаў – З.Азгура, А.Марыкса, І.Ахрэмчыка, Я.Ціхановіча. “Многія вядомыя цяпер мастакі і дзеячы тэатра лічаць, што менавіта Галубок паўплываў на выбар імя жыццёвага шляху... Яго адданаць мастацтву, надзвычайная працаздольнасць, энергія і аптымізм, унутраная гатоўнасць барацьбы за дабро і справядлівасць... праходзілі праз усю канву яго актыўнага творчага жыцця” [294, с. 69].

Творчасць Міхаіла Мацвеевіча Філіповіча таксама шчыльна звязана з традыцыйным народным мастацтвам. На працягу амаль што ўсяго творчага перыяду ён звяртаўся да вытокаў народнага жыцця, вывучаў багацце беларускага фальклору, замаляўваў з натуры гістарычныя помнікі, прадметы бытавога прызначэння, адшукваў найбольш характэрныя нацыянальныя тыпажы для жывапісных палотнаў. У 20-я гады, калі фармалістычная плынь усё больш і больш пачынала ўздзейнічаць на мастацка-творчае ўсведамленне значнай часткі жывапісцаў, графікаў, М.Філіповіч праяўляе асаблівую цікавасць да фальклорнай спадчыны – народных абрадаў, легендаў, паданняў. Ён піша шэраг карцін, прысвечаных святам (“Веснавое свята. Карагод”, “На Купалле”, “Скокі праз вогнішча”) і інш. Мастак актыўна выкарыстоўвае дэкаратыўную манеру пісьма, адкрытую,

чыстую каларыстычную гаму, абагульненую вобразную ўмоўнасць, арнаментальна акрэсленую кампазіцыйную выразнасць. Кампазіцыйная структура многіх яго карцін мае адценне дынамічнасці, асобай рухомасці не толькі ў вызначэнні пэўнага дзеяння (гульні, карагоды), а і ў рытмізаванасці колеравых плям цэлых жывапісных плоскасцей. Творы быццам нагадваюць багата аздобленыя тканья рэчы з іх каларыстычнай чысцінёй і рытмізаванай арнаментальнасцю.

Творчым работам М.Філіповіча ўласцівыя вобразная і каларыстычная абагульненасць, кампазіцыйная выразнасць, дасканалае мадэляванне агульнай структуры палатна і графічнага ліста.

Творчасць Юрыя Пэна, які стаяў ля вытокаў заснавання Віцебскай мастацкай школы як асобнай з'явы ў культурным жыцці Беларусі канца XIX – пачатку XX стагоддзя, шчыльна звязана з праблемай узаемасувязі прафесійнага і народнага мастацтва ў аспекце вобразнай і змястоўнай напоўненасці твораў разнастайнымі матывамі жыццядзейнасці чалавека-працаўніка. Мастак стварыў цэлую серыю карцін рамесніка-побытавага характару з адлюстраваннем нацыянальных тыпаў ва ўмовах адпаведнай прафесійнай дзейнасці: “Гадзіншчык” (1914), “Яўрэй-пекар” (1921), “Шавец-камсамалец” (1925), “Кравец” (1926) і інш. Аўтар канцэнтруе ўвагу не на вырашэнні індывідуальнай характарыстыкі вобразаў, а на рыскрыці сацыяльнага тыпу ва ўмовах канкрэтнага часу, эканамічнай і палітычнай сітуацыі. У некаторых карцінах Ю.Пэн уводзіць тэкставыя элементы, як, напрыклад, у жывапісным палатне “Шавец-камсамалец”. Рамеснік трымае ў руках газету “Заря Запада”, і гэтым мастак дэманструе цікавасць свайго героя да сацыяльна-палітычных праблем таго часу. Увядзенне тлумачальнага тэксту ў жывапісную кампазіцыю твора па сваёй сутнасці набліжае яго да народнай мастацкай культуры (накшталт лубачных карцінак, шыльдаў і інш). Такі прыём у мінулым мастаку быў добра вядомы, паколькі на раннім этапе засваення мастакоўскага рамяства Ю.Пэн працаваў вучнем у майстроў шыльдаў. І ўсё ж, улічваючы тыя больш-менш яўныя прыметы выкарыстання элементаў, характэрных народнаму жывапісу, творчасць

Ю.Пэна нельга атаясамліваць з мастацтвам інсіту, як гэта спрабуюць рабіць сёння некаторыя мастацтвазнаўцы. Жывапісныя палотны мастака – гэта высокаакадэмічныя ў прафесійным сэнсе слова творы, якія спалучалі ў сабе перадвіжніцкі дэмакратызм, сацыяльную заостранасць часу з праблемамі нацыянальнай культуры, яе народнымі традыцыямі.

Сувязь з народнай мастацкай культурай уласцівая і творчасці сусветна вядомага мастака Марка Шагала. Ураджэнец Віцебска, выхадзец з беднай яўрэйскай сям’і, ён з маленства цікавіўся мастацтвам, пэўны час займаўся ў студыях, мастацкай школе Ю.Пэна, а таксама працаваў у майстэрнях шпальды і рэкламы. М.Шагал быў прыхільнікам актыўнага самаразвіцця, пошуку асабістай творчай манеры, індывідуальных адносін да ўстаялых стэрэатыпаў і інавацыйных падыходаў у мастацтве з яго акрэсленай рэалістычнай акадэмічнасцю і вірлівасцю мадэрнісцкіх, кубісцкіх, авангардысцкіх плыняў і кірункаў. Ён імкнуўся выказаць моц непаўторнай творчай фантазіі праз разняволены асабісты мастакоўскі тэмперамент, уласнае бачанне і асацыяцыі. Унутранае асэнсаванне мастаком нязвыклых для рэалістычнага ўспрымання ходоў у структураванні тэматычнага палатна або графічнага ліста відавочна адрознівалі не толькі асабістую выканаўчую манеру творцы, але і ўсю яго індывідуальную мастацка-эстэтычную канцэпцыю ад устаялых правілаў у выяўленчым мастацтве.

Шматлікасць і бясконцасць самых розных эксперыментаў у жывапісе і графіцы ў 20-я гг. ХХ ст., разнастайнасць стыляў яго твораў сведчаць аб тым, што Марк Шагал становіўся творцам пэўнага “асабістага стылю”, “шагалаўскай манеры” і быў нясхільным да ўплыву так званых “ізмаў” у мастацтве. Сюжэты яго твораў часта напаўняліся містыкай і фантастыкай, міфалагічнымі сімваламі і алегорыяй прадчування нейкага цуда.

Разам з тым мастак у сваёй творчасці часам выкарыстоўвае прыёмы народнага мастацкага светаўспрымання, часцей гэта характэрна для твораў побытавага жанру. Як ужо адзначалася, многае з народных традыцый яму было блізка і знаёма, паколькі ў пачатку сваёй творчай біяграфіі, у перыяд навучання ў Пецярбургу, ён працаваў мастаком-афарміцелем у майстэрні шпаль-

даў. У далейшым гэты мастацка-рамесны і арганізацыйны вопыт даў яму магчымасць адкрыць у Віцебску народнае мастацкае вучылішча, дзе асноўным кантынгентам навучэнцаў былі майстры шыльдаў, іх вучні, а таксама прадстаўнікі таленавітай моладзі, якія вырашалі пытанні мастацкага афармлення горада да свят.

Карціны М.Шагала з'яўляюцца ўзорам яго асабістага творчага вопыту, уласнага псіхалагічнага ўспрымання той ці іншай жыццёвай праблемы, аўтэнтычнасці індывідуальных уражанняў, разважанняў, пераўтвораных потым у выяўленчыя вобразы, сімвалы, знакі глыбокага філасофскага асэнсавання. Калі звярнуцца да аналізу яго твораў у фармальна-пластычным іх сэнсе, то мы заўважым прыметы прымітывісткіх тэндэнцый, якія выкарыстоўваў мастак у большасці яго жывапісных і графічных работ. Кампазіцыйная структура, вобразная стылізацыя ў іх вельмі блізкія да непасрэднага дзіцячага малюнка з яго пэўнай экспрэсіўнай ідэаграмай. Але ідэаграму мастак пераўтварае ў знак-сімвал і надае яму апавядальна-змястоўны характар. Менавіта гэтыя якасці прадэманстраваны аўтарам у карцінах “Я і вёска” (1911), “Салдат п'е” (1912). Напрыклад, у карціне “Я і вёска”, якая выканана з арыентацыяй на стылістыку кубізму, па-шагалаўску пабудавана кампазіцыя паза прынятай сістэмай перспектывынага скарачэння. Тут існуе свая сістэма пабудовы, дзе правы і левы бакі вуліцы знаходзяцца на адной лінейцы, але пабудовы аднаго боку перавернутыя ўгару разам з постаццю жанчыны і іншымі рэчамі і прадметамі. Такі пластычны прыём даволі звыклы для мастака, менавіта ў гэтай рабоце ён дазваляе сабе арганізаваць пэўны арнаментальны матыў, падкрэсліць экспрэсіўнасць жыццёвай сцэны, заінтрыгаваць гледача прадчуваннем нейкага цуда. Выяўленчы прымітыў, кубістычнасць агульнай структуры кампазіцыйнага вырашэння, адмаўленне ад агульнапрынятых правілаў і законаў акадэмічнага мастацтва не разбурылі пластычную цэльнасць твора, а надалі яму асобае гучанне, спецыфічную мову вобразнага вытлумачэння.

Часта мастак у сваіх работах выкарыстоўвае высокі гарызонт, што дае магчымасць сканцэнтраваць асноўную ўвагу на мностве дэталаў агульнай кампазіцыі, якія нясуць важную сэн-

савую апавядальную нагрузку. Менавіта, здавалася б, шматлікія не вельмі значныя рэчы і прадметы ў карціне складаюць кульмінацыйную яе аснову, становяцца цэнтрабежнымі сіламі ў раскрыцці галоўнай ідэі твора. Гэтыя рысы наглядна праяўляюцца ў работах на міфалагічныя тэмы “Прарок Ісая”, “Падзенне Ікара”, у малюнках-ілюстрацыях да “Мёртвых душ” Гоголя: “Губернскі горад”, “Шлях да Манілава”, “Стол у Сабакевіча” і інш. У іх прысутнічаюць рысы мастацкага тлумачэння, характэрныя народнаму мастацкаму светаўспрыманню. Разам з тым творчасць Марка Шагала нельга адносіць да прыроднага інсітнага мастацтва, што, як ужо гаварылася, памылкова спрабуюць рабіць некаторыя мастацтвазнаўцы. Мы можам весці гаворку толькі аб выкарыстанні ў яго высокапрафесійнай мастацкай дзейнасці пэўных прыёмаў народнай выяўленчай творчасці, што давала магчымасць узбагаціць знешне канструктыўную форму твора, паглыбіць яго змест. “Разнастайныя мастацкія кірункі, – пісаў П.Р.Багатыроў, – рамантызм, рэалізм, сімвалізм, футурызм і інш. – звярталіся да народнага мастацтва і адшуквалі ў ім і новыя сюжэты, і новыя мастацкія прыёмы. Гэты зварот да народнага мастацтва, такога блізкага і такога далёкага па сваіх мастацкіх прыёмах, быў урадлівым для самых разнастайных мастацкіх кірункаў, хаця кожны з гэтых кірункаў браў з паэзіі і іншых відаў народнага мастацтва толькі тое, што супадала з яго мастацкай праграмай, з яго мастацкімі інтэнцыямі” [33, с.13].

3.3. Асаблівасці ўзаемасувязі народнай і прафесійнай творчасці ў першай палове 40-х гг. XX ст.

Асобнае месца як у гісторыі беларускага народа, так і ў гісторыі мастацтва займае перыяд Вялікай Айчыннай вайны, калі наглядна выявілася ўзаемасувязь усіх відаў і кірункаў выяўленчай творчасці. Дзесяткі тысяч партызан на тэрыторыі рэспублікі змагаліся з фашысцкімі захопнікамі. У гэтай вялікай арміі байцоў знаходзілася шмат прафесійных і самадзейных мастакоў, якія ў рэдкія хвіліны адпачынку паміж баямі становіліся афарміцелямі атрадных часопісаў, насценных газет, лістовак, стваральнікамі плакатаў і малюнкаў. Сярод прафесій-

ных мастакоў, хто змагаўся з ворагам і зброяй, і мастацтвам, былі В.Грамыка, С.Лі, М.Гурло, Д.Дзятлаў, С.Раманаў, І.Суховаверхаў, М.Абрыньба, П.Гаўрыленка, Л.Бойка, М.Гуціеў і інш. Яны ўносілі свой пасільны ўклад у летапіс гераічнай барацьбы беларускага народа менавіта сродкамі выяўленчага мастацтва.

Гады Вялікай Айчыннай вайны з'явіліся цяжкім выпрабаваннем для нашага народа. Але барацьба не знізіла яго творчую актыўнасць. Мужнасць і самаадданасць людзей на франтах, у партызанскіх атрадах, барацьба з ворагам у глыбокім тыле з'явіліся багатым матэрыялам для творчасці многіх мастакоў.

Майстры выяўленчага мастацтва ў цяжкі ваенны час імкнуліся сваёй творчасцю садзейнічаць разгрому ворага, перамозе над ім. Гэта высакародная мэта з'яднала мастакоў усіх пакаленняў, розных напрамкаў і творчых індывідуальнасцей. Лозунг “Усё для фронту, усё для перамогі!” стаў усеагульным. “Публіцыстыка і нарыс, песня і верш, плакат і карыкатура, творы тэатра... усё было падпарадкавана адной мэце: запальваць сэрцы верай у немінучую перамогу нашай справы, натхняць на подзвіг, вучыць перамагаць ворага” [160].

З першых дзён Вялікай Айчыннай вайны мастацтва ператварылася ў адзін з самых дзейных сродкаў ідэалагічнай барацьбы. Знаходзячыся на перадавых рубяжах партызанскай барацьбы, удзельнічаючы ў баявых аперацыях, мастакі адлюстроўвалі падзеі цяжкага і складанага ваеннага часу. Папера і аловак становіліся своеасаблівай зброяй у час суровых выпрабаванняў. Для мастака не існавала нейкіх асобных умоў творчай дзейнасці. С.Р.Раманаў, заслужаны дзеяч мастацтваў, успамінае: “Маляваць даводзілася ў самых розных абставінах: вярхом на кані, калі брыгада была ў паходзе, у засадзе ў трывожным чаканні ворага...” [74, с. 6]. С.Раманаў зрабіў шмат розных графічных работ: замалёвак баявых дзеянняў, партрэтаў партызан, накідаў партызанскага быту. Дзесяткі яго малюнкаў адметныя лаканізмам і вострай назіральнасцю, высокім прафесійным выкананнем. Вострай псіхалагічнай насычанасцю вобразаў выдзяляюцца такія малюнкi, як “Прывялі языка”, “Кароткі прывал”, “Бой у гарнізоне”, “Ракета”, “Партызаны на занятках” і інш.

На Віцебшчыне ў партызанскіх атрадах змагаліся мастакі М.Гуціеў і М.Абрыньба. Ва ўмовах пастаянных дыслакацый, баявых паходаў М.Гуціеў змог выпускаць плакаты, якія тыражаваліся шматлікімі экзэмплярамі і распаўсюджваліся сярод насельніцтва. Тут значную частку займалі сатырычныя плакаты, дзе асноўнай мішэнню становіліся Гітлер і яго “непераможная армія”. Мастак вырэзваў матрыцы на лінолеуме або на кавалачках дрэва, а на самаробным друкарскім станку малюнку тыражаваліся.

Героікай патрызанскай барацьбы прасякнуты ўсе творы ваеннага перыяду мастака М.Абрыньбы. Па адукацыі жывапісец, ён зрабіў вялікую серыю графічных работ, шматфігурных кампазіцый, занатоўваючы з партрэтным падабенствам многіх камандзіраў і партызан. Сярод іх можна вылучыць панарамную карціну “Выезд партызанскай брыгады Дубава на аперацыю” з 50 персанажамі – канкрэтнымі байцамі і камандзірамі партызанскай брыгады. У пасляваенны перыяд увесь назапашаны творчы матэрыял ваеннага часу стаў асноўнай тэмай жывапісных палотнаў мастака – тэмай мужнасці і гераізму савецкага народа ў барацьбе за незалежнасць Радзімы.

Своеасабліваю старонку ў адлюстраванні гісторыі партызанскага руху ў Беларусі адкрыла С.Лі. Былая разведчыца і сувязная, а затым удзельнік баявых аперацый па разгроме фашысцкіх гарнізонаў, яна ні на хвіліну не перапыняла сваю творчасць. Зберагаючы сціплыя алейныя фарбы, С.Лі напісала шмат эцюдаў і зрабіла шмат партрэтных накідаў, якія сталі каштоўнымі дакументальнымі матэрыяламі аб ваенным перыядзе. Вельмі выразнымі, эмацыянальнымі і непасрэднымі па кампазіцыйным вырашэнні атрымаліся такія яе жывапісныя творы, як «Партызанскі лагер “Полымя”», “За баявой вучобай”, “Партызанская прысяга” і інш.

На працягу ўсіх ваенных гадоў у партызанскіх атрадах змагаўся з ворагам і мастак У.Сухаверхаў. Удзельнічаючы ў баявых аперацыях, ён імкнуўся актыўна выкарыстаць вольны час для творчай дзейнасці. Умовы партызанскага жыцця не дазвалялі займацца алейным жывапісам, і таму аловак і акварэльныя фарбы на доўгі час заставаліся асноўным матэрыялам для рабо-

ты мастака. У.Сухаверхаў зрабіў цэлую серыю акварэльных партрэтаў партызан і камандзіраў, замалёвак па свежых уражаннях разнастайных падзей ваеннага часу. І менавіта ваенная тэматыка ў далейшай яго творчай дзейнасці стала адной з галоўных і прынесла мастаку шырокую вядомасць. Хрэстаматыйнай у савецкім выяўленчым мастацтве канца саракавых і пяцідзсятых гады заставалася, як вядома, карціна “За родную Беларусь”. У ёй выразна гучаць матывы сілы духу савецкіх людзей, іх мужнасці і адказнасці за лёс Радзімы.

Цікавай з’явай ва ўзаемадзейні прафесійнага мастацтва і самадзейнай творчасці стаў выхад у ліпені 1941 г. плаката-газеты “Раздавім фашысцкую гадзіну”. Першыя месяцы рэдкалегія плаката-газеты знаходзілася ў Гомелі, а потым перадыслацыравалася ў Маскву, дзе і заставалася да заканчэння вайны. У складзе рэдкалегіі былі прафесійныя, ужо вядомыя ў той час мастакі: З.Азгур, М.Козак і інш. І сярод іх быў дзесяцікласнік гомельскай школы Віталій Букаты. Таленавіты мастак-самародак актыўна ўключыўся ў мастацкае афармленне плаката-газеты, стварыў дзесяткі ілюстрацый, карыкатур, палымяных плакатных замалёвак, якія клікалі кожнага чалавека, грамадзяніна на свяшчэнную барацьбу з ворагам.

У перыяд Вялікай Айчыннай вайны мастацтву быў уласцівы агітацыйны характар. Плакаты, лозунгі, баявыя лісткі адлюстроўвалі падзеі часу, падымалі дух народа, узмацнялі баявы парывы і веру ў перамогу над агрэсарам. Усе віды мастацтва былі падпарадкаваны адзінай мэце – вызваленню Радзімы. Свой значны ўклад у гэту вялікую справу разам з прафесійнымі мастакамі ўнеслі і самадзейныя мастакі Беларусі. Тэрыторыя рэспублікі большую частку ваеннага часу знаходзілася ў акупацыі, і таму мастацкая творчасць развівалася ва ўмовах партызанскай барацьбы і падполля.

Многія самадзейныя мастакі з пачатку вайны пайшлі ў партызанскія атрады. У вольны ад баёў і паходаў час яны становіліся афарміцелямі насценных газет, баявых лісткоў, рукапісных часопісаў. Амаль кожны партызанскі атрад меў свой рукапісны часопіс, у якім атрымалі адлюстраванне баявыя дзеянні народных месціцаў. Гэта былі своеасаблівыя ваенныя

дзённікі, дзе змяшчаліся нарысы, апавяданні, паэмы, вершы, частушкі, а мастакі адлюстроўвалі ваенныя падзеі ў малюнках. Партызанскія часопісы часта мелі назвы атрадаў, брыгад, якім яны належалі: “Знамя”, “Кутузавец”, “Варашылавец”, “Чырвонае знамя”, “Народны мсцівец”, “Сокал”, “Смерць фашызму”, “Жукавец”, “За Радзіму”, “Ураган”, “Мы пераможам” і інш. Некаторыя часопісы мелі назвы палымяных заклікаў: “Уперад!”, “На штурм ворага!”, “У бой за Радзіму!”. На іх старонках мастакі стваралі кампазіцыі, змяшчалі партрэты партызан, адлюстроўвалі героіку партызанскай барацьбы.

Большасць малюнкаў у партызанскіх часопісах не мелі подпісаў аўтараў. Захаваліся імёны даволі невялікай групы самадзейных партызанскіх мастакоў: А.Агафоненка, А.Абрамаў, Г.Алемскі, Г.Барзоў, А.Васільеў, С.Гуткоўскі, А.Гагарын, Л.Дзятлаў, Ф.Заленка, Ф.Красноў, В.Казлоў, М.Ліпень, В.Лысаў і інш. Жыццёвасць і мастацкая выразнасць малюнкаў абумоўліваліся тым, што іх аўтарамі з’яўляліся партызаны, якія прымалі непасрэдна ўдзел у аперацыях па разгроме гітлераўскіх гарнізонаў, падрыве чыгуначных саставаў з баявой тэхнікай і жывой сілай праціўніка. Яны праўдзіва, дакументальна адлюстроўвалі баявыя справы сваіх аднапалчан.

Партызанская выяўленчая самадзейнасць развівалася ў разнастайных жанрах мастацкай творчасці. На старонках часопісаў можна знайсці дзесяткі партрэтаў народных мсціўцаў, замалёўкі баявых дзеянняў партызан, пейзажаў, напоўненых лірыкай шчаслівага мірнага жыцця, трагічныя карціны разбурэнняў і пажарышчаў, сатырычныя малюнкi, якія насычаны рознай тэматыкай – ад палітычнай да бытавой. Малюнкi ў асноўным служылі ілюстрацыяй да тэкставай часткі часопісаў, баявых лісткоў, лістовак, і толькі нязначная колькасць работ была самастойнай ў адносінах да тэксту.

Партызанскі друк аператыўна адклікаўся на ўсе падзеі. Малюнкi ствараліся паводле свежых назіранняў, вострых уражанняў, ім характэрна дакументальная праўдзівасць. Кожны аўтар рашаў па-рознаму партрэт, тэматычныя малюнкi, пейзаж і карыкатуру. Многія мастакі ўпершыню бралі ў рукі аловак ці пэндзаль і праяўлялі сапраўдны талент.

У творчасці мастакоў-партызан своеасабліва раскрывалася тэма Радзімы. Яна рашалася ў пейзажах, батальных кампазіцыях і ў алегарычных малюнках. Яны адлюстроўвалі прыгажосць нашых гарадоў і сёл у мірны час і пажары, спусташэнні, прынесеныя вайною. Часопісныя старонкі, лістоўкі, баявыя лісты афармляліся мастакамі, якія надавалі ім вострую выразнасць і эмацыянальнасць. Страшныя карціны спаленых вёсак, разбураных заводаў і фабрык, вытаптаных варожымі ботамі палёў да глыбіні душы краналі кожнага савецкага чалавека. Вялікае ўздзеянне мелі сатырычныя замалёўкі. Меткія, сатырычна завостраныя малюнкi высмейвалі звар'яцелага фюрэра, гітлераўскіх генералаў, афіцэраў, салдат, верхаводаў рэйха і іх саюзнікаў, выкрывалі іх злачынныя дзеянні. Фашысцкія каты маляваліся ў выглядзе жывёлападобных пачвар, якія выклікалі агіду і смех. Удаляя спалучэнні малюнка і тэксту садзейнічалі эмацыянальнаму ўздзеянню на глядача, глыбока хвалявалі яго.

Разам з тым малюнкi адлюстроўвалі суровае і цяжкае партызанскае жыццё. Мастакі не пакідалі без увагі ніводнага моманту з партызанскага быту. Сатырычная накіраванасць матэрыялу, карыкатура спалучаліся з паказам станоўчых бакоў партызанскага жыцця, гераічных спраў абаронцаў Радзімы.

У партызанскім рукапісным друку часта сустракаюцца малюнкi, якія прысвечаны батальным сцэнам: узрываюцца эшалонаў з тэхнікай і жывой сілай, нападу на нямецкія калоны аўтамашын і іх знішчэнню, разгрому гітлераўскіх гарнізонаў, чыгуначных станцый і камунікацый, сутычкам з атрадамі карнікаў і інш. Малюнкi звычайна суправаджалі артыкулы, якія падрабязна каментавалі падзеі кожнай бітвы. Іх характарызуе розны ўзровень мастацкага майстэрства. Адным уласцівая пэўная прафесіянальнасць, другім – самабытнасць у кампазіцыйным і колерным рашэнні. Натуральна, партызанскія мастакі былі пазбаўлены магчымасцей выкарыстоўваць многія матэрыялы і інструменты. Не было жывапісных карцін на палатне, але такія найбольш даступны від творчасці, як графіка, даваў магчымасць шматгранна раскрываць гераічныя падзеі ваеннага часу.

Партрэт у партызанскай графіцы – важны жанр самадзейнай творчасці. Амаль кожны рукапісны часопіс ці насценная газета

змяшчалі партрэты народных мсціўцаў. Яны выконваліся большай часткай алоўкамі, іншы раз тушшу з лёгкай афарбоўкай акварэлю ці каляровымі алоўкамі на старонках часопісаў і на асобных лістах паперы. Да нашых дзён дайшлі партрэты народных мсціўцаў – дакументальныя вобразы савецкіх людзей, якія знаходзіліся на небяспечных рубяжах вайны. У партрэтах занатаваны розныя характары і індывідуальнасці – вопытныя, мужныя, загартаваныя ў суровых ваенных абставінах людзі і юныя партызаны, якія толькі ўступілі ў жыццё.

Мастакі малявалі партызан на нейтральным фоне, а таксама ўводзілі дэталі ваеннага пейзажу, паказваючы канкрэтныя месцы і абставіны. Сустракаюцца жанрава трактаваныя партрэты: сцэны вучобы карыстання зброяй, нясенне вартавой службы, адпраўка на баявое заданне, хвіліны адпачынку.

У некаторых музеях Беларусі захаваліся партрэты партызанскіх камандзіраў, партызан-герояў, выкананыя самадзейнымі мастакамі. Перад намі паўстаюць людзі розных узростаў і характараў. Кожная выява прасякнута асаблівасцямі ваеннага часу. Яны перадаюць падцягнутасць, сабранасць, засяроджанасць байцоў і камандзіраў. У гэтых партрэтах выразна праяўляюцца пачуцці, перажыванні партызан, перадаюцца іх роздум, трывога.

Партызанскія мастакі стараліся паказаць у малюнках агульныя рысы душэўнага складу чалавека-змагара, выявіць тыповае ў індывідуальных асаблівасцях характару. Акрамя партрэтнага падабенства, яны імкнуліся стварыць сінтэзаваны вобраз, які змог бы канцэнтраваць у сабе лепшыя чалавечыя якасці. Партызанскія мастакі звярталіся да вобразаў праслаўленых рэвалюцыянераў і палкаводцаў, легендарных герояў мінулых войнаў, каб праз іх партрэты прасачыць новыя адносіны савецкага чалавека да падзей мінулага, раскрыць гістарычную пераемнасць гераізму нашага народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

Вялікая любоў да роднай зямлі, вераломнае нашэсце ворага, небяспека, якая навісла над нашай Радзімай, знайшлі адлюстраванне ў пейзажах партызанскіх мастакоў. У большасці малюнкаў пейзаж займае адно з вядучых месцаў. Ён звязвае прадметы і дзеянні ў адзіную кампазіцыю, падкрэслівае, а часам і выяўляе эмацыянальны зарад у адлюстраванні той ці іншай падзеі. Пей-

заж у партызанскай графіцы не толькі адлюстроўваў красу прыроды. Галоўнае яго прызначэнне – выхаванне ў савецкіх людзей любові да сваёй Радзімы. Ідэі патрыятызму ўзбагачаюць пейзаж у самадзейнай творчасці перыяду Вялікай Айчыннай вайны. На старонках рукапісных часопісаў сустракаюцца розныя па характары і сіле гучання пейзажы. Тут і лірычныя, дзе мастакі расказваюць аб перадваенным жыцці, і ваенныя пейзажы з палаючымі гарадамі і сёламі. У сваіх замалёўках партызанскія мастакі актыўна выкарыстоўвалі колер (гуаш, акварэль, каляровыя алоўкі) і гэтым надавалі ім пэўную звонкасць і дэкаратыўнасць.

Важнае месца ў партызанскім друку адводзілася сатырычным малюнкам. Кожны часопіс ці насценная газета мелі раздзел “Сатыра і гумар”. У гэтых жанрах рознабакова раскрываўся талент самадзейных мастакоў. Нават няўменне валодаць малюнкам не становілася перашкодай для многіх аўтараў у стварэнні востра сатырычных, эмацыянальна насычаных работ.

Кожны дзень выпускаліся баявыя лісткі, вывешваліся насценныя газеты, дзе ў раздзеле “Сатыра і гумар” змяшчалася інфармацыя аб партызанскім жыцці. І хаця не ўсе сатырычныя малюнкі раўнацэнныя ў прафесійных адносінах, самабытныя, аднак усе яны знаходзілі водгук у партызан.

Значнае месца ў творчасці партызанскіх самадзейных мастакоў займаў плакат. У час Вялікай Айчыннай вайны плакат “... ішоў у наступленне разам з часцямі Чырвонай Арміі, агітаваў на заводах за ўзмоцнены выпуск абароннай прадукцыі, у калгасах – за забеспячэнне фронту харчаваннем, ён быў у партызанскіх атрадах, разам з перадавымі часцямі Чырвонай Арміі ўваходзіў у вызваленныя гарады, ён пранікаў нават у варожы стан і веў агітацыю сярод войскаў праціўніка” [110, с. 9].

Партызанскія плакаты, выкананыя самадзейнымі мастакамі і часам паўтораныя ў некалькіх экзэмплярах, аказваліся ў нечаканых, адкрытых для публікі месцах.

Ні адзін рукапісны часопіс, баявы лісток ці насценная газета не абыходзіліся без плакатных малюнкаў. Яны не адрозніваліся па сваіх памерах ад астатніх замалёвак, але былі зроблены ў духу плаката з характэрнай для яго ўмоўнасцю, сімволікай. Малюнкі мелі вобразна-алегарычны характар, былі выкананы

спрошчана, лаканічна. Тэкст быў гранічна кароткім, прызыўным: “Ворага – на штык!”, “Няхай жыве наша гераічная Чырвоная Армія!”, “Уперад да перамогі!”, “Адпомсцім за нашых братоў, сясцёр, маці!”, “За Радзіму!” і інш.

У партызанскім друку вялікая ўвага ўдзялялася мастацкаму афармленню матэрыялаў, у цэлым выданню. Кожны артыкул, напісаны партызанскімі карэспандэнтамі, як правіла, маляўніча афармляўся загаловамі, застаўкамі, канцоўкамі. Увесь партызанскі друк, які захаваўся, вылучаецца прыгожым загаловачным тэкстам, дзе выкарыстоўваліся разнастайныя формы шрыфту і арнаменту.

Мастакі з любоўю афармлялі партызанскія часопісы. Быццам задаючы пачатак зместу, застаўкі неслі арганізуючы момант таго ці іншага эпизоду. Яны рашаліся ў адзінай кампазіцыі з загаловачным тэкстам і надавалі завершанасць ўсёй структуры апавядання. Канцоўкі, як правіла, падводзілі вынік тым падзеям, аб якіх ішла гаворка ў артыкуле. Часта застаўкі і канцоўкі рабіліся па прынцыпу самастойнага малюнка, які адлюстроўваў канкрэтныя сцэны і эпизоды. Таксама як элементы мастацкага афармлення шырока выкарыстоўваліся беларускі нацыянальны арнамент, раслінныя і геаметрычныя арнаменты. Імі ўпрыгожваліся вокладкі часопісаў і старонкі з тэкстам.

Такім чынам, творчасць партызан – цікавая і своеасаблівая з’ява ў гісторыі самадзейнага выяўленчага мастацтва. Яе ўзнікненне і развіццё былі прадиктаваны ўмовамі барацьбы народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны. На тэрыторыі Беларусі дзейнічалі шматлікія партызанскія злучэнні і бригады, асобныя палкі і атрады, у якіх распаўсюджанай формай ідэалагічнай і выхаваўчай работы сярод асабовага саставу з’яўлялася мастацкая самадзейнасць, і ў прыватнасці выяўленчая.

Творчыя здольнасці народных мсціўцаў рэалізаваліся ў мастацкім афармленні рукапісных выданняў, насценных газет, у стварэнні ілюстраваных лістовак і плакатаў.

Характэрнымі рысамі партызанскай графікі з’яўляюцца апэратыўнасць, дзейнасць, камунікабельнасць. Рукапісны друк хутка адклікаўся на ўсе падзеі як унутры атрадаў, так і на франтах, станавіўся здабыткам галоснасці самай шырокай публікі.

Праўда аб вайне даносілася партызанамі ў населеныя пункты ў гады фашысцкай акупацыі. Важнае месца ў гэтай рабоце адводзілася мастацкай творчасці як сродку нагляднага адлюстравання канкрэтных падзей і эпизодаў.

У партызанскай творчасці назіраецца сувязь з агітацыйна-прапагандысцкім мастацтвам самадзейных майстроў 20-х гадоў. Тут выяўляюцца агульныя прынцыпы мастацка-вобразнага і канструктыўнага падыходаў у кампазіцыйна-схематычнай пабудове твораў і асаблівасці цэлага шэрагу самастойных графічных лістоў, “маланак”, лістовак, плакатаў. Гэтыя прынцыпы маюць аналогію з народным лубком.

Мастацтва партызанскіх твораў уяўляе сабой сінтэз розных фальклорных жанраў і выяўленчай мовы. Ідэйная накіраванасць усяго партызанскага рукапіснага друку забяспечвалася выключна гарманічнай узаемасувяззю слова і малюнка. Аповесці і апавяданні, быліны і песні, дакументальныя артыкулы і сатырычныя навелы ілюстраваліся цэлымі серыямі самабытных, напоўненых духам народнага эстэтычнага ўсведамлення замалёвак. Такі спляў літаратуры, вуснага фальклору і выяўленчай творчасці ўзмацняў эмацыянальнае ўспрыманне зместу, абвастраў цікавасць да яго чытача.

3.4. Асновы традыцыйнага мастацтва ў прафесійным жывапісе Беларусі

У пасляваенны перыяд прафесійная і народная творчасць узаемадзейнічалі ў мастацка-творчым, арганізацыйна-метадычным і навучальным кірунках. Характар гэтага ўзаемадзеяння мала чым адрозніваўся ад таго, які ажыццяўляўся ў 20-я і 30-я гады. Уся работа Дамоў народнай творчасці па арганізацыі выстаў, забеспячэнні дзейнасці студый выяўленчага мастацтва, пошуку народных майстроў, самадзейных твораў лягла ў асноўным на плечы прафесійных мастакоў, якія, акрамя асабістай творчасці, удзялялі значную ўвагу гэтай важнай справе. У 50-я гады сталі актыўна арганізоўвацца студыі выяўленчага мастацтва ў гарадах Беларусі пад кіраўніцтвам вопытных мастакоў-прафесіяналаў. У Брэсце паспяхова праводзіў студыйную ву-

чэбна-выхаваўчую работу П.Данэлія, у Магілёве – М.Федарэнка, у Віцебску – В.Ціханенка. Шмат сённяшніх вядомых жывапісцаў Беларусі прайшлі выхаваўчую школу ў выдатнага мастака-педагога С.Каткова, які аддаў звыш двух дзесяцігоддзяў сваёй педагагічнай і творчай працы выхаванню моладзі.

Вучэбна-выхаваўчым працэсам праз гурткі і студыі выяўленчага мастацтва былі ахоплены тысячы юнакоў і дзяўчат, а таксама прадстаўнікоў старэйшага пакалення. Многія заканчвалі студыі выяўленчага мастацтва і звязвалі ў далейшым сваё жыццё з мастацтвам. Напрыклад, Брэсцкі абласны Дом народнай творчасці даў найбольш таленавітым і падрыхтаваным студыйцам рэкамендацыі для паступлення ў мастацкія вучэбныя ўстановы. Акрамя таго, некаторыя ўдзельнікі гурткоў і студый былі накіраваны на работу мастакамі-афарміцелямі ў клубы Брэста.

Прафесійныя мастакі выязджалі ў камандзіроўкі і ў раённыя цэнтры, аддаленыя населеныя пункты да народных майстроў, самадзейных мастакоў, давалі кансультацыі па пытаннях творчай дзейнасці. Актыўную работу ў гэтым плане ў 50–60-я гады праводзілі такія вядомыя мастакі, як З.Азгур, М.Тарасікаў, П.Краханлёў, Л.Шчамялёў і інш. З іх дапамогай праводзіўся адбор творчых работ для рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаў, наладжваліся творчыя семінары і канферэнцыі.

Віцебскім абласным Домам народнай творчасці ў пачатку 60-х гадоў было праведзена 8 семінараў з удзелам самадзейных мастакоў. Іх работу ўзначальвалі кансультанты і прафесійныя творцы А.Красічкава, А.Каржанеўскі, В.Дзежыц. Метадысты і няштатныя кансультанты толькі за адзін год зрабілі 78 выездаў ў раёны для аказання метадычнай і кансультацыйнай дапамогі аматарам мастацтва на месцах.

У гэты перыяд семінары праводзіліся і ў іншых гарадах рэспублікі, у прыватнасці ў Гродзенскай, Магілёўскай і Брэсцкай абласцях. У іх рабоце прымалі ўдзел вядомыя беларускія мастакі: І.Ахрэмчык, Я.Красоўскі, З.Азгур. Семінары дапамагалі самадзейным аўтарам у падрыхтоўцы да абласных і рэспубліканскіх выставак і набывалі агульных ведаў па пытаннях выяўленчага мастацтва.

Важным фактарам узаемасувязі прафесійнага мастацтва і народнай творчасці з'яўляецца зварот многіх мастакоў у творчым працэсе да нашай мінуўшчыны, народнай мастацкай культуры, яе лепшых традыцыйных узораў. Веданне гісторыі культуры, асаблівасцей нацыянальнага фальклору, традыцыйнага народнага мастацтва – гэта бяспрэчная неабходнасць для любога адукаванага чалавека, а тым больш для мастака. Майстры пэндзля мінулых эпох, а таксама жывапісцы, графікі, скульптары, спецыялісты дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва нашага часу з асобай любоўю адносіліся і адносяцца да народнай традыцыйнай культуры. Большасць беларускіх мастакоў, выкарыстоўваючы ў сваіх карцінах шматлікія элементы народнай творчасці (традыцыйнае народнае адзенне, рэчы хатняга ўжытку, старажытныя народныя музычныя інструменты) ці адлюстроўваючы быт, уклад жыцця вёскі ў мінулым, падрабязна вывучалі іх асаблівасці і духоўную сутнасць. Карані глыбока народнай эстэтыкі былі і застаюцца жыватворнай сілай для любога мастацтва, у тым ліку і прафесійнага, і гэта з'яўляецца для кожнага мастак як бы зыходным пунктам для далейшай самастойнай творчай дзейнасці. Мастак па-свойму адлюстроўвае ў творчасці гэту пастаянную і цесную ўзаемасувязь з народнай мастацкай культурай. Прыпадаем такія вядомыя нам творы, як “Партрэт ткачыхі з сяла Неглюбка А.Г.Грыньковай” Я.Зайцава, “Ткачыхі” А.Паслядовіч, “Дажынкi” У.Гоманавы, “Партрэт народнага артыста СССР Р.Р.Шырмы” У.Стальмашонка, “Святочны нацюрморт” В.Жолтак, “Партрэт П.І.Гаўрылюк” Р.Сітніцы, “Калгасны хор” М.Чэпіка, “Партрэт П.Алексіч” П.Раманоўскага і інш.

Шматлікія нацюрморты, а таксама графічныя серыі А.Паслядовіч “Жанчыны Палесся”, “Народныя майстры” і цыкл работ па матывах народных беларускіх песень не толькі ілюструюць прыгажосць народнага мастацтва ў кераміцы, ткацтве, вышыўцы, а таксама перадаюць сутнасць народнай эстэтыкі, культуры, духоўную ўзвышанасць, чароўны і загадкавы свет рукатворнага майстэрства.

Мастачка з асаблівым хваляваннем, святочнай прыўзнятасцю імкнецца раскрыць багацце і прыгажосць народных

сцяраў у адзенні сваіх герояў, падкрэсліць іх паэтычнасць, аба-
яльнасць і высакароднасць. Фальклорныя сюжэты А.Паслядовіч
сталі вядучымі амаль што на працягу ўсёй яе творчай дзейнасці.
Сюжэтныя кампазіцыі з вобразамі жанчын, а таксама нацюр-
морты ўзбагачаліся духам народнай мастацкай эстэтыкі і
ўздымаліся на высокую ступень яе асэнсавання з пазіцыі пра-
фесійных прыёмаў вырашэння.

Вялікай сілай народнага духу прасякнута жывапіснае палат-
но У.Стальмашонка “Партрэт народнага артыста СССР
Р.Р.Шырмы”. Шырокую панараму тканых ручнікоў і поспілак з
іх багатай арнаментальнай распрацоўкай мастак выкары-
стоўвае, каб перадаць унутраны свет свайго героя, прысвяціў-
шага ўсё сваё жыццё служэнню народнай музычнай культуры.
“Глыбока народны і нацыянальны па сваім характары вобраз
уражвае ўнутранай сабранасцю і маналітнасцю дзякуючы
стылістыцы дэкаратыўнай мовы. Развіваючы традыцыі белару-
скага народнага мастацтва, у каларыце твора жывапісец выка-
рыстоўвае значную колькасць адценняў белага... Заснавальнік
некалькіх хароў, у тым ліку Дзяржаўнай акадэмічнай харавой
капэлы Беларусі, педагог і асветнік, нястомны лектар і прапа-
гандыст нацыянальнай культуры, збіральнік і сістэматызатар
беларускага фальклору, паўстае ў партрэце сапраўдным заха-
вальнікам песеннай скарбніцы народа” [78, с. 54].

У.Стальмашонак удала спалучае псіхалагічнае вырашэнне
вобраза фалькларыста, нястомнага дзеяча нацыянальнай куль-
туры з прыгожым арнаментальным асяроддзем, якое надае сэн-
савую і кампазіцыйную завершанасць твору.

Беларускі жывапісец У.Гоманаў шмат сваіх творчых работ
прысвяціў народным святам і абрадам. У іх ён імкнецца пака-
заць духоўную культуру нашага народа, якая мае глыбокую су-
вязь з мінулым, яго традыцыямі, звычкамі, музычна-песенным і
танцавальным фальклорам. У адной з іх (“Дажынкi”) аўтар ад-
люстроўвае адзін з эпизодаў старадаўняга народнага свята, звя-
занага з заканчэннем жніва. “Ансамбль” апрапанутых у трады-
цыйнае народнае адзенне жанчын разам з загарэлымі і абветра-
нымі пасля нялёгкай уборачнай мужчынамі-камбайнёрамі кро-
чаць з песнямі і танцамі па жытнім полі, аддаючы даніну тра-

дыцці свята ўраджаю. Гэта палатно з'яўляецца выдатным узором глыбокага пранікнення творцы ў атмосферу народнай культуры. Аўтар пераканаўча і па-мастацку праўдзіва перадае яе філасофскую і жыццёвую сутнасць.

Мастакі-жывапісцы старэйшага пакалення Я.Зайцаў, Я.Раздзялоўская, П.Крахалёў, В.Жолтак і іншыя ў сваёй творчасці пастаянна звярталіся да вытокаў народнага мастацтва, вывучалі яго ўзоры ў ткацтве, роспісе, кераміцы і выкарыстоўвалі іх у сваіх творах. Гэтыя адносіны мы назіраем у “Партрэце ткачыкі з сяла Неглюбка А.Г.Грыньковай”, Я.Зайцава, “Святочным нацюрморце” і “Званочках лясных” В.Жолтак, “Беларусцы” А.Паслядовіч.

Кожны з мастакоў у працэсе фарміравання прафесійных навыкаў і ўменняў праходзіць жыццёвую “акадэмію” спасціжэння прыгожага на прыкладах народнай культуры, вуснага і песеннага фальклору, мастацкай творчасці як аднаго са сродкаў эстэтызацыі быту і навакольнага асяроддзя. І нават у наш час, калі тэхнатызаваны і урбанізаваны лад грамадскага жыцця знішчыў многія натуральныя перадумовы развіцця традыцыйнага народнага мастацтва, усё ж існуе яго моцны патэнцыял захавання і развіцця, хаця і на новай аснове жыццядзейнасці. Менавіта ў 90-я гады мінулага стагоддзя вялікая ўвага стала ўдзяляцца класічнаму народнаму мастацтву. Акрамя актыўнай даследчыцкай дзейнасці ў галіне нацыянальнага мастацтвазнаўства, у творчай сферы фабрык мастацкіх вырабаў адбыліся значныя зрухі па засваенні лепшых узораў народнага мастацтва і ўкараненні іх у прадукцыю як сувенірнага, так і бытавога прызначэння.

Асобным попытам на таварным рынку карыстаецца жаночае і дзіцячае адзенне, упрыгожанае арнаментальнымі элементамі. Не залежваюцца на прылаўках магазінаў размаляваныя хлебніцы, кухонныя наборы, шкатулкі і розныя ўпрыгажэнні, выкананыя ў традыцыях народнай творчасці. Вялікую зацікаўленасць праяўляюць як нашы, так і замежныя пакупнікі таксама да вырабаў ганчарства, саломпляцення і лозапляцення. На кірмашах, святах-конкурсах і выставах-продажах ідзе жывы працэс зносін людзей з народным мастацтвам. Менавіта тут зліваюцца ў адзінае рэчышча і творцы, і аматары, і гледачы-пакупнікі – усе тыя, хто развівае, захоўвае, а таксама і цікавіцца народным мас-

тацтвам як сродкам духоўнага абагачэння кожнага з нас і грамадства ў цэлым.

Такім чынам, народнае мастацтва, з'яўляючыся першапачатковай крыніцай у развіцці прафесійнай творчасці, не толькі адыграла значную ролю ў ідэнтыфікацыі беларусаў як этнасу, але і стала гістарычнай асновай для фарміравання беларускай мастацкай культуры. Нават з тых часоў, калі прафесійнае мастацтва адасобілася ад фальклору ў самастойную культурную галіну, народнае мастацтва заўсёды заставалася невычэрпнай крыніцай у творчай дзейнасці мастакоў-прафесіяналаў. Ва ўсе перыяды не парываліся сувязі прафесійных мастакоў з народнай творчасцю, з той бясконца багатай скарбонкай, адкуль запазычваліся ідэі, сімвалы, сюжэты, вобразы, а таксама асаблівасці эстэтычнага асэнсавання і ўспрымання жыцця ў яго рэальным або міфалагізаваным уяўленні.

На кожным гістарычным этапе відавочна мацаваліся сувязі народнага і прафесійнага мастацтва. Нават у самы выпрабавальны і цяжкі для нашай краіны ваенны час мастацтва актыўна дапамагала ў барацьбе з ворагам. Матэрыялы ваенных архіваў захавалі сотні, тысячы замалёвак, малюнкаў, карцін, лістовак, плакатаў народных мсціўцаў, якія вялі выяўленчы летапіс гераічных падзей Вялікай Айчыннай вайны.

1950–70-я гг. характарызуюцца актыўнай дзейнасцю Беларускага саюза мастакоў у галіне народнага і самадзейнага мастацтва. Прафесійныя мастакі ўзначальвалі студыі выяўленчага мастацтва, творчыя клубы, дапамагалі ў арганізацыі і правядзенні творчых семінараў з народнымі майстрамі і самадзейнымі мастакамі, а таксама аказвалі пастаянную кансультацыйную дапамогу народным творцам аддаленых ад цэнтраў населеных пунктаў. Але не толькі ў арганізацыйна-метадычных пытаннях ажыццяўлялася ўзаемасувязь народнай творчасці і прафесійнага мастацтва. Прафесійныя жывапісцы, графікі, скульптары ў сваёй дзейнасці пастаянна былі звязаны з адлюстраваннем народнага ладу жыцця, яго гістарычнага мінулага і сучаснасці. Менавіта матэрыяльная і духоўная культура нашага народа заўсёды з'яўлялася крыніцай для творчых пошукоў новых пакаленняў беларускіх мастакоў. Вядома, што стварэнне са-

праўдных высокамастацкіх твораў магчыма толькі праз засваенне нашай багатай народнай спадчыны.

Глава 4 **НАРОДНАЕ ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА** **ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ ст.**

4.1. Асаблівасці развіцця выяўленчай народнай творчасці ў другой палове ХХ ст.

У другой палове ХХ ст. народная выяўленчая творчасць набыла ўстойлівую форму арганізацыйна-масавага развіцця. Ствараліся і функцыянавалі абласныя і рэспубліканскія дзяржаўныя арганізацыйна-метадычныя структуры, якія планамерна і сістэматызавана праводзілі работу ў сферы мастацкага выхавання грамадзян. Прыметна вызначыўся і атрымаў шырокае поле дзейнасці ў грамадстве магутны пласт масавага мастацка-культурнага руху – самадзейная выяўленчая творчасць. Асноўнымі кіруючымі ўстановамі ў гэтай галіне сталі Рэспубліканскі Дом народнай творчасці (пазней меў назву Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці і культасветработы) і Рэспубліканскі Дом мастацкай самадзейнасці (у далейшым Міжсаюзна Дом самадзейнай творчасці). Гэтыя ж структуры функцыянавалі і ў абласных цэнтрах рэспублікі.

Адным з першых у рэспубліцы ў пасляваенны час ўзнавіў работу Віцебскі абласны Дом творчасці. Ужо ў ліпені 1945 г. была арганізавана першая пасляваенная абласная выстаўка выяўленняга і прыкладнага мастацтва, у якой прынялі ўдзел 7 мастакоў-жывапісцаў, 2 скульптары, 12 ткачых і вышывальшчыц. Яе экспанаты ў большасці сваёй адлюстроўвалі тэматыку Вялікай Айчыннай вайны і аднаўлення гаспадаркі.

Абласныя Дамы творчасці ў канцы 40-х гадоў пачалі работу па выяўленні самадзейных мастакоў і народных майстроў. Праводзіліся выстаўкі, семінары, канферэнцыі, вялася прапаганда мастацтва сярод насельніцтва.

У 1947 г. у шматлікіх гарадах рэспублікі прайшлі раённыя і абласныя выстаўкі самадзейнай творчасці, прысвечаныя 30-год-

дзю савецкай улады. Адбылася абласная выстаўка работ мастакоў-аматараў Мінскай вобласці, дзе экспанаваліся звыш трохсот работ жывапісу і графікі. На выстаўцы ў Віцебску, напрыклад, былі паказаны каля двухсот работ. Тут дэманстраваліся карціны старэйшых самадзейных мастакоў, якія працавалі яшчэ ў трыццатыя гады, Л.Дамінскага, А.Філіпавай, І.Зельдзіна і інш.

У гэтым жа годзе адбылася выстаўка работ мастакоў Гродзенскай вобласці. У ёй прынялі ўдзел звыш пяцідзсяці майстроў. Яны прадставілі 195 экспанатаў. Жывапісных работ тут аказалася менш, перавагу атрымалі работы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (вышыўка, ткацтва). За ўдзел у выстаўцы і за лепшыя работы восем удзельнікаў былі ўзнагароджаны Ганаровай граматай. Высокую адзнаку атрымалі работы У.Сеўрука, В.Федаровіча, Н.Рахунак, А.Галанчука, Б.Бярэзіна. У карцінах гэтых мастакоў перададзены краса роднага краю, стваральная праца рабочых і калгаснікаў.

У практыку работы Дамоў народнай творчасці ў канцы 40-х гадоў стала ўваходзіць правядзенне перасовачных выставак выяўленчага мастацтва. Віцебскі абласны Дом творчасці арганізаваў у верасні 1949 г. у Оршы перасовачную выстаўку. У ёй прынялі ўдзел 48 аўтараў. Тут экспанаваліся карціны “Прыезд сувораўца” М.Палякова, “Чырвоная павозка з хлебам” А.Пазнякова, “Будаўніцтва вёскі” М.Табакова, “Разгром нямецкага штаба” В.Смірнова, “Навіны з Масквы” М.Чукава, партрэты, выкананыя М.Гвоздзікавым, Ф.Шалаевым, А.Зароўскім, І.Горыным і інш.

На абласной выстаўцы, арганізаванай Брэсцкім Домам творчасці ў снежні 1949 г., у раздзеле жывапісу дэманстраваліся карціны, якія сведчылі аб актыўнай творчай дзейнасці пачынаючых мастакоў. Вялікай папулярнасцю карысталіся партрэты А.Дабрушына і нацюрморты Е.Хабельман (“Букет кветак”, “Яблыкі” і інш.). Цікавасць глядачоў выклікалі работы І.Філіпука (“Захад сонца”, “Дзеці ля хаты”). Лёгкасцю, мяккасцю тонаў былі прасякнуты малюнкі Н.Грыдчынай, пейзажы І.Ламакіна, М.Саянкова; нацюрморты і партрэты В.Каліноўскага вылучаліся арыгінальнасцю кампазіцыйнага рашэння.

Абласная выстаўка выяўленчай самадзейнасці, прысвечаная 32-й гадавіне Кастрычніка, што адкрылася ў лістападзе 1949 г., прадэманстравала работы ўжо вядомых і шэрага новых самадзейных мастакоў. Асноўнымі тэмамі экспазіцыі былі пасляваеннае будаўніцтва горада і вёскі, натхнёная праца калгаснікаў. Значнае месца займалі работы на тэму гераічнага мінулага савецкага народа. З жывапісных карцін вылучаліся работы К.Харэвіча. Самадзейны мастак М.Стронгін у карціне “Мінск індустрыяльны” паказаў пасляваеннае будаўніцтва беларускай сталіцы.

На гэтай выстаўцы графічнымі лістамі і акварэльнымі работамі была прадстаўлена творчасць А.Крычэўскага з Барысава. Яго пейзажы вабілі гледачоў пяшчотай і празрыстасцю фарбаў, незвычайнымі колеравымі спалучэннямі, добрым валоданнем лінейнай і паветранай перспектывы. М.Баранаў з Бягомля паказаў работы, прысвечаныя батальнай тэме: “Партызаны на прывале”, “Партызанская зямлянка”, “Партызаны выносяць раненага” і інш.

Вынікам дзейнасці мастакоў-непрафесіяналаў у пасляваенныя гады з’явілася Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 30-годдзю ўтварэння БССР (лістапад 1949 г.). У экспазіцыі былі прадстаўлены партрэты палітычных дзеячаў, герояў Вялікай Айчыннай вайны, кампазіцыі на тэмы партызанскай барацьбы і стваральнай працы беларускага народа.

У падрыхтоўцы выстаўкі вялікую ролю адыгралі Брэсцкі, Віцебскі, Гродзенскі, Маладзечанскі, Бабруйскі, Пінскі Дамы творчасці. Лепшыя работы самадзейных мастакоў былі адзначаны дыпламамі і ганаровымі граматамі.

Рэспубліканская выстаўка пацвердзіла масавасць удзелу і рост майстэрства самадзейных мастакоў, але разам з тым адзначаліся і пэўныя недахопы. Пры наяўнасці цікавых, арыгінальных у кампазіцыйных адносінах, колеравым рашэнні работ у экспазіцыю ўключаліся таксама слабыя карціны і малюнкі. Пасля падрабязнага аналізу гэтай выстаўкі аддзеламі выяўленчага мастацтва абласных Дамоў народнай творчасці метадыстам было ўказана на неабходнасць далейшага ўдасканалвання май-

стэрства самадзейных мастакоў, на значэнне распрацоўкі тэм працы і дасягненняў народнай гаспадаркі.

У першай палове 50-х гадоў праводзілася работа па стварэнні студый і гурткоў выяўленчага мастацтва, удасканалвання вучэбна-метадычнай работы. Для кіраўніцтва калектывамі прыцягваліся вопытныя мастакі-прафесіяналы, якія маглі ўзначаліць вучэбны працэс у выяўленчай самадзейнасці.

Масавы прыток аматараў у студыі часта ставіў кіраўніцтва Дамой народнай творчасці і арганізатараў калектываў выяўленчай творчасці ў цяжкае становішча, таму што не хапала памяшканняў і абсталявання. Але гэтыя цяжкасці паступова пераадоўваліся, работа наладжвалася.

Студыя пры Брэсцкім абласным ДOME творчасці доўгі час лічылася лепшай у рэспубліцы. Яе кіраўніком некалькі гадоў з'яўляўся член Саюза мастакоў БССР П.А. Данэлія. Ён меў вялікі творчы вопыт, аказваў значны ўплыў на культурна-мастацкі рост сваіх выхаванцаў.

Добрымі школамі па падрыхтоўцы самадзейных мастакоў у Брэсцкай вобласці лічыліся студыі пры Кобрынскім (кіраўнік – самадзейны мастак М. Васілеўскі), Лунінецкім (кіраўнік – настаўнік малявання М. Ішчанка), Драгічынскім (кіраўнік – самадзейны скульптар С. Макуха) Дамах культуры. У гэты час працавалі і шматлікія гурткі выяўленчага мастацтва, якія аб'ядноўвалі і навучалі мастакоў-аматараў. Заняткі ў калектывах выяўленчага мастацтва давалі неабходныя веды па малюнку, жывапісе, кампазіцыі. Навучэнцы пастаянна выязджалі на прыроду, рабілі замалёўкі, пісалі эцюды, якія затым выкарыстоўваліся для падрыхтоўкі творчых работ.

У 50-я гады актыўная работа праводзілася ў студыі завода імя С.М. Кірава ў Віцебску, якой на працягу некалькі гадоў кіраваў мастак В. Ціханенка. Яна размяшчалася ў Палацы культуры будтрэста № 9 і добра забяспечвалася гіпсавымі адбіткамі і вучэбнымі дапаможнікамі. Значная ўвага ў яе рабоце ўдзялялася накідам і акадэмічнаму засваенню малюнка. Вядучай у Віцебскай вобласці ў гэты перыяд лічылася студыя выяўленчага мастацтва пры мастацкім вучылішчы (пазней пераўтвораным у мастацка-графічны факультэт педінстытута імя С.М. Кірава).

Яна рыхтавала сваіх членаў да паступлення ў інстытут і мастацкае вучылішча.

Да канца 50-х гадоў у Мінскай вобласці налічвалася звыш 20 гурткоў пры Дамах культуры з агульнай колькасцю 190 чалавек.

Для развіцця самадзейнай творчасці вялікае значэнне мелі семінары і канферэнцыі (семінары ўзнавіліся адначасова з работай Дамой народнай творчасці ў першыя пасляваенныя гады).

Віцебскі абласны Дом народнай творчасці правёў у 1956 г. 8 семінараў з самадзейнымі мастакамі. Іх работу ўзначальвалі кансультанты і мастакі А.Красічкава, А.Каржанеўскі, В.Дзежыц. Метадысты і няштатныя кансультанты зрабілі за гэты год 78 выездаў у раёны для аказання метадычнай і кансультацыйнай дапамогі аматарам мастацтва на месцах.

Пры падрыхтоўцы да святкавання 40-годдзя Кастрычніцкай рэвалюцыі Брэсцкі абласны Дом народнай творчасці асноўную ўвагу ўдзяляў далейшаму ўдасканаленню працэсу развіцця выяўленчай самадзейнасці. Адбыўся абласны семінар-нарада народных майстроў, на якім чыталіся лекцыі аб задачах самадзейнага выяўленчыга мастацтва і праводзіліся практычныя заняткі па жывапісе. Семінары з самадзейнымі мастакамі былі таксама арганізаваны ў Пінску, Кобрыне, Целяханах, Камянцы, Давыд-гарадку і іншых гарадах і пасёлках.

У гэты ж перыяд актывізавалі работу па вучобе самадзейных майстроў і іншыя абласныя Дамы народнай творчасці. Так, у Гомельскай вобласці з 21 па 23 кастрычніка 1957 г. праходзіў трохдзённы семінар самадзейных мастакоў. У праграму былі ўключаны пытанні лінейнай перспектывы, асноў колеру і кампазіцыі. У ліку слухачоў семінара былі самадзейныя жывапісцы, графікі, разьбяры па дрэве, вышывальшчыцы. У працэсе работы семінара мастакі-выкладчыкі спалучалі практычную работу з тэарэтычнай падрыхтоўкай слухачоў. Тут праходзіў аналітычны агляд творчых работ удзельнікаў семінара, ім аказвалася канкрэтная метадычная дапамога вопытнымі прафесійнымі майстрамі. Семінары прайшлі таксама і ў іншых гарадах рэспублікі, у прыватнасці ў Гродзенскай, Магілёўскай і Брэсцкай абласцях. У іх рабоце прынялі ўдзел метадысты Рэспубліканскага Дома народнай творчасці, вядомыя беларускія

мастакі З.І.Азгур, І.А.Ахрэмчык, Я.Я.Красоўскі. Семінары дапамаглі самадзейным аўтарам у падрыхтоўцы да абласных і рэспубліканскіх выставак, прысвечаных 40-годдзю Кастрычніцкай рэвалюцыі.

У 1950–60-я гады выставачная дзейнасць у галіне выяўленчай самадзейнасці развівалася нераўнамерна. Некалькі лепш праводзілася работа ў Віцебскай і Гомельскай абласцях. Выстаўкі тут арганізаваліся па плану і з удзелам вялікай колькасці самадзейных мастакоў.

Добрым пачынам у рабоце Віцебскага абласнога Дома творчасці 60-х гадоў сталі арганізацыя перасовачных выставак і стварэнне малых карцінных галерэй у калгасах, саўгасах, агульнаадукацыйных школах. Напрыклад, у 1962 г. былі адкрыты пастаянныя экспазіцыі лепшых твораў самадзейных мастакоў у калгасе “Новы будаўнік” Лепельскага раёна, а таксама ў некаторых школах Пастаўскага і Докшыцкага раёнаў. У гэты ж перыяд працавалі пастаянныя выстаўкі жывапісных і графічных работ у сярэдняй школе № 1 г. Смаргоні Гродзенскай вобласці і Палацы культуры чыгуначнікаў г. Гомеля. Аднак вельмі важная і цікавая практыка шырокай папулярызацыі творчасці самадзейных мастакоў пры дапамозе пастаянных экспазіцый (карцінных галерэй) не атрымала належнага распаўсюджання. Праблемнымі пытаннямі заставаліся наяўнасць памяшканняў для выставак і забеспячэнне захаванасці твораў.

Работа Дамоў народнай творчасці ў 1950–60-я гады вызначалася даволі ўстойлівымі стэрэатыпнымі прынцыпамі арганізацыйна-метадычнай дзейнасці – выяўленнем самадзейных мастакоў і народных майстроў, забеспячэннем вучэбнага працэсу (студыі, гурткі, творчыя семінары), арганізацыяй кансультацыйнай дапамогі непрафесійным аўтарам і выставачнай дзейнасці. У цэлым жа творчы працэс асноўнай масы мастакоў праходзіў стыхійна. У большасці сваёй не існавала практыкі тэматычнай арыентацыі ў іх творчасці. Па гэтай прычыне ў выставачных экспазіцыях дэманстраваліся пераважна пейзажныя работы, націорморты і ў нязначнай колькасці тэматычныя карціны разнастайнага зместу.

У першыя пасляваенныя гады і ў перыяд 50-х гадоў тэма мірнага будаўніцтва раскрывалася самадзейнымі мастакамі асабліва пранікнёна і жыццесцвярджальна. Аднаўленне разбуранай вайной народнай гаспадаркі, будаўніцтва новых заводаў, электрастанцый, школ, жылля, жыццё сялян адлюстроўваліся жывапісцамі, графікамі, разьбярамі ў лірыка-эпічным, апавядальным тлумачэнні. У сваіх творах мастакі расказвалі аб вытворчай дзейнасці, грамадскім жыцці і быце людзей. Менавіта апавядальнасць, дакументальнасць жыццёвых сцэн, іх знешняя верагодная апісальнасць былі характэрнымі рысамі ў самадзейнай выяўленчай творчасці гэтага перыяду. Разам з тым самадзейная творчасць была арыентавана на ўзровень узораў прафесійнага мастацтва, паколькі пераважную долю ў экспазіцыі выставак займалі работы студыйнага характару. Існавала выразна вызначаная тэндэнцыя прафесіяналізацыі творчасці самадзейных мастакоў, якая атрымала свой пачатак яшчэ ў 30-я і 40-я гады. Работы “прымітыўнага” характару ці адзначаныя самабытнасцю вобразнага рашэння не прымаліся ў большасці сваёй арганізатарамі выставак. Метадычныя намаганні кіраўнікоў калектываў выяўленчага мастацтва былі накіраваны на перавучванне мастакоў, творчасць якіх не ўкладвалася ў звычайныя акадэмічныя рамкі выяўленчых правілаў і прыёмаў. І ўсё ж можна адзначыць, што станоўчай з’явай у 50-я і першай палове 60-х гадоў стала стварэнне вялікай колькасці студый і гурткоў пры Палацах культуры, на фабрыках, заводах, у навучальных установах рэспублікі.

Штогод да агульнай колькасці існуючых калектываў выяўленчага мастацтва прыбаўляліся дзесяткі новых. Саюз мастакоў БССР, і ў прыватнасці яго абласныя аддзяленні, актыўна аказвалі ім дапамогу. Прафесійныя мастакі становіліся арганізатарамі і кіраўнікамі студый і гурткоў, якія аб’ядноўвалі аматараў мастацтва з розных сфер вытворчай дзейнасці. Разам з тым работа па стварэнні такіх калектываў і арганізацыі іх вучэбнага працэсу ў розных рэгіёнах Беларусі таксама праводзілася нераўнамерна. У адных абласцях (Брэсцкая, Віцебская і Мінская) студыі і гурткі выяўленчага мастацтва працавалі ў большасці раённых цэнтраў, у другіх (Магілёўская, Гродзен-

ская) гэтаму пытанню не аказвалася належнай увагі з боку Дамоў народнай творчасці і аддзелаў культуры. Такая сітуацыя абумоўлівалася шэрагам прычын аб'ектыўнага характару. Адзіны існаваўшы ў гэты перыяд у галіне выяўленчай самадзейнасці Рэспубліканскі Дом народнай творчасці не мог практычна забяспечыць рашэнне шматлікіх пытанняў у маштабе рэспублікі.

Эфектыўнасць работы па арганізацыі самадзейнай выяўленчай творчасці працоўных залежала ад ініцыятывы мастакоў і дапамогі ім з боку дзяржаўных органаў на месцах. У арганізацыі вучэбна-творчага працэсу ў калектывах выяўленчага мастацтва самы непасрэдны ўдзел прымалі прафесійныя мастакі, якія вялі навучанне на акадэмічных прынцыпах і па законах выяўленчага прафесійнага мастацтва. Не заўсёды ўлічвалася ступень падрыхтаванасці таго ці іншага навучэнца. Доўгае штудзіраванне гіпсавых злепкаў, нацюрмортаў часам складала ўвесь працэс навучання. Студыйцы і гурткоўцы знаёміліся з правіламі пабудовы малюнка, кампазіцыі, асновамі колеравых суадносін. Яны ў пэўнай ступені авалодвалі тэарэтычнымі навыкамі рамяства, але засвоіць яго практычна не маглі. Многія, хто прыходзіў у студыю ўжо з пэўнымі навыкамі, пачыналі перавучацца, што прыводзіла да страты каштоўных самабытных якасцей своеасаблівага мастацкага бачання.

Пры адборы творчых работ на выстаўкі ўлічваўся ўзровень прафесійнага майстэрства. Таму выставачныя экспазіцыі становіліся нецікавымі для гледачоў. Творы самадзейных мастакоў мелі пэўны прафесійны пачатак, але былі выкананы на нізкім мастацкім узроўні. Некаторыя работы выдзяляліся тэхнікай выканання, а не глыбінёй раскрыцця выбранай тэмы. Мастакоў вабілі эфектныя знешне выканаўчыя прыёмы, аднак яны страчвалі непасрэднасць мастацкага бачання – якасць, характэрная менавіта самадзейнай выяўленчай творчасці.

Тэндэнцыя штучнай прафесіяналізацыі народнай творчасці ў 1950–60-я гады адмоўна адбілася на яе далейшым развіцці. Мастацкая творчасць працоўных, якая лічылася выключна прадметам адпачынку і правядзення вольнага часу ў сферы

культурна-асветніцкай работы, страчвала характэрныя для яе якасці мастацтва.

У канцы 1960-х і ў 70-я гады адбыліся змены ў арганізацыйна-метадычных структурах самадзейнай выяўленчай творчасці. Нам вядома, што да 1968г. асноўную работу праводзілі Рэспубліканскі і абласныя Дамы народнай творчасці. У 1968 г. былі створаны Дамы мастацкай самадзейнасці пры рэспубліканскім і абласных саветах прафсаюзаў. Прафсаюзы сталі актыўна прымаць удзел у мерапрыемствах, звязаных з рухам самадзейнай творчасці ў рэспубліцы. Пры Дамах мастацкай самадзейнасці працавалі аддзелы выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія вялі работу па выяўленні і ўліку самадзейных мастакоў, аказанні ім кансультацыйнай дапамогі, арганізацыі выставачнай дзейнасці. Важнымі задачамі ў рабоце Дамоў мастацкай самадзейнасці сталі шырокая папулярызацыя творчасці непрафесійных мастакоў сродкамі друку, радыё, тэлебачання, конкурсаў, а таксама арганізацыя студый і гурткоў, правядзенне творчых семінараў і канферэнцый па пытаннях самадзейнай выяўленчай творчасці.

Пасля стварэння Дамоў мастацкай самадзейнасці быццам адбылося ўмоўнае раздзяленне сферы дзейнасці з мастакамі-аматарамі. У распараджэнні Дамоў народнай творчасці ў асноўным засталіся народныя майстры і самадзейныя мастакі сельскай мясцовасці. Дамы мастацкай самадзейнасці ўзялі шэфства над гарадамі і гарадскімі пасёлкамі. Становішча ў рабоце з выяўленчай самадзейнасцю палепшылася. Значна павялічылася колькасць выставак: персанальных справаздачных, раённых, абласных і рэспубліканскіх. Апошнія арганізоўваліся з дапамогай Міністэрства культуры і Саюза мастакоў БССР.

Рэспубліканскі Дом мастацкай самадзейнасці ў практыку сваёй работы ўвёў арганізацыю перасовачных выставак. Толькі на працягу 1975–1980-га гадоў яны былі разгорнуты ў 170 гарадах і сельскіх населеных пунктах Беларусі. Лепшыя творы самадзейных мастакоў і народных майстроў былі паказаны за мяжой – у Венгрыі, Балгарыі, ГДР, Манголіі, Чэхаславакіі, Карэі, на Кубе, у Італіі, Фінляндыі, Францыі.

Штогод Рэспубліканскі Дом мастацкай самадзейнасці наладжваў творчыя семінары кіраўнікоў калектываў выяўленчага мастацтва Беларусі з удзелам метадыстаў і кансультантаў, кваліфікаваных лектараў, мастацтвазнаўцаў, спецыялістаў па народным і самадзейным мастацтве.

З 1974 г. у рэспубліцы пачала праводзіцца работа па стварэнні творчых клубаў самадзейных мастакоў. У маі гэтага года быў арганізаваны Мінскі творчы клуб самадзейных мастакоў з секцыямі жывапісу, графікі, разьбы па дрэве і чаканкі. У клубе аб'ядноўваліся каля 200 чалавек розных прафесій і ўзростаў. За кожнай секцыяй замацоўваліся кансультанты – прафесійныя мастакі, спецыялісты выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Секцыі, якія праводзілася па ўстаноўленых графіках, вырашалі пытанні арганізацыйнага, мастацка-творчага і метадычнага характару. Пры клубе працавала студыя выяўленчага мастацтва, дзе праводзіліся практычныя заняткі па жывапісе, графіцы, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве пад кіраўніцтвам мастакоў-педагагаў з Мінскага тэатральна-мастацкага інстытута. Акрамя таго, у пэўныя дні збіралася пашыранае пасяджэнне савета клуба, на якім абмяркоўваліся творчыя работы не толькі ўдзельнікаў клуба, але і іншых самадзейных мастакоў, што жадалі б атрымаць кваліфікаваную кансультацыйную дапамогу па розных відах творчасці. Савет клуба штогод планаваў правядзенне справаздачных выставак творчых работ самадзейных мастакоў, а таксама выставак, прысвечаных памятным датам і асобным падзеям у жыцці рэспублікі і СССР. Падрыхтоўка да кожнай выстаўкі вялася актыўна, планамерна. Усе члены клуба дадаткова апавяшчаліся аб тэматыцы той ці іншай выставы, указваліся тэрміны яе правядзення. За падрыхтоўчы перыяд неаднаразова праводзіліся пасяджэнні савета клуба з мэтай абмеркавання творчых работ мастакоў, кансультацыі, выказваліся пажаданні па паляпшэнні і дапрацоўцы мастацкіх твораў.

На працягу ўсёй работы Мінскага творчага клуба самадзейных мастакоў у яго дзейнасці вызначыліся важныя для самадзейнай творчасці тэндэнцыі:

– аказанне кансультацыйнай дапамогі, абмеркаванне і ацэнка творчых работ; практыкаваўся метады індывідуальнага пады-

ходу, г. зн. творы кожнага мастака ў большасці выпадкаў разглядаліся і ацэньваліся з пазіцыі яго асабістых мастацкіх асаблівасцей, сваёй “школы майстэрства”;

– тэма для кожнай выстаўкі не абмяжоўвалася яе вузкімі рамкамі; самадзейныя мастакі толькі арыентаваліся на магчымасць рашэння той ці іншай тэмы, у цэлым жа члены клуба мелі свабоду для творчых пошукаў, жанравых рашэнняў;

– выставачныя камітэты пастаянна практыкавалі заахвочванне лепшых работ самадзейных мастакоў ганаровымі граматамі і дыпламамі, а часам і матэрыяльнымі каштоўнасцямі (матэрыяламі для мастацкай работы), пры гэтым у аб’ектыўнай ацэнцы твораў улічваліся думкі гледачоў, змешчаныя ў кнізе водзываў, што ўплывала на больш аб’ектыўную ацэнку мастацкай вартасці твораў.

План работы клуба прадугледжваў не толькі аказанне практычнай дапамогі мастакам-аматарам у авалоданні выяўленчым майстэрствам, але і развіццё іх эстэтычных, маральных якасцей. Вялікую ролю тут адыгрывалі сістэматычнае чытанне лекцый па гісторыі рускага, савецкага і замежнага мастацтва, наведванне творчых майстэрняў вядомых беларускіх мастакоў, прагляд мастацкіх выставак і абмеркаванне іх, выезды на пленэр, удзел у творчых семінарах.

У 1982 годзе Мінскаму клубу самадзейных мастакоў было прысвоена ганаровае званне «Народны клуб». Сярод удзельнікаў клуба былі людзі розных узростаў, прафесій, сацыяльнай прыналежнасці: рабочыя, урачы, педагогі, інжынеры, работнікі сферы паслуг і інш. Працаваў клуб звыш дваццаці гадоў. Найбольш адметнымі рысамі ў яго дзейнасці былі актыўная творчая праца мастакоў, арганізацыя справаздачных, групавых, персанальных выставак твораў жывапісу, графікі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Нязменнымі ўдзельнікамі выставак, цалкам адданымі сваёй любімай справе, сталі выдатныя жывапісцы М.Якавенка, Н.Якавенка, М.Чарвякоў, Л.Орліс, В.Гутнік, М.Ягораў, М.Капітанчук, М.Багранцаў, С.Смяюха, П.Красавіна, В.Класінскі, Э.Афанасенка, А.Ражанскі і інш. Вялікі ўклад у развіццё самадзейнага выяўленчага мастацтва ўнеслі таксама І.Абравец, П.Гольцаў, М.Ральян. Яны стварылі дзесяткі

высокамастацкіх твораў жывапісу, графікі, непаўторных, паспраўднаму хвалюючых гледача.

Разьбяры па дрэве М.Корабаў, А.Маголін, М.Ерафееў, В.Альшэўскі і іншыя зарэкамендавалі сябе выдатнымі майстрамі аб'ёмнай пластыкі. Іх работы выклікалі вялікую цікавасць у гледачоў не толькі на выстаўках, але і ў парках культуры і адпачынку, дзіцячых садах і ўстановах горада.

Мінскі народны клуб самадзейных мастакоў працаваў у асноўным на грамадскіх пачатках. Доўгі час намеснікам старшыні, а затым і яго старшынёй быў Мікалай Аляксандравіч Якавенка, які заўсёды паспяхова рашаў арганізацыйна-метадычныя і вучэбныя задачы, з'яўляўся актыўным стваральнікам мастацтва, прапагандыстам яго сярод шырокіх мас. Шмат удзельнікаў клуба аддавалі любімай справе ўвесь свой вольны час. Дзякуючы іх намаганням, любові да творчасці, клуб заставаўся арганізацыяй, якая згуртоўвала дзесяткі аматараў мастацтва.

У 1970–80-я гады пачалі арганізоўвацца клубы ў абласных і шэрагу раённых цэнтраў рэспублікі. У кіруючыя органы клубаў шырока прыцягваліся вопытныя прафесіянальныя мастакі мясцовых аддзяленняў Саюза мастакоў Беларусі, мастацтвазнаўцы. Пэўная частка клубаў была створана на базе студый выяўленчага мастацтва або цэнтраў культурных мерапрыемстваў сярод працоўных мас. Клубы па інтарэсах з'яўляліся ў пэўнай ступені новай, перспектыўнай формай вучэбна-выхаваўчага працэсу ў масавай самадзейнасці, у тым ліку і ў выяўленчай творчасці. Калі студыі і гурткі выяўленчага мастацтва, як правіла, могуць аб'яднаць абмежаваную колькасць людзей, то клубы стваралі ўмовы для шырокай і разнастайнай дзейнасці іх удзельнікаў. Яны мелі свой грамадскі орган кіравання – савет і разнастайныя творчыя секцыі. У адрозненне ад студый, дзе ў асноўным рашалася задача больш вузкага плана – навучанне мастакоў-аматараў навыкам малюнка, жывапісу, кампазіцыі, клубы спалучалі гэту дзейнасць з развіццём рознабаковых індыўдуальных здольнасцей сваіх удзельнікаў. Менавіта праз творчыя клубы сталі наладжвацца цесныя кантакты метадыстаў навукова-метадычных цэнтраў народнай творчасці і культурна-асветніцкай работы і міжсаюзных Дамоў самадзейнай творчасці

з кансультантамі, прафесійнымі жывапісцамі, графікамі, скульптарамі, мастацтвазнаўцамі.

На сучасным этапе вядучай формай навучання самадзейных мастакоў з'яўляюцца ўсё ж студыі выяўленчай творчасці. Акрамя таго, студыі выконваюць ролю кансультацыйных і метадычных цэнтраў па выяўленчым мастацтве ў абласных і раённых гарадах, аказваюць дапамогу шматлікім аматарам, якія пастаянна звяртаюцца да спецыялістаў за парадамі, імкнуцца пачуць кваліфікаваны водгук аб іх творах. У гэтай сувязі асобую важнасць набывае метадыка навучання самадзейных мастакоў, якая на працягу дзесяцігоддзяў заставалася і застаецца сур'ёзнай праблемай у развіцці мастацкай творчасці працоўных. У кожнай студыі выяўленчага мастацтва метадыка навучання вызначаецца яе кіраўніком, таму становіцца спраў у студыі залежыць цалкам ад яго здольнасці арганізаваць вучэбны працэс.

Работа большасці студый (а ў некаторых месцах гурткоў выяўленчага мастацтва) пабудавана па прынцыпе спецыяльнай школы засваення акадэмічнай мастацкай адукацыі. Сістэма вучобы самадзейных мастакоў заставалася, за рэдкім выключэннем, ранейшай, якой была ў 30-я і 50-я гады. За студыяй замацавалася функцыя падрыхтоўкі ўдзельнікаў для паступлення ў спецыяльныя мастацкія навучальныя ўстановы. Навучэнцы вучацца не мастацтву ў яго агульным разуменні, а авалодваюць вузка арыентаваным выяўленчым рамяством. У сувязі з гэтым А.Лазыкін у часопісе “Творчество” дастаткова рэзка, але даволі справядліва заўважыў: «Шмат у нас у краіне студый выяўленчага мастацтва, але ўсе яны – маркотныя блізняты, за рэдкім выключэннем. Класічныя нацюрморты: збаны, чучалы, драпіроўкі. Гіпсавыя дэталі: вуха, шыя, нос. Педагагічныя мужы ўціскваюць самадзейнага мастака ў пракрустава ложа студыйнай вывучкі. Трашчаць косці, але выпрамяляюцца “прымітывы”, пачынаюць паважацца законы перспектывы і захоўваюцца прапорцыі...» [156]. Аднак з практыкі работы студый выяўленчага мастацтва бачна, што ў мастацкія вучылішчы і інстытуты паступаюць адзінкі з выхаванцаў, асноўная ж маса папаўняе сферу выяўленчай самадзейнасці, навучэнцы студый становяцца ў асноўным паўпрафесіяналамі.

Творы самадзейных мастакоў, тых, хто навучаўся ў студыях, гуртках выяўленчага мастацтва, заўсёды адрозніваюцца прафесіянальнасцю выканаўчых прыёмаў, ярка выражанай імітацыяй школы прафесійнага мастацтва. Гэта катэгорыя творцаў, як правіла, дэманструе часам высокі ўзровень тэхнічных выяўленчых прыёмаў, але разам з тым беззваротна страчвае крыштальную чысціню духоўна багатай народнай выяўленчай мовы.

Прааналізаваўшы работу не аднаго дзесятка студый рэспублікі, можна адзначыць, што вучэбны працэс у іх далёка не адпавядае патрабаванням тых задач, якія стаяць перад самадзейнай выяўленчай творчасцю. Студыя як адна з формаў вучобы самадзейных мастакоў павінна рашаць задачы больш шырокага плана, чым авалоданне прафесійнай адукацыяй ў мастацтве. Асноўнае прызначэнне яе, на наш погляд, не ў падмене функцый афіцыйнай мастацкай школы, а ў тым, каб фарміраваць і выхоўваць у чалавека разуменне прыгожага, уменне ствараць яго сваімі рукамі.

У цяперашні час, як мы падкрэслівалі, праблема “як вучыць” самадзейных мастакоў з’яўляецца даволі актуальнай. Неабходны калектыўныя намаганні тэарэтыкаў і практыкаў у галіне народнай і самадзейнай творчасці па выпрацоўцы метадычных рэкамендацый для кіраўнікоў студый, гурткоў выяўленчага мастацтва, творчых клубаў з улікам назапашанага матэрыялу па гэтай праблеме ў мастацтвазнаўчай практыцы. Разам з тым было б мэтазгодна, як нам уяўляецца, у асобных выпадках арыентаваць працу калектываў рэспублікі ў залежнасці ад рэгіянальных асаблівасцей развіцця мастацкіх промыслаў. У тых месцах, напрыклад, дзе развіваюцца ганчарны промысел, ткацтва, мастацкая апрацоўка саломкі, пляценне з лазы, кераміка і іншыя віды народнай творчасці, трэба планаваць працу студый па вывучэнні і асваенні захаваных традыцый і на іх аснове вырашаць канкрэтныя практычныя творчыя задачы.

Распаўсюджанай формай падрыхтоўкі самадзейных мастакоў Беларусі да 1990 г. з’яўлялася навучанне ва Усесаюзным завочным народным універсітэце імя Н.К.Крупскай. Для навучэнцаў універсітэта з улікам іх асабістых здольнасцей рыхта-

валіся праграмы па кожнай дысцыпліне. Для адных, напрыклад, хто імкнуўся да авалодання больш паглыбленымі ведамі, педагогі скарыстоўвалі методыку пашыранага вывучэння малюнку, жывапісу, кампазіцыі. Большасці навучэнцаў, у каго склаліся свая манера і стыль творчай працы, аказвалася такая вучэбна-метадычная дапамога, якая дазваляла ўдасканаліваць мастацкія веды з улікам індывідуальных асаблівасцей.

У 70-я гады ў Беларусі праводзілася значная работа па арганізацыі і правядзенні персанальных, раённых, абласных і рэспубліканскіх выставак. Вялікі размах самадзейнай творчасці паказала выстаўка “Слава працы”, якая адбылася ў 1974 г. Жывапісцы, скульптары, майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва прадэманстравалі значныя дасягненні. Гледачы азнаёміліся з цікавымі творамі Р.Колчына, М.Гвоздзікава, Ю.Баранава, М.Бая, С.Смяюхі, Д.Крупені, С.Мірзаяна, М.Чарвякова, Л.Трахалёвай, М.Дакучаева, В.Каравашкіна, Ю.Крыкава, М.Засінца, Ф.Дудо, В.Класінскага, П.Красавінай і інш. Вынікам агляду народных талентаў пад дэвізам “Слава працы” стала Усесаюзная мастацкая выстаўка самадзейнай творчасці. Сярод экспанатаў рэспублік жывапісныя творы, скульптура, работы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі былі найбольш уражвальныя. Выстаўка прадэманстравала багатыя творчыя магчымасці самадзейных мастакоў, значна паўплывала на працэс далучэння да творчасці соцень іншых аматараў мастацтва.

Першы Усесаюзны фестываль мастацкай самадзейнасці працоўных, які прайшоў у 1975–1977-м гг., паказаў далейшы росквіт народных талентаў. Рэспубліканская выстаўка, праведзеная ў рамках фестывалю, зацікавіла гледачоў тэматычнай разнастайнасцю. Галоўнай тэмай яе было сучаснае стваральнае жыццё. Узрасло майстэрства раней вядомых самадзейных мастакоў. Акрамя таго, у творчую дзейнасць уключыліся сотні новых людзей, якія паказалі сябе цікавымі майстрамі розных відаў творчасці. Сярод жывапісцаў і графікаў упершыню атрымалі шырокую вядомасць мастак-афарміцель з Мінскай вобласці В.Антановіч, навучэнец з Мінска П.Барчук, ляснічы з Барысаўскага раёна А.Бухаркін, пенсіянер з Віцебскай вобласці В.Жарнасек, токар з Барысава Г.Ганчаронак і інш. Іх творы адлюстроўвалі будаўніцтва электрастанцый, прамысловых прад-

прыемстваў, асушэнне балот, пераўтварэнне сёл у цэнтры высокага тэхнічнага аснашчэння і культуры і таму зрабіліся своеасаблівым летапісам працоўных здзяйсненняў народа.

Старонкі стваральнага жыцця паспрабавалі раскрыць у сваіх работах Г.Фурман з Гомеля (“Тэрыконы хімзавода”), В.Лабовіч з Гомельскай вобласці (“Напрамак – БАМ”), В.Нікіфараў з Віцебскай вобласці (трыпціх “Брыгада слесараў”), В.Юшпрах з Гомельскай вобласці (“Палеская казка”).

За ўдзел ва Усесаюзнай выстаўцы “Самадзейныя мастакі – Радзіме” і дасягнутыя поспехі ў выяўленчым мастацтве 42 аўтары з Беларусі сталі лаўрэатамі фестывалю і былі ўзнагароджаны дыпламамі выставачнага камітэта. Творчасць самадзейных мастакоў рэспублікі заваявала прызнанне ва ўсесаюзным маштабе.

Усесаюзныя выстаўкі самадзейнай творчасці “Табе, родная партыя, наша творчасць і майстэрства” (1981), “Мір, праца, камунізм” (1982), выстаўка, прысвечаная 40-годдзю Перамогі (1985), раскрылі новыя мастацкія таленты працоўных. На гэтых выстаўках Беларусь прадстаўляла творы жывапісу, графікі, скульптуры, прадметы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Жывапісныя, графічныя і скульптурныя творы адлюстроўвалі тэмы рэвалюцыі, гераізму народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны, сучаснае стваральнае жыццё.

У часопісе “Декоративное искусство СССР”, дзе аналізаваліся матэрыялы ўсесаюзных выставак, падкрэслівалася, што “...самадзейная творчасць – аб’ектыўны паказчык матэрыяльнага і духоўнага развіцця грамадства, у ім знаходзяць сваё адлюстраванне духоўныя каштоўнасці грамадства, трывала ўкаранёныя ў свядомасці народа, у ёй праявіліся шырыня і моц сувязей мастацтва з жыццём” [68, с. 1].

Мастацкія выстаўкі самадзейнай творчасці розных узроўняў і маштабаў, якія адбыліся ў 1970–80-х гадах, сведчаць аб выключнай цікавасці да іх гледача. Яны прадэманстравалі шырочкія магчымасці творчых пошукаў, цікавыя рашэнні складаных тэм і засваення многіх жанраў мастакамі-аматарамі. “Галоўныя рысы самадзейнага мастацтва, – адзначала газета “Правда”, – цесная сувязь зместу, ідэйнай накіраванасці з на-

дзённымі задачамі часу, імкненне найбольш поўна, у яркіх запамінальных вобразах адлюстраваць жыццё і працу савецкіх людзей...” [225].

Разам з тым у правядзенні выставак навукова-метадычнымі цэнтрамі народнай творчасці і культурна-асветніцкай работы, міжсаюзнымі Дамамі самадзейнай творчасці рэспублікі не заўсёды правільна ўлічвалася асаблівасць выяўленчай самадзейнасці як сацыякультурнага руху і з’явы мастацтва. Мастацкія выстаўкі – групавыя, раённыя, абласныя – у асноўным ставілі мэту шырокага ўдзелу самадзейных мастакоў у паказе творчых дасягненняў, папулярызацыі гэтага віду мастацтва сярод мас. Узровень выканаўчага майстэрства твораў разглядаўся ў асноўным з пазіцыі культуралагічных меркаванняў. Галоўным напрамкам у рабоце ўстаноў і арганізацый па стварэнні і правядзенні выставак лічылася, як правіла, масавасць удзелу аўтараў. Узровень мастацкіх твораў, іх якасны бок у большасці выпадкаў не мелі рашаючай ролі. У сувязі з гэтым цэлы шэраг этапных выставак, у прыватнасці перыферычных, зніжалі да іх цікавасць гледача. Экспазіцыі ўяўлялі часта наборы аднастайных, не завершаных у кампазіцыйных і мастацкіх адносінах работ. Таму былі цяжкасці фарміравання экспазіцый рэспубліканскіх выставак і адбору экспанатаў на ўсесаюзныя.

Мы лічым, што пры фарміраванні выстаўкі любога рангу і ўзроўню разгляд, аналіз і адбор твораў павінны праводзіцца з улікам іх мастацкай значнасці. Мастацкая годнасць карціны, графічнага ліста ці скульптуры павінна выступаць важным фактарам адбору іх для выставачнай экспазіцыі. Але існаваўшая да нядаўняга часу тэндэнцыя (а гэта асабліва праяўлялася ў раённых і некаторых абласных цэнтрах нашай рэспублікі) вызначэння крытэрыяў ацэнкі твораў самадзейных мастакоў з пазіцыі іх прафесійнага ўзроўню выканання з’яўлялася перашкодай для ўдзелу значнай часткі аматараў у выстаўках, паколькі іх творчасць не ўкладвалася ў штучна створаныя рамкі вышэйазначаных фармальна стылістычных рашэнняў. Мастацтва прымітыву як арганічная з’ява самадзейнай выяўленчай творчасці часта адсоўвалася ў бок. А менавіта ў гэтай катэгорыі творцаў тоіцца

сапраўднае мастацкае багацце, якое, на жаль, не заўсёды разумелі і правільна ацэньвалі метадысты і арганізатары выставак.

Ва ўдасканалваньні працэсу развіцця самадзейнай мастацкай творчасці важнае значэнне мае каардынацыя дзейнасці абласных метадычных цэнтраў народнай творчасці і культурна-асветніцкай работы па стварэнні ў кожным раёне рэспублікі аб'яднанняў самадзейных мастакоў і майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва з разнастайнымі секцыямі. У гэтай рабоце неабходна ўлічваць асаблівасці развіцця пэўнага віду народнай мастацкай творчасці, характэрнага для канкрэтнага рэгіёну, і ў адпаведнасці з гэтым будаваць усю арганізацыйную, метадычную і творчую дзейнасць аб'яднанняў.

Далейшы шлях развіцця самадзейнага выяўленчага мастацтва ў многім залежыць ад таго, якім чынам будуць даходзіць да народа лепшыя творы таленавітых і прызнаных мастакоў. Да гэтага часу асноўная маса творчых работ, асабліва жывапісу, графікі, скульптуры, сістэматычна не збіраецца ні адным музеем Беларусі, не забяспечваецца захаванасць карцін, скульптурных твораў, якія паказваліся на выстаўках, г.зн. сёння не існуе збору прадметаў разнастайных формаў і відаў самадзейнага мастацтва. Стварэнне народных музеяў, адбор і сістэматызацыя твораў народнага мастацтва – адзіны правільны шлях захавання ўсяго багацця народнай культуры і далейшага яе памнажэння.

4.2. Спецыфіка мастацкага вобраза

ў народным выяўленчым мастацтве. Іканаграфічныя асаблівасці, жанравая і тэматычная скіраванасць

Жывапіс. На ніве традыцыйнай і самадзейнай творчасці ў Беларусі сёння паспяхова працуюць сотні майстроў і мастакоў. У самадзейнай творчасці найбольшае распаўсюджванне атрымалі такія жанры, як тэматычная карціна, пейзаж і нацюрморт.

У жанравых карцінах асвятляюцца працоўныя, гістарычныя, ваенныя тэмы, адлюстроўваюцца фальклорныя, казачныя і лірычныя матывы. Тэматычная карціна ў параўнанні з іншымі жанрамі ў перыяд 1970–1980-х гг. атрымала шырокае распаўсюджванне і развіццё. Скептычныя адносіны метадыстаў і

арганізатараў выставак у мінулы час да карціны як “непасільнага” жанру для самадзейных мастакоў былі абвергнуты рэспубліканскімі і былымі ўсесаюзнымі выстаўкамі, што адбыліся за апошнія дваццаць гадоў. Яны пераканаўча даказалі: менавіта ў тэматычнай карціне мастак можа шырока і рознабакова выказаць свае адносіны да рэальнага свету, выявіць і раскрыць усе жыццёва важныя працэсы. У большасці прадстаўленых на выстаўках жанравых карцін можна прасачыць не толькі творчыя магчымасці таго ці іншага мастака, але і адчуць яго настрой, інтарэсы, характар, душэўны стан.

У раскрыцці галоўнай ідэі твораў жывапісу і графікі выкарыстоўваюцца разнастайныя прыёмы і сродкі. Ад звычайнай ілюстрацыйнасці і апісальнасці мастакі імкнуцца да глыбокага мастацкага абагульнення, дзе простаі фіксацыяй факта нельга рашыць пастаўленую творчую задачу. Натуральна, яны пасвойму, некалькі нязвыкла для агульнапрынятых канонаў прафесійнага мастацтва выяўляюць асноўны змест у карціне, часта выкарыстоўваюць алегорыю, метафару, гіпербалізуюць пэўнае дзеянне ці з’яву, знаходзяць сваё, часам нечаканае рашэнне. Нярэдка выпадкі і больш глыбокага філасофска апасродкаванага рашэння складанай тэмы, дзе змест твора выходзіць далёка за рамкі ўспрымання яго глядачом.

Кожны самадзейны мастак у сваіх творах, як правіла, адлюстроўвае тыя бакі жыцця, якія з’яўляюцца для яго найбольш блізкімі. Аб’ектам невычэрпаных тэм становіцца перш за ўсё сам характар вытворчай дзейнасці, якой пастаянна заняты мастак. Сцэны з вытворчага жыцця ў работах самадзейных мастакоў перадаюцца з падрабязнасцю і нават лішкам інфармацыі. Самадзейнаму мастаку заўсёды вельмі важна адлюстраваць знаёмую і блізкую яму працу ў яе натуральнай абалонцы без дадатковых упрыгажэнняў і падмалёвак. Кампазіцыі на вытворчую тэматыку ствараюцца з вялікай сур’ёзнасцю і адказнасцю аўтара перад глядачамі, паколькі ён не толькі адлюстроўвае знешні бок, але імкнецца раскрыць унутраную сутнасць справы, з якой звязана ўсё яго жыццё. У тэматычных творах выяўляецца вялікая любоў мастака да сваёй асноўнай працы, якую ён не толькі дасканала ведае, але і жыве ёю.

У самадзейным выяўленчым мастацтве, як ужо адзначалася вышэй, выразна вылучаюцца два ўмоўныя творчыя напрамкі – прымітыў, ці інсіта, і напрамак, які арыентуецца на прафесійны ўзровень. Творчасць такіх мастакоў, як М.Засінец, Л.Трахалёва, В.Жарнасек, Ф.Дудо, Ф.М.Максімаў, А.Пупко, П.Калеснікаў, В.Лапіцкая, Г.Ганчаронак, В.Агапаў, М.Папоў і іншых, можна аднесці да першага напрамку.

Прымітыў, які развіваецца ў той ці іншай краіне ці ў асобных рэгіёнах, набывае ўласціваю традыцыям і звычаям народа, яго геаграфічным і гістарычным асаблівасцям “стылістычную і нацыянальную афарбоўку, але пры гэтым захоўвае свае асноўныя, генетычныя, агульныя для ўсіх яго варыянтаў уласцівасці” [158, с. 420].

У творах мастакоў гэтага напрамку, у прыватнасці ў тэматычных карцінах, назіраецца рознабаковае, іншы раз празмерна дэталёвае адлюстраванне пэўнага сюжэта. Тут ярка выяўляецца спалучэнне на адной плоскасці палатна зусім розных, часам не звязаных канкрэтным зместам, але цэльнай лагічнай структуры сцэн, дзе простае, здавалася б, звычайнае ўзнімаецца ў ранг узвышанага, святочнага.

Каб выявіць спецыфічную сутнасць і асаблівасці вобразнага светаўспрымання і адлюстравання яго сродкамі жывапісу ў прымітыве, мы разгледзім і прааналізуем творчы працэс найбольш тыповых і яркіх прадстаўнікоў гэтага творчага кірунку – М.Засінца, Л.Трахалёвай, В.Жарнасека, Ф.Максімава, А.Пупко і інш. Перш за ўсё ў кожнага даследчыка ўзнікае пытанне аб тым, што прымушае звяртацца да творчага працэсу людзей, якія заняты зусім у іншай сферы працоўнай дзейнасці, не маюць спецыяльнай адукацыі і адпаведных умоў для работы.

Трэба адзначыць, што існуючае да нашага часу меркаванне аб самадзейным мастаку як аб чалавеку, які не змог рэалізаваць свае здольнасці ў галіне выяўленчага мастацтва з пункту гледжання яго прафесійнага статусу, падаецца нам не зусім правільным. Асноўная маса самадзейных мастакоў звяртаецца да выяўленчай творчасці ў той перыяд, калі кожны з іх вызначыўся ў вытворчай і грамадскай дзейнасці (не звязанай з мастацтвам). Значыць, людзі гэтай катэгорыі не ставілі мэту стаць прафесійнымі мастакамі. Тыя маладыя людзі (навучэнцы сту-

дый і гурткоў выяўленчага мастацтва), якія па прычыне пэўных абставін не сталі на прафесійны шлях мастацтва, не вызначаюць асаблівасці гэтай з’явы. Творчасць для большасці самадзейных мастакоў з’яўляецца сродкам арганізацыі вольнага часу, а значыць, яна не з’яўляецца “канкурэнцыяй” ні асноўнай іх працы, ні прафесійнаму мастацтву з яго канкрэтнымі задачамі і адпаведнымі ўмовамі існавання.

Пытанне, што ж прымушае таго ці іншага чалавека разам з асноўнай вытворчай дзейнасцю займацца мастацкай творчасцю, не простае, не адназначнае, яно мае дастаткова шырокія межы сутыкнення з іншымі галінамі даследчай дзейнасці – педагогікай, сацыяльнай псіхалогіяй, гісторыяй, этнаграфіяй. Мы толькі спынімся на агульных матывах, што прымушаюць чалавека звязаць у сваім жыцці і асноўную працу, і працу творчую, такую ж для яго важную і неабходную. Пэўная частка апытаных самадзейных мастакоў сцвярджае, што мастацтвам сталі займацца не выпадкова, што патрэбнасць творчага самавыяўлення закладвалася яшчэ ў дзіцячыя гады. Жаданне маляваць “не праходзіла з узростам”, і толькі з прычыны сямейных, бытавых і цэлага шэрага іншых абставін не было магчымасці прысвяціць дастатковы час “любімаму захапленню”. Ужо значна пазней, калі (па іх меркаванні) былі вырашаны многія жыццёвыя пытанні, з’явілася “адчуванне вольнага часу” і ўзніклі ўмовы для практычных заняткаў творчай дзейнасцю. У гэтым выпадку аргументуецца толькі “несвоечасовасць” заняткаў мастацтвам.

Другія самадзейныя мастакі выказваюць і абгрунтоўваюць разнастайнасцю фактаў меркаванне аб тым, што яны адносяцца да спадчыннай катэгорыі людзей з прыроджанымі здольнасцямі да выяўленчай творчасці. На канкрэтных матэрыялах і фактах пацвярджаюць адносіны да мастацтва іх продкаў.

Маюцца прыклады, калі патрэба ў творчай дзейнасці ў многіх самадзейных мастакоў сфарміравалася ў працэсе мастацкага афармлення насценных газет, лозунгаў, святочных транспарантаў ці ў працэсе капіравання паштовак, рэпрадукцый з карцін вядомых майстроў жывапісу. Аргументаў шмат, аднак не яны становяцца вырашальнымі ў звароце людзей да выяўленчай дзейнасці. Важным з’яўляецца другое – унутраная

патрэба чалавека ў мастацкім самавыяўленні, рэалізацыі таленту, прыроднага даравання.

Чалавек прыходзіць да творчасці не таму, што ён па прычыне якіх-небудзь абставін павінен тварыць, а таму, што ён не можа не тварыць. Спантаннае жаданне сказаць сваё слова сродкамі мастацтва, адкрыць штосьці новае, рабіць са штодзённага прыгожае, цікавае вымушае чалавека ствараць. Усведамленне неабходнасці быць падобным на любімых жывапісцаў, графікаў, скульптараў, шырока вядомых у грамадстве, цягне чалавека да практычнай дзейнасці. Усім вядома, што самадзейная мастацкая творчасць выключае ў сваёй аснове многія рысы, уласцівыя прафесійнаму мастацтву. Яна развіваецца па-за яго прафесійным статусам і незалежна ад якіх-небудзь камерцыйных інтарэсаў, звязаных з матэрыяльным забеспячэннем творчай асобы. Гэта мастацтва ідзе ад сэрца, душы чалавека, а ўмовы як знешні фактар могуць толькі ці садзейнічаць, ці, наадварот, замінаць яго развіццю.

Сярод шматлікай арміі самадзейных мастакоў-жывапісцаў творчасць Ліліі Трахалёвай займае асобнае месца. Яе творы адрозніваюцца высокім выканаўчым майстэрствам, асаблівай шчырасцю вырашэння думкі і пачуццяў. Л.Трахалёва спрабуе свае сілы ў розных жанрах выяўлення мастацтва, але асноўнае месца ў яе творчасці займае пейзаж. Менавіта ў ім шырока раскрываецца талент мастака, які па-сапраўднаму любіць прыроду, разумее яе самыя тонкія асаблівасці і ўмее ўсхвалявана і праўдзіва перадаваць яе вечную і непаўторную красу ў мастацтве. Карціны Л.Трахалёвай звяртаюць на сябе ўвагу глыбінёй пранікнення ў складаную матэрыю бясконца зменлівых працэсаў у прыродзе. Тысячы адценняў колераў, разнастайнасць прадметаў і з'яў, існуючых у цесным узаемадзеянні, ствараюць гармонію вечнай красы. Кожны чалавек паўсядзённа назірае навакольны свет, але не кожны можа ў звычайным і будзённым убачыць чароўнасць, прыгажосць. Л.Трахалёва як тонкі назіральнік, улюбёны ў прыроду, у знаёмыя лясныя сцяжынкі, бяскрайнія палі, лугі, па-свойму ўспрымае іх эстэтычныя якасці.

Большасць яе твораў, цікавых, хваляючых, – гэта вынік доўгіх пошукаў, роздуму, вялікай карпатлівай працы мастака. Палотны мастачкі прасякнуты ўважлівымі адносінамі да таго,

што яна малюе, і гэта ўважлівасць выключает прамалінейнае капіраванне канкрэтных з’яў. Яны перадаюцца так, як іх успрымае душа мастака, у абвостранай і ўзвышанай форме, але глядачу яны падаюцца натуральнымі, зямнымі.

У 1967 г. упершыню экспанавалася яе карціна “Лес” на абласной выставе самадзейнага выяўленчага мастацтва, а ў 1970 г. на рэспубліканскай выставе было прадстаўлена ўжо сем работ: “Партрэт настаўніка фізікі”, “Вуллі”, “Дарога на Вільнюс”, “Лес”, “Сосны”, “Елкі”, “Вясновы пейзаж”. Частка карцін была набыта Рэспубліканскім Домам народнай творчасці. На выставе ў Мінску, прысвечанай 50-годдзю ўтварэння СССР, Л.Трахалёва прадставіла новыя карціны: “Вырубка”, “Восень у сасновым лесе”, “Калужніца” і інш. Творы адрозніваліся жыццядаснасцю, глыбінёй пранікнення ў тонкія адценні прыгажосці прыроды. Праўда жыцця, якая апета ва ўзвышаных, радасных тонах, што спалучаюцца з вострай назіральнасцю, вылучала яе работы сярод іншых твораў на выставе.

Карціны Л.Трахалёвай заўсёды змяшчаюць багатую прадметную інфармацыю. Яны патрабуюць доўгага разгляду, паколькі кожная з іх, як правіла, насычана мноствам дэталей, ствараючых адзіную вобразную структуру. Акрамя таго, кожная дэталёвая апрацавана па колеры. У цэлым работы мастачкі насычаны багаццем колераў, паветра. Яны цікавыя па кампазіцыйным раённі, заўсёды маюць мастацкую завершанасць.

Пейзажная работа “Лён цвіце” выдатна адлюстроўвае беларускую прыроду. Узгоркі і пралескі, поле, луг, багацце блакітнага неба і хлебнай нівы ствараюць паэтычную карціну летняй квецені. Кожны ўчастак палатна падрабязна апрацаваны ў дэталях, прапісаны лакальным колерам. Аўтар паступова ўводзіць глядача ў глыбіню карціны, раскрываючы красу сілуэтаў дрэў на фоне роўнай гладзі палёў і сцяжынак. Больш паловы палатна займае блакітнае летняе неба з лёгкімі белымі аблокамі, што надае карціне празрыстасць. На пярэднім плане Л.Трахалёва скрупулёзна прапісвае палявыя кветкі, лён, траву, а ў глыбіні карціны некалькі абагульняючых плоскасці, змяняючы

інтэнсіўнасць колеру, ад чаго ствараецца ўражанне паветранай перспектывы.

Такой жа паветранасцю, чысцінёй яркага сонечнага святла насычана і карціна “Вясна”. У ёй шчыра і дакладна паказана прырода ў раннюю веснавую пару. Не паспелі кроны дрэў апрануцца ў свежую зеляніну, і залітыя лугі яшчэ стракацяць рознакаляровымі водбліскамі яркага неба, а на касагорах з плямамі пацямнелага снегу ўжо бялюць густымі шапкамі першыя веснавыя кветкі. У ціхай роўнядзі вады, як у люстры, адбіваюцца асветленыя сонцам ствалы маладых дрэўцаў. Мастачка падрабязна малюе іх, і стройных, і каржыкаватых, і пераплеценых з нізкарослым кустарнікам, а ўсё гэта стварае ўражанне не патрывожанай умяшаннем чалавека прыроды.

Здольнасць усхвалявана, непасрэдна адчуваць “характар” кожнага дрэва, кусціка, назіраць іх прыгажосць перададзена ў пейзажах “Вырубка леса”, “Зіма”, “Восень”, “Вецер”. У карціне “Вырубка леса” мы бачым непрыметную на першы погляд лясную паляну з разнастайнымі па форме пнямі і маладымі парасткамі. Але раскіданыя на невялікай плошчы і акружаныя з усіх бакоў шчыльным масівам лесу, яны ствараюць казачна-арнаментальнае покрыва.

У рабоце “Восень” перададзены настрой глыбокай восені, калі трава становіцца шэравата-вохрыстай, ліставыя дрэвы апранаюцца ў жоўта-барвовае ўбранне і неба ў пагодныя дні набывае яркую ізумрудна-блакітную афарбоўку. Тут мастачка паказвае лёгкую заслону туману, які засцілае ўдалечыні палі, невялікія балотцы з блакітнымі адценнямі вады і касякамі птушак у небе. У гэтым пейзажы мастачка цудоўна перадае натуральнае жыццё прыроды: раскіданыя сухія галінкі дрэў, парослыя зялёным мохам камяні, устрывожаных на ўзлёце птушак. Кожная дэталё мае тут самастойнае значэнне ў сэнсе падрабязнай прарысоўкі і разам з тым складае частку агульнай панарамы насычанага разнастайнымі з’явамі пейзажу.

У творчым працэсе Л.Траخالёва далёка адыходзіць ад чыста сузіральнага ўспрымання навакольнага асяроддзя. Яна быццам па крупіцы збірае эцюдны матэрыял, робіць шматлікія накіды, выключае неістотныя элементы ў малюнку, агульнай кам-

пазіцыі. Першае ўражанне ад карцін мастачкі прыводзіць да думкі, быццам піша яна іх на прыродзе, у пленэрных умовах, бо яны захапляюць жывасцю, натуральнасцю адлюстраваных з'яў, дзівосным падабенствам з натурай.

Работы Л.Трахалёвай уражваюць не толькі майстэрствам колеравага рашэння, умелай прапрацоўкай дэталеў кампазіцыі. Найбольш важнае і характэрнае для яе творчай манеры – душэўныя і шчырыя адносіны да таго, што малюецца на палатне. Вялікі парыват натхнення, своеасаблівае адчуванне прыгажосці, вера ў свае мастакоўскія сілы складаюць тую аснову, на якой нараджаліся і квітнелі яе творчыя задумы, удаканалывалася выяўленчае майстэрства.

Л.Трахалёва вядома не толькі як пейзажыст. Значныя поспехі мастачкі і ў жанры партрэта: “Партрэт настаўніка фізікі”, “Успаміны”, “Партрэт маці” і інш. Кожны твор мае канкрэтны, уласцівы толькі яму змест. У партрэце настаўніка фізікі мастачка паказвае напружаную ўвагу педагога, падкрэслівае яго ўнутраную сабранасць у працэсе ўрока, а ў партрэце маці яна імкнецца да перадачы знешняга падабенства. Тут асноўным матэрыялам для работы паслужылі фотаздымкі мінулых гадоў. Аднак творчы вынік далёкі ад чыста механічнага капіравання знешніх рыс партрэтаў.

Своеасаблівае жанравае вытлумачэнне характарызуе партрэтную работу “Успаміны”. На зыходзе свайго жыцця старэнькая, згорбленая доўгім, нялёгкім працоўным жыццём бабуля вяртаецца ў сваю маладосць. Мастачка простымі, лаканічнымі сродкамі імкнецца раскрыць глыбокі змест твора. Асноўную нагрук нясе псіхалагічны вобраз старой, некалькі дзюгаднуную, але неабходную функцыю выконвае ў карціне кампазіцыйны прыём – фігура старой з вэлюмам у руках на фоне вялізнага вакна як пасрэдніка паміж сённяшнім і мінулым і цёмна-зялёны каларыт з ізумруднымі водбліскамі месячнага святла. Л.Трахалёва стварыла партрэт-карціну самабытнага, непаўторнага почырку, быццам правяла філасофскую лінію паміж самім жыццём і яго асэнсаваннем, разуменнем яго вечнасці, бясконцасці і незваротнасці.

У творчасці Л.Трахалёвай значнае месца адводзіцца графіцы. Некалькі альбомаў, якія змяшчаюць да 40 – 50 лістоў, з асобай любоўю і стараннасцю запоўнены пейзажнымі малюнкамі. Тонкі шрых, падрабязная прапрацоўка ўсіх дэталей надаюць малюнкам закончанасць. У алоўкавых малюнках мастачка многа эксперыментуе, смела выкарыстоўвае магчымасці графічнай тэхнікі. Сярод вялікай колькасці замалёвак у адных можна заўважыць ярка выражанае шрыхавое выкананне кампазіцыі, у другіх, наадварот, у мяккай тонавай растушоўцы раскрываецца дзівосна багаты свет прыроды, убачаны і па-свойму ўспрыняты мастаком.

Васіль Жарнасек – яркі прадстаўнік інсітнага мастацтва, якое жыве і развіваецца па-за правіламі і законамі акадэмічнага. Тут усё залежыць толькі ад самога творцы, асаблівасцей яго ўспрымання рэальнасці. Інсітны мастак будзе свой твор, як правіла, зыходзячы з арсенала душэўных прадчуванняў, інтуітыўных імпульсаў вобразнага вырашэння, са свайго ўласнага разумення эстэтыкі, якая быццам закадзіраваная ў ім прыродай.

Творы Васіля Жарнасека экспанаваліся і экспануюцца на выставах самых розных узроўняў. У 1970–80-я гады, калі народная творчасць, аматарскае мастацтва развіваліся ў найбольш спрыяльных умовах, імя В.Жарнасека як мастака-аматара было адным з самых папулярных. Лепшыя яго палотны экспанаваліся на абласных, рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выставах. Не аднойчы ладзіліся і карысталіся вялікім поспехам яго персанальныя выставы ў Віцебску, Мінску. Пэўную частку твораў В.Жарнасека набылі музеі, Дамы народнай творчасці, аичынныя і замежныя мецэнаты.

Васіль Жарнасек працаваў у асноўным у жанры пейзажу, але ёсць у яго і тэматычныя карціны. Тут варта ўспомніць, што ў мінулыя гады, калі існавала цэлая сістэма арганізацыйна-метадычных інстытутаў народнай і самадзейнай творчасці, у аматарскім мастацтве, як і ў прафесійным, даваліся сацыяльныя заказы на стварэнне твораў да пэўных дат ці падзей. Тэматыка іх была самай рознай, у залежнасці ад патрабаванняў часу. Цэлую серыю работ стварыў Жарнасек на ваенную тэму. Мастак

увасобіў на палатне прарыў партызанамі фашысцкай блакады Лепельска-Ушацкай зоны ў 1944 г., вызваленне Лепеля і іншыя падзеі, сведкам якіх быў ён сам.

В.Жарнасек маляваў з дзяцінства алоўкам, вучнёўскай ручкай, вугалем. У той час у яго не было ні добрай паперы, ні фарбаў, ні пэндзляў. Не было побач і настаўнікаў, якія б падказалі, як працаваць, з чаго пачынаць. Васіль Жарнасек усё імкнуўся рабіць сам. Вучыўся ў прыроды, назіраў за ёю, занатоўваў у невялічкім кішэнным альбоме тое, што яго найбольш уражвала. І так з года ў год ён сталаў, набываў пэўны вопыт у жывапісе, малюнку.

У 1950–60-я гады працаваў у розных тэхніках, але больш за ўсё цікавіўся алейным жывапісам. Асноўны змест яго творчых работ – дзівосныя куточки блізкай яго сэрцу Лепельшчыны. Яны занатаваны так пранікнёна, так паэтычна! Амаль што на кожнай карціне вабяць вока азёры, рачулки, неабсяжныя лясныя прасторы. Колеры – і гэта адна з характэрных рыс Васіля Жарнасека – заўжды чыстыя, часам адкрытыя. Творы лепельскага мастака-аматара можна параўнаць з маляванымі дыванамі. Такая ж адметная кампазіцыйная стылістыка, умоўнасць колеравага вырашэння, што надае карцінам Васіля Жарнасека асаблівую прыцягальную сілу. Дзесяткі работ: “Бярозкі”, “Світанак”, “Пейзаж з возерам”, “Возера Жэжліна”, “Лясное возера”, “Абеліск”, “Зімовы пейзаж”, “Бярэзінскі запаведнік”, “Родныя мясціны”, “Статак”, “Бэз” і цэлы шэраг іншых – прасякнуты незвычайнай любоўю да прыроды, да таго краю, дзе жыў, працаў мастак, дзе штодня атрымліваў духоўны зарад і творчае натхненне. Адпрацаваныя за многія гады тэхніка і манера жывапіснага пісьма, дэкаратывізм і адкрытасць колеру дазвалялі Васілю Жарнасеку ствараць змястоўныя, эстэтычна завершаныя, цікавыя карціны.

Творчасць гэтага жывапісца ведаюць далёка за межамі Беларусі. Яго папулярнасці ў многім садзейнічаў Віцебскі абласны цэнтр народнай творчасці. Метадысты цэнтра шмат разоў ладзілі персанальныя выставы Васіля Жарнасека ў Лепелі, Віцебску, Мінску, не кажучы пра тое, што на працягу двух дзесяцігоддзяў менавіта з іх дапамогай карціны мастака экспанаваліся на рэспубліканскіх, усесаюзных і перасоўных выставах.

Невялікая частка палотнаў Жарнасека набыта Віцебскім абласным цэнтрам народнай творчасці.

Але многія творы мастака, на жаль, не захоўваюцца ні ў музеях, ні ў галерэях ці ў запасніках Мастацкага фонду і не могуць быць прыведзены ў якую-небудзь сістэму адносна жанру, тэмы і часу стварэння. Большасць карцін, як правіла, разыходзіліся ў якасці падарункаў школам, дзіцячым садам, сябрам і родным.

Да ліку тых, чые лепшыя творы жывапісу вядомы не толькі ў нашай рэспубліцы, але і далёка за яе межамі, адносіцца Міхась Засінец. Яго карцінам уласціва вобразнае бачанне свету з самымі тонкімі жыццёвымі нюансамі, з разнастайнасцю праяў і змен, што адбываюцца ў чалавечым быцці. Кожная работа Засінца, як правіла, насычана вялікай мастацкай выразнасцю, шчырасцю і непасрэднасцю. Ён імкнецца не толькі зафіксаваць рэчаіснасць, але і завастрыць увагу на самых важных праблемах сучаснасці.

У кожнай новай карціне мастака, як правіла, прысутнічае чалавек – пераўтваральнік жыцця. Чалавек у творах М.Засінца – гэта асоба з багатым унутраным светам, з псіхалагічнай завостранасцю характару. Задуменныя ці сумныя, заклапочаныя ці вясёлыя, радасныя ці ўстрывожаныя, героі яго карцін заўсёды напоўнены жывымі пануццямі, перажываннямі. У сваёй творчасці М.Засінец ахоплівае вялікае кола тэм: тут і ўспаміны аб далёкім дзяцінстве, і незабыўныя ваенныя гады, і сучаснае жыццё роднага сяла, і іншыя, але быт аднавяскоўцаў складае асноўны змест большасці яго жанравых палотнаў.

Засінец умела валодае колерам. Яго тэматычныя карціны, партрэты, пейзажы, нацюрморты звяртаюць на сябе ўвагу перш за ўсё свежасцю колеравай палітры, якая мае дастаткова шырокую шкалу – ад адкрытых, яркіх адценняў да нюансных, ледзь улоўных зрокам спалучэнняў. У шэрагу работ можна заўважыць пэўную дэкаратыўнасць, якая зыходзіць ад індывідуальнага светаўспрымання мастака, ад яго навыкаў і творчага вопыту. Большасць з іх блізкая да народнага жывапісу. Непадрыхтаваны глядач у гэтых творах убачыць значнае скажэнне малюнка, яўныя дыспрапорцыі ў пабудове фігур чалавека, жывёл, але ўсё гэта “не ўспрымаецца як недахоп, а наадварот, чымсьці асабліва прыцягвае. І не толькі ў творах прыкладнага і дэкаратыўнага

жанраў мы бачым гэтыя рысы, яны і ў мастацтве станковым, у тых шматлікіх палотнах, акварэльных эцюдах, алоўкавых накідах, што ствараюцца мастакамі, якія не праходзілі ніякай мастацкай школы, – піша вядомы вучоны, даследчык народнага мастацтва В.Васіленка. – Праўда, і тут прысутнічае некаторая сума прыёмаў, якія можна было б назваць прафесійнымі, але яны не вызначаюць характару гэтага мастацтва і адсунуты на другі план непасрэднасцю кампазіцыі, жыццёвай паўнатой самога сюжэта...” [53].

Як у тэматычных карцінах Засінца, так і ў работах іншага жанру перш за ўсё бачна прастата сюжэта. Напрыклад, для прафесіянала не ўсе бакі штодзённага жыцця служаць матэрыялам для творчай перапрацоўкі. У той жа час самадзейныя мастакі бяруць падобныя тэмы і нярэдка знаходзяць своеасаблівую іх трактоўку. Можна было б назваць нямала работ Засінца, у якіх адлюстроўваюцца, здавалася б, самыя нязначныя моманты. І менавіта ў іх мастак знаходзіць столькі зместу, паэзіі і лірыкі, што без хвалявання яго творы нельга глядзець. У кожнай карціне – глыбокае пранікненне ў вечную прыгажосць роднай прыроды, свет рэальных рэчаў і вобразаў, якія не проста існуюць, а жывуць сваім цікавым, паўнакроўным жыццём.

Нічога не праходзіла міма ўвагі М.Засінца. Мастак бачыць блакітную крынічку, развесістую каліну з ярка-чырвонымі гронкамі. Ён назірае за малым, які робіць першыя крокі, радуецца працоўным поспехам аднавяскоўцаў. Некаторыя эпізоды вызначаюцца асобай урачыстасцю, святочнасцю, на іншых ляжыць адбітак задуменнасці ці лірычнай прыўзнятасці. Але ўсе работы Засінца напоўнены сонечным, жыватворным святлом, душэўнай адкрытасцю, шчырай дабрынёй.

З ранняга дзяцінства Засінец палюбіў родныя мясціны – лес, лугі, сенакосы, невялікія рэчкі, сваю вёску, што раскінулася доўгай і вузкай стужкай ўздоўж ляснага масіву. Мастак імкнуўся кожны новы дзень сустракаць да ўсходу сонца, калі над вёскай паступова расейваўся серабрысты туман і наваколле напайнялася звычайнай ранішняй мітуснёй. Першыя работы Засінца сталі вядомыя глядачу ў 1974 г. на Усесаюзнай выставе твораў самадзейных мастакоў “Слава працы” ў Маскве. Паспя-

ховы дэбют надаў мастаку ўпэўненасці ў сваіх сілах, прымусіў працаваць з большай руплівасцю і адданасцю. З цягам часу на абласных і рэспубліканскіх выставах з'яўляюцца ўсё новыя і новыя творы самадзейнага мастака, якія прыцягвалі ўвагу гледачоў. Першая персанальная выстаўка была арганізавана ў Гомелі, а праз некалькі гадоў у Мінску (1978), дзе экспанаваліся звыш 70 работ. Сотні наведвальнікаў з вялікай цікавасцю знаёміліся з жывапіснымі палотнамі М.Засінца, у якіх з вялікай сілай і пранікнёнасцю паказвалася радасць жыцця.

За невялікі прамежак часу (10 гадоў) мастак стварыў звыш 160 работ. Сярод іх “Юнацтва”, “Была вайна”, “У водведкі”, “Лепшыя даяркі”, “Залатая сажалка”, “Маці”, “Хлеб”, “Сустрэча”, “Вяселле”, “Буслы”, “Бярозавы сок”, “Крынічка”, “Змярканне”, “Ружовая раніца”, “Каліна чырвоная”, “Дрэва жыцця”, “Надзеіны рабіны”, “Цвітуць сады” і шэраг іншых, якія атрымалі сапраўднае прызнанне мастацтвазнаўцаў, крытыкаў, шырокай грамадскасці.

Яшчэ больш вызначыўся творчы поспех Засінца на Усесаюзнай выставе “Самадзейныя мастакі – Радзіме” (1977). Ён атрымоўвае званне лаўрэата Першага Усесаюзнага фестывалю самадзейнай мастацкай творчасці працоўных і ўзнагароджваецца залатым медалём. Многія яго работы экспанаваліся на перасоўных выставах у гарадах былога Савецкага Саюза і шэрага замежных краін. Творчасць мастака выклікала шмат станоўчых водгукаў.

Работы Засінца бяспрэчныя па сваёй мастацкай значнасці. Гэта пацверджана аднадушнасцю ацэнак у той час усесаюзных выстаўкамаў, самага шырокага кола гледачоў. Маляўнічыя па колеры, ясныя па кампазіцыі, страсныя па адлюстраванні жыццёвых з'яў, яго карціны не могуць не хваляваць чалавека. Боль і пакуты народа ў час вайны, яго гераізм і стойкасць, радасць працы, клопаты штодзённых будняў – вось асноўны матэрыял творчасці М.Засінца.

У 1977 г. мастаку прысвоена званне заслужанага работніка культуры БССР. Нялёгкая і карпатлівая, але вельмі патрэбная людзям праца мастака высока ацэнена ўрадам.

Творчасць Міхаіла Засінца, як мы адзначалі, не абмяжоўваецца адным жанрам. Сярод яго работ – тэматычныя палотны, пейзажы, партрэты, нацюрморты, алоўкавыя накіды. Жанравыя карціны закранаюць шырокае кола тэм. Пэўную ўвагу ўдзяляе мастак тэме Вялікай Айчыннай вайны (“Партызан”, “Была вайна”, “Вайна”, “Сустрэча” і інш.). Гэта ў асноўным раннія работы. Менавіта з іх пачынаецца сапраўдны шлях Засінца ў мастацтве. Карціны аб’ядноўваюць адзінае стылявое вырашэнне, умоўнасць і вобразная трактоўка. У першай з іх адлюстраваны пачатак вайны. На пярэднім плане жанчына з маленькім дзіцем і дзяўчынка, якія маўкліва, з трывогай праводзяць калону чырвонаармейцаў, што адпраўляюцца на фронт. Трывожны настрой у карціне падкрэсліваецца ярка выражанай узгорыстасцю поля, чорна-белым чаргаваннем воблакаў і, галоўнае, псіхалагічна тонкім і выразным вобразам жанчыны. Палатно насычана эмацыянальным драматычным зместам. Аўтар імкнецца да мастацкага абагульнення, выкарыстоўваючы для гэтага адпаведныя выяўленчыя сродкі. У іх аснове – непасрэднае, па-дзіцячы шчырае вобразнае бачанне свету. Засталася недааранае поле. Коні быццам на хвіліну спыніліся, каб адпачыць, а іх гаспадар – у страі адыходзячых чырвонаармейцаў.

У большасці сваіх карцін Засінец звяртаецца да алегорыі, гіпербалы, сімвала. Пераканаўчы прыклад – работа “Вайна”. У цэнтры палатна – фігура жанчыны, з павязанай на галаве чорнай хусткай, на фоне палаючага горада. Яна абдымае дзяцей, якія моцна прытуліліся да яе, твары іх напоўнены жахам. Дзеці просяць аб выратаванні, шукаюць літасці ад таго страшнага, што прынесла вайна.

Фігура жанчыны сімвалізуе вобраз маці-Радзімы, на долю якой выпалі вялікае гора і цяжкія выпрабаванні. На яе твары складаная гама пачуццяў: глыбокі роздум, трывога, горыч. Псіхалагічная завостранасць, вялікі ўнутраны напал герояў надаюць твору хвалюючае, эмацыянальнае гучанне. Значную ролю ў раскрыцці асноўнага зместу адыгрывае колер. Засінец умела выкарыстоўвае яго спалучэнні: чырвона-карычневыя, шэра-зялёныя адценні, якія пераходзяць у чорны колер, ствараюць адпаведны агульны настрой.

Складанасцю чалавечых пачуццяў напоўнена работа “Партызан”. У ёй таксама перададзены душэўныя перажыванні, ваявыя якасці чалавека, які зведаў усе цяжкасці вайны. Мастак наўмысна вызваляе агульную кампазіцыю ад нязначных дэталей і асноўную ўвагу завастрае на цэнтральнай фігуры жанчыны, якая аплаквае партызана, што загінуў у баі. Яна схілілася над ім, ціха дакранулася рукой да твару, быццам баючыся разбудзіць яго ад моцнага сну. Горыч і боль адчуваюцца ў яе апошнім развітанні.

З чыста тэхнічнага боку М.Засінец імкнецца давесці палатно да пэўнай завершанасці. Добра прарысавана форма твару, рук, кампазіцыя ўраўнаважаная. І хаця ў аснове агульнай пабудовы твора адчуваюцца нявызначанасць планаў, несурмернасць дэталей, непрапарцыянальнасць фігур, але гэта не перашкаджае прачытаць яго глыбокі змест.

У палатне “Сустрэча” іншы настрой. Трагізм і горыч змяняюцца тут бязмежнай радасцю і сапраўднай урачыстасцю. Скончылася вайна. Салдат вяртаецца ў родную хату. Вось ён ужо ў некалькіх кроках ад яе. Насустрэч яму бягуць жонка і сын. Такі асноўны змест твора. Сродкі, якімі імкнецца Засінец раскрыць тэму, своеасаблівыя. Падзея карціны разгортваецца на прасёлачнай дарозе. Дарога, што адыходзіць далёка за гарызонт, падкрэслівае доўгі і цяжкі шлях салдата ў гады вайны. Насычаны ружова-чырвоны колер поля, якое займае ў карціне амаль дзве трэці, узмацняе ўрачысты настрой. Блакітнасць летняга неба, свежая зеляніна стройных невысокіх бярозак паабাপал дарогі нагадваюць першыя месяцы мірнага жыцця. Між тым і вайна прысутнічае тут у асобных дэталях. Акрамя параненага салдата, на абочыне дарогі паказаны абломкі нямецкага самалёта. Фігура франтавіка, размешчаная ў цэнтры палатна, і рэшткі самалёта як бы канкрэтызуюць дзеянне ў часе. Мастак будзе кампазіцыю, грунтуючыся ў асноўным на сваіх асабістых уяўленнях, эмоцыях. Адлюстраваная сцэна вабіць шчырасцю, душэўнай цеплынёй, незамутненым светаўспрыманням. Адпаведныя выяўленчыя сродкі яшчэ больш падкрэсліваюць тыя высакародныя чалавечыя якасці, якія імкнецца ўвасобіць мастак у сваім невялікім па памеры творы.

У творчасці М.Засінца тэма вайны займае даволі істотнае месца. Яна адлюстроўваецца ў розных аспектах. У работах мастака паказаны не толькі канкрэтныя эпізоды вайны, але і тыя, што ў пэўнай ступені звязаны з ёй: сустрэчы з ветэранамі вайны, святкаванне Дня Перамогі, паходы па месцах баявой і працоўнай славы. Звяртаючыся да ваеннага мінулага, мастак прымушае глядачоў задумацца над тымі цяжкасцямі, нястачамі, стратамі, якія прыйшлося вынесці савецкім людзям у гады Вялікай Айчыннай вайны.

Большасць работ Засінец стварае на матэрыяле свайго роднага саўгаса. Жыццё аднавяскоўцаў, іх паўсядзённыя клопаты, вялікія і малыя справы аднолькава хвалююць мастака. Ён умее заўважыць цікавае ў звычайным, выдзеліць гэта, завастрыць. У выніку нараджаецца паэтычная карціна аб жыцці землякоў, іх працы, адпачынку, быце.

Своеасаблівым настроем прасякнута работа “У водведкі”. Сялянская хата, напоўненая яркім сонечным святлом. На лаўках сядзяць жанчыны, у цэнтры – маладая маці, якая трымае на руках маленькае дзіця. Жанчына шчаслівая, радасная, і гэтая радасць, як сонечнае святло, адбіваецца на тварах астатніх, што прыйшлі наведаць сваю сяброўку і раздзяліць з ёй вялікае шчасце.

Першае, чым уражвае гэтае палатно, – урачыстаць, узвышанасць, святочнасць настрою. Ад яркага сонечнага святла ў хаце цёпла і ўтульна. На тварах жанчын – душэўныя, шчырыя ўсмешкі. Мастак будзе карціну сіметрычна. Па абодва бакі ад цэнтральнай фігуры сядзяць жанчыны з падарункамі ў руках. Кампазіцыйная раўнавага дасягаецца дзякуючы цэнтральнай фігуры – маладой маці.

Карціна вельмі цікавая ў сэнсе мастацкага выканання. Фігуры людзей пададзены ў разнастайных паваротах і ракурсах. Адчуваюцца аб’ёмнасць, глыбіня прастору, багацце псіхалагічных характарыстык. І ўсё ж галоўнае – жыццесцвярджальны настрой.

Такі ж святочны, вясёлы настрой у другой карціне Міхася Засінца. Мы маем на ўвазе карціну “Вяселле”. Разам з жаніхом і нявестай выйшлі госці на вуліцу і пусціліся ў скокі пад гар-

монік. Некаторыя з іх у традыцыйным народным адзенні з вышым арнамантам і карункамі. І хоць складаная кампазіцыя не дазволіла мастаку паказаць характэрную пластыку танцораў, тым не менш змест твора прачытваецца даволі выразна.

У сваёй творчасці Засінец часта звяртаецца да ўспамінаў аб дзяцінстве. Гэта непаўторная і незабыўная пара паўстае перад яго вачыма ва ўсхваляваных, кранаючых фарбах. Кожная работа мастака, прысвечаная дзяцінству, прасякнута непасрэднасцю мастацкага бачання, як, дарэчы, і ўся яго творчасць. Тут і радасць прыходу вясны, і дзіцячыя гульні, і работа з бацькамі ў полі... Адным словам, бясконца чарада ўспамінаў аб кароткім, але яркім па ўражаннях часе.

Неаднойчы даводзілася М.Засінцу з дзецьмі пасвіць коней. Гэты момант лёг у аснову карціны “На начлезе”, дзе аўтар у поўную сілу аддаецца ўспамінам аб сваім дзяцінстве. Хлопцы засталіся ў полі нанач, сядзяць ля агню, п’якуць яблыкі, радасна, ажыўлена гамоняць. Яркім полымем асветлены іх твары. Сярод іх і сам будучы мастак, паколькі гэты эпізод – наскрозь аўтабіяграфічны. Выяўленчая мова твора ў асноўным грунтуецца на асабістым уяўленні аўтара. Кампазіцыя пазбаўлена надуманасці, наўмыснасці. Шчырае жаданне мастака выказаць свае ўражанні аб далёкім мінулым сінтэзуе ў карціне многія эпізоды.

Работы “Вясна” і “Зайчыкаў хлеб” таксама ўводзяць гледача ў свет дзіцячых уяўленняў. У першай адлюстравана абуджэнне прыроды ад зімняга сну. Прыляцелі з цёплых краёў птушкі. Іх песні загучалі ў сонечным небе разнастайнымі мажорнымі мелодыямі. Зямля апрапулася ў зялёнае ўбранне. Усё ажыло, запрыгажэла ў прыродзе.

Засінец насычае гэту работу багаццем інфармацыі. Ралля ўздыбілася ад вясенняй вільгаці і сонца, дрэвы ледзь пакрыліся маладой зелянінай, свойскія птушкі высыпалі на лона прыроды, звонкагалоса п’е на загарадзі певень. На гэтым фоне мастак малюе дзяцей, якія прагна прыслухоўваюцца да галасоў вясны.

У карціне “Зайчыкаў хлеб” аўтар малюе маці, якая прыйшла з палявых работ. Ля сваёй хаты яе радасна сустракаюць дзеці. Аднаму яна дае патрымаць граблі, другому дае зайчыкаў хлеб (што застаўся ад абеду). Прыпыняючыся на штодзённым, звы-

чайным эпізодзе, мастак менавіта ў малым і нязначным імкнецца адшукаць штосьці цікавае. Яго аднолькава хвалююць і важныя падзеі, і камерныя сцэны. Гэта ж само жыццё, а ў ім, як гаварыў М.Засінец, няма неістотных рэчаў.

Параўноўваючы работы М.Засінца ранняга перыяду з работамі апошняга часу, заўважаем, як з кожным годам глыбей асэнсоўваюцца мастаком з’явы, што ён адлюстроўвае, чысцей вызначаецца колеравая палітра. Менавіта людзі з іх штодзённымі клопатамі, думкамі, справамі становяцца галоўнымі героямі яго карцін. Гэту будзённасць мы бачым у такіх работах, як “Кубак малака”, “Сям’я”, “Першыя крокі”, “Першыя навасёлы”, “Крынічка”, створаных за невялікі прамежак часу. Мастак імкнецца апаэтызаваць той ці іншы вобраз, шырэй разгарнуць рамкі пэўнай з’явы.

У творчым багажы Засінца значную частку займаюць творы з глыбокім філасофскім падтэкстам, ён прысутнічае як у раней разгледжаных работах (“Вайна”, “Маці”), так і больш позніх (“А жыццё працягваецца”, “У жыццё”, “Першыя навасёлы”). Сілуэт сухога, расшчэпленанага на некалькі частак дрэва (“А жыццё працягваецца”) не раскрыў бы асноўны змест палатна, калі б аўтар не закрануў у ім нешта больш важнае. Побач з загінуўшым дрэвам – дзесяткі маладых зялёных парасткаў як сімвал непераможнага жыцця. Праз асабіста суб’ектыўнае светаўспрыманне, праз вобразнае ўяўленне мастак імкнецца адлюстраваць агульназначнае, заканамернае, невыпадковае.

Імкненне паглыбіць тую ці іншую тэму прымушае мастака неаднаразова звяртацца да метафары, сімволікі, што дазваляе трактаваць змест не прамалінейна, а ў іншасказальнай форме. Прыклад таму – работа “У жыццё”. Сама назва падказвае глядачу больш шырокі змест, чым той, які ёсць у карціне. У ёй Засінец малюе рэзкім ракурсам дарогу, якая цягнецца да гарызонта, па ёй выразна чаканіць крокі малады хлопец. Ён ідзе ў новае жыццё, самастойнае, працоўнае. Уперадзе шмат нязвяданага, неадкрытага. Да гэтых тайнаў і вядзе яго шырокая, прасторная дарога. Асноўную задуму мастак раскрывае ўмоўнымі сродкамі: дарога – гэта жыццёвы шлях чалавека, а ўзыходзячае сонца, якое асвятляе яго, указвае напрамак. Карціна, хоць і не

дапрацавана ў сэнсе тэхнічнага выканання, але не ўспрымаецца як незакончаная.

Валодаючы рэдкім дарам мастака з паэтычным мысленнем, Міхась Засінец стварае работы, прасякнутыя жыццялюбствам. Яны цікавыя глыбінёй думкі, непасрэднасцю погляду на рэальныя жыццёвыя з’явы. Многія з яго работ уяўляюць цікавыя, змястоўныя карціны. Яркі прыклад таму – работа “Першыя навасёлы”. Здаецца, што кампазіцыя карціны простая. У цэнтры яе намалевана дрэва са шпакоўнямі. Побач з імі – звонкагалосыя гаспадары. Навокал – вясенняя зеляніна, асветленая яркімі сонечнымі промнямі. Але гэтым змест карціны не вычэрпваецца. У глыбіні яе аўтар паказвае цесляра, які рыхтуе бярвенні для новай хаты. Вось два асноўныя кампаненты кампазіцыі, у якіх і заключаецца галоўная ідэя твора. Мастак тонка падкрэслівае турботу чалавека аб прыродзе, аб птушках. Пройдзе нямала часу, пакуль на гэтым месцы вырасце дом, а птушкі ўжо спраўляюць наваселле.

Для творчасці мастака актуальная праблема ўзаемаадносін чалавека і прыроды. Раскрываючы гэтую тэму, Міхась Засінец пазбягае “лабавога” вырашэння. Ён асцярожна падводзіць гледача да асноўнага зместу праз вясеннюю красу прыроды, свежыя, радасныя адценні фарбаў. Цікавыя назіранні ў гэтай рабоце дапоўнены багаццем роздуму і абагульненняў.

Глыбокі сэнс раскрывае Засінец у адной з апошніх работ – “Дрэва жыцця”. У самых лаканічных формах спрабуе ён раскрыць змест чалавечага жыцця. Раскідзісты, у некалькі абхватаў дуб узнёсся над роднай вёскай як сімвал магутнасці духу чалавечага, волі і дабрыні людской. Дрэва глыбока і моцна ўрасло ў зямлю, з якой зрасліся з ёю многія пакаленні людзей. Паміралі адны, нараджаліся другія, а зямля заставалася той жа – урадлівай, багатай.

М.Засінец параўноўвае жыццё старога, які на хвіліну прысеў ля гэтага дуба, з доўгім жыццём дрэва. Прарэзаны глыбокімі маршчынамі твар, сівая барада і згорбленая постаць падкрэсліваюць нялёгкія працоўныя і жыццёвыя шляхі чалавека. Увесь яго лёс звязаны з бацькоўскай зямлёй, з працай цяжкай, але высакароднай, неабходнай. Паказаныя на заднім плане прылады працы – плугі, бароны, конныя сенакасілкі – вяртаюць гледача ў

мінулае нашага сучасніка. Гэта мінулае нібы асобная галінка на дрэве, частка яго багатай кроны. Мастак па-свойму развівае асноўны змест, выкарыстоўваючы элементы сімволікі, метафару (гэта адна з асаблівасцей усёй творчасці Міхася Засінца). Амаль кожная яго работа раскрывае глыбокую жыццёвую сутнасць з’явы, падзеі ці асобных прадметаў. Ён расказвае аб розных баках чалавечага быцця сродкамі выяўленчай мовы, адпрацаванымі на працягу многіх гадоў. За гэты час з’явіліся свая, асабістая манера, шматколеравая палітра фарбаў паказу жыцця.

Не адзін дзесятак работ Засінец прысвяціў важным падзеям у жыцці свайго роднага саўгаса. Быццам разам з усімі выязджае ён на вясеннюю сяўбу ("Сяўба"), прысутнічае на ўшаноўванні лепшых працаўнікоў саўгаса ("Пераможцы ў сацыялістычным спаборніцтве"), спяшаецца на ўборку ўраджаю ("У жатву"), радуецца багаццю ўрадлівых палёў ("Хлеб"). Мастак ні на хвіліну не адыходзіў ад жыцця, бясконца разнастайнага ў сваіх праявах. Ён паспяваў не толькі адлюстравачь тое, што ўжо адбылося ўчора ці сёння, але і папярэдзіць падзею, падаць яе ў сваім уяўленні, выкарыстаўшы гармонію фарбаў.

Часта Засінец звяртаўся да тэмы хлеба ў самым шырокім сэнсе. З пранікнёнасцю і душэўнасцю выражае Засінец сваю думку аб хлебе: "Лёгкімі хвалямі калышацца пад ветрам жытня ніва. Ускрай яе стаяць двое: стары і хлапчук. Стары ўзяў у руку спелае калосе, нюхае яго, а хлапчук пільна пазірае на дзеда даверлівымі вачамі... У прыгорбленай доўгімі гадамі постаці я адразу пазнаў таго неспакойнага, заклапочанага чалавекка. Гэта ён праз усё сваё нялёгкае жыццё нёс на выпягнутай руцэ на паказ людзям як сімвал працы і ашчаднасці тры залатыя зярняткі. Цяпер прывёў малога ў поле, каб паказаць яму спрадвечную веліч зямлі-карміцелькі, перадаць сваю хлебаробскую любоў да яе. Чуеш, як пахне спелае жыта? Нічога ў свеце няма больш вялікага і жыватворнага, чым гэты пах. Бо гэта – пах баццухны хлеба..." [125]. Такі змест з асаблівым хваляваннем і высакароднасцю ён раскрывае ў жывапісным палатне "Пах спелага жыта".

Не раз лірычны настрой цягнуў мастака да паэзіі і летуценняў. У некаторых творах можна заўважыць ледзь улоўныя ноткі

тугі аб юнацтве яго – пары, якая хутка праходзіць і ніколі не вяртаецца. З цеплынёй і пранікнёнасцю звяртаецца ён і да вечнай тэмы кахання, спрабуе па-свойму яго асэнсаваць, быццам зноў адчуць і перажыць (“Паспела рабіна”, “Яблынька”). Мастак і ў гэтых творах далікатна і тонка параўноўвае, напрыклад, маладую румяную дзяўчыну са стройнай рабінай, уся крона якой абвешана ружовымі спелымі ягадамі, ці з яблынькай, абсыпанай пахучымі беласнежнымі кветкамі.

Асноўная маса работ Засінца так ці інакш звязана з прыродай. Магчыма, у пейзажы ён як мастак найбольш эмацыянальна, цікава выражае свае асабістыя адносіны да роднага краю. У яго творах прырода паўстае ў багатай разнастайнасці: тут светлая раніца і ў чырвонай барве вечар, залатая восень і марозная зіма. І ў кожнай рабоце душа мастака, яго чулае пранікненне ў таемніцы прыроды.

На рэспубліканскай выстаўцы 1976 г. экспанавалася пейзажная работа Засінца “Буслы”. Яна прыметна выдзялялася сярод іншых карцін насычанасцю колеравай гамы, прастатой сюжэта. У ёй паказаны тыповы беларускі пейзаж з маладымі, ледзь кранутымі жаўцізной бярозкамі, стагамі сена і бусламі. Усё гэта асветлена яркімі промнямі заходзячага сонца. Аўтар у карціне дабіўся цэльнасці, лаканічнасці. Ствараецца ўражанне, быццам гэта не карціна, а перанесены на палатно фотаздымак. У рабоце няма складаных перапляценняў ландшафту, якіх-небудзь падмаляваных дэталей. Адчуваюцца цішыня, блізкасць ціхага, цёплага вечара. Гаспадары беларускіх палёў – чорна-белыя буслы – важна і павольна пахаджаюць па нядаўна скошанай траве. Яркі-барвовы каларыт карціны абвастрае ўражанне адыходзячай спякоты.

Адной з самых цікавых і палюбіўшыхся шырокаму колу глядачоў работ стаў пейзаж “Залатая сажалка”, які звяртае на сябе ўвагу перш за ўсё вялікім майстэрствам перадачы незлічонага мноства колераў і дэталей, што падкрэсліваюць урачысты настрой восеньскай пары. Тут знаёмыя па іншых работах мастака яго любімыя бярозкі, стог залацістага сена, хаты. Мясціны, апетыя ім ў дзесятках іншых карцін, паўстаюць перад глядачом у непаўторнай дзівоснай красе.

М.М.Засінец не шукаў прыгожых куткоў для сваіх карцін, а ў асноўным абмяжоўваўся геаграфіяй роднай вёскі Мядзведнае. Менавіта там ён чэрпаў творчае натхненне. І сапраўды, дарагія мясціны даволі бясконцы матэрыял для творчасці мастака.

Пэўную ўвагу мастак удзяляе адлюстраванню якога-небудзь канкрэтнага стану прыроды. Не заўсёды была магчымасць напісаць работу з натуры, але ўважлівыя назіранні ў мінулым, багатая асабістая фантазія кампенсавалі гэты недахоп.

Вялікай жыццёвай перакананасцю і шчырасцю пачуццяў прасякнута пейзажная работа Засінца “Ружовая раніца”, экспанаваная на абласных, рэспубліканскіх і ўсесаюзнай выстаўках і атрымаўшая сапраўднае прызнанне гледачоў. У ёй выявіліся яркая самабытнасць, таленавітасць чалавека, які без акадэмічных ведаў, прафесійнай творчай падрыхтоўкі падняўся да высокага ўзроўню мастацкага ўвасаблення. Менавіта асабістыя перажыванні аўтара, калі яны ператвараюцца ў мастацкі вобраз, абавязкова даюць творцу магчымасць узняцца значна вышэй візуальных назіранняў. Часам і сам выканаўца таго ці іншага твора не ўсведамляе пэўнага багацця настрою, асацыяцый, фантазіі, выяўленых ім у жывапісе і графіцы. Гэта адбываецца таму, што інтуітыўныя моманты ў пэўнай ступені пераважаюць над рамеснымі.

“Ружовая раніца” М.М.Засінца пацвярджае такую думку. Палатно ўражвае перш за ўсё непасрэднасцю. У яго кампазіцыі змешчана багатая прадметная інфармацыя. Усе дэталі ў асноўным не падпарадкаваны кампазіцыйным законам. На першы погляд здаецца, быццам тут пануе хаатычнасць. Дзяўчынка выйшла з хаты, каб выгнаць у поле жывёлу, і на хвіліну затрымалася на верандзе. Тое, што яна ўбачыла, яе здзівіла, уразіла. Над адыходзячай начной цемрай раптам узнялося ранішняе ружовае святло... Усе прадметы сталі нейкімі дзіўнымі, прывабнымі. Першыя промні ўзыходзячага сонца абвясцілі пра пачатак новага дня. З хлява выйшла карова, у двары ходзяць куры, дзяўчынку сустракае на парозе сабака, птушкі пяюць на дрэвах. Звычайная сельская сцэна. Але ж з якой радасцю і хваляваннем перадае мастак усё гэта выяўленчымі сродкамі! Карціна падкупляе дакладнай жыццёвай праўдай. Рамантыка сельскага жыцця

раскрыта ў ёй сапраўды па-майстэрску. У гэтым невялікім жывапісным творы многа паветра, колеру, пачуццяў.

Большасць пейзажных работ мастака ў той ці іншай ступені звязаны з вобразам чалавека. У адных карцінах паказваюцца працаўнікі саўгаса (“Вясенняя сяўба”), у другіх – вясковыя будні (“Ля магазіна”), дзятва (“Бярозавы сок”, “Вечар”, “Крынічка” і інш.). Але асноўная ўвага ўдзяляецца адлюстраванню менавіта прыроды, а людзі толькі адухаўляюць яе. Напрыклад, “Крынічку” не назавеш жанравай карцінай. У ёй – пейзаж, знаёмы нам па рабоце “Залатая сажалка”: тыя бярозкі, хата, сцежкі, і толькі драўляны калодзеж у цэнтры, з якога сочыцца празрысты струмень крынічнай вады, у значнай ступені паглыбляе змест твора. Аўтар паказаў у карціне падлеткаў, якія з вялікай асалодай п’юць з крыніцы ваду. Тут Засінец звяртаецца да метафары, параноўваючы крынічную ваду з сокам зямлі, якая дае жыватворную сілу чалавеку і наvekі радніць з тымі мясцінамі, дзе ён нарадзіўся і вырас.

Жаданне адлюстраваць блізкага чалавека – сваяка, суседа, калегу па працы, таварыша – прымушае амаль што кожнага мастака ў той ці іншай ступені звярнуцца да партрэтнага жанру. У творчасці самадзейных аўтараў партрэт мае некалькі спецыфічных асаблівасці, якія выключаюць акадэмічныя веды маляўніцтва, аб’ёмную перадачу мадэлі.

Міхась Засінец стварае партрэты сваіх землякоў – працаўнікоў роднага саўгаса. Кожны вобраз – непаўторны, па-свойму цікавы, прывабны.

Да ліку партрэтаў, выкананых у ранні перыяд, адносяцца “Стары”, “Унук”, “Бабуля”. Кожны з іх мае свой змест. У партрэце старога падкрэсліваюцца задуменнасць, стомленасць чалавека, які ў сваім жыцці, напэўна, адмераў больш васьмі дзесяткаў гадоў і зараз быццам абдумвае пройдзены шлях, успамінае аб ім. Карычнявата-цёмны агульны каларыт узмацняе адчуванне далёкага мінулага. У такой жа манеры зроблены і партрэт бабулі, але характар тут іншы. У яе знешнім абліччы, невялічкай згорбленай постаці адчуваюцца непаседлівасць, рухавасць, не адпаведныя старэчаму ўзросту. Ствараецца ўражанне, быццам толькі на хвіліну прысела бабуля перад аб’ектывам фо-

таапарата. Рысы яе характару, душэўны стан дакладна зафіксаваны на палатне: добрая, цёплая ўсмешка прымушае гледача па-сапраўднаму верыць у чалавечую высакароднасць. Гэты ж вобраз бабулі мы можам убачыць у многіх жанравых работах мастака (“Цёплая восень”, “Бабуліны казкі”, “Вайна” і інш.), дзе тая ж прастата, шчырасць душы перадаюцца ў розных жыццёвых абставінах. Старая жанчына, добра вядомая і блізкая аўтару, пераходзіць з адной карціны ў другую, выконваючы пэўную канкрэтную ролю ў кампазіцыі. Ці не яна, вось гэта жанчына-маці, аплаквала загінуўшага блізкага ёй чалавека? Ці не яна разам з іншымі цягнула па доўгім, неапрацаваным полі плуг у пасляваенны час, каб вырасіць хлеб, бульбу, каб пракарміць не толькі сваю сям’ю, але і дапамагчы дзяржаве ў нялёгкую пасляваенную пару? Лёс складаны, нялёгкі адзначаны ў вобразе гэтай старэнькай жанчыны, якая праз самыя розныя выпрабаванні зберагла ў сваім сэрцы вялікую радасць жыцця і чалавечую дабрыню.

Адметная асаблівасць партрэтных работ Засінца ў тым, што людзі ў іх надзелены выключнай жыццёвай пераканаўчасцю, сілай праўды і веры ў самае ўзвышанае і высакароднае. Яны цесна зліты з іх быццём. Героі палотнаў М.Засінца неад’емныя ад усяго зямнога – ад радасцей і гора, ад будзённых турбот і больш важных праблем.

Аўтар спрабуе скарыстаць разнастайныя выяўленчыя прыёмы, каб пазбегнуць шаблону ў трактоўцы таго ці іншага партрэта, надаць цікавасць твору. Адных ён малюе за працай (“Вязальшчыцы”), другіх – у задуменні (“Чаканне”), трэціх – у сямейных турботах (“На работу”, “Залатая восень” і інш.). Мастак імкнецца раскрыць канкрэтны вобраз праз унутраны свет кожнага партрэтуемага. І можна з упэўненасцю сказаць, што выканаць гэту складаную задачу яму ўдаецца. У партрэтных работах Засінца своеасабліва адлюстроўваюцца разуменне чалавечага ідэалу, багацце характараў з разнастайнымі душэўным складам і знешнім абліччам.

Акрамя жанравых работ, пейзажа, партрэта, М.Засінец спрабаваў свае сілы і ў нацюрморце. Тут аўтар таксама імкнецца завастрыць увагу на канкрэтнай тэме. У адным выпадку ён раскрывае глыбокі жыццёвы змест праз асобныя сімволіка-

алегарычныя элементы, у другім – праз групу прадметаў, зробленых чалавечымі рукамі (румяны бохан свежавыпечанага хлеба, спелыя, налітыя сокам фрукты, прылады працы і г.д.). Іншы раз мастак выказвае лірыка-паэтычны настрой менавіта ў нацюрморце і робіць гэта па-свойму пранікнёна, душэўна.

У рабоце “Галінка вярбы” Засінец даволі тонка падкрэслівае абуджэнне прыроды ў раннюю веснавую пару. Праз адчыненае вакно, дзе стаіць невялікі збан з распушчанымі галінкамі вярбы, адкрываецца шырокая вясковая карціна. Напоеная вільгаццю зямля, дрэвы з першымі кволымі лісцікамі, свежае паветра сведчаць аб прыходзе адказнай пары для сельскіх руплівых працаўнікоў. Амаль у кожным нацюрморце падкрэсліваецца цесная сувязь з вясковым жыццём. Засінец і ў гэтым жанры застаецца верным сваёй творчай накіраванасці – адлюстраванню таго блізкага, роднага, з чым навечна звязаны лёс самога мастака і яго аднавяскоўцаў.

Нельга сказаць, што кожная новая работа рабілася мастаком хутка і проста. Іншы раз Засінец выконваў не адзін дзесятак алоўкавых накідаў ці колеравых замалёвак, каб адшукаць найбольш аптымальнае рашэнне задуманай кампазіцыі, каб “адштурхнуцца” ад зрокавых адчуванняў канкрэтна існуючых прадметаў, з’яў для стварэння іх вобразаў, глыбока змястоўных, пераасэнсаваных, абагульненых. Іншы раз мастацкае пераасэнсаванне раскрывае перад глядачом дзівосны свет фантазіі, якая зыходзіць не з казачных матываў, а з эпизодаў канкрэтнага жыцця.

Творы М.Засінца, як і многіх іншых самадзейных мастакоў, не менш таленавітых, адрозніваюцца перш за ўсё чысцінёй, найўнасцю ўяўленняў аб узаемадзеяннях прадметнага і духоўнага свету, чалавечага быцця з навакольным асяроддзем. Гэтая найўнасць мастацкага бачання з’яўляецца характэрнай асаблівасцю самадзейнай выяўленчай творчасці Засінца, у пэўнай ступені адрознай як ад прафесійнага, так і ад традыцыйнага народнага мастацтва. У яго многіх жанравых палотнах глыбокая сутнасць канкрэтнай з’явы раскрываецца не з прафесійным выяўленчым майстэрствам, а з дапамогай асабістага інтуітыўнага ўяўлення аб жыццёвай рэчаіснасці. Усё мастацтва М.Засінца – гэта праўда чалавечага жыцця, у якім мастак паста-

янна чэрпаў бясконцы матэрыял, які так быў патрэбны яму для творчага натхнення, душэўнага ўздому і захаплення.

На апошняй рэспубліканскай выставе народнай творчасці ў рамках Першага фестывалю народнага мастацтва Беларусі “Беларусь – мая песня” (1998) вызначыліся новыя імёны мастакоў-жывапісцаў, якія без былой тэматычнай і ідэалагічнай устаноўкі па-свойму раскрылі асабістае бачанне жыццёвых з’яў вобразна выяўленчымі сродкамі. Гледачы з цікавасцю ўспрымалі творы М.Сайфугаліевай, М.Ларынай, Ф.Максімава, Р.Зельзіна, Н.Байцова, Н.Сайфугаліева з Віцебска, В.Цяцёркіна з Гарадоцкага раёна, З.Ляйко і В.Жарнасека з Лепеля, Л.Андзілеўкі і М.Фянько з Глыбоцкага раёна і шэрага іншых ініцыяльных мастакоў. Асаблівую ўвагу гледачоў прыцягнулі адметныя, насычаныя кантрастнай каларыстычнай гамай і вобразна-пластычным вырашэннем тэматычныя палотны М.Сайфугаліевай. З ярка выражанай рэпрэзентатыўнасцю і нейкай асаблівай настальгіяй яна быццам аднаўляе ў сваёй памяці эпізоды і сцэны з жыцця і быту сваіх аднасяльчан, землякоў. Далёкі Татарстан, дзе нарадзілася і вырасла М.Сайфугаліева, з вялікай любоўю і трапяткім хваляваннем паказаны ў вобразным адлюстраванні. Толькі па адной яе карціне “Мыцце паласаў” можна прачытаць цэлую аповесць аб складзе жыцця татарскага народа, яго працы, адпачынку, асаблівасцях прыроды, а таксама месцы і ролі ў ёй чалавека. Мастачка вельмі трапна перадае злітнасць чалавека з прыродай. Аўтар гэтай карціны не толькі падкрэслівае сваю асаблівую цеплыню і прыгажосць летняга пейзажу, але і на яго фоне па-майстэрску раскрывае фальклорна-этнаграфічную сцэну і працы, і адпачынку сваіх аднасяльчан у час мыцця паласаў, вытанчаных майстрыхамі акругі. Віртуозная пластыка жаночых фігур, вытанчанасць ліній, грацыёзнасць постацей, насычаныя цёплы каларыт, каляровая арнаментыка паласаў, рытмічная дынаміка працуючых і заспакоенасць тых, хто адпачывае, – усё гэта нібыта пераплецена мастачкай у агульную жыццёвую тканіну толькі аднаго звычайнага летняга працоўнага дня.

У карціне “Татарская баня” ёю выкарыстаны яркі, дэкаратыўна насычаны колер, нібыта запазычаны з палотнаў вядомых заходнееўрапейскіх постімпрэсіяністаў Ван-Гога і Гагена. Экс-

прэсіўнасць і дынаміка фігур, іх вытанчаная пластыка, абагульненая колеравая гама з графічнай лінейнай падмалёўкай надаюць твору асаблівую выразнасць і эстэтычную прывабнасць. Аўтар з дэталёвай падрабязнасцю раскрывае карціну звычайнага “баннага дня” на сваёй радзіме. М.Сайфугаліева ужо даўно жыве і працуе ў Беларусі, але ўспаміны дзяцінства захавала на ўсё жыццё як самае блізкае і дарагое. Таму ў большасці яе твораў перад гледачом разгортваюцца знаёмыя сцэны і эпізоды з жыцця аднасяльчан мастачкі, падкрэсліваюцца тое, што ўласціва звычкам і традыцыям татар, асаблівасцям іх быту, нормаў, матэрыяльнай і духоўнай культуры. Некаторыя яе работы набываюць ярка выражаную падкрэсленую гратэскую казачную рэпрэзентатыўнасць. Яркім прыкладам у гэтым плане можа служыць жывапіснае палатно “Татарская вёска”, у якім рэальныя жыццёвыя сцэны спалучаюцца з элементамі міфічнага ўяўлення. Тут і сцэна паласкання бялізны ў палонцы, і пейзаж абсягу вёскі, што размясцілася на казачным узвышшы. Зімовыя сцяжынкі падымаюцца высока, амаль што ў неба, і вядуць наш погляд да вясковых хат, мячэці, ветранага млына. Коні з санямі і сенам па вертыкальнай дарозе падымаюцца ўверх, туды, дзе ў заснежанай вёсцы праходзіць звычайнае жыццё людзей з іх радасцямі і турботамі, надзеямі і памкненнямі. Мастачка не чураецца паказаць сваё хваляванне, раскрыць успрыманне прыгажосці роднага краю ў шчырай і па-дзіцячы наіўнай выяўленчай форме. Менавіта такі прыём, які яна выкарыстоўвае непасрэдна, ненаўмысна ў сваіх работах, падкупляе гледача, робіць твор запамінальным, цікавым.

Своеасаблівыя па кампазіцыйнай пабудове, змястоўным раскрыцці з’яў і падзей карціны М.Ларынай з Віцебска. Знешнеканструктыўнае іх выкананне мае аналогію з вядомымі нам маляванымі дыванамі. І хаця карціны маюць самастойную станковую накіраванасць, сам прынцып умоўна сімвалічнага, дэкаратыўна плоскаснага вырашэння яскрава нагадвае вядомыя творы Алены Кіш.

Ідэаграмы карцін Ларынай адлюстроўваюць устаялы стэрэатып народнага роспісу, традыцыі якога былі распаўсюджаны ў аздабленні прадметаў быту і хатняга інтэр’ера. Яе палотны

“Мой дом”, “На прыродзе”, “Райскія птушкі” ў сваёй аснове маюць водгукі ўзгаданых намі маляваных дываноў другой паловы 1940–50-х гадоў, якія ў той час мелі шырокае распаўсюджанне ў горадзе і вёсцы. Мастачка быццам генетычна захоўвае ў сваёй памяці народнае эстэтычнае ўспрыманне прыгожага, закадзіраванага яшчэ далёкімі папярэднімі пакаленнямі, і перадае яго сродкамі знакава-сімвалічнага вобразнага адлюстравання. Усе прадметы і дэталі карціны знаходзяцца ў розных плоскасцях і не падпарадкаваны адзінаму структуралагічнаму канструкцыйнаму рашэнню. Правілы прапарцыянальных суадносін элементаў кампазіцыі тут працуюць у выяўленчым вымярэнні, не маючым падабенства з акадэмічнымі законамі малюнка. Асноўны змест твора раскрываецца сродкамі ўмоўнага выяўленчага апавядання. Вобразы людзей, жывёльнага і расліннага свету ўзаемападпарадкаваны і існуюць як адзінае цэлае ў прыродзе. Кожная дэталі ці пэўны прадмет сімвалізуе перш за ўсё багацце і разнастайнасць навакольнага асяроддзя, дзе пануе вечная гармонія жывой і неаддухоўленай матэрыі.

У большасці работ М.Ларынай, выкананых у жанрах тэматычнай карціны, нацюрморта, праяўляецца стылістыка дывановасці, лубачнасці, што і збліжае іх з народным жывапісам у традыцыйным яго тлумачэнні. Яе творчасць уяўляе сабою ўзор народнага эстэтычнага светаўспрымання ў жывапісе, з’яўляецца працягам выпрацаваных традыцый народнай мастацкай культуры ў наш тэхнакратычны і непрадказальны рознымі наступствамі час.

Знаёмая масаваму глядачу яшчэ з 80-х гадоў мінулага стагоддзя творчасць В.Цяцёркіна з в.Халамер Гарадоцкага раёна была прадстаўлена на рэспубліканскай выставе пейзажнымі работамі. Чыстыя па колеры, кантрастныя па суадносінах цёплага і халоднага тонаў, яны прывабліваюць шчырасцю і праўдзівасцю. Мастак не імкнецца за экстравагантным кампазіцыйным вырашэннем палатна, а арыентуецца на візуальна-пачуццёвае ўспрыманне рэальных мясцін у прыродзе, тых яе куткоў, якія ён бачыць кожны дзень і кожную хвіліну. Пейзажы “Від з вакна на агарод”, “Наваколле вёскі” замілоўваюць глядача суквеццем ніў і агародаў, роўнымі шнурамі спелага жыта, яблыневым садам,

вясковымі хатамі і сцяжынкамі. У пейзажных работах адчуваецца чыстае паветра і нейкая загадкавая цішыня цёплага летняга дня. Адаленая ад гарадской мітусні, шуму і сапсаванай тэхнічным прагрэсам экалогіі невялікая вёска патанае ў казачнай прыгажосці натуральнай прыроды, якая зберагае ў сабе жыватворныя і цудадзейныя сілы для чалавека, надзяляе яго матэрыяльным багаццем, фізічным і духоўным здароўем. Цяцёркін быццам адкрывае вакно ў прыроду і дзеліцца з гледачамі той прыгажосцю, якую сам адчувае ў сваім сэрцы і адлюстроўвае на палатне мовай мастацтва.

Яркі прадстаўнік інсітнай творчасці, вядомы гледачам як майстар прымітыву ў аб'ёмнай драўлянай пластыцы, Ф.Максімаў спрабаваў рэалізаваць свой прыродны талент і ў жывапісным мастацтве. Адно з яго жывапісных палотнаў “І ў пустыні расцвітуць сады” стала ўзорам сапраўднага мастацкага прымітыву. У падоўжаным па гарызанталі амаль што панарамным палатне аўтар будзе кампазіцыю з выкарыстаннем арнаментальна рытмізаванага паўтору выяўленчых элементаў. Сілуэты дрэў на фоне чыстага блакітнага неба, казачныя домікі як браты-блізняты, нацягнутыя пад шнур агароджы і палаючыя разнастайнымі кветкамі палісаднікі ўяўляюцца аўтарам райскім садам у колішняй пустыні. Мастак раскрывае тэму праз сімволіка-алегарычны прынцып выяўленчай пабудовы палатна. Ён вызначае тыя выяўленчыя элементы, якія найбольш пераканаўча садзейнічаюць вырашэнню сэнсавай задачы і ўвасабляюцца ў галоўнай ідэі твора. Плоскасная чарада дрэў, быццам адчаканеная ў тэхніцы набіванкі, сімвалізуе той раслінны аазіс, які пустыню можа ператварыць, на думку аўтара, у квітнеючы сад, а прыгожыя домікі ў стандартнай знешняй “упакоўцы” і з прывабным навакольным асяроддзем асацыіруюцца з новым, прыгожым і шчаслівым жыццём людзей – гаспадароў рукатворнага раю. Тут не столькі мае значэнне раскрыццё адзначанай аўтарам тэмы. Важна другое: мастак ідзе ў творчасці ад сістэмы эстэтыкі народнай культуры, якая ўжо адпрацавана нашымі продкамі і мае шырокае распаўсюджанне ў падвойным ткацтве, вышыўцы, набіванцы, дэкаратыўным роспісе. Палатно Ф.Максімава цікавае не толькі з пункту гледжання архаікі мастацка-вобразнай канструкцыі і аўтэнтчнасці народнага эстэтычнага

мыслення. Яно прыцягвае ўвагу гледача перш за ўсё асаблівай наіўнай чысцінёй выяўленчай мовы, даверлівасцю думкі, душэўнай адкрытасцю творцы.

У арсенале яго разнастайных жывапісных работ ёсць шмат аб'ёмных тэматычных кампазіцый, нацюрмортаў і нават партрэтаў. І ўсе яны адметныя самабытнасцю вобразна-пластычнай мовы, фальклорнасцю змястоўнага раскрыцця жыццёвых сцэн і эпизодаў, непаўторнасцю іх мастацкага бачання і адлюстравання выяўленчымі сродкамі.

Скульптура. У народнай мастацкай творчасці Беларусі драўляная скульптура характарызуецца пэўнымі зместавымі, вобразна-пластычнымі і тэхніка-выканаўчымі дасягненнямі ў засваенні набытага багажу народнага мастацтва, пераасэнсаванні і далейшым развіцці з пазіцыі сённяшніх патрабаванняў жыцця. Як адзін з відаў народнай творчасці скульптура працягвае сваё развіццё ў разнастайных формах, матэрыялах і мастацка вобразных кірунках. Амаль што кожная выстаўка народнай творчасці ў мінулым ды і сёння змяшчае скульптурныя творы самых разнастайных мастацкіх пошукаў, тэм і сюжэтных распрацовак. Экспазіцыі выставак, як правіла, аб'ядноўваюць і наіўна-шчырае бачанне, і пэўнае прафесійнае майстэрства творцаў не толькі ў засваенні “рабочага матэрыялу”, але і ў раскрыцці асноўнага зместу твора.

Найбольш распаўсюджанай і даступнай для непрафесійных мастакоў з'яўляецца скульптура малых формаў. Народныя майстры аб'ёмнай пластыкі актыўна і даволі паспяхова засвойваюць такія матэрыялы, як дрэва, гіпс, кераміка, а ў некаторых выпадках пенабетон, які лёгка паддаецца апрацоўцы. Аднак самым распаўсюджаным матэрыялам у творчасці непрафесійных скульптараў было і застаецца дрэва.

Здаўна дрэва шырока выкарыстоўвалася ў культавай скульптуры, яно з'яўлялася нязменным матэрыялам для вырабу прадметаў хатняга ўжытку, якія разам з утылітарнымі ўласцівасцямі мелі ў сваёй аснове і элементы мастацкага ўвасаблення народнай душы. Мастацтва драўлянай аб'ёмнай пластыкі мае пэўныя гістарычныя і нацыянальныя традыцыі. Яно існавала, развівалася і ўдасканальвалася з пакалення ў пакаленне. Яго развіццё ў

традыцыйным уяўленні вызначалася перш за ўсё сацыяльна-эканамічным укладам жыцця не толькі сялянства, але і гарадскога насельніцтва.

Яшчэ ў канцы XVII ст. і XVIII ст. скульптура, драўляная аб'ёмная пластыка ў Беларусі былі скіраваны на аздабленне культавых храмаў, і ў першую чаргу на ўпрыгожванне касцёлаў. У гэты перыяд у творчасці разьбяроў больш за ўсё праяўляліся традыцыі мясцовага народнага мастацтва. Як сцвярджае Н.Высоцкая, каля 600 майстроў працавалі ў Вільні і на тэрыторыі Беларусі. Так, у Беларусі майстры працавалі ў 27 населеных пунктах: Бабруйску, Барунах, Брэсце, Віцебску, Гродне, Давыд-гарадку, Драгічыне, Друі, Кобрыне, Мінску, Оршы, Полацку і шэрагу іншых гарадоў і населеных пунктаў [215, с. 230].

Рэзчыкі па дрэве сваю школу майстэрства прадэманстравалі і ў Расіі, куды многія з іх пасылаліся для ўпрыгожвання храмаў, манастыроў, палацаў. Славу і прызнанне беларускім разьбярам прынесла будаўніцтва палаца цару Аляксею Міхайлавічу ў Каломенскім, аб якім Сімяон Полацкі, захапляючыся, пісаў: “...осмой див сей дом иматъ наше», – і выкананне спачатку пад кіраўніцтвам старца Арсенія з Оршы, а пазней Кліма Міхайлава цэлага шэрага іканастасаў для манастыроў Данскога, Сімяонаўскага, Нова-Іерусалімскага, Валдайска-Іверскага і цэркваў у Ізмайлаве і Новадзявочым манастыры [215, с. 9].

Кліма Міхайлава, урадженца Шклова, у Маскву прывёз князь Г.С.Куракін у 1657 г. Майстар разьбы па дрэве пэўны час працаваў у патрыярха Нікана ў Новым Іерусаліме, а пазней, каля дзесяці гадоў, займаўся ўпрыгожваннем палаца Аляксея Міхайлавіча ў Каломенскім. Разам з беларускім майстрам Сцяпанам Зіноўевым удзельнічаў таксама ў рабоце над іканастасам Пакроўскага сабора. Акрамя таго, Клім Міхайлаў кіраваў цэлай брыгадай майстроў разьбяной і цяслярскай справы, якія працавалі над іканастасам Смаленскага сабора. Гэты твор захаваўся да нашага часу [72].

На падставе вывучэння архіўных матэрыялаў, як піша Н.А.В'юева, маюцца звесткі, што Клім Міхайлаў разам з іншымі майстрамі выконваў разны драўляны іканастас Еўдакіінскай

царквы Крамлёўскага палаца. “Амаль 30 гадоў працаваў у Маскоўскай дзяржаве па патрыяршых і царскіх заказах разьбяр па дрэве беларус Клім Міхайлаў. Не ўсе яго работы дайшлі да нашых дзён, але і па тых, што захаваліся, можна гаварыць аб творчым уплыве беларускіх майстроў, якія працавалі ў Маскоўскай дзяржаве ў XVII ст., на фарміраванне новага, пераходнага стылю, у якім сярэднявечная аснова паступова трансфармавалася, усё больш адыходзячы ад старых канонаў і набліжаючыся да новага еўрапейскага мастацтва” [72, с. 81].

Працуючы ў храмах і манастырах Расіі беларускія майстры разьбы па дрэве стварылі шмат аб’ёмных скульптур, якія ўпрыгожвалі інтэр’еры грамадзянскіх і культавых збудаванняў. Старац Іпаліт выканаў выявы “Распяцце” і “Мікола”. Разьбяр Нікіфар Рэдзька быў пасланы ў Ноўгарад для рамонту ракі Савы з Наўгародскага Валдайска-Іверскага манастыра”, куды ў 1665г. патрыярх Нікан перавёў разьбяроў з Куцейнскага манастыра пад Оршай [276, с. 7].

Значны ўклад унеслі беларускія разьбяры ў выраб іканастанасаў у манастырах Масквы і аздабленне Зброевай палаты Маскоўскага Крамля. Выдатны майстар разьбы па дрэве, вядомы па скульптурах “Распяцце” і “Мікола”, старац Іпаліт разам са сваімі таварышамі Яфімак Анціпавым, Ларыёнам Юр’евым і Данілам Грыгор’евым упрыгожвалі драўлянай разьбой інтэр’ер Зброевай палаты.

“У XVIII ст. у Смаленску над стварэннем вялікага іканастанаса ва Успенскім саборы разам з рускімі майстрамі працавалі і беларускія рэзчыкі па дрэве: Андрэй Масліцкі, Фёдар Аліцкі, Пётр Дурніцкі і інш. [288, с. 203].

Аздабляючы ў XVIII–XIX стст. храмы Беларусі, народныя майстры разам з узорами заходнееўрапейскага мастацтва ўкаранялі традыцыі айчыннага мастацтва. Набірала моц беларуская школа разьбы, якая ўжо цалакам змыкалася з “сялянскім” барока і паступова трансфармавалася ў народнае мастацтва [276, с. 9].

Кастрычніцкая рэвалюцыя карэнным чынам паўплывала на далейшы ход развіцця народнага мастацтва. Змяніліся ўмовы матэрыяльнага і духоўнага жыцця нашага народа, іншымі сталі

ідэалагічныя і эстэтычныя погляды. У творчасці народных майстроў з'явіліся новыя вобразы, новыя тэмы і сюжэты. Замест культавых ідэй і ўяўленняў нарадзіліся ідэалы свабоднай, стваральнай працы, ідэалы разняволенага чалавека. Перад народнымі майстрамі, самадзейнымі мастакамі стала задача прапаганды новых ідэй, эстэтычнага і маральнага выхавання чалавека з гуманістычных пазіцый. На жаль, творы народных майстроў, самадзейных скульптараў даваенных гадоў амаль не захаваліся і таму цяжка меркаваць аб іх мастацкай каштоўнасці, але з перыядычнага друку і літаратурных крыніц таго перыяду вядомы істотныя набыткі шэрага аўтараў, якія паспяхова выконвалі скульптурныя кампазіцыі на тэмы вытворчай працы і духоўнага жыцця чалавека. У даваенны перыяд актыўна працавалі ў драўлянай пластыцы Б.Хрушчоў, В.Мацюк, М.Івінскі, А.Шахновіч і інш. Галоўнымі вобразамі ў іх творчасці былі рэвалюцыйныя і дзяржаўныя дзеячы, палкаводцы, дзеячы культуры, а асноўнымі тэмамі з'яўляліся тэмы працы, адпачынку, гераічных будняў Чырвонай Арміі.

У пасляваенны час з'явіліся новыя імёны рэзчыкаў па дрэве: С.Бык, І.Лук, К.Казелка, І.Саўко, К.Саломка, Д.Сталяроў, А.Царкоўскі і інш. Так, у 1955 г. сярод 50 работ, якія экспанаваліся на выставе ў Маскве на Днях беларускай культуры, былі прадстаўлены работы беларускіх рэзчыкаў: "Гусяр" Д.Сталярова, "Шчасце калгаснай працы" С.Быка, "Гэта было даўно" В.Мацюка, "Народныя месціцы" А.Царкоўскага і інш. У гэтых творах ярка выявілася арыентацыя народных майстроў драўлянай скульптуры на ўзровень прафесійнага мастацтва.

У творчасці В.Мацюка, рэзчыка з Гродзенскай вобласці, значнае месца займалі ваенная тэматыка і сельская праца. Не адзін раз паспяхова прадстаўляліся шырокаму гледачу такія яго работы, як "Закончаны працоўны дзень", "Начлег", "З данясеннем", "Дудар", "Тры пакаленні ў барацьбе за Радзіму", "Малацьба", "Птушніца", "Міру – мір".

Мінскі рэзчык А.Шахновіч свае творчыя здольнасці дэманстраваў у круглай драўлянай скульптуры і рэльефнай пластыцы. Ён удзельнічаў у аздабленні павільёна Беларусі на Усесаюзнай выстаўцы дасягненняў народнай гаспадаркі ў Маскве ў 1955 г. У гэты перыяд шмат працаваў над ваеннай тэматыкай. Ім былі

створаны такія работы, як “Сувязны”, “Пераход партызан”, “Бежанцы”, але найбольш шырока дараванні майстра раскрыліся ў аніمالістычнай тэматыцы (“Касуля, “Ранішняя песня”).

А.Шахновіч у 1950-я гады ўдзяляў шмат часу рабоце над партрэтамі. Цікавымі з вобразнага боку атрымаліся бюст М.Горкага, барэльефы А.Міцкевіча і Ф.Дзяржынскага, Ю.Фучыка і Р.Тагора.

Д.Сталяроў, рэзчык з Гомельшчыны, сваю творчасць арыентаваў на адлюстраванне сялянскага жыцця і вобразнае перасэнсаванне твораў беларускіх пісьменнікаў Янкі Купалы і Якуба Коласа. Запамінальнымі і пераканальнымі атрымаліся скульптуры “Сейбіт”, “Гусяр”, “Дзед Талаш”.

1950-я гады былі вельмі плённымі ў творчасці К.Казелкі, рэзчыка з Брэсцкай вобласці. Ён праявіў сябе ў выдатных работах на тэмы былінных, казачных сюжэтаў, гістарычных падзей. Дынамікай і экспрэсіяй прасякнуты скульптурныя работы “Паядынак на Куліковым полі”, “Руслан і Рагдай”, “Бой рыцара з турамі”. Акрамя сюжэтных кампазіцый, К.Казелка значную ўвагу ўдзяляў партрэтным вобразам, у прыватнасці вобразам Аляксандра Неўскага, Міхаіла Кутузава, Багдана Хмяльніцкага. Як удзельнік мінулай вайны, майстар свае ўспаміны, перажыванні ўвасобіў у шэрагу скульптурных работ. Подзвіг народа, суровыя ваенныя выпрабаванні К.Казелка перадаў у такіх скульптурных кампазіцыях, як “Баявыя сябры”, “Партызанская тачанка”, “Баявое заданне”, “Героі Брэста” і інш. У цэлым жа творчым работам К.Казелкі ўласцівыя адточанасць мадэліроўкі, абвостраная дынаміка руху, вытанчанасць апрацоўкі матэрыялу.

У пачатку 1960-х гадоў на выставах народнай творчасці асаблівую ўвагу гледачоў прыцягвалі тэматычныя скульптурныя работы А.Царкоўскага з Мінска. Асноўнае месца ў яго творах займалі фальклорныя матывы, казачныя сюжэты, быліны і паданні. Яны знайшлі адлюстраванне ў творах “Мужык і мядзведзь”, “Ля тэлевізара” і інш. А.Царкоўскі, добра адчуваючы матэрыял, у “чыстай” манеры прапрацоўвае кожную дэталю, даводзіць работу да высокай тэхнічнай завершанасці.

Пасляваенны перыяд у самадзейнай аб’ёмнай пластыцы адзначаны новымі пошукамі мастацка-выразных сродкаў і рашэн-

няў, важных і актуальных для свайго часу тэм. Аднак у 40–50-я гады разам з агульнымі дасягненнямі ў самадзейнай мастацкай творчасці былі і прыметныя страты. Асноўным і найбольш характэрным, на наш погляд, недахопам у рабоце разьбяроў, скульптараў у цэлым з’яўлялася прамая імітацыя прафесійнага мастацтва. Большасць аўтараў у рабоце над скульптурай асноўнай сваёй задачай ставілі засваенне правіл і прыёмаў “вучо-нага” мастацтва, капіравалі яго ўзоры, часам не самыя лепшыя. Эталонам ацэнкі твораў аб’ёмнай пластыкі, як і жывапісу, і графікі, доўгі час лічыўся ўзровень прафесійнага майстэрства. Недастаткова ўлічвалася, а часам і зусім не прымалася пад увагу такая якасць у самадзейным мастацтве, як найўнае, своеасаблівае мастацкае бачанне аўтараў, якія ў творчасці ішлі сваім шляхам, быццам нанова адкрываючы сакрэты і законы мастацтва.

Мастацтва самадзейных скульптараў канца 60 – пачатку 70-х гадоў развівалася ў рэчышчы новага напрамку. Яго характары-зуюць актывізацыя творчых індывідуальнасцей, пашырэнне жанраў, тэматычных сюжэтаў і тэхніка-выканаўчых прыёмаў. У экспазіцыях выставак з’явілася работы, якія сведчылі аб багат-тым і разнастайным дараванні аўтараў. У іх творах атрымалі самае шырокае адлюстраванне рэальныя і актуальныя бакі жыцця. Значнае месца ў скульптуры, асабліва ў драўлянай пла-стыцы, занялі фальклорныя матывы. Многія майстры звяр-нуліся да класічнага народнага мастацтва. Яны быццам нанова пераасэнсоувалі яго эстэтычныя каноны, чэрпалі тэмы і ўзоры, праламляючы іх праз прызму рэальнага жыцця. Актыўную і шырокую распрацоўку ў самадзейнай скульптуры ў гэты перы-яд атрымала тэма стваральнай працы, якая ўвасаблялася ў раз-настайных сюжэтно-тэматычных і партрэтных кампазіцыях.

Бытавы жанр у творах самадзейных скульптараў ахоплівае значную разнастайнасць тэм і сюжэтаў. З’явы жыцця, часам са-мыя нязначныя, здаюцца крыне важнымі для творчай перапра-цоўкі майстроў разьбы па дрэве. Гэта і сямейнае свята, і праца на гаспадарцы, адпачынак, провады ў армію, вяселле і інш. У выставачных экспазіцыях павялічылася колькасць работ гума-рыстычнага і сатырычнага зместу. У сюжэты твораў многія

аўтары ўводзяць жывёл, птушак, раслінны свет. Самадзейныя скульптары для шматфігурных кампазіцый часта запазычваюць сюжэты і тэмы літаратурных крыніц, казак, прымавак. Звяртаючыся да фальклору, яны па-свойму яго перапрацоўваюць і трактуюць.

Пэўнае распаўсюджанне і развіццё ў самадзейнай скульптуры атрымаў партрэтны жанр. У перыод 1970-х гадоў мастакі актыўна працавалі над партрэтамі перадавікоў вытворчасці, герояў грамадзянскай і Вялікай Айчыннай войнаў, калег па працы. У іх работах відавочна прасочваецца імкненне не толькі да перадачы знешняга падабенства чалавека, але і стварэння абагульненага вобраза, які можа сканцэнтраваць у сабе найбольш тыповыя і характэрныя чалавечыя якасці.

У скульптурным партрэце, асабліва ў творах рэзчыкаў па дрэве, таксама як у жывапісе і графіцы, можна вылучыць два творчыя напрамкі. Адно аўтары засвойваюць прафесійныя прыёмы як знешняга выканаўчага боку, так і вобразна-зместавага, другія ствараюць работы, адштурхоўваючыся ад «душэўнай інтуіцыі», і выяўляюць пры гэтым своеасаблівую форму мастацкага бачання, блізкага да народнага разумення эстэтычнага канона.

На працягу 1970–80-х гадоў шырокую папулярнасць набылі такія скульптары і разьбяры, як Ф.Алееў, С.Гуткоўскі, М.Ерафееў, У.Луцэнка, І.Марозаў, М.Небышынец, А.Сірэнка, С.Шаўроў, У.Ульянаў, А.Міхеенка, С.Жыголін, І.Лук, А.Асіпкова, П.Бусловіч, Д.Сталяроў, Ю.Чэрнеў, Л.Шостак, А.Ладуцька, М.Корабаў, А. Маголін, Ф.Генкін і інш.

Творчасць кожнага майстра — гэта своеасаблівы шлях пазнання матэрыяльнага свету, яго пераасэнсавання і адлюстравання. Адно аўтары звяртаюцца да гісторыі далёкага мінулага нашага народа, раскрываюць перад глядачом яго невычэрпны па багацці і сіле духоўны патэнцыял, другія выкарыстоўваюць і перапрацоўваюць сучасны матэрыял, трэція выдатна ўжываюцца ў свет легендаў і фантазій, дзе перамагаюць дабро над злом, праўда над хлуснёй, адвага над баязлівасцю, свет над цемрай. Энтузіязм і ініцыятыва, бескарыслівае імкненне выявіць сябе ў

пэўным жанры, раскрыць талент і здольнасці вымушаюць кожнага з майстроў звяртацца да творчай дзейнасці.

Над сюжэтна-тэматычнымі работамі паспяхова працавалі ў гэты перыяд старэйшы разьбяр з Івянца А.Пупко, В.Альшэўскі з Мінска, Л.Шостак з Мінскай вобласці, У.Ульянаў з Нясвіжа, П.Бусловіч з Гродзенскай вобласці і інш. Багатая і непаўторная па майстэрстве і разнастайнасці тэматыкі творчасць А.Пупко стала значным укладам у скарбонку народнага мастацтва. Гісторыя беларускага народа шмат ў чым знаходзіла сваё адлюстраванне ў яго скульптурных творах. Творчасць гэтага вядомага далёка за межамі Беларусі майстра аб'ядноўвае ў сабе матывы традыцыйнага сялянскага мастацтва і гарадскога фальклору.

Апалінарый Фларыянавіч Пупко (1893–1984) вядомы ў беларускай народнай культуры як чалавек вялікага і разнабаковага таленту ў галіне драўлянай скульптуры, жывапісу і графікі. Ён паходзіў з вядомага роду, прадстаўнікі якога на ўсю акругу славіліся майстэрствам у малярнай, ганчарнай, разьбярнай справах, умелі выдатна вырабляць бытавыя рэчы, былі слыхнымі чырванадрэўшчыкамі.

Дзіцячыя і юнацкія гады А.Пупко прайшлі ў Івянцы, у той час буйнейшым цэнтры прамысловай вытворчасці, народных промыслаў і рамёстваў. Спецыяльнай мастацкай адукацыі ён не атрымаў, закончыў толькі двухгадовую прыватную гімназію ў Мінску і Івянецкае чатырохкласнае гарадское вучылішча, пасля якога пэўны час працаваў рахункаводам, а потым перайшоў на выкладчыцкую дзейнасць, стаў выкладаць маляванне ў школе і весці выяўленчы гурток пры Доме піянераў. І ўсё ж асноўнай яго “акадэміяй” было творчае асяроддзе бацькоўскай хаты, тая мастацкія традыцыі, якія трывала замацаваліся ў сям’і і пераходзілі ад прадзедаў і дзедаў да малодшых пакаленняў яго роду. Апалінар Фларыянавіч стаў апошнім прадаўжальнікам творчых сямейных традыцый, і гэту місію ён з гонарам пранёс праз усё сваё доўгае жыццё.

Яшчэ і да нашага часу захавалася невялікая частка скульптурных выяў, распісаў хатняга інтэр’ера, зробленых яго папярэднікамі. Яны сталі своеасаблівай стартвай пляцоўкай для А.Пупко, яго творчага шляху.

Да найбольш ранняй скульптурнай пластыкі майстра характэрныя візуальная рэалістычнасць формы, спроба перадаць прапорцыі дэталей, імкненне да анатамічнай адпрацаванасці і ілюзорнасці. Гэтыя якасці адчуваюцца ў скульптуры Божай Маці з дзіцем на руках, а таксама ў выявах рымскіх вояў, выкананых у рост чалавека. Некалькі пазней скульптар прыходзіць да больш абагуленых формаў, ідзе ад стылістыкі манументальнай пластыкі, што прыметна выяўляецца ў статычных карыятыдах, якія падтрымліваюць з двух бакоў фронтон дома. Раннія скульптурныя творы А.Пупко адрозніваліся паліхромнай расфарбоўкай і былі сугучныя традыцыям культавай пластыкі Беларусі XVII–XVIII стст. Аднак і час, у які жыў майстар, знайшоў адлюстраванне ў яго творчасці.

У пасляваенны час разбяр не застаўся ў баку ад агульнай плыні сацыялістычнага рэалізму, упэўнена заняў нішу адлюстравання старонак гераічнага мінулага нашай краіны, яе сацыяльных, эканамічных і культурных пераўтварэнняў. З-пад яго разца выходзяць шмат работ, якія праслаўляюць сацыялістычную працу: “Касец”, “Жня”, а таксама работы, прысвечаныя грамадзянскай вайне, “Арляня”, “Паўстанне” і інш. За многія гады творчай дзейнасці разам з бытавой тэматыкай у яго творах усё больш знаходзілі рознабаковае адлюстраванне гістарычных матывы. Напрыклад, у рабоце «Паўстанне ў Івянцы» аўтар раскрывае тэму барацьбы беларускага народа за сваё сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне, выкарыстоўваючы вобраз паўстаўшага селяніна. Майстар змог унесці ў гэты мастацкі вобраз шмат дынамікі і экспрэсіі, і таму глядач адчувае ў яго героі нястрыманы парыв, заклік да барацьбы.

А.Пупко ўмела аперыруе разцом па драўлянай масе, імкнецца лаканічна ляпіць скульптуру ў жывой пластычнай форме. Сюжэтна-тэматычная скульптура «Сымон-музыка з дзедам» вяртае гледача ў нашу гісторыю.

Цэлую серыю цікавых скульптур майстар стварыў з арыентацыяй на літаратурна-фальклорную тэматыку, дамагаючыся гармоніі формы і зместу. Тут разбяр адмаўляецца ад паліхромнай расфарбоўкі, выкарыстоўвае вертыкальныя і гарызантальныя кампазіцыйныя вырашэнні і раскрывае агульны змест за

кошт кампаноўкі паасобна дзвюх, трох ці болей фігур у адным якім-небудзь дзеянні. Як правіла, яго работы невялікія па памеры, і таму яны добра ўпісваюцца як у інтэр’ер жыллага памяшкання, так і ў экспазіцыю выставы. Нагадаем такія яго творы, як “Так нас вучылі”, “Быкоўскі едзе да Паўлінкі”, “Умелец”, “Ганчар”, “Лірнік”, “Бабыль”, “Пустарэвіч” і інш.

У творчай дзейнасці А.Пупко значнае месца займаюць вобразы знакамітых дзеячаў беларускай культуры, у прыватнасці В.Дуніна-Марцінкевіча, А.Міцкевіча, Ф.Багушэвіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа, М.Багдановіча, Э.Пашкевіч і інш. Аўтар імкнецца перадаць партрэтнае падабенства кожнага і разам з тым не губляе сваю творчую манеру, абагуленымі сродкамі падкрэслівае і лірызм, і манументальнасць, і пэўныя асабістыя псіхалагічныя якасці сваіх герояў.

У апошнія гады жыцця, як расказвае дырэктар Івянецкага музея народнай культуры А.Ф.Раманоўскі, Апалінарыў Фларыянавіч спяшаўся завяршыць аздабленне звонку сваёй хаты. Закончыў ліштвы на вокны. Рэзаў, працуючы амаль навобмац, два вялікія рэльефы для веранды. На адным з іх зрабіў выяву сейбіта, на другім – сялянскую мадонну з дзіцем на руках. Рэльефы атрымаліся цікавымі, манументальнымі, эпічнымі. Дэкаратыўнасць карункаў з кветак і раслін надала элегантнасць філасофска-жыццёвай задуме аўтара. У гэтую працу ён уклаў усё сваё майстэрства, а таксама часцінку свайго высакароднага сэрца. Майстру было ўжо больш за дзевяноста гадоў.

Звыш дваццаці гадоў прайшло з таго часу, як нястала унікальнага народнага творцы. Але і цяпер людзі ідуць да хаты Апалінарыя Фларыянавіча, каб убачыць сапраўднае мастацтва. На жаль, значная частка скульптурных работ А.Пупко разышлася па асобных музеях Беларусі, Літвы, Расіі, шмат чаго перайшло ў прыватныя калекцыі.

Своеасаблівае мастацкае бачанне і светаўспрыманне жыцця раскрыў у шэрагу самабытных, наіўна-шчырых скульптурных кампазіцый В. Альшэўскі з Мінска. І хаця большасць яго работ прысвечана анімалістычнай тэме, усё ж зямное чалавечае жыццё не праходзіць па-за яго ўвагай. Адны сюжэты ён вырашае ў

кампазіцыях з дзвюх–трох фігур, у другіх абмяжоўваецца толькі адной, уключаючы розныя дадатковыя элементы.

Тэме сельскай працы прысвечана скульптура «Уборка сена». Калгаснікі спыніліся на хвілінку перад добра складзеным стажком сена, трымаюць у руках вілы, граблі. Мастак падрабязна адпрацоўвае разцом стажок сена, робіць частыя прадольныя паглыбленні, а фігуры, насупраць, выконвае абагульнена, надае ім гладкую знешнасць формы. Статычнасць позы кожнай фігуры, непарцыянальнасць іх пабудовы не перашкаджаюць глядачу адчуваць цеплыню і шчырасць аўтара ў стварэнні скульптурных вобразаў сельскіх працаўнікоў.

У некаторых работах, напрыклад «Лірнік», В. Альшэўскі імкнецца вярнуцца да матываў фальклорнага вытлумачэння вобраза. Свае ўяўленні аб мінулым народа, яго духоўным багацці аўтар паспрабаваў раскрыць у вобразе старога, які грае на старажытным інструменце. Погляд у героя задумены і сумны. З боку знешняга выканання гэта работа з'яўляецца ўзорам мастацкага прымітыву. Празмерная спрошчанасць і несуразмернасць дэталей фігуры, прамалінейнасць у трактоўцы задуманага сюжэта характарызуюць выяўленчую мову аўтара.

Большасць жанрава-тэматычных скульптур В. Альшэўскага прысвечаны самым непасрэдным і цесным сувязям чалавека з прыродай, з яе жывёльным светам. У яго творах жывёлы і дзікія звяры гутараць, смяюцца, сябруюць з чалавекам, разам рашаюць жыццёвыя праблемы. Тэмы і сюжэты для некаторых работ разьбяр запазычвае з літаратурных матэрыялаў, народных казак і былін. Гумарам прасякнута работа «Дружба». Мужык і мядзведзь па-сяброўску абдымаюць адзін аднаго. Кампазіцыя не пакідае глядача раўнадушным. Мастак прымушае верыць у «ачалавечаную» дружбу са зверам, вучыць праяўляць беражлівыя адносіны да жывёльнага свету.

Фёдар Лазаравіч Максімаў – адзін з найбольш самабытных народных творцаў рознабаковай і рознажанравай мастацкай дзейнасці, у якой выдатна спалучаюцца аб'ёмная пластыка, жывапіс, разьба па дрэве, мадэляванне. Хаця ён звярнуўся да творчасці ў даволі сталым узросце, усё ж сумеў стварыць нямала цікавых работ ў драўлянай скульптуры, мастацкай апрацоўцы

дрэва, а таксама напісаў не адну серыю жывапісных палотнаў самага шырокага спектра вобразных і зместавых трактовак. Мастак зведаў на сваім доўгім жыццёвым шляху шмат цяжкасцей і выпрабаванняў. Бясконца вераніца ўспамінаў, багацейшы фальклор, глыбокае веданне філасофіі жыцця падказвалі творцу тэмы і сюжэты.

Ф.Максімаў зрабіў шмат скульптурных работ на фальклорна-этнаграфічную тэматыку, у якіх шчыра і непасрэдна адлюстроўваюцца паэтыка сялянскай працы, гістарычнае мінулае нашай вёскі. Прыгадаем такія яго працы, як “Мужык з жорнамі”, “Жанчына са ступай”, “Рамеснікі”, “Распілоўка лесу”, “Сялянская сям’я”. Ф.Максімаў будзе кампазіцыю з увядзеннем адной, дзвюх або некалькіх фігур з наборам тых прадметаў і дэталей, якія дапамагаюць раскрыць галоўны змест дзеяння. У шэрагу кампазіцый мастак прытрымліваецца стылістыкі макетавання, з максімальнай дасканаласцю перадае формы жылых пабудов, дворыкаў, печаў, кашоў, прасніц разам з постацямі сялян. Такі творчы падыход адзначаны ў шматлікіх варыянтах макетаў хутара з млынам, а таксама ў кампазіцыі “Сялянская сям’я”, дзе аўтар адлюстроўвае сцэну сялянскага быту: жанчына гатуе ежу ў печы, мужык пляце лапці, дзяўчына прадзе ку- дзелю. Гладка выразаныя фігуры, якія знешне па выканальніцкай манеры і вобразнай стылістыцы ўяўляюць ўзор традыцыйнай народнай пластыкі, бытавыя рэчы, хаця і знаходзяцца ў розных прапарцыянальных суадносінах, не перашкаджаюць успрымаць творца цэльным, завершаным, пераканаўчым.

Не апошняе месца ў творчасці Фёдара Лазаравіча займае казачная тэматыка. Мастак не толькі выкарыстоўвае сюжэты вядомых казак, але і стварае работы па сюжэтах асабіста складзеных былін і казак. Ён не капіруе вобразы казачных герояў з літаратурных крыніц, а выкарыстоўвае асабістыя ўяўленні і творчую фантазію, і гэтак надае работам непаўторнасць і навізну мастацкага ўспрымання. Яркімі прыкладамі мастацкага пераўвасаблення казачных герояў з’яўляюцца расфарбаваны рэльеф на дрэве “Удовін сын” і аб’ёмная скульптура “Кашчэй Бесмяротны і Баба Яга”. Гратэская завостранасць вобразнай мадэліроўкі, гіпербалізацыя ў знешняй падачы мастаком сваіх герояў у апошняй рабоце не пакідаюць глядача абыякавым. Як

адмоўныя казачныя героі Кашчэй Бессмяротны і Баба Яга атрымаліся больш смешнымі, чым жахлівымі, і ў гэтым прывабнасць работы як твора найўнага мастацтва.

Шматфігурнай кампазіцыяй, выкананай у форме макета, з'яўляецца работа Ф.Максімава “На сібірскіх рудніках”. Гэты твор у пэўнай ступені аўтабіяграфічны, паколькі Фёдар Лазаравіч зведаў жыццё ў лагеры. Творца паказвае катаржныя ўмовы працы нявінна асуджаных, якія аказаліся ахвярамі талітарнага рэжыму.

Значную частку сваёй творчай дзейнасці Ф.Максімаў прысвяціў партрэтным вобразам знакамітых людзей. Тут і гістарычныя асобы, асветнікі, дзеячы культуры, паэты: “Францыск Скарына”, “Еўфрасіня Полацкая”, “Уладзімір, Рагнеда ды Ізяслаў”, “Андрэй Рублёў”, “Іван Фёдараў”, “Адам Міцкевіч”, “Язэп Драздовіч” і інш. У гэтых работах прысутнічае партрэтны тып, зборны вобраз, у якім падкрэсліваюцца гістарычная значнасць той ці іншай асобы, яе роля ў грамадстве на пэўным этапе чалавечай фармацыі.

Значнае месца ўдзяляе Ф.Максімаў жаночым вобразам. Карыстаючыся самымі сціплымі выразнымі сродкамі, ён імкнецца надаць твору пэўную тыповасць, падкрэсліць мацярынскую любоў да дзяцей, клопат аб іх выхаванні. У большасці фігур дамінуюць франтальнасць поз, спрошчанае мадэліроўкі, устойлівая вобразная іканаграфія. Яскравым прыкладам могуць служыць такія працы, як “Самыя прыгожыя вочы – вочы маці”, “Маці”, “Рагнеда”, “Сяброўкі”.

Некаторыя скульптурныя творы мастака прасякнуты сіволіка-алегарычным ці міфалагічным зместам. Возьмем для прыкладу шматфігурную кампазіцыю “Дзвіна, Віцьба, Лучоса”. Асновай для стварэння такой работы з'явілася легенда аб нараджэнні Заходняй Дзвіны ў аўтарскай інтэрпрэтацыі. Работа над гэтай працай стала як бы пераходным этапам ад макетных формаў аб'ёмнай пластыкі да круглай скульптуры. Мастак стварае кампазіцыю з лодкай і чатырма фігурамі, трое з якіх уяўляюць вобразы Дзвіны, Віцьбы і Лучосы. Гэта алегарычная кампазіцыя ўвасобіла сапраўдны талент чалавека, яго ўменне пераўтвараць легенду ў матэрыялізаваны мастацкія вобразы,

напоўненыя чысцінёй наіўнага ўяўлення, прастадушнасцю і замілаванай непасрэднасцю. Яна падкупляе гледача своеасабліваасцю эстэтычнага светаўспрымання і творчага адлюстравання народным майстрам сюжэтнай канвы падання, апетага ў вуснай народнай творчасці.

У перыяд 70-х гадоў мінулага стагоддзя ў развіцці самадзейнай аб'ёмнай пластыкі значнае распаўсюджанне атрымала скульптура бытавога жанру. С. Шаўроў, М. Ерафееў, С. Гуткоўскі, А. Асіпкова, У. Ульянаў, Ю. Чэрнеў стваралі работы самага разнастайнага зместу. На мастацкіх выстаўках гледачоў здзіўлялі невычэрпная творчая фантазія скульптараў, багацце іх уяўлення, нечаканая трактоўка сюжэтаў – іранічных, гумарыстычных, камічных.

Асобую цікавасць з пункту гледжання вобразнай характарыстыкі герояў уяўляе творчасць майстра разьбы па дрэве С.Шаўрова. Яго героі адрозніваюцца глыбокім псіхалагізмам, актыўнай дзейнасцю. Яны ўсе ў дынаміцы – спрачаюцца, пяюць, іграюць. Заслужаную цікавасць выклікае ў гледачоў скульптурная кампазіцыя «Сельскія музыкі». Яе з'яўленне было падрыхтавана папярэднімі работамі гэтага майстра: «Лявоніха», «Жалейка», «Казка пра рыбака і рыбку», «Сакрэт», «Канёк-гарбунок». Шматфігурная скульптура «Сельскія музыкі» прасякнута гумарам і душэўнай шчырасцю. Аўтару ўдалося знайсці гарманічнае адзінства трох фігур, падпарадкаваўшы іх аднаму дзеянню – музычна-песеннаму выкананню.

Тымі ж прыёмамі выяўленчай мовы, як і ў «Сельскіх музыках», разьбяр карыстаецца і ў другой скульптурнай кампазіцыі – «Сакрэт». Два старых сардэчна гутараць, штосьці важнае і сакрэтнае перадаюць адзін аднаму. Аўтар наўмысна завастрае ўвагу на дыспрапорцыі фігур: позы іх нязграбныя, вялікія гарбузападобныя галовы, на нагах – лапці. Але не толькі сатырычная завостранасць прываблівае ўвагу ў гэтай кампазіцыі. Скульптар наглядна дэманструе майстэрства і ў псіхалагічным раскрыцці вобразаў, надаючы аднаму рысы цікаўнасці, задуманнасці; другога, наадварот, паказвае аптымістычным, перакананым ў тым, што ён расказвае свайму суразмоўцу.

Асаблівае дараванне ў малой драўлянай пластыцы прадэманстравала А.Асіпкова з Віцебскай вобласці. Дзесяткі цікавых,

эмацыянальна насычаных работ на тэмы бытавога жанру, казак, народных прымавак гэтага майстра атрымалі прызнанне на многіх рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках самадзейнай выяўленчай творчасці. Яе творы адрозніваюцца багатай фантазіяй, сілай непаўторнай вобразнай і псіхалагічнай насычанасці, майстэрствам выканаўчых прыёмаў. Колькі вяселля, жартаў, народнага гумару ўвасоблена ў такіх яе работах, як «Песня», «Наказ», «Скокі», «Кавалер», «Сямейны дыялог», «Ля калодзежа», «На рыбалцы», «Нечаканы канфлікт»! Што ні скульптура, то непаўторны вобраз, які адухоўлены жывымі чалавечымі рысамі. А.Асіпкова імкнецца стварыць пэўны тып свайго героя, прымусіць яго «гаварыць», «дзеінічаць» так, як вызначае канкрэтна заданы сюжэт.

Характэрная рыса скульптурных работ А.Асіпковай – гэта ўдалае аб'яднанне народнага зместу з высокім тэхнічным выкананнем. Такі сплаў вобразнага і знешне стылістычнага мастацкага бачання нараджае хвалюючыя, жыццёва праўдзівыя творы.

Героі з народа А. Асіпковай у «Песні» вяртаюць гледача ў мінулае, прымушаюць пранікнуцца народным гумарам, адчуць меладычную песню. Кожны вобраз з'яўляецца закончаным творам, але дзякуючы аб'яднанню іх у адзіную сюжэтна-тэматычную канву ствараецца цэлая аповесць аб багацці чалавечай душы. Так, у сарочцы на выпуск і лапцях балалаечнік ліха перабірае струны свайго інструмента, дружна зацягнулі песню прыгажуні... Сцэна вакальнага выканання народным ансамблем насычана разнастайнасцю псіхалагічных адценняў вобразаў, дынамікай актыўнага руху танцораў.

У большасці шматфігурных кампазіцый А. Асіпкова завастае ўвагу на псіхалагічных кантрастах сваіх герояў. Гэта добра бачна ў такіх работах, як «Сямейны дыялог», «Кумачкі», «Кавалер» і інш. І ў кожнай рабоце – часцінка душы творцы, сардэчнага цяпла, адданага на радасць людзям.

Значную долю ў развіццё самадзейнай творчасці рэспублікі ўнёс разьбяр з Віцебска А. Міхеенка. На працягу не аднаго дзесяцігоддзя ўдасканаліваліся навыкі і ўменне гэтага майстра ў драўлянай аб'ёмнай разьбе, змяніліся почырк, манера, вызначыўся свой мастацкі напрамак. Трэба сказаць, што ў ранні пе-

рыяд творчай дзейнасці А. Міхеенка працаваў у манеры, блізкай да народнага прымітыву. Ён прадстаўляў на выстаўкі работы, якія адрозніваліся самабытнасцю пластычных рашэнняў. У больш позні час яго скульптуры набылі прафесійныя адценні. Майстар звярнуўся да такога выканаўчага прыёму, як стылізацыя, і быццам нанова стаў пераглядаць свае ўменні ў драўлянай пластыцы, якія сфарміраваліся за многія гады творчай працы. Гэты пераход на новую выяўленча-выразную мову прынёс свае і станоўчыя, і адмоўныя вынікі. Работы сталі адрознівацца віртуознасцю тэхнічных прыёмаў, майстэрствам знешняй апрацоўкі рэчы. Аднак паступова страчваліся такія якасці, як непаўторнасць вобразнага мыслення, душэўна адкрытыя адносіны ў мастацкім выражэнні асабістага светаўспрымання.

А. Міхеенка вырэзвае з дрэва музыкаў-цымбалістаў, гарманістаў, дудароў. Невычэрпная фантазія і творчая кемлівасць раскрыліся ў асобных літаратурных і народных вобразах такіх твораў, як «Дзед Талаш», «Несцерка», «Гусляр», «Рыбак».

У самадзейнай скульптуры ў 1970–1980-я гады жанр партрэта меў канкрэтную тэматычную накіраванасць. Майстры значную ўвагу ўдзялялі стварэнню партрэтных вобразаў агульнага зместу, як, напрыклад, «Авечкавод», «Лесаруб», «Чырвонаармеец», «Пагранічнік», «Рабочы», «Сейбіт» і інш. Мы бачым тут не канкрэтныя, а збіральныя вобразы людзей, якія належаць да той ці іншай сферы працоўнай дзейнасці. І ў той жа час аб'ектам для творчай работы мастакоў у партрэтным жанры былі і літаратурныя героі, пісьменнікі, палітычныя і грамадскія дзеячы, сябры і калегі па працы.

Вялікую цікавасць у аб'ёмнай пластыцы гэтага перыяду самадзейныя майстры праяўляюць да аніمالістычнай тэмы. Разам з названымі скульптарамі раскрылі свае багатыя творчыя дараванні С. Жыголін, Б. Васількоў, Д. Сакажынскі, М. Небышынец і інш.

Шматлікую серыю розных сюжэтных кампазіцый з жывёламі стварыў М. Ерафееў з Мінска. У яго скульптурных работах наглядна праявіліся бязмежная любоў майстра да жывёльнага свету, тонкае разуменне звычак і псіхалогіі кожнага зверу, птушкі. М. Ерафееў стараецца як мага больш захаваць падабен-

ства з натурай, выкарыстоўвае гладкую, мягкую мадэліроўку пластыкі. У яго жывёлы жывуць і дзейнічаюць па сваіх прыродных законах: ваўкі выюць, птушкі пяюць, мядзведзі дзеляць здабычу... Прырода з яе багатым жывёльным і раслінным светам паказваецца мастаком у разнастайных праяўленнях. Майстар часта сумяшчае адшуканыя ў прыродзе карані мудрагелістай формы, пні з аб'ёмнай разной скульптурай і гэтым дасягае цікавага эфекту.

Шмат гумару, фантазіі ўвасобілі ў разнастайных творах, прысвечаных звярам, майстры драўлянай скульптуры: С.Жыголін («Заячы смех», «Ваўкі», «Мядзведзь-ласун»), Б.Васількоў («Запаслівыя зайцы», «Мядзведзь-фатограф»), А.Асіпкова, якая прадстаўляла на выстаўках шмат скульптурных кампазіцый на тэмы баек Крылова. Напрыклад, у скульптурнай кампазіцыі «Ваўкі» С. Жыголіну ўдалося трапіна адлюстравачь звычкі дзікіх жывёл у залежнасці ад пэўных сітуацый. Скульптар спалучае плоскасную і фактурна дэталізаваную разьбу і дасягае выразнага пластычнага рашэння.

Самадзейны разьбяр з Брэста Ю.Чэрнеў стварае скульптурныя кампазіцыі з адзінай масы дрэва, выкарыстоўваючы аб'ёмную і рэльефную разьбу. Вялікім поспехам у гледачоў на ўсесюзных і перасовачных выстаўках карысталіся яго работы «Лесанарыхтоўшчыкі», «Лясная казка». Аўтар нагружае кампазіцыі мноствам розных прадметаў – дрэвамі, лесараспрацоўчай тэхнікай, фігурамі людзей, жывёламі, птушкамі, казачнымі героямі. Усё гэта аб'ядноўваецца агульнай сюжэтна-тэматычнай задумай. Такі творчы прынцып аўтар выкарыстоўвае і ў названых работах. Багацце намаляваных прадметаў: пераплеценныя паміж сабой дрэвы, птушкі, камяні, змеі, лятучыя мышы разам з хатай на курыных ножках і Бабай Ягой – успрымаецца сапраўды па-казачнаму. Творчая манера аўтара падкупляе гледача шчырым мастацкім бачаннем і майстэрствам тонкай апрацоўкі дрэва.

Вядомым разьбяраром у нашай рэспубліцы ў апошнія два дзесяцігоддзі стаў Іван Супрунчык з в. Цераблічы Столінскага раёна Брэсцкай вобласці. Па асноўнай прафесіі І.Супрунчык бібліятэкар і працуе на гэтай пасадзе вось ужо шмат гадоў у

сваёй роднай вёсцы. У творчасці І.Супрунчыка раскрываюцца самыя розныя тэмы: фальклорныя і рэлігійныя і інш. Нярэдка ён звяртаецца да літаратурнай спадчыны, пераасэнсоўвае яе, і тады нараджаюцца адметныя вобразы паводле твораў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Адама Міцкевіча. Мастацкі вобраз і тэхніку апрацоўкі дрэва разьбяр не запазычвае з узораў акадэмічнага майстэрства, а ідзе асабістым шляхам, грунтуючыся на традыцыйнай народнай стылістыцы, якая даўно засвоена нашымі продкамі. Дзесяткі касцёлаў, прыдарожных капліц XVII–XIX стст. аздабляліся драўлянымі сакральнымі выявамі, зробленымі народнымі ўмельцамі, разьбярмі тутэйшых вёсак. І адметнай рысай і своеасаблівасцю гэтых выяў заўсёды былі статычнасць, франтальнасць поз, выразнасць сілуэта, непрапарцыянальная ўзбуйненне галавы і рук, паліхромная размалёўка, у якой пераважалі насычаныя чырвоны, сіні, белы колеры. Магчыма, адтуль, з глыбінь народных крыніц, захаваўся генетычны код народнага эстэтычнага ўсведамлення, архетыповасць якога і праявілася ў аб’ёмнай пластыцы Івана Супрунчыка. Важна адзначыць, што пры мастацкай апрацоўцы дрэва разьбяр карыстаецца ў асноўным сякерай, што дае магчымасць захаваць у творах цэльнасць і абагуленасць мадэліроўкі, спрощанасць і свежасць пластычнай мовы.

Яшчэ ў канцы 1970-х гадоў І.Супрунчык звярнуў на сябе ўвагу не толькі своеасаблівай тыпізацыяй сваіх герояў, групуючы іх па канкрэтнай тэматыцы, але і каляровай расфарбоўкай разьбяных фігур – паліхроміяй. Паліхромная тэхніка разьбяной пластыкі шырока ўжывалася ў культавай скульптуры, узоры якой захаваліся і да нашага часу ў музейных запасніках. Але атэістычнай прапагандай рэлігійная тэматыка ігнаравалася, аказалася на працягу доўгага часу забытай і тэхніка расфарбоўкі драўляных выяў. І.Супрунчык стаў адным з першых адраджаць паліхромную драўляную пластыку, і гэта прынесла яму поспех і прызнанне сярод шматлікіх гледачоў і аматараў народнага мастацтва. Асноўным стрыжнем у яго творчай дзейнасці, як ужо згадвалася, стала фальклорная тэматыка. Цэлую серыю расфарбаваных фігур майстар аб’ядноўвае пад назвай «Купалле», дзе кожны вобраз індывідуалізаваны, мае свае характэрныя рысы,

тую ўмоўнасць і знаканасць, якія падкрэсліваюць сутнасць свята Купалля. Героі апранутыя ў святочнае традыцыйнае адзенне. Яркая расфарбоўка сарафанаў, намітак у жаночых фігурах, іх рознакаляровая арнаментыка, сіволіка папарць-кветкі, вяночкаў – усё гэта ў агульнай кампазіцыі садзейнічае раскрыццю аўтарскай ідэі.

Такі ж прыём пакладзены мастаком у аснову шматфігурнай кампазіцыі «Каляднікі». Калі ў першай рабоце мы бачым яркія, кантрастныя колеравыя спалучэнні, якія сімвалізуюць сонечнае святло, цеплыню летняга дня, цвіценне, то ў «Калядніках» зусім іншая карціна. Героі пададзены ў вобразах калядоўшчыкаў з каляднай зоркай, музычным інструментам, у зімовым адзенні. Тут і паліхромія больш стрыманая, ды і самі фігуры гранічна стылізаваныя.. У іх “...выразна і заканамерна адлюстроўваецца вобраз матэрыяльнай рэчы як прадукта, з аднаго боку, расчляненне першабытнага хаосу ўражанняў, з другога, збіранне іх у некаторыя асобныя, замкнутыя ў сабе адзінствы... – адзначае А.В.Бакушынскі. – Гэтыя ўражання нярэдка дасягаюць гранічнай сілы, кідаючы прымітыўную душу ад аднаго процілеглага ладу перажыванняў да другога, пагружаючы яе ў вадаварты рэдка выяўляемых эмоцый, у свет фактычных здагадак і выдумак, якія пераўтвараюцца ў той жа час у творчую мастацкую рэальнасць паэтычнага бачання-вобраза” [13, с. 309].

У асобных скульптурных работах, такіх як «Гусляр», «Максім Багдановіч», «Еўфрасіння Полацкая» і шэрагу іншых Іван Супрунчык дасягае найвышэйшага майстэрства вобразнага абагульнення, той выразнасці і сілы мастацкага ўздзеяння, непасрэднасці і ўмоўнасці сродкаў адлюстравання, якія характэрны менавіта традыцыйнай народнай пластыцы.

На працягу 1986–1993-га гг. адбыліся персанальныя выставы І.Супрунчыка ў шматлікіх гарадах Беларусі, а таксама ў Кіеве і Маскве. Не адзін раз яго работы ўпрыгожвалі экспазіцыйныя залы на выстаўках у Маскве. Ён стаў двойчы лаўрэатам Усесаюзнай выстаўкі дасягненняў народнай гаспадаркі і атрымаў медаль за поспехі ў развіцці народнага мастацтва.

Разам з народнымі майстрамі Беларусі І.Супрунчык неаднаразова ўдзельнічаў у Міжнародным фестывалі «Славянскі ба-

зар» і стаў таксама двойчы лаўрэатам фестывалю. У 2001 г. ён адзначаны спецыяльнай прэміяй Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь «За духоўнае адраджэнне».

І.Супрунчык – пастаянны ўдзельнік скульптурных пленэраў абласнога і рэспубліканскага маштабу. За ўдзел у рабоце пленэра, прысвечанага 120-годдзю Я.Купалы і Я.Коласа (2002) і творчыя поспехі разьбяр быў узнагароджаны граматай Беларускага саюза майстроў народнай творчасці. Акрамя таго, яго манументальныя творчыя работы мелі вялікі поспех і на абласных пленэрах разьбяроў у Баранавічах (2004) і ў Камянцы (2005).

Трэба адзначыць, што ў апошнія дзесяцігоддзе пашырылася практыка арганізацыі і правядзення рэспубліканскіх, абласных і раённых пленэраў разьбы па дрэве, прысвечаных знамянальным датам у гісторыі і культуры нашага народа. Такія пленэры аб'ядноўваюць лепшых майстроў, творцаў аб'ёмнай пластыкі, якія рэалізуюць свае мастацкія здольнасці і талент у манументальных працах самага рознага вобразнага і зместавага вытлумачэння. Гістарычная і фальклорная тэматыка стала прывабнай і, бадай што, дамінуючай у творчасці разьбяроў нашай рэспублікі. Гэта пацвярджаюць шматлікія святы народнай творчасці, што праводзяцца не толькі ў сталіцы, але ў абласных і раённых цэнтрах Беларусі.

Падводзячы вынік сказанаму, адзначым, што за перыяд 1970–80-х гадоў ажыццяўлялася актыўная дзейнасць кіруючых устаноў у галіне забеспячэння працэсу развіцця народнай творчасці. Іх работа была арыентавана на выяўленне ў майстроў як аўтэнтчнага кірунку, так і самадзейных формаў творчасці, аказанне ім рознабаковай дапамогі і папулярызацыю іх мастацтва на розных узроўнях у грамадстве. Менавіта на мяжы 70–80-х гадоў XX ст. развіццё народнай творчасці дасягнула ў нашай рэспубліцы найвышэйшага росквіту. Шматлікія мастацкія выставы рэспубліканскага і ўсесаюзнага маштабу, якія адбыліся ў гэты перыяд, дэманстравалі шматграннасць відаў народнай творчасці, традыцыйных і самадзейных, масавасць удзелу ў творчым працэсе прадстаўнікоў усіх сацыяльных слаёў насельніцтва. На арэну шырокай папулярнасці і вядомасці выйшлі дзесяткі і сотні таленавітых народных творцаў – майстроў тра-

дыцыйнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, жывапісцаў, графікаў, разьбяроў па дрэве і інш. Адметнай асаблівасцю гэтага перыяду стала тое, што ў галіне народнай творчасці сярод рэспублік Саюза Беларусь дэманстравала выдатныя поспехі ў самадзейным жывапісе – яркім, шматгранным, запамінальным. Грамадскасць захаплялася яркімі, чыстымі па колеры, глыбока змястоўнымі карцінамі дзесяткаў і соцень адораных ад прыроды мастакоў, творы якіх уздымалі праблемы самага разнастайнага зместу – сацыяльнага, грамадска-філасофскага, эстэтычнага, палітычнага і маральнага.

Аднак поспехі, дасягнутыя ў другой палове XX ст., не былі б рэальна ўвасоблены ў культурным жыцці, каб не існавала багатая гістарычная спадчына. Да нашага часу дайшлі выдатныя ўзоры вуснага і песеннага фальклору, глыбокія традыцыі ў мастацкай творчасці, якія сілкуюць сваёй жыватворнай сілай усю нацыянальную духоўную культуру і на сённяшнім этапе яе развіцця.

Сучасны станковы жывапіс і аб'ёмная пластыка ў народнай творчасці Беларусі, разнастайныя па сваіх знешнеканструктыўных і ідэйна-змястоўных асаблівасцях, утрымліваюць у сваёй аснове высокія эстэтычныя, маральныя і гуманістычныя ідэалы – тую духоўную аснову, на якой фарміруюцца светапогляд і культура кожнага чалавека. Тэматычныя карціны, пейзажы, нацюрморты, работы партрэтнага жанру, – скульптурныя кампазіцыі ўяўляюць неад'емны і важкі пласт агульнай нацыянальнай мастацкай культуры.

Глава 5 СТАН І ШЛЯХІ РАЗВІЦЦЯ НАРОДНАЙ ТВОРЧАСЦІ НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

5.1. Структура дзяржаўных і грамадскіх устаноў і арганізацый і іх дзейнасць у сферы народнай творчасці ў 90-я гг. XX ст.

Народная творчасць у вызначаныя гады і пачатку XXI ст. развівалася з улікам гістарычна адпрацаваных, устаялых арганізацыйна-метадычных формаў і прынцыпаў. Як вядома, існавала шырокая сетка адпаведных інстытутаў, супадпарадкаваных паміж сабою: рэспубліканскія і абласныя Дамы народнай творчасці, Дамы мастацкай самадзейнасці, абласныя ўпраўленні, раённыя і гарадскія аддзелы культуры і інш. Дзяржава выдаткоўвала матэрыяльныя сродкі на ўтрыманне дастаткова вялікага апарату чыноўнікаў у сферы культуры, народнай творчасці, арганізацыі вольнага часу. Дамы народнай творчасці і мастацкай самадзейнасці шырока выкарыстоўвалі паслугі няштатных супрацоўнікаў – вядомых мастакоў-прафесіяналаў, мастацтвазнаўцаў, журналістаў, якія дапамагалі выяўляць новых народных умельцаў, мастакоў-аматараў, ажыццяўлялі кансультацыйную дапамогу ім, папулярызавалі іх творчасць у сродках масавай інфармацыі.

Да 1990-х гадоў у рэспубліцы сістэматычна і актыўна развівалася выставачная дзейнасць. Маючы шырокую сетку грамадска-творчых калектываў: гурткоў і студый выяўленчага мастацтва, клубаў самадзейнай творчасці, – арганізацыйна-метадычныя ўстановы праводзілі вялікую работу па стварэнні шматступеньчатага цыкла выстаў – групавых, справаздачных, раённых, абласных і рэспубліканскіх. Гэта спрыяла ўважліваму адбору творчых работ народных майстроў і самадзейных мастакоў на ўсесаюзныя выставы.

Мы адзначалі, што 1970–80-я гады ў галіне традыцыйнай народнай творчасці і самадзейнага мастацтва сталі перыядам іх асаблівага ўздыму і спрыяльнага развіцця. Тысячы людзей самага рознага сацыяльнага стасунку далучаліся да актыўнага

творчага працэсу. Працаўнікі сяла, рабочыя, настаўнікі, урачы, спецыялісты розных сфер працоўнай дзейнасці дэманстравалі свой талент у розных відах і жанрах мастацтва – ткацтве, вышыўцы, саломалляценні, разьбе па дрэве, жывапісе, ганчарстве і інш. Беларускае народнае мастацтва заваявала вялікі аўтарытэт не толькі сярод рэспублік былога Саюза, але і ў міжнародным маштабе. У гэты перыяд у большасці краін Заходняй Еўропы прайшлі перасоўныя выставы народнай творчасці Беларусі, якія атрымалі высокую ацэнку ў замежных гледачоў.

Аднак у 90-я гады адбыўся распад СССР на асобныя дзяржавы, якія атрымалі магчымасць самастойна вырашаць палітычныя, эканамічныя, сацыяльныя і духоўныя задачы. Умовы самастойнай і незалежнай дзяржавы патрабавалі новых падыходаў у правядзенні эканамічнай і культурнай палітыкі. Пачала ажыццяўляцца рэарганізацыя ўстаноў, якія займаліся праблемай развіцця народнай творчасці. Былі ліквідаваны рэспубліканскія Дамы народнай творчасці і мастацкай самадзейнасці, што курыравалі гэты пласт духоўнай культуры на працягу многіх дзесяцігоддзяў. Прыпынілі сваю шматгранную дзейнасць творчыя клубы, якія вырашалі цэлае кола задач мастацка-творчага і выхаваўчага кірунку, зменшылася колькасць студый выяўленчага мастацтва пры прафсаюзных клубах і Дамах культуры. Шырокамаштабныя выставы народнай творчасці сталі рэдкай з’явай у культурным жыцці рэспублікі. Тыя формы кіравання працэсам развіцця народнага мастацтва, якія выкарыстоўваліся на працягу чатырох дзесяцігоддзяў, паступова саступалі новым метадам арганізацыі масавага руху ў засваенні, захаванні і развіцці нацыянальных мастацкіх каштоўнасцей.

Абласныя цэнтры народнай творчасці (навукова-метадычныя цэнтры народнай творчасці і культасветработы), якія працягвалі працаваць у новых умовах, акцэнтавалі сваю ўвагу на рабоце раённых цэнтраў народнай творчасці пры аддзелах культуры. У раённых гарадах, гарадскіх пасёлках, у саўгасах і калгасах арганізаваліся Дамы рамёстваў. У сваёй дзейнасці яны аб’ядноўвалі не толькі вопытных, вядомых у рэспубліцы народных майстроў, але і многіх маладых людзей.

За апошнія гады ў Беларусі створаны і паспяхова функцыянуюць каля 50 Дамоў і цэнтраў рамёстваў. Толькі ў Віцебскай вобласці працуе звыш 20 Дамоў рамёстваў, у якіх дарослымі і дзецьмі засвойваюцца разнастайныя віды рамяства – ткацтва, вышыўка, выцінанка, саломалляценне, разьба па дрэве і інш. Так, напрыклад, у Лепельскім Доме рамёстваў у 30 гуртках вядзецца навучанне як дарослых, так і школьнікаў. Амаль 250 лепельчан актыўна ўліліся ў вучэбна-творчы працэс ў гэтай грамадска-культурнай установе. Кіраўнікі Дома рамёстваў умела выкарыстоўваюць веды і вопыт старэйшых носьбітаў аўтэнтчнага народнага мастацтва. Народныя майстры адраджаюць яго забытыя віды і перадаюць майстэрства новаму, маладому пакаленню.

Каб падтрымліваць цесныя творчыя сувязі з аддаленымі вёскамі раёна, Лепельскі Дом рамёстваў стварыў у сельскай мясцовасці філіялы. Так, у вёсцы Чэрцы працуе гурток саломалляцення, у вёсцы Валасовічы – лозалляцення, а вёска Домжарыцы стала цэнтрам ткацтва. Акрамя практычнай творчай дзейнасці, Дом рамёстваў праводзіць навукова-даследчую, пошукавую работу. Пастаянна наладжваюцца этнаграфічныя экспедыцыі па вёсках раёна, адшукваюцца старадаўнія бытавыя рэчы і прадметы народнага мастацтва, якія потым становяцца каштоўнымі экспанатамі музея, узорамі па адраджэнні традыцыйных відаў ткацтва, вышыўкі, набіванкі, ганчарных і бандарных вырабаў, пляцення – усяго таго, што было нязменным і патрэбным у паўсядзённым жыцці нашых продкаў.

Немалаважнае значэнне ў рабоце Дома рамёстваў надаецца прапагандыска-асветніцкім пытанням. Тут чытаюцца лекцыі і праводзяцца экскурсіі для жыхароў Лепельшчыны, гасцей горада і раёна. Работнікі Дома рамёстваў раскажваюць аб дзейнасці творчых гурткоў, мясцовых традыцыях, а таксама аб народных майстрах, мастаках, заслужаных людзях раёна.

Народныя майстры, самадзейныя мастакі Лепельшчыны пастаянна прымаюць удзел у абласных і рэспубліканскіх выставах, кірмашах і святах. Іх творчыя работы можна сустрэць на перасоўных выстаўках і ў далёкім замежжы – Галандыі, Францыі, Бельгіі, Германіі. Адметны жывапіс В.Жарнасека і П.Жар-

насека, гліняныя цацкі З.Ляйко, выцінанкі Л.Казачонак, вырабы з лазы і стружкі Л.Саланенкі, тканыя ручнікі Н.Бабровіч і творы іншых мастакоў і майстроў з'яўляюцца ўзорамі сапраўднага, высокага народнага мастацтва.

Дамы рамёстваў – гэта новыя вучэбна-творчыя, выхаваўчыя і арганізацыйна-метадычныя структуры раённага звяна ў галіне традыцыйнай народнай і самадзейнай творчасці. Яны запоўнілі арганізацыйна-метадычны вакуум, утвораны пасля ліквідацыі рэспубліканскіх навукова-метадычных цэнтраў народнай творчасці і культпрасветработы і Міжсаюзнага Дома самадзейнай творчасці. Дамы рамёстваў сталі сапраўднымі цэнтрамі народнай мастацкай культуры. Тут развіваецца аўтэнтычнае мастацтва, стваральнікамі якога выступаюць мясцовыя жыхары. Дамы рамёстваў абудзілі і вяртаюць той багаты, глыбока народны патэнцыял духоўнасці, які па прычыне адмоўнага ўплыву тэхнічнага прагрэсу, урбанізацыі і сацыяльных змен у сучасным жыцці грамадства, здавалася, беззваротна адыходзіў у нябыт. Сёння ўжо можна з упэўненасцю сказаць, што будучь працягвацца і развівацца багатыя народныя традыцыі і што захаваецца надалей багацце нацыянальнай традыцыйнай культуры.

Такую ж актыўную работу па ўключэнні ў навучальны і творчы працэс працаўнікоў горада і сяла, людзей малодшага ўзросту праводзяць Дамы рамёстваў Браслаўскага, Верхнядзвінскага, Віцебскага, Гарадоцкага, Глыбоцкага, Полацкага, Аршанскага і іншых раёнаў Віцебскай вобласці. Гэта не выпадковыя кампаніі для справаздачы раёнаў у культурна-асветніцкай дзейнасці з насельніцтвам, а рэальная і паслядоўная работа сапраўдных цэнтраў творчасці, цэнтраў па вывучэнні фальклору і народных мастацкіх традыцый пэўнага рэгіёну, засваення і адраджэння іх на новым вітку жыцця нашага грамадства. У кожнай вобласці рэспублікі Дамы рамёстваў працуюць па пэўных кірунках і праграмах і ажыццяўляюць пастаянную сувязь з дзяржаўнымі і грамадскімі ўстановамі па правядзенні абласных і рэспубліканскіх свят, конкурсаў, фестываляў мастацтва.

Яны могуць мець іншыя назвы. У некаторых выпадках называюцца Дамамі фальклору, цэнтрамі фальклору, Дамамі на-

роднай творчасці. Напрыклад, у Акцябрскім раёне Гомельскай вобласці працуе Пратасаўскі Дом народнай творчасці, у склад якога ўваходзяць 40 удзельнікаў – народныя майстры, спевакі, музыканты і інш. Распаўсюджанымі відамі народнай творчасці тут з’яўляюцца ткацтва, пляценне, вышыўка, сталярства, цяслярства.

У 2003 годзе ў рэспубліцы існавалі 50 Дамоў (цэнтраў) рамёстваў (з іх 17 сельскіх), 30 Дамоў (цэнтраў) фальклору, 43 школы народнай творчасці. Трэба адзначыць, што размеркаванне Дамоў рамёстваў па абласцях вельмі неадналькавае. Так, у Віцебскай вобласці налічвалася 20 Дамоў рамёстваў, у Мінскай – 8, Магілёўскай – 10, Гродзенскай – 7, Брэсцкай – 5. І ўтвараліся яны неадначасова. Так, напрыклад, Асіповіцкі Дом рамёстваў працуе з 1994 г. Ён аб’ядноўвае 42 майстроў па пляценні, ткацтве, мастацкай апрацоўцы дрэва, ганчарстве. Акрамя таго, тут працуюць 4 гурткі па дэкаратыўна-прыкладной творчасці і студыя выяўленчага мастацтва.

Як гарадскія, так і сельскія Дамы рамёстваў з’яўляюцца цэнтрамі не толькі эстэтычнага выхавання дзяцей і юнацтва, але і сапраўднай школай навучання, засваення традыцый народнага мастацтва і трансляцыі іх сярод новага пакалення. Менавіта Дамы рамёстваў (Дамы народнай творчасці, фальклору) з’яўляюцца сучаснай мадэллю ўстановаў культуры, якая найбольш эфектыўна рэалізуе задачы актыўнага ўключэння людзей у эстэтычна-пазнаваўчы і мастацка-творчы працэс. Яны з’яўляюцца той першапачатковай мастацка-культурнай акадэміяй, што выходзіць і чалавека, які павінен валодаць якасцямі адукаванай і высока развітой у эстэтычным, мастацкім, культурным і маральным сэнсах асобы.

Адной з прыметных з’яў у народнай творчасці Беларусі ў апошнія дзесяцігоддзе стала стварэнне Беларускага саюза майстроў народнай творчасці (БСМНТ), які вырашае ў сваёй рабоце асноўныя пытанні навуковай, арганізацыйнай, творчай дзейнасці ў галіне традыцыйнага народнага мастацтва. Сёння Саюз майстроў народнай творчасці налічвае каля чатырохсот чалавек-спецыялістаў у розных відах традыцыйнага мастацтва, аўтэнтычных яго носбітаў і тых, хто мае спецыяльную пад-

рыхтоўку і мастацкую адукацыю, але творча працуе менавіта ў акрэсленых межах традыцыйнай народнай культуры. Саюз трымае цесныя сувязі з народнымі майстрамі ўсіх рэгіёнаў рэспублікі праз абласныя аддзяленні, якія маюцца ва ўсіх абласных гарадах. Абласныя аддзяленні маюць сваю арганізацыйную структуру, куды ўваходзяць і аб'яднанні раённага маштабу.

Саюз майстроў народнай творчасці, рэалізуючы культурную праграму ў рэспубліцы, выступае ініцыятарам правядзення свят у розных відах народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Толькі на працягу апошніх пяці гадоў Саюз пры падтрымцы Міністэрства культуры арганізаваў і правёў рэспубліканскія святы-конкурсы народнай творчасці “Ганчарнае кола” (1995), “Саламяны цуд” (1997), “Лазовыя карункі” (1998), “Дрэва жыцця” (1999), рэспубліканскую выставу “Калядныя ўзоры” (1998 – 1999), нацыянальную выставу твораў народнага мастацтва ў рамках Першага фестывалю народнага мастацтва “Беларусь – мая песня” і інш. Звыш 620 таленавітых майстроў са 105 раёнаў рэспублікі сталі ўдзельнікамі масавага агляду твораў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, жывапісу, аб'ёмнай пластыкі. Выставы прадэманстравалі высокія творчыя магчымасці нашых майстроў і пацвердзілі зацікаўленасць людзей у адраджэнні і развіцці традыцыйных відаў мастацтва, фальклору. У 2006 г. прайшла рэспубліканская выстава “Жыватворныя крыніцы”, дзе былі прадстаўлены экспанаты, якія сведчылі аб адраджэнні забытых відаў народнага рамяства, такіх як роспіс на шкле, выцінанка, бандарства, апрацоўка кожи, вырабы з бісеру і інш.

Акрамя таго, з 2000 г. БСМНТ правёў шэраг рэспубліканскіх свят-конкурсаў, у прыватнасці святы-конкурсы выцінанкі “Ажурныя фантазіі”, 2000 г.; кавальства “Залатая падкова”, 2001 г.; ганчарства “Ганчарнае кола”, 2004 г. і інш. Праведзены рэспубліканскія пленэры разьбяроў-манументалістаў на тэрыторыі музейнага комплексу “Курган славы” на працягу 2001–2004 гг. Кожны год праводзяцца рэспубліканскія выставы народнай творчасці “Калядныя ўзоры”.

Традыцыі правядзення свят-конкурсаў па тых ці іншых відах народнага мастацтва па-новаму ўскалыхнулі, абудзілі цікавасць насельніцтва да народнай творчасці. Менавіта на святах-

конкурсах сотні наведвальнікаў маглі назіраць, а часам і прымаць непасрэдны ўдзел у жывым працэсе стварэння вопытнымі і вядомымі ў рэспубліцы народнымі майстрамі мастацкіх рэчаў.

Беларускі Саюз майстроў народнай творчасці ў сваёй структуры мае шэраг творчых секцый – саломалляцтва і аплікацыі саломкай, мастацкай апрацоўкі дрэва, ганчарства і керамікі, вышыўкі, дэкаратыўнага роспісу, выцінанкі, кавальства. У склад праўлення Саюза ад кожнай секцыі ўваходзіць яе прадстаўнік.

Акрамя арганізацыйны-творчых задач, праўленне Саюза вырашае і іншыя пытанні самага шырокага спектра – сацыяльныя, асабістыя, выхаваўчыя. Аказваецца дапамога майстрам ва ўладкаванні на работу, у набыцці матэрыялаў і абсталявання, павышэнні кваліфікацыі і інш. Па ініцыятыве БСМНТ штогод Міністэрства культуры выдзяляе імяныя стывендыі найбольш актыўным і заслужаным майстрам, каб матэрыяльна падтрымаць і мэтанакіравана скіраваць іх у творчай дзейнасці. Не на апошнім месцы ў рабоце Саюза знаходзяцца пытанні дабрачыннай дапамогі пажылым майстрам, інвалідам, студэнцкай моладзі са сродкаў фонду, які фарміруецца ад правядзення дабрачынных латарэй і дабравольных узносаў членаў Беларускага саюза майстроў народнай творчасці.

Саюз майстроў народнай творчасці, маючы статус грамадскай арганізацыі, шмат зрабіў і робіць для захавання і развіцця традыцыйнага народнага мастацтва Беларусі. Яго цэнтральны кіруючы орган канцэнтраваны ў сабе зацікаўленых, кампетэнтных і самаадданных гэтай справе людзей, якія ў складаны для рэспублікі час узялі на сябе адказнасць адрадзіць найкаштоўнейшую скарбонку народнай культуры і надаць ёй новы жыватворны імпульс. Аднак БСМНТ узяў пад сваю апеку выключна толькі галіну традыцыйнага народнага мастацтва. Па-за яго ўвагай сёння застаўся вялікі пласт народнай творчасці – гэта самадзейнае выяўленчае мастацтва, перш за ўсё яго жывапісныя формы.

Тысячы прадстаўнікоў аматарскай і самадзейнай творчасці з усіх рэгіёнаў Беларусі апынуліся ў пэўнай ізаляцыі ад тых культурных працэсаў, якія адбываюцца ў жыцці нашай суверэннай

дзяржавы. Метадычныя ўстановы і арганізацыі, якія займаліся развіццём самадзейнага выяўленчага мастацтва ў савецкі перыяд (Рэспубліканскі і абласныя Дамы самадзейнай творчасці), як ужо гаварылася, ліквідаваны. Сённяшнія існуючыя абласныя цэнтры творчасці не маюць магчымасці ахапіць усіх самадзейных жывапісцаў, скульптараў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Разам з тым самадзейны жывапіс яшчэ ў пачатку 70-х гадоў мінулага стагоддзя на ўсесаюзных выстаўках народнай творчасці заявіў аб сабе з самага станоўчага боку і прыцягнуў увагу вядомых мастацтвазнаўцаў, крытыкаў, спецыялістаў розных галін навукі. Самадзейныя мастакі Беларусі дэманстравалі высокі выканаўчы ўзровень, разнастайнасць выяўленчых почыркаў і сюжэтна-тэматычных распрацовак, шырыню размаху адлюстравання жыццёвых працэсаў. У выставачных экспазіцыях жывапіс, як правіла, займаў пачэснае месца і выклікаў значную цікавасць у наведвальнікаў.

У 1970–80-я гады існавала добра наладжаная сувязь кіруючых устаноў з самадзейнымі мастакамі. Ажыццяўляліся пастаянныя камандзіроўкі метадыстаў, няштатных кансультантаў, журналістаў у населеныя пункты рэспублікі. Актыўна працавалі і раённыя аддзелы культуры, якія дапамагалі вырашаць арганізацыйныя задачы ў галіне развіцця народнай творчасці. Добрай традыцыяй стала падвядзенне вынікаў рэспубліканскіх выстаў з удзелам саміх аўтараў творчых работ. Самадзейныя мастакі, народныя майстры прыязджалі з абласных цэнтраў, раённых гарадоў, сельскай мясцовасці ў сталіцу Беларусі. Арганізатары выставы, мастацтвазнаўцы і самі ўдзельнікі абмяркоўвалі мастацкія творы, абменьваліся ўражаннямі і думкамі паміж сабой. За выдатныя заслугі і асабісты ўклад у нацыянальную культуру, народную творчасць многія ўдзельнікі рэспубліканскіх выстаў атрымлівалі ўзнагароды. Такая ўвага да народных творцаў з боку дзяржавы не магла не адбіцца станоўча на ўсім працэсе развіцця народнай мастацкай культуры. Зразумела, што гэта тычыцца не толькі выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, а ўсёй народнай творчасці і мастацкай самадзейнасці. Аб гэтым сведчаць шматлікія публікацыі на старонках газет і часопісаў, навуковыя даследаванні вучо-

ных, справазначныя матэрыялы адпаведных арганізацыйна-метадычных інстытутаў, спецыяльная літаратура.

Са змяненнем эканамічных і сацыяльна-палітычных умоў у нашай дзяржаве, як і ў астатніх рэспубліках былога Саюза, адбыліся змены і ў той масавай мастацкай самадзейнасці, састаўным звяном якой была выяўленчая і дэкаратыўна-прыкладная творчасць. Штучна адмежаваная ад традыцыйнай культуры, яна пакуль не знайшла свайго месца ў сістэме агульных духоўных каштоўнасцей. Мастакі-жывапісцы, скульптары, майстры дэкаратыўна-прыкладной творчасці, што працуюць у рэчышчы акадэмічных патрабаванняў, але не маюць адносін да прафесійнага мастацтва ў сэнсе кваліфікацыі і асноўнай працоўнай дзейнасці ў грамадстве, аказаліся чамусьці не запатрабаванымі сэнна на агульнай культурнай прасторы. З гэтай катэгорыяй творцаў пэўную, хаця і нязначную работу праводзяць абласныя цэнтры творчасці, Дамы рамёстваў. Але з улёкам існуючых матэрыяльных магчымасцей, складу спецыялістаў, якія займаюцца менавіта пытаннямі самадзейнага мастацтва, дадзеную праблему вырашыць немагчыма. Неабходна актыўная, усебаковая і пастаянная работа з самадзейнымі мастакамі – метадычная, кансультацыйная, выставачная, а гэта можа забяспечыць асобны рэспубліканскі каардынацыйны дзяржаўны або грамадскі орган кіравання. Пакуль жа даўно вядомыя, а таксама маладыя мастакі – народныя творцы – самі вырашаюць свае творчыя задачы. Большасць з іх працуюць для сябе, родных, блізкіх, пэўная частка мастакоў уцягнута ў творчы бізнес і імкнецца папоўніць свой сямейны бюджэт. У гэтай сітуацыі лепшыя творы жывапісу, аб'ёмнай пластыкі, рэчы дэкаратыўнага кшталту не могуць стаць прадметамі выставачных экспазіцый, музеяў і карцінных галерэй.

Структурнымі падраздзяленнямі абласнога маштабу, якія праводзяць асноўную работу ў галіне народнай культуры, у прыватнасці ў выяўленчым і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, з'яўляюцца абласныя навукова-метадычныя цэнтры народнай творчасці (АНМЦНТ). Пры іх маюцца аддзелы традыцыйнай культуры, аматарскай творчасці, а таксама інфармацыйна-аналітычны і рэпертуарна-выдавецкі аддзелы. Эфектыўна пра-

цаваць АНМЦНТ дапамагаюць раённыя арганізацыйна-метадычныя цэнтры народнай творчасці (РАМЦНТ), раённыя цэнтры культуры (РЦК), раённыя цэнтры культуры і вольнага часу, раённыя цэнтры народнай творчасці (РЦНТ).

Амаль што кожны раён мае арганізацыйна-метадычны цэнтр ці падобную яму ўстанову. Іх у рэспубліцы каля 100. Усе раённыя арганізацыйна-метадычныя цэнтры плануюць сваю дзейнасць, зыходзячы з абласной праграмы развіцця культуры. Вядзецца экспедыцыйная работа, праводзяцца святы рамёстваў, конкурсы, выставы, ажыццяўляецца перадача майстэрства народнымі майстрамі, арганізуюцца кірмашы народнага мастацтва. Большасць раённых арганізацыйна-метадычных цэнтраў народнай творчасці трымаюць сувязь з грамадскімі этнакультурнымі і краязнаўчымі суполкамі, арганізуюць сустрэчы з навукоўцамі, прадстаўнікамі літаратурных аб'яднанняў, дзеячамі культуры.

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь аказвае разнастайную дапамогу звёнам раённага, абласнога і рэспубліканскага маштабу. Нямалыя фінансавыя сродкі выдаткоўваюцца на абласныя і рэспубліканскія святы-конкурсы, фестывалі, выставы народнай творчасці. Гэтыя абласныя і рэспубліканскія мерапрыемствы прадэманстравалі новы паварот у развіцці народнай творчасці як традыцыйнай, так і аматарскай і даказалі значнасць і эфектыўнасць новай мадэлі сучаснай установы культуры на этапе сацыякультурнай перабудовы нашага грамадства.

5.2 Арганізацыйна-зместавыя праблемы падрыхтоўкі кадраў для сферы народнай мастацкай творчасці

Сёння перад Рэспублікай Беларусь стаяць задачы асэнсавання важнасці нацыянальных традыцый, захавання самабытнасці і своеасаблівасці нацыянальнай культуры, стварэння новай канцэпцыі мастацкай адукацыі і выхавання. Усё гэта абумоўлівае пэўны спектр кірункаў і задач беларускай культуры і сістэмы адукацыі. Сучасныя патрабаванні да адукацыі прадугледжваюць наяўнасць бесперапынных адукацыйных структур на аснове паэтапнага, мэтанакіраванага развіцця асобы пачынаючы з

дашкольнага ўзросту. Рашэнне названай задачы, у сваю чаргу, немагчыма без эфектыўнага выкарыстання назапашанага тэарэтычнага і практычнага вопыту пераемнасці зместавых і працэсуальных бакоў навучання і фарміравання на гэтай аснове адукацыйнай канцэпцыі. Мастацкая адукацыя павінна базіравацца на бесперапыннасці і пераемнасці працэсу навучання і выхавання, паколькі агульнакультурныя і мастацкія веды і навыкі не могуць паўнацэнна сфарміравацца на іх аснове толькі ў перыяд навучання ў вышэйшай школе. Яны фарміруюцца паступова, у залежнасці ад узроставага і індывідуальных асаблівасцей творча адоранай асобы.

Рэалізацыя канцэпцыі бесперапыннай мастацкай падрыхтоўкі спецыялістаў у сферы народнай творчасці з арыентацыяй на статус мастака-творцы, выкладчыка спецыяльных дысцыплін прадугледжвае выкананне наступных задач:

- ажыццяўленне пераемнасці ў рашэнні арганізацыйных, метадычных, адукацыйных задач ад дашкольных вучэбна-выхаваўчых устаноў да падрыхтоўкі ў ВНУ спецыялістаў і далейшага паслядыпломнага навучання;

- уключэнне ў сістэму бесперапыннай адукацыі ўсіх відаў і тыпаў навучальных устаноў, у тым ліку дашкольных устаноў, гімназій, ліцэяў, каледжаў, вучылішчаў, тэхнікумаў, ВНУ як дзяржаўных, так і недзяржаўных;

- стварэнне новых пакаленняў адукацыйных стандартаў, вучэбных праграм бесперапыннай адукацыі для ўсіх яе звёнаў з арыентацыяй на інтэграцыю навучэнцаў у сістэму нацыянальнай і сусветнай культуры, стварэнне вучэбна-матэрыяльнай базы, якая б адпавядала ўмовам правядзення навучальнага працэсу на ўсіх ступенях яго функцыянавання.

Галіна мастацкай культуры, звязаная з выяўленчай, творчай дзейнасцю, уключае адукацыйныя ўстановы сярэдняга, сярэдне-спецыяльнага і вышэйшага звёнаў. Да навучальных устаноў у сістэме бесперапыннай адукацыі, якія рыхтуюць кадры спецыялістаў для сферы народнай творчасці, адносяцца прафесійныя вучылішчы мастацкага профілю, вучылішчы мастацтва, спецыялізаваныя мастацкія вучылішчы або тэхнікумы, гімназіі, ліцэі, каледжы, вышэйшыя навучальныя ўстановы. Прафесійна-

тэхнічныя адукацыйныя структуры рыхтуюць кваліфікаваных спецыялістаў-выканаўцаў для вытворчасці на фабрыках мастацкіх вырабаў, керамічных і фарфяравых заводаў, а таксама для работы ў дзіцячых выхаваўчых установах, Дамах народных рамёстваў, студыях і гуртках выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Сярэднія спецыяльныя мастацкія ўстановы рыхтуюць кадры для работы ў сферы культуры, мастацтва, арганізацыйна-метадычнай дзейнасці ў галіне народнай творчасці і выкладчыцка-выхаваўчай работы ў агульнаадукацыйных школах, дашкольных выхаваўчых установах.

Спецыялістаў з вышэйшай адукацыяй рыхтуюць Беларуская акадэмія мастацтваў, спецыялізаваныя факультэты Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М.Машэрава, Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М.Танка, Гродзенскага ўніверсітэта, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў і інш. БДУ культуры і мастацтваў рыхтуе спецыялістаў кваліфікацыі мастака народных рамёстваў, выкладчыка спецыяльных дысцыплін, якія арыентаваны на мастацка-творчую, метадычна-арганізацыйную і педагагічную дзейнасць у галіне культуры і адукацыі.

У апошні час пашыраецца сетка такіх навучальных устаноў, як мастацкія ліцэі, гімназіі, каледжы. Менавіта яны закліканы арганізоўваць і весці навучальны працэс на ўзроўні патрабаванняў міжнародных адукацыйных стандартаў сярэдняга прафесійнага зв'язна. Акрамя таго, сістэма мастацкай адукацыі, якая забяспечвае бесперапынную падрыхтоўку спецыялістаў для сферы мастацтва, народнай творчасці, уключае вучэбныя ўстановы такога ўзроўню, як агульнаадукацыйныя школы з паглыбленым вывучэннем выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, дзіцячыя мастацкія школы, цэнтры эстэтычнага выхавання і студыі выяўленчага мастацтва.

З пазіцыі бесперапыннасці і пераемнасці працэс мастацкай адукацыі прадугледжвае авалодванне ведамі, якія з'яўляюцца неабходнымі і дастатковымі для кожнай новай адукацыйнай ступені. Таму абітурыенты, якія паступаюць у ВНУ, павінны мець сярэднюю спецыяльную адукацыю ці першапачатковую мастацкую падрыхтоўку.

Улічваючы кірункі Канцэпцыі мастацка-эстэтычнай адукацыі ў нацыянальнай школе Беларусі, а таксама змест дзейнасці спецыялістаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і дзеючых эксперыментальных і тыпавых праграм для кожнай ступені на шляху бесперапыннай мастацкай адукацыі, можна сфармуляваць мэты навучання і выхавання, сукупнасць патрабаванняў да зместу і метадаў выкладання мастацтва, канкрэтныя і спецыфічныя вучэбна-выхаваўчыя задачы.

I. ПАЧАТКОВАЯ СТУПЕНЬ МАСТАЦКАГА НАВУЧАННЯ І ВЫХАВАННЯ

Дашкольнае выхаванне. Сучасныя псіхологі лічаць, што мастацкая творчасць у дашкольным узросце з'яўляецца асобым спосабам самавыяўлення, самасцвярджэння дзіцяці. Часцей за ўсё гэты від дзейнасці адлюстроўвае вынік яго жыццёвых уражанняў, ведаў аб навакольным свеце. Некаторыя даследчыкі лічаць творчасць як пэўны спосаб, від мыслення, іншыя лічаць дзіцячую творчасць мастацтвам (А.В.Бакушынскі, В.С.Воранаў, Ф.І.Шмідт і інш.). І ўсё ж мэтай мастацкага выхавання ў дашкольным перыядзе павінны быць перш за ўсё ўзбагачэнне і пасільнае паглыбленне зместу прадметнай дзіцячай творчасці, што дазволіць дзіцяці прыйсці ў школу з пэўным багажом ведаў не толькі па агульнагуманітарных, але і мастацка-творчых пытаннях.

Галоўнай задачай мастацкага развіцця дзіцяці з'яўляецца вызначэнне балансу паміж праяўленнем свабоднай волі як неабходнасцю, абумоўленай спецыфікай мастацтва і ўзроставымі магчымасцямі, і патрэбамі маленькага чалавека. Для яе рэалізацыі і рашэння канкрэтных задач неабходна вызначэнне адзіных патрабаванняў да змястоўных і працэсуальных бакоў мастацкага выхавання. Асноўныя з іх наступныя:

1. Развіццё творчых здольнасцей асобы, фарміраванне спецыяльных ведаў, навыкаў і ўменняў, выхаванне маральна-эстэтычных якасцей агульнай культуры.

2. Арганізацыя і правядзенне выхаваўчага працэсу на аснове пазнавальнага, развіваючага навучання.

3. Распрацоўка зместу выхавання і навучання на аснове пераемнасці ў вывучэнні школьных прадметаў, а таксама пераемнасці ў формах арганізацыі выхавання і навучання паміж сям'ёй, дашкольнымі ўстановамі, агульнаадукацыйнай і прафесійнай школай.

Агульнаадукацыйная школа. Мэтай мастацкага выхавання і адукацыі ў школе з'яўляюцца фарміраванне духоўнай культуры вучняў, азнаямленне з нацыянальным і сусветным мастацтвам, развіццё патрэбы ў мастацка-творчай дзейнасці.

У адпаведнасці з мэтай асноўнымі задачамі мастацкай адукацыі ў школе з'яўляюцца:

- асэнсаванне з'яў нацыянальнай і сусветнай мастацкай культуры, іх ролі ў жыцці краіны і фарміраванне на гэтай аснове эстэтычнай культуры і духоўнага свету вучня;

- навучанне асновам выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва;

- развіццё здольнасцей успрымаць і правільна ацэньваць творы мастацтва розных відаў і жанраў шляхам удаканалвання зрокавага ўспрымання, развіцця вобразнага мыслення, прасторавага ўяўлення, фантазіі, пачуцця кампазіцыі, формы, колеру;

- выхаванне ў навучэнцаў эстэтычных адносін да навакольнага асяроддзя і мастацтва, уменне выкарыстоўваць свае мастацкія здольнасці ў працэсе вучэбнай, працоўнай і грамадскай дзейнасці;

- набыццё ведаў па асноўных тэхналогіях мастацка-творчага працэсу.

Выкладанне выяўленчага мастацтва ў сярэдняй школе вядзецца па тыповых вучэбных планах і праграмах. Параўнальны аналіз тыповых праграм дазваляе вызначыць сукупнасць патрабаванняў да зместу і метадаў выкладання выяўленчага мастацтва. Асноўнымі з іх з'яўляюцца:

- адзінства адукацыі і выхавання;

- узаемасувязь пазнання і творчай дзейнасці;

- разнастайнасць відаў мастацкай творчасці і рамёстваў і іх інтэгратаўнасць;

- дыферэнцыраваны падыход у навучанні і індывідуальнасць творчасці;

- аптымальнае спалучэнне індывідуальных, групавых і калектыўных формаў работы;
- супрацоўніцтва настаўніка і вучня;
- стварэнне ўмоў для прафесійнай арыентацыі на аснове развіцця ў вучня цікавасці да выяўленчага мастацтва, вызначэнне месца і ролі будучага выпускніка на наступным этапе жыццёва-творчага працэсу.

II. СЯРЭДНЯЯ СТУПЕНЬ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ

Мэтай мастацкай адукацыі на дадзенай ступені з’яўляецца падрыхтоўка спецыялістаў для прафесійна-творчай дзейнасці і трансляцыі адпаведнага вопыту ў галіне выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Агульнымі патрабаваннямі для ўсіх узроўняў дадзенай ступені з’яўляюцца:

1. Задавальненне асобы ў неабходнасці набыцця спецыяльных ведаў і стварэнне ўмоў і магчымасцей рэалізацыі яе інтарэсаў у галіне прафесійных і агульнакультурных інтарэсаў.

2. Арганізацыя навучальнага працэсу шляхам фарміравання цэласнай сістэмы ведаў, уменняў і навыкаў па спецыяльных дысцыплінах як асновы будучай прафесійнай дзейнасці асобы.

3. Актыўнае фарміраванне якасцей асобы, неабходных для прафесійнай дзейнасці на аснове пераемнасці зместавых і працэсуальных бакоў адукацыі і выхавання з улікам агульнай сярэдняй адукацыі.

Спецыялізаваныя школы і школы з паглыбленым вывучэннем мастацтва. Сярэдняя ступень мастацкай адукацыі адыгрывае важную ролю ў фарміраванні спецыяліста мастацкага кірунку, паколькі агульнай мэтай дадзенай ступені прадугледжваецца набыццё асноў выяўленчай граматы, эстэтычнай культуры. Галоўнымі задачамі дзіцячай мастацкай школы з’яўляюцца:

- агульнае мастацка-эстэтычнае выхаванне і навучанне дзяцей;
- падрыхтоўка найбольш адораных навучэнцаў да паступлення ў сярэднія, сярэднеспецыяльныя або вышэйшыя мастацкія навучальныя ўстановы.

Галоўным прынцыпам навучання ў малодшых класах мастацкай школы з’яўляецца прынцып дыферэнцыраванага педа-

гагічнага ўздзеяння на вучняў у працэсе навучання, якое спалучае развіццё і выхаванне навучэнцаў. І вельмі важна на пачатковым этапе гэтага складанага працэсу правільна фарміраваць выяўленчую пісьменнасць, разуменне эстэтыкі з улікам псіхалагічных асаблівасцей дзіцячай мастацкай творчасці. З гэтай мэтай неабходна выбіраць адэкватныя ўзроставым асаблівасцям арганізацыйныя формы вучэбных заняткаў, дзе вялікае значэнне маюць гульні, свабодныя практыкаванні, работа па ўяўленні. Засваенне багажу ведаў за перыяд навучання ў дзіцячых мастацкіх школах дазволіць вучням выходзіць на наступны, больш высокі адукацыйны ўзровень, які вызначае напрамак будучай прафесійнай дзейнасці.

Прафесійна-тэхнічныя вучылішчы мастацкай накіраванасці. Мэта мастацкай адукацыі на дадзеным этапе – кваліфікаваная падрыхтоўка кадраў рабочых для прафесійнай дзейнасці ў галіне выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва.

У Рэспубліцы Беларусь існуе цэлы шэраг вучылішчаў такога профілю, якія рыхтуюць майстроў-выканаўцаў у розных відах дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва: разьбе па дрэве, кераміцы, мадэляванні адзення, вырабу мэблі, роспісу і інш. Галоўная задача падрыхтоўкі вучняў у такіх навучальных установах заключаецца ў тым, каб сфарміраваць у навучэнцаў прафесійныя выканальніцкія веды, навыкі, уменні для вытворчай мастацкай дзейнасці ў розных сферах матэрыяльна-тэхнічнага і сацыяльнага развіцця грамадства.

Мастацкія вучылішчы і вучылішчы мастацтваў з'яўляюцца асноўнымі навучальнымі ўстановамі, якія рыхтуюць мастакоў сярэдняга звяна. Многія з іх потым працягваюць навучанне ў ВНУ мастацкага кірунку. Выпускнікі вучылішчаў папаўняюць рады мастацка-творчай інтэлігенцыі, працуюць у сферы выкладчыцкай дзейнасці ці займаюцца свабоднай творчасцю. Менавіта гэта катэгорыя спецыялістаў з'яўляецца найбольш падрыхтаванай для паступлення ў вышэйшыя мастацкія навучальныя ўстановы.

III. ВЫШЭЙШАЯ СТУПЕНЬ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ

У структуры патрабаванняў да вышэйшай мастацкай адукацыі галоўнымі з’яўляецца наступныя:

1. Забеспячэнне падрыхтоўкі кадраў у вышэйшай школе для прафесійнай, педагагічнай і навуковай дзейнасці на аснове пераемнасці адукацыйнага працэсу.

2. Павышэнне ўзроўню патрабаванняў да ведаў па спецыяльных прадметах.

3. Узмацненне сувязі навукова-тэарэтычнай і практычнай дзейнасці на занятках па агульнагуманітарных і спецыяльных дысцыплінах.

4. Стварэнне ўмоў для праяўлення прафесійнай самастойнасці, самарэалізацыі і самасцвярджэння студэнтаў у працэсе бесперапыннай прафесійнай мастацкай падрыхтоўкі.

Выкананне комплексу азначаных патрабаванняў забяспечыць, па нашым меркаванні, якасную падрыхтоўку кваліфікаваных спецыялістаў у галіне народнай творчасці, промыслаў і рамёстваў.

Вышэйшыя навучальныя установы Рэспублікі Беларусь рыхтуюць мастакоў прафесійна-акадэмічнага кірунку, мастакоў–педагогаў для выкладчыцкай дзейнасці ў агульнаадукацыйных школах, ПТВ, дашкольных выхаваўчых установах і мастакоў у галіне традыцыйнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў. Мастацкая адукацыя, атрыманая ў дадзеных навучальных установах, вызначаецца гарманічным спалучэннем практычных уменняў і навыкаў з глыбокімі ведамі ў розных галінах сучаснай культуры.

Асабліва актуальнай для вышэйшых навучальных устаноў мастацкага профілю з’яўляецца арыентацыя навучэнцаў на педагагічную дзейнасць. Напрыклад, выпускнікі спецыялізацыі “народныя рамёствы” Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў працуюць у творчых аб’яднаннях, студыях выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, Дамах рамёстваў, цэнтрах мастацкай творчасці і эстэтычнага выхавання. Працоўная кваліфікацыя такога спецыяліста патрабуе грунтоўных ведаў як ў галіне агульнай, так і крэатыўнай педагогікі, псіхалогіі, методыкі выкладання спецдысцыплін.

Падрыхтоўцы спецыяліста з вышэйшай мастацкай адукацыяй для сферы народнай творчасці павінна папярэднічаць навучанне ў мастацкіх школах, школах з мастацкім ухілам, вучылішчах, ліцэях, гімназіях. Гэта азначае, што існуе цэлая сетка рознаступеньчатай бесперапыннай адукацыі, якая адпавядае сучасным патрабаванням грамадства. Для гэтага трэба ажыццяўляць такое размежаванне аб'ёму часу і задач у навучанні па ступенях, у якім кожная папярэдняя ступень становілася б моцным фундаментам для наступнай ступені ў дасягненні вышніх прафесійнага майстэрства.

Акрамя пераемнасці ў змесце навучання, бесперапынная сістэма мастацкай адукацыі прадугледжвае і пераемнасць, звязаную з працэсуальнымі бакамі навучання, якія адлюстроўваюць асноўныя элементы трансфармацыйных працэсаў у сістэме адукацыі.

Новыя тыпы мастацкіх навучальных устаноў у Рэспубліцы Беларусь (ліцэі, гімназіі, каледжы) яшчэ знаходзяцца ў працэсе свайго станаўлення. Гэтыя навучальныя ўстановы патэнцыяльна маюць магчымасці папаўняць кантынгент студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў моладдзю, якая ў параўнанні з выпускнікамі мастацкіх школ, тэхнікумаў, вучылішчаў валодае больш высокім узроўнем матывацыі выбару і арыентаванасці ў адносінах да будучай прафесіі. Выпускнікі ліцэяў, гімназій і каледжаў атрымоўваюць сярэднюю і сярднеспецыяльную прафесійную адукацыю і засвойваюць пры гэтым матэрыялы дысцыплін агульнагуманітарнага і прафесійнага блокаў, якія ўваходзяць у пералік дысцыплін, што вывучаюцца значна глыбей на малодшых курсах ВНУ (сусветная і нацыянальная мастацкая культура, замежная літаратура, сусветная гісторыя і інш.).

У сучасных умовах мастацкая адукацыя павінна стаць формай і інструментам прыцягнення да культурнай спадчыны як духоўнага багацця чалавека. Аднак сёння мастацтва часта становіцца прадметам спажывання, прыметна пераўтвараецца ў элемент рыначных адносін. У сучасных умовах навукова-тэхнічнага прагрэсу, інтэнсіфікацыі працоўнай дзейнасці ўзрастае неабходнасць не толькі больш грунтоўнай прафесійнай падрыхтоўкі спецыялістаў, але і ўсебаковага развіцця асобы, яе творчых здольнасцей. Змяненне ўмоў жыцця, далейшае

развіццё грамадства не могуць не ўплываць на формы і тэхналогіі арганізацыі мастацкай адукацыі, што ў сваю чаргу дыктуе неабходнасць глыбокага навуковага даследавання праблемы падрыхтоўкі спецыялістаў дадзенага профілю. Эфектыўнае развіццё прафесійных якасцей і творчых здольнасцей будучых спецыялістаў можа ажыццяўляцца пры наступных умовах:

- павышэння прэстыжу мастака-творцы, мастака-педагога, яго аўтарытэту, шырокай культурнай адукаванасці, прафесійнай кампетэнтнасці і агульнай эрудыцыі як носьбіта высокіх духоўных ідэалаў;

- сістэматычнага фарміравання асэнсаванай прафесійнай арыентацыі, якая грунтуецца на высокім узроўні яе матывацыі;

- комплекснага фарміравання светапогляду, мыслення, прафесійнай пісьменнасці, культурнай і мастацкай эрудзіраванасці навучэнцаў ва ўзаемадзеянні і ўзаемасувязі на працягу ўсяго перыяду бесперапыннай мастацкай падрыхтоўкі;

- стварэння сістэмы эканамічных, матэрыяльна-тэхнічных, педагогічных абставін для праяўлення прафесійнай самастойнасці, самарэалізацыі і самасцвярджэння навучэнцаў у працэсе вучэбнай і творчай дзейнасці.

Бесперапынная, шматступеньчатая падрыхтоўка спецыялістаў у галіне мастацкай творчасці не заканчваецца толькі на узроўні атрымання дыплама аб вышэйшай адукацыі. Існуе цэлы шэраг наступных ступеней адукацыйнага працэсу, як бакалаўрыят, магістратура, аспірантура і дактарантура. Навуковае даследаванне названых адукацыйных ступеней адносіцца да галіны педагогікі вышэйшай і паслядыпломнай адукацыі.

Спецыялізаваную падрыхтоўку кадраў з вышэйшай адукацыяй для сферы народнай творчасці як асобнага і значнага пласта мастацкай культуры да 1990 года ніводная навучальная ўстанова не толькі ў Беларусі, але і ў былым Савецкім Саюзе не ажыццяўляла, хаця неабходнасць падрыхтоўкі такіх спецыялістаў існавала. Ініцыятарам у гэтым кірунку выступіў Мінскі інстытут культуры /назва ВНУ да 1996 г./. Была праведзена работа па вывучэнні і прагназіраванні патрэбнасці ў Беларусі спецыялістаў, якія б маглі ажыццяўляць на прафесійным і навуковым узроўні развіццё традыцыйнага народнага і сучаснага са-

мадзейнага выяўленчага мастацтва. Па выніках даследаванняў большасць раёнаў выказалі патрэбу ў такіх спецыялістах. Матэрыялы анкетавання, перамовы з кіраўнікамі абласных упраўленняў і раённых аддзелаў культуры, вывучэнне дакументаў Дамоў творчасці і Дамоў мастацкай самадзейнасці сталі падставай для адкрыцця спецыялізацыі “народныя рамёствы”. Прапанова аб адкрыцці спецыялізацыі была заслухана на пасяджэнні Усесаюзнага вучэбна-метадычнага аддзела Міністэрства адукацыі СССР і атрымала станоўчае рашэнне. З 1990 г. у Беларускай дзяржаўнай універсітэце культуры і мастацтваў паспяхова ажыццяўляецца падрыхтоўка кадраў для сферы народнай творчасці з яе шырокамаштабнай разгалінаванасцю відаў, формаў і жанраў мастацкай дзейнасці.

За час навучання студэнты засвойваюць сакрэты саломалляцення, ганчарства, ткацтва і габелену, дэкаратыўнага роспісу, батыка і іншых відаў ДПМ. На занятках па спецкурсах і факультатывных яны займаюцца вышыўкай, вязаннем, камп’ютэрнай графікай, апошняе дае магчымасць з дапамогай тэхнічных сродкаў мадэляваць і канструяваць арнаментальна-кампазіцыйныя варыянты для ткацтва, вышыўкі, ажыццяўляць пошукі аб’ёмна-пластычнага раіцэння ў кераміцы, разьбе па дрэве і інш.

Услед за Беларускай дзяржаўнай універсітэтам культуры і мастацтваў аддзяленні народных рамёстваў адкрыты ў Маскоўскім інстытуце культуры, Краснадарскім, Харкаўскім і іншых навучальных установах на тэрыторыі СНД. У Беларусі адпаведныя кадры сталі рыхтаваць /для сферы педагагічнай дзейнасці/ Беларускай дзяржаўнай педагагічнай універсітэт імя М.Танка, Брэсцкі і Гродзенскі педуніверсітэты, педагагічныя каледжы. Сярэднія спецыяльныя вучэбныя ўстановы таксама ажыццяўляюць арганізацыю аддзяленняў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва, выпускнікі якіх змогуць папоўніць патэнцыял майстроў народнай творчасці па адраджэнні і развіцці як аўтэнтчнага, так і сучаснага народнага мастацтва.

Перыяд 1990-х гадоў эканамічнай, палітычнай і грамадскай перабудовы ўнёс значныя змены ва ўсе бакі жыцця нашай дзяржавы. Вызначаны прыярытэтныя кірункі развіцця эканомікі, культуры, адукацыі, прыняты новыя праграмы ў галіне маладзёжнай палітыкі, выхавання падростаючага пакалення і

іншых сферах і кірунках грамадскага жыцця. Важным момантам у развіцці традыцыйнага народнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў стала прыняцце Дзяржаўнай праграмы развіцця народнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў у Рэспубліцы Беларусь, якая сканцэнтравала асноўную ўвагу на іх далейшым захаванні і развіцці.

Пасля рэарганізацыі існаваўшых у савецкі перыяд некаторых арганізацыйна-метадычных структур з'явіліся новыя грамадскія і дзяржаўныя інстытуты кіравання ў сферы народнай творчасці, якія надалі гэтаму працэсу новы імпульс актыўнай дзейнасці. Праводзяцца святы-конкурсы традыцыйных відаў народнага мастацтва. Яны аб'ядноўваюць і аўтэнтчных носьбітаў, і тых паслядоўнікаў-транслятараў, што пераймаюць і засвойваюць традыцыйныя ўзоры ў новых умовах іх функцыянавання.

Разам з тым настала патрэба стварэння ў нашай дзяржаве музея народнага мастацтва, які акумуляваў бы як традыцыйныя яго віды, так і сучасныя кірункі і навацыі. Сёння пакуль што найкаштоўнейшыя зборы самых разнастайных яго ўзораў знаходзяцца ў спецыялізаваных аддзелах краязнаўчых, гістарычных, мастацкіх музеяў, у фондах БСМНТ і абласных навукова-метадычных цэнтраў народнай творчасці, навучальных установах і інш. Дзяржаўны музей народнага мастацтва змог бы не толькі папулярызаваць духоўнае багацце нашага народа, але і стаць цэнтрам навуковых даследаванняў у гэтым кірунку, крыніцай эстэтычнага і маральнага выхавання моладзі.

Значным зрухам у далейшым вывучэнні глыбінных пластоў народнага мастацтва, яго даследаванні, аднаўленні страчаных і забытых яго відаў і ўзораў стала адкрыццё адпаведных факультэтаў і спецыялізацый у вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных установах па падрыхтоўцы кадраў спецыялістаў для сферы народнай творчасці, промыслаў і рамёстваў. Гэта важная з'ява ў развіцці народнага мастацтва на сучасным этапе. Сёння на высакароднай ніве ўжо актыўна працуюць выпускнікі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, спецыялісты, якія закончылі іншыя навучальныя установы і разам з аўтэнтчнымі носьбітамі забяспечваюць мастацка-творчы і выхаваўчы працэс.

На дадзеным этапе ажыццяўляецца пошук новых падыходаў, далейшых навукова абгрунтаваных шляхоў развіцця традыцыйнай мастацкай культуры, аматарскай і самадзейнай творчасці. Менавіта гэтыя пытанні з'яўляюцца асноўным стрыжнем Дзяржаўнай праграмы і новай канцэпцыі захавання, трансляцыі і далейшага развіцця народнага мастацтва, а таксама новага зместу падрыхтоўкі і прафесійнай дзейнасці кадраў у галіне народнай творчасці.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЗАКЛЮЧЭННЕ

У даследаванні традыцыйнага народнага мастацтва на працягу апошніх дзесяцігоддзяў асноўны акцэнт быў скіраваны на яго віды і формы утылітарна-функцыянальнага характару. Зразумела, што традыцыйныя віды народнага мастацтва атаясамліваюцца перш за ўсё з сялянскім укладам жыцця, з яго матэрыяльнай і эстэтычнай культурай. У эпоху вядзення натуральнай гаспадаркі народнае мастацтва развівалася ва ўмовах жыццядзейнасці чалавека, звязанага з апрацоўкай зямлі, будаўніцтвам жылля, вырабам таго, што стварала цэласную інфраструктуру сялянскага ўкладу жыцця. Эстэтычныя ўяўленні і светапогляд людзей на дадзеным этапе грамадскага развіцця адпавядалі яго эканамічнаму, ідэалагічнаму і маральнаму зместу, этнічнай ментальнасці, звычаям, вераванням і традыцыям народа.

Навукова-тэхнічны прагрэс унёс вялікія змены ва ўсе бакі жыцця чалавека. Ён разбурыў не толькі шматвяковы жыццёвы ўклад вёскі, тэхнакратызаваў гарадское асяроддзе, але і змяніў этнакультурную ідэалогію народаў, успрыманне і асэнсаванне каштоўнасна важных катэгорый чалавечага быцця. Тэхнатызацыя вытворчай і сацыяльнай сферы грамадства на сучасным этапе карэнным чынам паўплывала на цэннасныя арыентацыі чалавека ў духоўнай сферы. Сёння адпала неабходнасць у самаробных тканых рэчах, ганчарных вырабах, шматлікіх прадметах хатняга ўжытку, якія неслі ў сваёй аснове утылітарныя і эстэтычныя функцыі. Палітыка урбанізацыі і "сцірання розніцы паміж вёскай і горадам", якая была актуальнай у 60–70-я гады мінулага стагоддзя, адмоўна адбілася на традыцыйнай мастацкай культуры, на яе аўтэнтчных відах і формах. Многія з іх зніклі наогул, і толькі дзякуючы намаганням мастацтвазнаўцаў, кіраўнікоў творчых калектываў Дамоў рамёстваў, выкладчыкаў спецыялізаваных навучальных устаноў у галіне народнага мастацтва сёння яны адраджаюцца, хаця і на новай аснове разумення іх эстэтычных якасцей.

Народны дэкаратыўны жывапіс, які развіваўся ў такіх відах і формах, як маляванне на шкле, аздабленне куфраў, роспіс ды-

ваноў, рэчаў хатняга побыту, меў свае адметныя мастацкія асаблівасці. Нягледзячы на тое, што наша культура не была ізалявана ад культуры іншых народаў, нацыянальныя традыцыі былі асноўнай дамінантай народнага мастацтва. Арнаментыка строяў народнага адзення, распісных дываноў і куфраў ад-рознівалася тыповымі рысамі кампазіцыйнай структуры і кала-рыстычнага рашэння. Огаўскія і крамноўскія куфры вабілі вока гледача колеравай чысцінёй і сціпласцю арнаментальнай рас-працоўкі.

Што тычыцца маляваных дываноў, то сярод разнастайнага калейдаскопа сюжэтных і сюжэтна-арнаментальных твораў гэ-тага жанру дываны Алены Кіш уяўляюць рэдкую і унікальную з’яву ў інсiтнай мастацкай творчасці Беларусі 40–50-х гадоў ХХ стагоддзя. Калі можна гаварыць, напрыклад, аб дыванах Драздовіча як мастацтве, дзе вельмі ўдала і гарманічна спалу-чаліся рысы прафесійнай і народнай творчасці, то Алена Кіш ішла ў творчым працэсе сугуба самабытным шляхам, інтуітыўна спасцігаючы законы эстэтычнага ўспрымання нава-кольнай рэчаіснасці. Сёння прыхільнікі яе мастацтва, жур-налісты і літаратары спрабуюць разгадаць сюжэтна-зместавую канву кожнага яе твора, пішуць апавяданні, прытчы, можа і зусім далёкія ад той ісціны, якую імкнулася мастачка данесці да гледача праз сваё пакутлівае, але шчодрое і хваляючае сэрца. Невялікая колькасць захаваных да нашага часу твораў Алены Кіш узбагачае нацыянальную скарбонку народнай мастацкай культуры. Дываны таленавітай мастачкі маюць асобую вобраз-ную мову, знакава-сімвалічную абагульненасць. Наіўна-шчырая прадметная рэпрэзентатыўнасць і жыццесцвярджальная паэтыч-насць уздымаюць гэтыя творы на высокую ступень сапраўднага мастацтва.

Выяўленчыя формы народнай творчасці, у прыватнасці станковы і дэкаратыўны жывапіс, у той ці іншай ступені непа-рыўна звязаны з прафесійным мастацтвам. Пастаянная і непа-рыўная сувязь двух адметных толькі па сацыяльным статусе галін мастацтва заўсёды ажыццяўлялася праз непасрэдны і ар-ганічны ўзаемаўплыў, узаемапранікненне на розных стадыях сацыяльна-культурнага функцыянавання. Іх узаемасувязь

праяўлялася ў розных відах і формах – у творчай стваральнай дзейнасці, арганізацыйна-метадычнай рабоце, праз адукацыйны працэс у сферы мастацтва. Нельга не ўлічваць і таго, што значная частка прафесійных творцаў – жывапісцаў, графікаў, майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва – выйшлі з асяроддзя самадзейнай творчасці. І гэта звычайная з’ява на шляху фарміравання творчай асобы, набыцця ёю навыкаў, ведаў для далейшай прафесійнай дзейнасці. Самадзейныя мастакі ў большасці сваёй развіваюцца і выхоўваюцца пад уплывам прафесійных спецыялістаў, якія ажыццяўляюць кіраўніцтва творчымі гурткамі і іза студыямі, вядуць выхаваўчую работу з моладзю ў школах, Дамах рамёстваў, калектывах па інтарэсах. Аднак і яны, вопытныя і нярэдка вядомыя ў рэспубліцы спецыялісты, шмат чаго запазычваюць з народнай творчасці.

Народная творчасць як сацыякультурная з’ява на сучасным этапе мае шырока разгалінаваную сетку устаноў арганізацыйна-метадычнага, вучэбна-выхаваўчага, навуковага і адукацыйнага характару. Гэтыя структуры найпершым чынам накіраваны на рэалізацыю важнай у дзяржаўным плане праграмы маральнага, эстэтычнага выхавання чалавека ва ўмовах дэмакратызацыі і гуманізацыі грамадства. Яна вырашаецца шматлікім комплексам сацыяльных інстытутаў, сярод якіх немалаважнае значэнне належыць сістэме адукацыі, выхаваўча-асветніцкім установам, установам культуры, творчым арганізацыям. Народная мастацкая творчасць як феномен культуры пранізвае ўсе сферы духоўнага жыцця людзей. Маючы непасрэдныя адносіны да адукацыйнага і выхаваўчага працэсаў, яна выконвае сацыяльна значную функцыю фарміравання гарманічна развітой асобы, чалавека-творцы, носьбіта высокіх агульначалавечых духоўных каштоўнасцей.

Менавіта на мяжы 70–80-х гг. ХХ ст. развіццё народнай творчасці дасягнула ў нашай рэспубліцы вышэйшага росквіту. Шматлікія мастацкія выставы рэспубліканскага і ўсесаюзнага маштабу, якія адбыліся ў гэты перыяд, дэманстравалі шматграннасць відаў народнай творчасці, традыцыйных і самадзейных, шырокі ўдзел у творчым працэсе прадстаўнікоў усіх сацыяльных слаёў насельніцтва. Вядомасць набылі дзесяткі і сотні

таленавітых народнах творцаў–майстроў традыцыйнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, жывапісцаў, графікаў, разьбяроў па дрэве і інш. Адметнай асаблівасцю гэтага перыяду стала тое, што ў галіне народнай творчасці сярод былых рэспублік Саюза ССР Беларусь прадэманстравала выдатныя поспехі ў народным жывапісе – яркім, шматгранным, запамінальным. Шматмільённая інтэлектуальная грамадскасць захаплялася змястоўнымі карцінамі дзесяткаў і соцень адораных мастакоў, творы якіх уздымалі праблемы самага разнастайнага зместу – сацыяльнага, грамадска-філасофскага, эстэтычнага, палітычнага і маральнага.

Аднак тыя поспехі, якія замацавала рэспубліка на працягу апошніх дзесяцігоддзяў XX ст., не былі б рэальна ўвасоблены ў культурным жыцці, каб не існавала багатая гістарычная спадчына. Да нашага часу дайшлі выдатныя ўзоры вуснага і песеннага фальклору, глыбокія традыцыі ў мастацкай творчасці, якія сілкуюць нацыянальную духоўную культуру і на сённяшнім этапе яе развіцця.

Трэба адзначыць, што ў канцы XX ст. пашырылася практыка арганізацыі і правядзення рэспубліканскіх, абласных і раённых пленэраў разьбы па дрэве, прысвечаных знамянальным датам у гісторыі і культуры нашага народа. Такія пленэры заўсёды аб'ядноўваюць лепшых майстроў, апантаных творцаў аб'ёмнай пластыкі, якія рэалізуюць свае мастацкія здольнасці і талент у манументальных працах самага рознага вобразнага і зместавага вытлумачэння. Гістарычная і фальклорная тэматыка стала самай прывабнай і дамінуючай у большасці разьбяроў нашай рэспублікі, і гэта пацвярджаюць шматлікія святы народнай творчасці, што праводзяцца не толькі ў сталіцы, але і ў абласных, і раённых цэнтрах Беларусі.

Майстэрства разьбяроў па дрэве набывае маштабны творчы размах – ад невялікіх камерных твораў да манументальных выяў, напоўненых магутнай сілай эпічнасці, філасофскай абагуленасці і непаўторнай выразнай вобразнасці.

Перыяд 1990-х гг. эканамічнай, палітычнай і грамадскай перабудовы ўнёс значныя змены ва ўсе бакі жыцця нашай дзяржавы. Вызначаны прыярытэтныя кірункі развіцця эканомікі, культуры, адукацыі, прыняты новыя праграмы ў галіне маладзёжнай

палітыкі, выхавання падростаючага пакалення і іншых сферах і кірунках грамадскага жыцця. Важным момантам у развіцці традыцыйнага народнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў стала прыняцце дзяржаўнай праграмы развіцця народнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў у Рэспубліцы Беларусь па іх захаванні і развіцці.

Пасля рэарганізацыі некаторых арганізацыйна-метадычных структур, якія існавалі ў савецкі час, з'явіліся новыя грамадскія і дзяржаўныя інстытуты кіравання ў сферы народнай творчасці. Яны выступаюць ініцыятарамі ў правядзенні свят-конкурсаў па традыцыйных формах і відах народнага мастацтва, якія аб'ядноўваюць і аўтэнтычных носьбітаў, і тых паслядоўнікаў-транслятараў, што пераймаюць і засвойваюць традыцыйныя ўзоры ў новых жыццёвых умовах іх функцыянавання.

Значным зрухам у далейшым вывучэнні глыбінных пластоў народнага мастацтва, яго даследаванні, аднаўленні страчаных і забытых відаў і ўзораў стала адкрыццё адпаведных факультэтаў і спецыялізацый у вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных установах па падрыхтоўцы кадраў спецыялістаў для сферы народнай творчасці, промыслаў і рамёстваў. Сёння на гэтай высакароднай ніве ўжо актыўна працуюць выпускнікі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, спецыялісты, якія закончылі іншыя навучальныя ўстановы і разам з аўтэнтычнымі носьбітамі забяспечваюць мастацка-творчы і выхаваўчы працэс.

На дадзеным этапе ажыццяўляецца пошук новых падыходаў, навукова абгрунтаваных шляхоў развіцця традыцыйнай мастацкай культуры, аматарскай і інсiтнай творчасці. Яны дапамогуць захаваць, далей развіваць народнае мастацтва, вызначаць змест падрыхтоўкі і прафесійнай дзейнасці кадраў у галіне народнай мастацкай творчасці.

Народная творчасць Беларусі, асабліва яе выяўленчыя віды і формы, прайшла доўгі шлях развіцця, выпрацавала мастацкія каштоўнасці, якія запатрабаваны часам і нашым грамадствам. Страціўшы на сучасным этапе практычныя функцыі, многія адроджаныя віды народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва маюць чыста эстэтычнае прызначэнне. Багацце народнай фан-

тазіі, уменні рабіць рэчы прыгожымі, прывабнымі захоўваліся і захоўваюцца ў рукатворным народным мастацтве заўсёды, паколькі гэта зыходзіць ад унутранай патрэбы кожнага чалавека, майстра, мастака ствараць прыгожае, рабіць прадметы не толькі зручнымі, але і эстэтычна згарманізаванымі, якія ўпрыгожваюць навакольнае асяроддзе. У гэтым дапамагае нам веданне гісторыі і культуры народа, традыцый, вуснага, песеннага, музычнага і выяўленчага фальклору – усяго багацця нашай спадчыны. Будучае ў развіцці народнай творчасці можа быць гарантавана толькі праз засваенне назапашанага культурна-гістарычнага багажу нашай мінуўшчыны.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ВЫКАРЫСТАНЫЯ КРЫНІЦЫ

1. *Агитационно-массовое искусство первых лет Октября.* – М.: Искусство 1971. – С. 224.
2. *Аксенов Ю.Г.* Практические советы самодеятельным художникам: учеб. пособие. – М.: Моск. гос. ин-т. культуры, 1975. – С. 166.
3. *Аксенов Ю., Левидова М.* Цвет и линия. – М.: Сов. художник, 1986. – С. 4 – 15.
4. *Алексеева Л.Я.* От рабочих кружков к народным коллективам. – М.: Искусство, 1973. – С. 12.
5. *Алексеева Л.Я., Бялосинская Н.С.* Воспитательная роль самодеятельного искусства. – М.: Профиздат, 1965. – С. 128.
6. *Алексеева Л.Я., Бялосинская Н.С.* Второе призвание. – М.: Советская Россия, 1967. – С. 3–10.
7. *Айрапетян Р.* Самодеятельное искусство и «особое мастерство» // Художник. – 1974. – № 6. – С. 34–35.
8. *Ахундов А.М.* Самодеятельное художественное творчество и его роль в идейно-эстетическом воспитании трудящихся: автореф. дис... канд. филол. наук. – Баку, 1964. – С. 9.
9. *Багданава Г.* Дыван-мара // Пралеска. – 1999. – № 2. – С. 52–53.
10. *Бакушинский А.В.* Художественная культура национальностей СССР и примитивное искусство // Искусство народа СССР: сб. – Вып. ГАХН. – М., 1927. – С. 10, 143.
11. *Бакушинский А.В.* Художественное творчество и воспитание. – М.: Культура и просвещение, 1922. – С. 67.
12. *Бакушинский А.В.* Игрушка как разновидность примитивной пластики // Избранные искусствоведческие труды. – М.: Сов. художник, 1981. – С. 309–314.
13. *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи // Избранные искусствоведческие труды. – М.: Сов. художник, 1981. – 351 с.
14. *Балдина О.Д.* Всероссийская сельская // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 5. – С. 17–21.
15. *Балдина О.Д.* О взаимоотношениях народного и самодеятельного творчества: стенограмма Всесоюзн. конф. по проблемам развития современного народного искусства в свете поста-

новления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», 27 февр. 1975 г. – М., 1977. – С. 176–187.

16. *Балдина О.Д.* Наивное искусство как часть культурного проекта. // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы // Материалы междунар. научн. конф. – Москва, 16–17 ноября 2004 г. – М.: Издание ГУ культуры города Москвы «Музей наивного искусства», 2004. – С. 30–39.

17. *Балдина О.Д.* Русские народные картинки. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 207с.

18. *Балдина О.Д.* Примитив в народном искусстве. К постановке проблемы // Примитив в изобразительном искусстве: материалы науч. конф. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1997. – С. 21–37.

19. *Балдина О., Аксенов Ю.* Творчество привычное и непривычное // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 7. – С. 32–35.

20. *Балдина О.Д.* Примитив в России XVIII – XIX столетий как проблема истории искусства // Примитив в изобразительном искусстве: материалы науч. конф. 1995 г., Москва / Гос. Третьяк. гал. – М., 1997. – С. 21–36.

21. *Балдина О.Д.* Пространство мира и пространство картины наивного художника (к постановке проблемы) // Философия наивности: сб. / сост. А.С.Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 149.

22. *Барадулин В.А.* Роспись крестьянского дома // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 3. – С. 20–23.

23. *Барышаў Г.І., Саннікаў А.К.* Беларускі народны тэатр батлейка. – Мн.: Выд. Мін-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукац. БССР, 1962. – 163 с.

24. *Барышев Г.И.* Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки // Белорусское искусство. – Мн.: Навука і тэхніка, 1957. – С. 63–78

25. *Беларускі архіў:* у 3 т. Т. 3. – Мн.: Ін-т бел. культ., 1930. – 413 с.

26. *Белинский В.Г.* Статьи о народной поэзии // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 5.: статьи и рецензии, 1841 – 1844. – М.: АН СССР. Ин-т рус. лит., 1954. – С. 331.

27. *Бельская Т.Б.* Самодеятельные художники. – М.: Сов. художник, 1981. – С. 5.
28. *Белов В.* Лад // Наш современник. – 1981. – № 5. – С. 14.
29. *Бернштейн Б.М.* Традиции и канон. Два парадокса // Сов. искусствознание, 80. – Вып. 2. – М.: Сов. художник, 1981. – С. 112–153.
30. *Бибикова И.* Роспись агитпоездов и агитпароходов // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. – М.: Сов. художник, 1971. – С. 166–199.
31. *Vihalji-Merin.* World Encyclopedia of Naive Art. – Belgrade, 1984. – 368 s.
32. *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 432.
33. *Богатырев П.Г.* Фольклор как особая форма творчества // Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 13, 369–383.
34. *Богемская К.Г.* Наивное искусство: таланты и поклонники // Философия наивности: сб. статей / сост. А.С.Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 222–236.
35. *Богемская К.Г.* Термин «примитив» и его различные значения // Примитив в изобразительном искусстве: сб. статей / Гос. Третьяк. гал. – М., 1997. – С. 153.
36. *Богемская К.Г.* Этнический примитив // Декоративное искусство СССР. – 2000. – № 1–2. – С. 15–17.
37. *Богуславская И.Я.* Добрых рук мастерство: произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея. – Л.: Искусство, 1981. – 311с.
38. *Богуславская И.Я.* Народное искусство и художники русского авангарда (машинопись). – СПб., 1992 – 1993.
39. *Бродский Б.* Иное прочтение // Художник. – 1971. – № 6. – С. 23 – 38, 59.
40. *Булыка Г.* У райскім садзе Алены Кіш // Беларуская думка. – 1999. – № 6. – С. 151–153.
41. *Бусев М.А.* Примитивизм во французском изобразительном искусстве конца 19 – начала 20 века. Поль Гоген // Примитив в искусстве. Грани проблемы: сб. статей / Российский институт искусствоведения / ред.-сост. К.Г.Богемская. – М.: Наука, 1992. – С. 131.

42. *Бутник-Сиверский Б.* Народные украинские рисунки. – М.: Советский художник, 1971. – 164 с.
43. *Будзан А.* Яворівські мальовані скрині // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 49–53.
44. *Вагнер Г.К.* К проблеме крестьянского в народном искусстве // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 3. – С. 34.
45. *Вагнер Г.К.* Трудности истинные и мнимые // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 7. – С. 37.
46. *Вагнер Г.К.* О единой теории народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 9. – С. 28.
47. *Вагнер Г.К.* О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства: сб.ст. / под ред. М.А.Некрасовой, К.А.Макарова; НИИ теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 46–55.
48. *Вакар Л.* Дываны Марыі Ларынай // Мастацтва. – 1999. – № 4. – С. 31–34.
49. *Вакар Л.* О первичности творчества и его формах в наивном // Декоративное искусство. – 2000. – № 1-2. – С. 4–5.
50. *Вакар Л.* Экзистенциальная тема в творчестве наивных художников Беларуси // Философия наивности: сб. / сост. А.С.Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 286–291.
51. *Ванслов В.В.* Всестороннее развитие личности и виды искусства. – М.: Сов. художник, 1966. – 118 с.
52. *Василенко В.М.* Народное искусство. – М.: Сов. художник, 1974. – 294 с.
53. *Василенко В.М.* Народное самодеятельное искусство // Искусство. – 1977. – № 4. – С. 71.
54. *Василенко В.М., Ильин М.А., Балдина О.Д.* Русское советское народное искусство и художественная промышленность. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 110 с.
55. *Василенко В.М.* О содержании в русском крестьянском искусстве 18–19 вв. // Русское искусство 18 – первой пол. 19 в.: материалы исследования / под ред. Т.В.Алексеевой. – М.: Искусство, 1971. – 359 с.
56. *Велигоцкая Н.* Не переставай быть традицией // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 10. – С. 19–21.

57. *Веселовский А.Н.* Старинный театр в Европе. – М.: Тип. П.Бахметева, 1870. – 410 с.
58. *Византийская эстетика: теоретические проблемы / В.В.Бычков.* – М.: Искусство. – 1977. – С. 46–47.
59. *Володько Р.* Сюжетные ковры со Случчины // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 6. – С. 44.
60. *Вольпина В.* Самодеятельность — процесс или результат? // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 6. – С. 2–3.
61. *Вольпина В.* Пути к творчеству // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 11. – С. 41–45.
62. *Воронина Т.А.* О бытовании лубочных картинок в русской народной среде в XIX в. // Мир народной картинки: материалы науч. конф. «Виннеровские чтения –1997»; Гос. музей изобр. искусства им. А.С.Пушкина. – М.: Прогресс-традиция, 1999. – С. 201.
63. *Воронов В.* О крестьянском искусстве. – М.: Сов. художник, 1972. – 350 с.
64. *Воронов Н.* Народное? Искусство? // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 9. – С. 16–19.
65. *Всесоюзная выставка произведений мастеров народных художественных промыслов // Декоративное искусство СССР.* – 1980. – № 3. – С. 1–13.
66. *Всесоюзная выставка работ самодеятельных художников: каталог.* – М.: Сов. художник, 1961. – С. 5–14.
67. *Всесоюзная выставка работ самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства: каталог.* – М.: Сов. художник, 1979. – С. 259.
68. *Всесоюзная выставка самодеятельного творчества // Декоративное искусство СССР.* – 1981. – № 6. – С. 1.
69. *Всенародное партизанское движение в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны.: сб. материалов и документов.* – Мн.: Беларусь, 1967. – Т. 1. – 744 с.
70. *Всенародное партизанское движение в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны.: сб. материалов и документов.* – Мн.: Беларусь, 1973. – Т. 2. – 680 с.
71. *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в школьном возрасте. – М.; Л.: Госиздат, 1930. – С. 63–79.

72. *В'юева Н.А.* Беларускі разьбяр Клім Міхайлаў – жалаваны майстар Аружэйнай палаты // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: зб. артыкулаў. – Мн.: Навука і тэхніка. – 1989. – С. 79–83.

73. *Ганцкая О.А.* Народное искусство Польши. – М.: Наука, 1970. – 183 с.

74. *Ганчароў М.А.* Мастацтва мужнасці і гераізму. – Мн.: Беларусь, 1976. – С. 6.

75. *Герликене Д.* Вечное дерево жизни // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 11. – С. 32.

76. *Гісторыя* беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 1 / рэдкал.: С.В.Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; рэд. тома: Л.М.Дробаў і інш. – Мн.: Навука і тэхніка, 1987. – С. 188.

77. *Гісторыя* беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 2 / рэдкал.: С.В.Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; рэд. тома: Я.М.Сахута. – Мн.: Навука і тэхніка, 1988. – 384 с.

78. *Гісторыя* беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 6 / рэдкал.: С.В.Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; рэд. тома В.І.Жук. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994. – С. 54.

79. *Гилодо А.А., Лобанева Т.А.* Русские сундучные изделия с ковеной железной отделкой 17 – 18 вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры; редкол.: Д.С.Лихачев (пред.) и др. – М.: Наука, 1990. – С. 350–365.

80. *Гор Г.* Ненецкий художник К.Панков. – Л.: Сов. художник, 1968. – 72 с.

81. *Горпенко А.* Критерии искусства // Художник. – 1975. – № 2. – С. 63.

82. *Грозин В.* Муниципальный музей наивного искусства // Философия наивности: сб. науч. материалов / сост. А.С.Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 384с.

83. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967. – 224 с.

84. *Давидова М.Г.* Вертепный театр и лубочные картинки // Мир народной картинки: материалы науч. конф. «Виннеровские чтения – 1997» / Гос. музей изобр. ис-ва им. А.С.Пушкина. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 259.

85. *Даен М.* Эпическая сила деревенских праздников // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 11. – С. 33–35.
86. *Дзяржархіў* Віцебскай вобл. Ф. 246, воп. 1, спр. 310, арк. 95.
87. *Дзяржархіў* Гомельскай вобл. Ф. 311, воп. 1, арк. 6.
88. *Дмитриева Н.А.* О прекрасном. – М.: Искусство, 1960. – 95 с.
89. *Досуг и творчество*: материалы Всесоюзной науч.-практ. конф. по проблемам развития художественной самодеятельности // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 3. – С. 29–31.
90. *Дранков В.Л.* О природе художественного образа.: автореф. дис. ... докт. психол. наук. – Л., 1973. – С. 18.
91. *Ермаш Г.Л.* Искусство как творчество. – М.: Искусство, 1972. – С. 13–23.
92. *Жегалов С.* Русская народная живопись. – М.: Просвещение, 1975. – 191 с.
93. *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – 232 с.
94. *Закин Р.* На пути к творчеству. – М.: Сов. Россия, 1977. – С. 220.
95. *Закин Р.* Многообразие дарований // Художник. – 1977. – № 10. – С. 58–62.
96. Аб народным мастацтве, народных промыслах і рамяствах у Рэспубліцы Беларусь: закон Рэспублікі Беларусь // Вядомасці Нац. сходу РБ. – 1999. – № 3. – С. 40–55.
97. *Звезда.* – 1927. – 18 лют.
98. *Звезда.* – 1921. – 2 апр.
99. *Зданевич К.М.* Нико Пиросманашвили. – М.: Искусство, 1964. – С. 140.
100. *Зиновьева Т.* Инфантильные рассуждения о примитиве // Декоративное искусство СССР. – 1993. – № 1. – С. 18.
101. *Зубова Т.* О границах понятия «народное искусство» // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 27.
102. *Зубова Т.* Традиционное и наивное // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 10. – С. 28 – 31.
103. *Зубова Т.* Исследователь народного искусства А.И.Некрасов // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 6. – С. 16.

104. *Известия* Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – 1908. – Т. 8. – Кн. 2. – С. 49, 79.

105. *Иванов С.В.* Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX вв. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – С. 769–823.

106. *Иванов С.В.* Скульптура народов Северной Сибири. – Л.: Наука, 1970. – С. 296.

107. *Исакаў Г.П.* Віцебская мастацкая школа 1922–1923 гг.: матэрыялы навуковай канферэнцыі аспірантаў і маладых вучоных, 20 мая 1993 г. / Віцебскі дзярж. пед. ін-т. – Віцебск, 1993. – С. 24–25.

108. *Исаков Г.П.* О художественном образовании на Витебщине в конце XIX – начале XX века // Изобразительное искусство в системе образования: материалы респ. науч.-практ. конф., 17–18 дек. 1996 г. / Витебский гос. ун-т. – Витебск, 1997. – С. 86–89.

109. *Исаков Г.П.* Ю.М.Пэн и М.З.Шагал: учитель и ученик // Веснік ВДУ. – 2001. – № 3 (21). – С. 81–87.

110. *История советского искусства.* – М.: Искусство, 1968. – Т. 2. – С. 9.

111. *История искусства народов СССР.* – М.: Искусство, 1976. – Т.4. – С. 84.

112. *Кабалевский Д.В.* Прекрасное пробуждает доброе. – М.: Педагогика. – 1973. – С. 2–19.

113. *Каваленка В.* Шляхі да адзінай мэты // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 4. – С. 27.

114. *Каган М.С.* Искусство в системе культуры // Советское искусствознание – 73: сб. – М.: Сов. художник, 1979. – С. 239–273.

115. *Каган М.* Коммунизм и искусство. – М.: Знание, 1963. – 48 с.

116. *Каган М.С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 766 с.

117. *Каган М.С.* Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

118. *Каирян В.М.* Преемственность в развитии культуры в условиях социализма. – М.: Наука, 1971. – 212 с.

119. *Каменский А.* Истоки стиля Пиросмани // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 3. – С. 22–26.

120. *Канцедикас А.* Искусство и ремесло. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 86 с., ил.
121. *Канцедикас А.* Художественное творчество современной деревни // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 3. – С. 36–39.
122. *Канцедикас А.* Народное искусство. – М.: Знание, 1975. – 55 с.
123. *Канцедикас А.* Уроки народной культуры // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 10. – С. 19–21.
124. *Канцэпцыя* мастацка-эстэтычнай адукацыі ў нацыянальнай школе Беларусі // Настаўніцкая газета. – 1992. – 17 чэрв.
125. *Капусцін А.* Зярняты на далоні // Літаратура і мастацтва. – 1977. – 7 студз.
126. *Каргин А.С.* Народная художественная культура. – М.: Высшая школа, 1997. – С. 170.
127. *Каргин А.С.* Самодеятельное художественное творчество. История. Теория. Практика. – М.: Высшая школа, 1988. – 270 с.
128. *Карцева Е.* Кич, или Торжество пошлости. – М.: Искусство, 1977. – С. 84.
129. *Кастэлянскі А.* Самадзейнае выяўленчае мастацтва. – Мн., 1933. – № 1–2.
130. *Катаева Н.* И была жизнь: дневники, письма, картины. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 387 с.
131. *Каталог* Першай Мінскай выстаўкі. – Мн.: Бел. выдавецтва, 1921.
132. *Кацар М.С.* Изобразительное искусство Белоруссии до-октябрьского периода. – Мн.: Наука и техника, 1969. – 204 с.
133. *Кацар М.С.* Народно-прикладное искусство Белоруссии от первобытного общества до 1917 года.. – Мн.: Вышэйш. шк., 1972. – 173 с.
134. *Кацар М.С.* Вобраз У.І.Леніна ў выяўленчым мастацтве Беларусі. – Мн.: Навука і тэхніка, 1970. – С. 73–74.
135. *Кацар М.С.* Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. – Мн.: Дзяржвыд. БССР, 1960. – 183 с. з іл.
136. *Кириченко Е.И.* Личность наивного художника в аспекте мифологемы культурного героя/демиурга // Феномен наивно-

го искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: материалы науч. конф. – М.: Музей наивного искусства, 2004. – С. 60–68.

137. *Коммунист.* – 1919. – 4 июня. – 25 июля.

138. *Косарева А.И.* Роль народного творчества в эстетическом развитии личности: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1965.

139. *Коўдрык А.А.* Вопыт дзейнасці Дамоў рамёстваў Беларусі па захаванні і развіцці рукатворнай спадчыны народнай культуры і традыцыйных рамёстваў // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва. – Мн., 1994. – Вып. 3. – Інф. № 2. – С. 8–33.

140. *Конан У.* Беларускае нацыянальнае адраджэнне // Звязда. – 1992. – 6 лют.

141. *Конечный альбион.* Раёк — народная забава // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 9. – С. 14.

142. *Кочешков Н.В.* Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР 18–20 вв. / АН СССР, Дальневосточное отделение. Ин-т истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. – Л.: Наука, 1989. – 197 с.

143. *Крэпак Б.* Віцебскі авангард // Спадчына. – 1991. – № 4. – С. 30–40.

144. *Крылова З.Н.* Типология наивного искусства // Примитив в изобразительном искусстве: материалы Всесоюзной науч.-практ. конф. / Гос. Всероссийский Дом народного творчества. – М., 1994. – С. 131.

145. *Кузнецов Э.* Пиросмани. – Л.: Искусство, 1975. – С. 168.

146. *Культура.* Творчество. Человек.: сб.статей – М.: Молодая гвардия, 1970. – 272 с.

147. *Кудрина Т.А., Быкова Э.В.* Социальные функции художественной самодеятельности. Проблемы оценки самодеятельного искусства // Экспертные оценки и восприятие искусства: труды НИИ культуры МК РСФСР. – Т. 48. – М., 1977. – С. 8–14.

148. *Куликов Ю.М.* Культурологический аспект теории художественной самодеятельности // Народное творчество и современность / ВНИИ искусствознания. – М., 1982. – С. 36.

149. *Кульчицка О.П.* Про народне малювання на склі // Матеріали з етнографії та художнього промыслу. – Київ, 1957. – Т. 3. – С. 172–176.

150. *Лабачэўская В.А.* Куфры з Мокрай Дубравы // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 8. – С. 31–34.

151. *Лабачэўская В.А.* Прынцыпы дзяржаўнай культурнай палітыкі і азначэнне паняццяў у галіне народнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў // Інф. веснік / Бел. ін-т праблем культуры. – Мн., 1993. – Вып. 1. – С. 20–36.

152. *Лабачэўская В.А.* Мастачка Ганна Шаўчэнка // Мастацтва. – 1997. – № 10. – С. 25.

153. *Лабачэўская В.А.* На славянскім базары... На славянскім кірмашы // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 7–12.

154. *Лабачэўская В.А.* Зберагаючы самабытнасць. – Мн.: Беларуская навука, 1998. – 375 с.

155. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – М.: Наука, 1977. – С. 198.

156. *Лазыкин А.* Есть и такие художники! // Творчество. – 1965. – № 9. – С. 12–13.

157. *Лебедев А.В.* Тщанием и усердием: примитив в России XIII–XIX веков. – М.: Традиция, 1998. – С. 199.

158. *Лебедев А.* Рец. на кн.: Тананаева Л.И. Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко. – М.: Наука, 1979 // Советское искусствознание – 79: сб. – М.: Сов. художник, 1979. – Вып. 2. – С. 420–423.

159. *Лейникс Я.* Архитектурный фольклор // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 5. – С. 38–40.

160. *Летопись* народного подвига // Правда. – 1975. – 25 апр.

161. *Листов В.* Агитпоезд: машина времени // Клуб и художественная самодеятельность. – 1974. – № 21. – С. 6–7.

162. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – С. 5.

163. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 160 с.

164. *Лотман Ю.М.* Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. – М.: Искусство, 1976. – С. 254–255.

165. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. – М.: Сов. художник, 1967. – Т. 2. – С. 373.

166. Мазаев А.И. К вопросу об изучении современного любительского («самодеятельного») художественного творчества // Народное творчество и современность. Вопросы методологии изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 10, 32.

167. Макаров К. Профессиональное, народное, самодеятельное // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 9. – С. 14–15.

168. Малей А. Унікальны шанец сусветнай культуры. Віцебскі перыяд Казіміра Малевіча // Мастацтва. – 1995. – № 3. – С. 6–15.

169. Малюшына В. І пlyingуць па сініх рэках белыя лебедзі... // Роднае слова. – 1999. – № 4. – С. 145–152.

170. Мануйлов М. Самодеятельное искусство Советской Молдавии. — Кишинев: Картя молдовеняске, 1960. – 60 с.

171. Марачкін А.А., Шматаў В.Ф. Выяўленчае мастацтва Заходняй Беларусі // Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 4 / рэдкал.: С.В.Марцэлеў (гал. рэд.); рэд. тома Л.М.Дробаў, В.Ф.Шматаў. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – С. 308–316.

172. Маркарян Э.С. Интегративные тенденции во взаимодействии общественных и естественных наук. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1977. – С. 204–205.

173. Маразов И.О. О примитивизме // Искусство. – 1969. – № 12. – С. 51–57.

174. Марцэлеў С.В. К духовному расцвету. – Мн.: Беларусь, 1973. – С. 306–373.

175. Марцэлеў С.В. Художественная культура Белоруссии на современном этапе. – Мн.: Беларусь, 1978. – С. 115–134.

176. Масленікаў П.В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс. – Мн.: Выд-ва АН БССР, 1962. – С. 208.

177. Мастацтва Савецкай Беларусі: зб. артыкулаў і матэрыялаў. – Мн.: Навука і тэхніка, 1976. – Т. 1. – 399 с.

178. Майков Л.Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. – СПб.: Изд-во А.С.Суворина, 1889. – 434 с.

179. Майсурян М.А. Программирование и развитие художественного творчества детей во внешкольной культурно-просветительской работе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Л., 1979.

180. *Метальникова В.В.* Типы примитива и их аудитория // Примитив в изобразительном искусстве: материалы научной конференции. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1997. – С. 177.

181. *Метальникова В.В., Вовк И.П.* Наив в координатах современного искусства // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: материалы междунар. науч. конф. (Москва, 16–17 ноября 2004 г.). – М.: Издание ГУ культуры города Москвы «Музей наивного искусства», 2004. – С. 205–220.

182. *Мигунов А.* Приоритеты маргинального искусства // Декоративное искусство СССР. – 2000. – № 1–2. – С. 1–3.

183. *Минов В.* Второе призвание // Сельское хозяйство Белоруссии. – 1973. – № 5. – С. 47.

184. *Михайлова Н.Г.* Фольклорная традиция и художественное самодеятельное творчество // Социальные и творческие проблемы художественной самодеятельности: труды НИИ культуры МК РСФСР. Т. 107. – М., 1981. – С. 73–96.

185. *Михайлова Н.Г.* Критерии оценки художественной самодеятельности и работа жюри смотров и конкурсов // Проблемы оценки художественной самодеятельности: труды НИИ культуры МК РСФСР. Т. 89. – М., 1980. – С. 7–32.

186. *Народныя мастацкія рамёствы Беларусі* / Уклад. Я.М.Сахута. – 2-е вид. – Мн.: Беларусь, 2001. – 110 с., ил.

187. *Народные таланты* // Правда. – 1975. – 19 февр.

188. *Народное искусство Румынии.* – М.: Искусство, 1960. – С. 18, 23.

189. *Naumann H.* Primitive demenschaftkultur. Beitrage zur volkskunde und Mythologie. – Jena, 1921. – P. 190.

190. *Найден А.* Портрет художника в старости // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 5. – С.3–37.

191. *Недошивин Е.А.* К вопросу о народности советского искусства // Искусство. – 1950. – № 6. – С. 74–78.

192. *Нежнов Г.Г.* Искусство в нашей жизни. – М.: Знание, 1975. – С. 3–19.

193. *Нейман М.Л.* Искусство революционной эпохи. – М.: Знание, 1969. – 56 с.

194. *Некрасов А.И.* Русское народное искусство. – М.: Гос. изд-во, 1924. – 212 с.

195. Некрасова М.А. Современное народное искусство. – Л.: Художник РСФСР, 1980. – 207 с.

196. Некрасова М.А. Народное искусство как тип художественного творчества // Искусство. – 1981. – № 11. – С. 8–13.

197. Некрасова М.А. Канон в народном творчестве // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 5. – С. 18.

198. Некрасова М.А. Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 5. – С. 15.

199. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Искусство, 1983. – 344 с.

200. Некрасова М.А. Уровень теории, ее задачи и реальности практики // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 8. – С. 20–23.

201. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, конец 18 – начала 20 в. – Л.: Искусство, 1984. – С. 91.

202. Немет Л. Изменение искусства // Борьба идей в эстетике. – М.: Искусство, 1974. – С. 109–110.

203. Овсянников М. Советское искусство – средство коммунистического воспитания // Искусство. – 1961. – № 4. – С. 2–6.

204. Окруцкий Я. Вторая триеннале в Братиславе // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 12. – С. 11–26.

205. Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 327 с.

206. Островский Г.С. Воспоминания о детстве // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 11. – С. 31.

207. Островский Г.С. Городской фольклор — часть народного творчества // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 6. – С. 26–27.

208. Островский Г.С. О городском изобразительном фольклоре // Советское искусствознание – 74. – М.: Сов. художник, 1975. – С. 297–311.

209. Островский Г.С.. Самодеятельность – процесс или результат? // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 6. – С. 1–14.

210. Островский Г.С. Лубочность – категория народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 11. – С. 15.

211. *Островский Г.С.* Народная художественная культура русского города XVI – начала XX века: автореф. дис... докт. искусствознания. – М., 1989. – 41 с.
212. *Островский Г.С.* Истоки самодеятельного творчества (круглый стол) // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 8. – С. 11.
213. *Отто Бихали-Мерин.* О сущности наивного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1968. – № 9. – С. 12–18.
214. *Павлов П.А.* Массовое художественное творчество трудящихся. – М.: Профиздат, 1976. – 115 с.
215. *Пластыка Беларусі XVII–XVIII стагоддзяў / аўт. і склад. Н.Ф.Высоцкая.* – Мн.: Беларусь, 1983. – С. 9, 230.
216. *Полевой В.М.* Романтизм и фольклор, исторические параллели в искусстве Латинской Америки и Средиземноморья 1-й половины XIX в. // Советское искусствознание – 73. – М.: Сов. художник, 1974. – С. 185–192.
217. *Polska Stuka Ludowa.* – 1966. – № 3. – С. 145.
218. *Помещиков В.* Народное творчество России // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 5. – С. 7–13.
219. *Помещиков В.А.* Роль архетипов в наивном искусстве // Примитив в изобразительном искусстве: сб. статей / Гос. Третьяковская галерея. – М., 1977. – С. 158.
220. *Поспелов Г.Г.* Ларионов М.Ф. // Советское искусствознание – 79. – М.: Сов. художник, 1980. – Вып. 2. – С. 238–266.
221. *Поспелов Г.Г.* О группе ранних портретов Машкова, Кончаловского и Лентулова // Советское искусствознание – 74. – М.: Сов. художник, 1976. – С. 195–208.
222. *Поспелов Г.Г.* О природе искусства. – М.: Художник, 1960. – С. 190–196.
223. *Поспелов Г.Г.* Портрет в искусстве раннего «Бубнового валета»: материалы науч. конф. (1972). – М.: Искусство, 1973. – С. 259.
224. *Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет» // Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Наука, 1990. – С. 11–13.
225. *Правда.* – 1979. – 29 апр.

226. *Примитив* в России 17–19 вв. Иконопись, живопись, графика: каталог / Гос. Третьяк. галерея. – М., 1995.

227. *Примитив* в искусстве: грани проблемы: сб. статей / Рос. ин-т искусствознания; ред.- сост. К.Богемская. – М., 1992. – 228 с.

228. *Примитив* и его место в художественной культуре нового и новейшего времени: сб. статей / АН СССР, ВНИИ искусствознания Мин. культуры СССР; отв. ред. В.Н.Прокофьев. – М.: Наука, 1983. – С. 156–160.

229. *Прекрасное* — своими руками. – М.: Детская литература, 1979. – С. 158.

230. *Проблемы* народного искусства. сб. науч. трудов / НИИ теории и истории изобразит. искусства Академии художеств СССР; под. ред. М.А.Некрасовой, К.А.Макарова. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 136 с.

231. *Проблемы* современного белорусского искусства: сб. статей. – Мн.: Наука и техника, 1968. – С. 111.

232. *Прокофьев Ф.И.* Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. – Киев.: Вища школа, 1978. – С. 28.

233. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – С. 21.

234. *Профессиональное* искусство и народная культура Латинской Америки: сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; редкол.: Е.Н.Васина и др. – М., 1993. – 237 с.

235. *Пузырьков В.* Художники-бойцы // Огонек. – 1975. – № 7. – С. 8.

236. *Пунин Н.Н.* Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири: сб. – Л.: Б.и., 1930. – С. 3–24.

237. *Путь Советов.* – 1919. – 18 июня.

238. *Пятровіч С.* Тэатральная самадзейнасць Савецкай Беларусі. – Мн.: Навука і тэхніка, 1972. – С. 288.

239. *Разина Т.М.* Русское народное творчество. – М.: Искусство, 1970. – 256 с.

240. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. – М.: Сов. художник, 1995. – С. 190.

241. *Разина Т.М.* Поэтизация древних сюжетов // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 8. – С. 28–29.

242. *Раманюк М.Ф.* Асаблівасці кампазіцыйна-дэкаратыўнага вырашэння дываноў, паўдыванкоў, макатак // Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць: зб. навук. прац. – Вып. 2. – Мн.: Бел. акад. мастацтва, 1996. – С. 83–88.
243. *Раманюк М.Ф.* Віртуоз Давыд-гарадоцкае размалёўкі // Мастацтва. – 1995. – № 1. – С. 33–35.
244. *Раманюк М.Ф.* Куфар у мастацкай культуры інтэр'ера сялянскай хаты // Помнікі мастацкай культуры Беларусі. – Мн., 1989. – С. 102–109.
245. *Раманюк М.Ф.* Вяртанне ў май // Мастацтва. – 1992. – № 12. – С. 47–48.
246. *Раманюк М.Ф.* Барвы Леаніды Ючковіч // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 9. – С. 52–53.
247. *Раманюк М.Ф.* Агоўская размалёўка // Этнаграфія Беларусі. – Мн.: БелСЭ, 1989. – С. 20.
248. *Раманюк М.* Кветкі зямлі капільскай // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 66–69.
249. *Римкус В.* День всех ремесел // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 27.
250. *Разанова М.Н.* На окраине искусства // Декоративное искусство СССР. – 1968. – № 3. – С. 28–31.
251. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. – Т. 1–7. – СПб., 1881–1893.
252. *Рождественский К.* Теория и практика народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 7. – С. 1–2.
253. *Рождественская С.* Три формы бытования // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 6. – С. 21–25.
254. *Ртищева Л.Д.* Наивное искусство в начале XXI века // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: материалы науч. конф.: Москва, 16–17 ноября 2004 г. – М.: Издание ГУ культуры города Москвы «Музей наивного искусства», 2004. – С. 73–87.
255. *Русский фольклор.* – Л.: Наука, 1981. – Т. 20. – С. 224.
256. *Рыбаков Б.А.* Макрокосмос в микрокосмосе народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1975. – № 1–3. – С. 38–44.

257. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси / АН СССР, Отделение истории, Ин-т археологии. – М.: Наука, 1987. – 517 с.
258. *Рябичев Д.* Проблемы самодеятельного художественного творчества // Искусство. – 1987. – № 5. – С. 4–7.
259. *Савицкая В.* Обличья кича // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 4. – С. 38–40.
260. *Сакалоў-Кубай Г., Шунейка Я.* Скарбы непадробнага свету // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 12–14.
261. *Сакович А.* Русский лубок на меди // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 9. – С. 33–37.
262. *Саливон В.А.* Детский рисунок как объект психологического исследования: историко-педагогический взгляд на проблему // Психология – 1998. – Мн.: Адукацыя і выхаванне, 1998. – С. 19–30.
263. *Салтан Н.* Обаяние искренности // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 5. – С. 40.
264. *Сарабьянов Д.В.* Примитивный период в творчестве Михаила Ларионова // Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов: очерки. – М.: Искусство, 1971. – С. 99–116.
265. *Сахута Я.М.* Куфры // Помнікі гісторыі і культуры. – 1977. – №1. – С. 32–34.
266. *Сахута Я.М.* Беларускае народнае мастацтва. – Мн.: Беларусь, 1980. – 154 с.: іл.
267. *Сахута Е.М.* Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. – Мн.: Полымя, 1982. – 96 с.
268. *Сахута Я.М., Говар В.А.* Народны роспіс на шкле // Помнікі гісторыі і культуры. – 1983. – № 4. – 96 с.: іл.
269. *Сахута Е.М., Говар В.А.* Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. – Мн.: Наука и техника, 1988. – 266 с.: ил.
270. *Сахута Я.М.* Народнае мастацтва Беларусі. – Мн.: БелСЭ, 1988. – С. 287.
271. *Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы. – М.: Сов. художник, 1977. – 246 с.
272. *Семенова Т.С.* Художники Полховского Майдана и Крутца. – М.: Сов. художник, 1972. – 199 с.
273. *Семенова Т.С.* О структуре образа в самодеятельном творчестве // Искусство. – 1974. – № 12. – С. 6–16.

274. *Семенова Т.С.* О сложном единстве народного искусства // Творчество. – 1971. – № 1. – С. 5–9.
275. *Семеров Г.* Пути к искусству: беседы с самодеятельным художником. – М.: Советская Россия, 1969. – С. 3–24.
276. *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. – М.; Л.: Б.и., 1934. – С. 7, 9, 470.
277. *Советское станковое искусство: сб.* – М.: Сов. художник, 1974. – 344 с.
278. *Современное народное искусство: альбом /сост. и авт. текста Л.И.Беслеева и Л.Ф.Крестьянинова.* – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 216 с.
279. *Соколова В.К.* Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (на примере соотношения преданий с историческими песнями и быличками) // Русский фольклор. – Л.: Наука, 1981. – Т. 20. – С. 38.
280. *Соколов Б.М.* Лубок как художественная система // Мир народной картинки: материалы науч. конф. «Виннеровские чтения – 1997» / Гос. музей изобр. искусства им. А.С.Пушкина. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 22.
281. *Стенограмма Всесоюзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах».* – М.: Сов. художник, 1977. – 526 с.
282. *Суздаев И.* Советское искусство в период Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 84 с.
283. *Сунягин Г.Ф.* Искусство и материальная культура. – Л.: Знание, 1978. – С. 36.
284. *Супрун Л.* Традиционное и самодеятельное // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 4. – С. 38–40.
285. *Тананаева Л.И.* Польский портрет XVII–XVIII веков: к вопросу о «примитивных» формах в искусстве нового времени // Советское искусствознание–77. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 100–129.
286. *Тананаева Л.И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – М.: Наука, 1979. – 303 с.
287. *Тилковский В.* Различие проблем и взглядов // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 38–40.

288. *Ус А.* Беларускае выяўленчае мастацтва ў мастацтвазнаўчай літаратуры // Беларускае мастацтва: зб. артыкулаў і матэрыялаў. – Мн.: Выд-ва Акад. наук БССР, 1960. – С. 203.

289. *Ушакова В.М., Шаура Р.Ф.* Тэндэнцыі культуралагічнай адукацыі // Народнае мастацтва: мінулае і сучаснае: матэрыялы Рэсп. навук.-творч. канф., 19–20 мая 1999 г. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2002. – С. 41–43.

290. *Философия* наивности: сб науч. материалов / Сост. А.С.Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 335 с., ил.

291. *Фрумкин А.* Народное искусство на выставке «Советская Россия – V» // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2. – С. 21–22.

292. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство и духовный мир человека. – М.: Знание, 1982. – С. 107.

293. *Циммерлинг В.* К проблемам самодеятельного творчества // Художник. – 1974. – № 9. – С. 39–41.

294. *Ціхановіч В.* Рукою дзядзькі Галубка // Мастацтва Беларусі. – 1995. – №10. – С. 69.

295. *Четыркин Л.* Студия изобразительного искусства. – М.; Л.: Искусство, 1941. – С. 79.

296. *Четыркин Л.* Художники большой и радостной жизни // Искусство. – 1936. – № 3. – С. 117–122.

297. *Чистов К.В.* Заметки фольклориста // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 10. – С. 23–27.

298. *Чугунов Г.* Искусство северян / Творчество студентов Института народов Севера в 1920–1930-х годах // Советская живопись–74: сб. – М.: Сов. художник, 1976. – С. 186–195.

299. *Шагаловский* сборник: материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995) / ред. Д. Симанович. – Витебск, 1996. – 304 с.

300. *Шаталаў В.Р.* Віцебская мастацкая школа // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1983. – №4. – С. 29–31.

301. *Шаура Р.Ф.* Альгерд Малішэўскі. – Мн.: Беларусь, 1988. – 63 с.

302. *Шаура Р.Ф.* Васіль Жарнасек // Мастацтва. – 1996. – № 6. – С. 59–61.

303. *Шаура Р.Ф.* Вашчанка Г.Х. – Мн.: Беларусь, 1978. – 48 с.

304. *Шауро Г.Ф., Аль-Атум Монзер.* Изобразительное искусство в эстетическом воспитании младших школьников // Культура Беларуси: навуковы пошук моладзі: тэз. дакл. навук. канф. аспірантаў, 14 мая 1997 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 1997. – С. 189–196.

305. *Шаура Р.Ф.* Культурная палітыка і мастацка-адукацыйны працэс у Беларусі ў 20-я гады ХХ стагоддзя // Культура Беларусі: стан і перспектывы развіцця. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2001. – С. 49–54.

306. *Шаура Р.Ф.* Леанід Дударанка. – Мн.: Беларусь, 1984. – 63 с.

307. *Шаура Р.Ф.* Малюнак у навучальным працэсе. – Мн.: Беларусь, 2003. – 117 с.

308. *Шаура Р.Ф.* Міхась Засінец. – Мн.: Беларусь, 1981. – 47 с.

309. *Шаура Р.Ф.* Месца і роля спецыяліста народных рамёстваў у развіцці нацыянальнага народнага мастацтва // Прафесіяналізм выкладчыкаў універсітэта ва ўмовах пераходу да шматузроўневай сістэмы адукацыі: тэз. дакл. навук.-метад. канф., 1–2 лютага 1994 г. / Мінск. ін-т. культуры. – Мн., 1995. – С. 87–93.

310. *Шаура Р.Ф.* Малюнак як аснова ў фарміраванні выяўленча-пластычных ведаў і навыкаў студэнтаў спецыялізацыі «народныя рамёствы» // Праблемы ўдасканалення гуманітарнай і прафесійнай адукацыі: тэз. дакл. навук.-метад. канф., 2–3 лютага 1995 г. / Мінск. ін-т. культуры. – Мн., 1995. – С. 88–89.

311. *Шаура Р.Ф.* Міхась Засінец. Пакаленні // Народная творчасць. – 1997. – № 1. – С. 37.

312. *Шаура Р.Ф.* «Наіўнае» мастацтва // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мн.: Беларусь, 1986. – Т. 3. – С. 750.

313. *Шаура Р.Ф.* Народная творчасць // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мн.: Беларусь, 1987. – Т. 4. – С. 25–26.

314. *Шаура Р.Ф.* Наш Міхась Засінец // Мастацтва. – 1995. – № 9. – С. 18–21.

315. *Шаура Р.Ф.* Народны жывапіс: шляхі развіцця // Культура Беларусі: спадчына і сучаснасць: тэз. дакл. навук. канф.,

18–19 крас. 1996 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 1997. – С. 15–18.

316. *Шаура Р.Ф.* Народная творчасць як сродак духоўнага развіцця чалавека // Маральна-эстэтычнае выхаванне моладзі сродкамі мастацтва і літаратуры: тэз. дакл. міжнар. навук. канф., люты 2000 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 2000. – С. 94–97.

317. *Шаура Р.Ф.* Народнае мастацтва ў кантэксце сучаснага даследавання // Народнае мастацтва: мінулае і сучаснае: матэрыялы Рэсп. навук.-творч. канф., 19–20 мая 1999 г. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2002. – С. 14–22.

318. *Шаура Р.Ф., Ушакова В.М.* На шляху да прафесійнага майстэрства // Практыка як састаўная частка прафесійнай падрыхтоўкі спецыялістаў для сацыякультурнай сферы: тэз. дакл. Рэсп. навук.- метаад. канф., 1–2 лют. 2000 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 2000. – С. 178–184.

319. *Шаура Р.Ф.* Народнае мастацтва ў сістэме духоўнай культуры беларусаў // Веснік Бел. дзярж. ун-та. – 2002. – № 1. – С. 48–54.

320. *Шауро Г.Ф.* Образование в сфере культуры: поиски новых направлений // Трансформация образовательных систем: оценка, проблемы и перспективы: тез. докл. Междунар. науч.-практ. конф., 29 – 30 окт. 1996г. – Мн.: Нац.ин-т обр., 1996. – С. 43–45.

321. *Шаура Р.Ф.* Перспектыва ў малюнку і жывапісе. – Мн.: Беларусь. – 1999. – 111 с.

322. *Шаура Р.Ф.* Перспектыва ў малюнку і жывапісе і значэнне яе ў фарміраванні творчай асобы // Развіццё творчых здольнасцей студэнтаў: праблемы, пошукі, рашэнні: тэз. дакл. на навук. канф. 1–2 лют. 1996 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 1996. – С. 16–18.

323. *Шаура Р.Ф.* Пётра Карнач: мастак, спявак, навуковец // Мастацтва. – 1996. – № 12. – С. 62–63.

324. *Шаура Г.Ф.* Подготовка специалистов художественного профиля в системе непрерывного образования (на примере специализации «народные ремесла») // Выяўленчае мастацтва ў сістэме адукацыі: тэз. дакл. Рэсп. навук. канф., люты 1997 г. / Віцебскі дзярж. ун-т. – Віцебск, 1997. – С. 12–16.

325. *Шаура Р.Ф.* Памяць абавязвае // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 5. – С. 40–43.

326. *Шаура Р.Ф.* Педагагічная практыка як праблема завочнага навучання студэнтаў // Павышэнне эфектыўнасці практыкі студэнтаў як асноўнага сродку прафесійнай падрыхтоўкі спецыялістаў: тэз. дакл. Рэсп. навук.-метад. канф., кастр. 1997г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 1999. – С. 29–31.

327. *Шаура Р.Ф.* Паслядоўным шляхам // Мастацтва. – 1997. – № – С. 32.

328. *Шаура Р.Ф.* Пейзаж у беларускім жывапісе. – Мн.: Беларусь, 1982. – 162 с.

329. *Шауро Г.Ф.* Примитив в современной народной живописи Беларуси // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: материалы междунар. науч. конф. (Москва, 16–17 ноября 2004 г.). – М.: Издание ГУ культуры города Москвы «Музей наивного искусства», 2004. – С. 111–120.

330. *Шаура Р.Ф.* Самадзейнае выяўленчае мастацтва Беларусі. – Мн.: Навука і тэхніка, 1995. – 251 с.

331. *Шаура Р.Ф.* Стан і шляхі развіцця народнай творчасці на сучасным этапе // Аматырская творчасць: устойлівыя і новыя тэндэнцыі: тэз. дакл. Рэсп. навук.-практ. канф., 22–23 кастр. 1998 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры. – Мн., 1999. – С. 91–93.

332. *Шаура Р.Ф.* Сатырычная графіка партызанскіх самадзейных мастакоў // Весці АН БССР. – 1975. – № 11. – С. 112–129.

333. *Шаура Р.Ф., Сахута Я.М.* Самадзейнае мастацтва і яго асаблівасці на сучасным этапе // Выяўленчае мастацтва Беларусі: зб. матэрыялаў. – Мн.: Беларусь, 1981. – С. 85 – 95.

334. *Шауро Г.Ф.* Творчество Л.Трохоловой. – Мн.: Полымя, 1981. – 11 с.

335. *Шаура Р.Ф.* Туга па гармоніі // Мастацтва. – 1998. – № 12. – С. 40–42.

336. *Шаура Р.Ф.* Творчасць партызанскіх самадзейных мастакоў // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 9. – С. 11 – 14.

337. *Шаура Г.Ф.* Университетское образование в сфере культуры: двухкомпонентная квалификационная характеристика специалиста народных ремесел // Университетское образова-

ние в условиях смены образовательных парадигм: материалы науч.-практ. конф. / БГУ. – Мн., 1997. – С. 246–248.

338. *Шейн П.В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. – СПб.: Тип. Импер. акад. наук, 1886. – Т. 1. – С. 125.

339. *Шепетис Л.К.* Искусство и среда: место искусства в современной эстетической среде. – М.: Сов. художник, 1978. – С. 266.

340. *Шитов И.П.* Взаимодействие фольклора, самодеятельного и профессионального искусства в период развернутого строительства коммунизма: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1964.

341. *Шкаровская Н.* Заметки о самодеятельном творчестве // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 3. – С. 32–37.

342. *Шкаровская Н.* Народное самодеятельное искусство. – Л.: Аврора, 1975. – С. 54.

343. *Шкаровская Н.* Русские живописные вывески // Декоративное искусство СССР. – 2000. – № 1–2. – С. 11.

344. *Шкаровская Н.* Фестиваль любителей // Декоративное искусство СССР. – 1968. – № 9. – С. 22–29.

345. *Шкаровская Н.* Праздник народного творчества // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 7. – С. 29–31.

346. *Шматаў В.* Мастацкі сусвет Язэпа Драздовіча // Літаратура і мастацтва. – 1979. – 8 ліп.

347. *Шматаў В.* Маляваны дыван «Цыганы» // Народная творчасць. – 1997. – № 1. – С. 13.

348. *Ткач Ш.* III триенале в Братиславе // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 36–37.

349. *Штиглер И.Я.* Самодеятельное искусство и его роль в коммунистическом воспитании: автореф. дис... канд. пед. наук. – М., 1965.

350. *Шчакаціхін М.М.* Каталог аддзела старажытнага мастацтва. – Мн., 1926. – С. 8.

351. *Шчакаціхін М.М.* Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства 18 стагоддзя // Віцебшчна. – Віцебск: Выданне Віцебск. акр. таварыства крэязнаўства, 1928. – Т. 2. – С. 147–165.

352. *Шчакаціхін М.* Сучаснае мастацтва Беларусі // Полымя. – 1926. – № 6. – С. 130–148.

353. Шыханцоў В. «Граецкі кірмаш»: упершыню і надоўга // Культура. – 1999. – 5–11 чэрв. (№ 20). – С. 16.

354. Элентух И.Б. Цвета времени и краски «изофронта» // Неман. – 1987. – №11. – С. 145–151.

355. Юон К.Ф. Об искусстве. – М.: Сов. художник, 1959. – Т. 1. – С. 295.

356. Ягоўдзік У.І. Алена Кіш. – Мн.: Беларусь, 1990. – 15 с., іл.

357. Яніцкая М.М. Беларускае мастацкае шкло (XVI–XVIII стст.). – Мн.: Навука і тэхніка, 1977. – 88 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Навуковае выданне

Шаура Рыгор Фёдаравіч

**РАЗВІЩЁ НАРОДНАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА
І ДЭКАРАТЫЎНАГА МАСТАЦТВА
БЕЛАРУСІ Ё ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XXI ст.**

Рэдактары І.В.Смяян, Л.Ц.Спірыдонава

Тэхнічны рэдактар Л.М.Мельнік

Мастацкі рэдактар П.Я.Кухто

Падпісана ў друк 2006 г. Фармат 60x84^{1/16}.

Папера пісчая № 2. Друк глыбокі. Ум. друк. арк. 22,8.

Ул.-выд. арк. 20,0. Тыраж экз. Заказ .

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў.

220001, Мінск, вул. Рабкораўская, 17.

Ліцэнзія ЛВ № 283 ад 22.04.2003 г.

Надрукавана на рызографі

Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

220001, Мінск, вул. Рабкораўская, 17.

Ліцэнзія ЛП № 496 ад 25.06.2002 г.