

Рыгор Шаура,  
кандыдат мастацтвазнаўства

# СПАСЦІГАЮЧЫ СУТНАСЦЬ ПРАДМЕТАЎ І З'ЯЎ

Асаблівасці мастацкага вобраза  
ў самадзейнай выяўленчай  
творчасці



М. Засінец. Першыя крокі. Алея, 1977.

У ідэйна-палітычным, маральным і эстэтычным выхаванні працоўных значная роля належыць самадзейнай выяўленчай творчасці. Нам вядома, што мастацтва наогул, і самадзейная творчасць у прыватнасці, садзейнічаюць фарміраванню адукаваных, гарманічна развітых людзей, узбагачаюць асобу, дапамагаюць чалавеку больш паспяхова выконваць сацыяльную ролю, а значыць удасканальваць вытворчасць, эканоміку, сацыяльныя адносіны, увесць лад жыцця<sup>1</sup>.

Сучасны высокі ўзровень развіцця прамысловай вытворчасці, рост матэрыяльнага дабрабыту і духоўнай культуры працоўных, павелічэнне вольнага часу ствараюць аб'ектыўныя ўмовы для рэалізацыі здольнасцей і талентаў кожнага савецкага чалавека.

Вялікая ўвага, якую надае Камуністычная партыя духоўнаму развіццю савецкіх людзей, садзейнічае выяўленню і развіццю народных талентаў. З кожным годам усё большая коль-

касць людзей далучаецца да актыўнай творчай дзейнасці. Сёння мастацкая творчасць працоўных набывае масавы характар. Гэта падкрэслівалася ў пастанове ЦК КПСС «Аб мерах па далейшаму развіццю самадзейнай мастацкай творчасці». Там, у прыватнасці, гаворыцца пра тое, што «масавы ўдзел рабочых, калгаснікаў, інтэлігенцыі, студэнцкай, навучэнцкай і армейскай моладзі ў мастацкай творчасці з'яўляецца характэрнай рысай сацыялістычнага ладу жыцця, яркім праўленнем духоўнага багацця савецкага народа»<sup>2</sup>.

Інтэнсіўнае развіццё самадзейнага выяўленчага мастацтва, якое дало станоўчыя вынікі ва ўсіх жанрах — жывапісе, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, на парадак дня паставіла і шматлікія пытанні арганізацыйнага і метадычнага характару, вызначыла сур'ёзныя чыста творчыя праблемы. Час падказвае, што ўжо нельга цалкам карыстацца прынцыпа-

мі і метадамі кіраўніцтва самадзейнай творчасцю, якія былі прымальныя ў 50-ыя ці 60-ыя гады. Змяніліся маштабы гэтага руху, больш разнастайныя зрабіліся яго формы.

Самадзейная выяўленчая творчасць на сучасным этапе — не толькі эфектыўны сродак культурна-асветнай работы сярод працоўных, яна ўсё больш упэўнена сцвярджае сябе з пазіцыі мастацтва. Між іншым, у нашых апанентаў можа ўзнікнуць пытанне: а ці не прэтэндуе выяўленчая самадзейнасць у сувязі з гэтым на статус прафесійнага мастацтва з адпаведнымі функцыямі і задачамі? Адкажам адразу: не, не прэтэндуе, паколькі прызначэнне і роля кожнага з іх адметныя. Самадзейная творчасць — гэта перш за ўсё сацыякультурная з'ява, крыніца духоўнага самаўзбагачэння, самаразвіцця савецкага чалавека, засваення ім прадметнага свету вобразамі выяўленчага мастацтва. Самадзейная творчасць — гэта адпачынак



М. Чарвякоў.  
Да партызанаў  
з дакладам. Алей, 1979.

С. Ральні. Гродна.  
Алей, 1981.

працоўных, іх вольны час, калі яны займаюцца ўлюбёнай справай, іх захапленне. А ўжо вынік творчасці — сфера мастацтва.

У чым жа адметнасць выяўленчай самадзейнасці? Якім арсеналам выяўленчых сродкаў аперыруюць прафесійныя жывапісцы, майстры аб'ёмнай пластыкі, калі ствараюць мастацкі вобраз? Гэтыя пытанні — толькі пэўная частка вялікай і ў значнай меры яшчэ не вырашанай канчаткова праблемы самадзейнай творчасці як адной з састаўных частак савецкай мастацкай культуры.

На сучасным этапе самадзейная выяўленчая творчасць Беларусі ўяўляе сабою дзве сферы творчай дзейнасці: арганізаваную, дзе значная частка мастакоў-аматараў аб'яднаныя ў студыі, гурткі, творчыя клубы, і форму самастойнай працы. Форму арганізаванай творчай дзейнасці характарызуе тое, што самадзейныя аўтары працуюць над непасрэдным кіраўніцтвам прафесійных мастакоў, якія накіроўваюць увесь вучэбна-творчы працэс. Другая частка аматараў мастацтва набывае майстэрства шляхам карпатлівай самастойнай працы. У сферы арганізаванай творчай дзейнасці большасць самадзейных аўтараў набываюць, як правіла, пэўныя веды па малюнку, кампазіцыі, колеравай распрацоўцы. Іх творы вылучае «прафесійнасць» выканання, і частыя выпадкі, калі некаторыя мастакі, якія дасканалы авалодалі выяўленчай граматай, набылі творчае майстэрства, з самадзейнасці пераходзяць у прафесійнае мастацтва. Але гэта хутчэй выпадкі, чым звычайная з'ява. У асноўным жа людзі, якія займаюцца самадзейнай творчасцю, не імкнуцца зрабіцца мастакамі ў прафесійным і сацыяльным сэнсе і малююць, іграюць, спяваюць і г. д. «для сябе», «для сваёй душы».

Па выканаўчаму майстэрству, а так-

сама па ўзроўню мастацка-вобразнага ўспрымання матэрыяльнага свету, самадзейная творчасць, і ў прыватнасці жывапіс, графіка і скульптура, умоўна падзяляюцца на два асноўныя напрамкі — прафесійны і напрамак «прымітыву». Трэба адзначыць, што тэрмін «прымітыў», якім сёння карыстаецца наша мастацтвазнаўства ў дачыненні да самадзейнага мастацтва, не адпавядае сутнасці гэтай з'явы таму, што ў ім мы прачытваем дваікі сэнс: з аднаго боку, гэта нешта недаканалае, прымітыўнае, з другога — своеасаблівае, спецыфічнае. Таму тэрміналагічнае азначэнне ўспрымаецца не заўсёды правільна, і гэта іншы раз адмоўна адбіваецца на тым, як ставіцца арганізатары, спецыялісты-мастацтвазнаўцы, крытыкі да гэтага напрамку самадзейнай творчасці. Нам здаецца, што больш канкрэтнымі былі б тэрміны «інсітнае мастацтва», «сучасны народны жывапіс», «сучасная народная скульптура» і г. д. Для гэтага ёсць грунтоўныя падставы. Але пакуль што мы пакінем за сабой права карыстацца ранейшым тэрмінам, які ўсё ж трывала ўвайшоў у мастацтвазнаўства.

Разгледзім, у чым жа асаблівасць мастацтва «прымітыву», дзе яго вытокі і генетычныя сувязі з традыцыйным народным мастацтвам, фальклорам? Аўтар не ставіць задачы шматбакова і дэталёва даследаваць такую складаную з'яву, як «прымітыў». У артыкуле разглядаюцца толькі некаторыя яго аспекты, што маюць непасрэднае дачыненне да сучаснай самадзейнай творчасці.

У паняцце «прымітыў» уваходзяць розныя, часам супрацьлеглыя мастацкія формы. «Прымітывам» мы называем і аўтахтонны прымітыў, і з'яву позняга мастацтва, свядома і праграма арыентаваныя на яго выкарыстанне, але зусім іншыя па сваёй структу-

ры<sup>3</sup>. Адзінства мастацка-вобразнай сістэмы выяўляецца не толькі ў адсутнасці прафесіяналізму ці ў яго недастатковай выразнасці. Тут акумулюецца нешта 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 прыкметы мастацтва «прымітыву» родняць яго з фальклорам, са старажытным, сярэднявечным і класічным народным мастацтвам, з рускай парсунай (у жывапісе), а таксама з творчасцю народаў краін з «няправільным, адносна заходнееўрапейскага (мастацкага — Р. Ш.), тыпам развіцця»<sup>4</sup>. 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 кананізавана знакава-сімвалічнымі схемамі. «У свядомасці «наіўных» мастакоў, — піша В. Д. Балдзіна, — як бы выяўляецца свайго роду «закадзіраванасць» вопыту шматлікіх папярэдніх пакаленняў...»<sup>5</sup> Адсюль можна зрабіць вывад, што ў аснову мастацтва «прымітыву» закладзены калектыўны характар мастацкага мыслення, які фарміраваўся, адточваўся, набываў спецыфічныя формы вобразна-стылістычнага адлюстравання на працягу доўгіх гадоў.

«Прымітыў», які займае сваё месца паміж фальклорам і прафесійным мастацтвам, не з'яўляецца самастойным стылістычным напрамкам у цэлым у мастацтве і або функцыянуе як фальклор, або арыентуецца на ўзор прафесійнага мастацтва. У гэтым выпадку 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 фальклору, у прыватнасці песенным, дзе мастацкія сродкі выяўлення лакальных эпизодаў 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 сапраўдных падзей, у выніку чаго мастацкая выдумка набывае характар рэальнага апавядання.

У кампазіцыйна-схематычнай структуры і зместавым вытлумачэнні «прымітыву» можна заўважыць аналогію з такім жанрам вуснай народнай творчасці, як казкі. Падабенства выяўляецца не толькі ў вобразным ладзе, у традыцыйных сюжэтах, паэтызацыі побыту, легенд, у пераўтварэнні рэальных сцэн і з'яў у фантастычныя матывы, але і ў знешніх рысах выяўленчага апавядання. Перад гледачом у першую чаргу раскрываецца гучнасць і сакавітасць колеравага пісьма, дэкаратыўна аздобленага, маляўнічага, што надае кампазіцыі незвычайны, узвышаны настрой.

Што ж звязвае «прымітыву» з выяўленчым, ці, як прынята называць «гарадскім фальклорам»? Гэтыя сувязі, на наш погляд, найбольш трывалыя. Маляваныя насценныя дываны, кufры, народныя жывапісныя і графічныя абразкі (лубок) — гэта не толькі яго вытокі, але і жыватворная сіла ў развіцці народнай выяўленчай творчасці. У «прымітыве» да сённяшняга дня зберагліся шматлікія рысы, уласцівыя традыцыйнаму выяўленчаму фальклору.

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

У «прымітыве» як сферы гарадскага выяўленчага фальклору (разумеючы яго больш у гістарычным аспекце бытавання) не толькі ўжывалі сюжэты і вобразна-стылістычныя каноны класічнай народнай творчасці, але і запызывалі жанры, творча перапрацоўвалі 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 прынцыповае адзінства, дэтэрмінаванае цэласнасцю фальклорнага тыпу культуры, у якім зберагаецца сінкрэтычнасць мастацтва і побыту, мастака і асяроддзя, аўтара і героя твору<sup>6</sup>.

«Прымітыву» часта разглядаецца як з'ява другарадная, у якой запызываны на зніжаным узроўні жанры, кампазіцыйныя формы і вобразныя характарыстыкі прафесійнага мастацтва. Існуе і процілеглы пункт гледжання. Не трэба вяртацца да аналізу твораў,

каб даказаць мастацкую каштоўнасць «прымітыву». — гэта ўжо зроблена мастацтвазнаўствам. Іншае пытанне — паспрабаваць разгледзець некаторыя спецыфічныя асаблівасці «прымітыву» ў мастацка-вобразным і канструктыўным сэнсе. Апошнія і з'яўляецца задачай нашага артыкула. Але для таго, каб «адчуць спецыфічную каштоўнасць «прымітыву» як твора мастацтва, — адзначае Л. Тананаева, — неабходна, відаць, пераадолець у сабе звычку шукаць сапраўдныя мастацкія каштоўнасці толькі на «правільных» шляхах развіцця<sup>7</sup>. Хвалючая 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 «наіўных» жывапісцаў ці скульптараў гэтыя ўмоўнасці формы выяўлены дастаткова яскрава. «Прымітыву» 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 гаварылася, і падабенства з гатовымі формуламі прафесійнага мастацтва. Але «наіўны» мастак іх усведамляе катэгорыямі народнай эстэтычнай культуры, перапрацоўвае ўзоры ідэйна-зместавага і вобразнага вырашэння, творча пераасэнсоўвае, часцей незалежна ад акадэмічных правілаў і законаў.

Мастацкі вобраз у творах «наіўнага» жывапісу ці скульптуры не наіўны. Ён складаны, часцей незвычайны, але яго заўсёды вылучае цэласнасць прадметнага бачання, прастадушнае абаянне, 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 намалёваныя дэталі часта несуразмерныя, непрапарцыянальныя. Аднак у гэтай несуразмернасці пачынае дзейнічаць закон іншага парадку — сімволіка-сэнсавага ўзаемасувязь абумоўленых кантэкстам выяўленчых кампанентаў твора. Пейзажы Алены Кіш, што зберагліся ў насценных маляваных дыванах, нішто іншае, як абагульненае, па-свойму ўсвядомленае адлюстраванне прыроды. Гэта ўзор характэрнага для «прымітыву» вырашэння кампазіцыі па прынцыпу знакава-сімвалічнай асновы. Так, у вядомай нам рабоце «Львы» ў цэнтры карціны аўтар малюе ў чоўне маленькіх людзей. А разам з тым лебедзі, фантастычныя птушкі на дрэве, казачна дэкараваныя фігуры львоў — вялікія, вылучаныя. Іншыя, другарадныя дэталі кампазіцыі, незалежна ад закону лінейнай і паветранай перспектывы, робяцца менш прыкметныя на плоскасці карціны. Аўтар дасягае святчнасці дзякуючы гарманічнай раўнавазе, арнаментальнай дэкаратыўнас-

ці, стылізаванасці, незвычайнай гучнасці колеравага вырашэння.

Калі «наіўныя» мастакі малююць на палатне не канкрэтныя ў рэалістычным разуменні аб'екты, а асацыятыўна сфармуляваныя іх вобразы, яны быццам незапраграмавана робяцца своеасаблівымі імпрэвизатарамі натурных уражанняў, свабодна балансуецца паміж іх падабенствам і непадабенствам<sup>8</sup>. У выніку асаблівасцей аўтарскага мастацкага ўспрымання нават у працэсе адлюстравання канкрэтных прадметаў і з'яў нібы адвольна закладваецца аснова трансфармаванай імпрэвизацыі на плоскасці карціны ці ў аб'ёмнай пластыцы. Мы часта здзіўляемся і задаем сабе пытанне: адкуль такая сіла вобразнасці ў творах «прымітыву», адкуль столькі паэтычнай узрушанасці, жыццесцвярджалінай павучальнасці пры наўнасці, здавалася б, адносна простых выяўленчых сродкаў? Трэба сказаць, што выяўленчыя сродкі тут простыя сапраўды адносна. Мы заўважаем дастаткова складаныя ў межах такога творчага напрамку прынцыпы вырашэння мастацкага вобраза. Звычайна кожны «наіўны» мастак прыкметна спрощвае знешнюю форму намалёваных прадметаў.

Адна з характэрных рысаў, хоць і не заўсёды абавязковая, у вырашэнні мастацкага вобраза ў «прымітыве» — сіметрычнасць кампазіцыйнай структуры, якая грунтуецца на правілах супадпарадкавання галоўнага і другараднага незалежна ад месца, формы, каларыстычнай насычанасці элементаў і дэталей кампазіцыі. Наглядны прыклад выкарыстання такога прынцыпу кампазіцыйнай пабудовы палатна — работы Міхася Засінца «Ружовая раница», «Першыя навасельцы», «Крынічка», «Унук» і цэлы шэраг іншых, у якіх, «парушаючы» агульнапрынятыя ў прафесійным мастацтве правілы, аўтар смела размяжоўвае плоскасць карціны па вертыкалі і гарызанталі на роўныя і раўназначныя часткі. 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 даным выпадку праглядаецца сувязь з традыцыямі маляваных дываноў, дзе ўстойліва зберагаўся прынцып сіметрычнай раўнавагі, якая падтрымліваецца не толькі раўнамерным размяшчэннем намалёваных элементаў, але і гарманічнай колеравай насычанасцю.

У мастацтве «прымітыву» існуе асобная форма выяўлення апаўданаў — цэлы комплекс агульнавядомых сімвалаў у стылістыка-канструктыўным вырашэнні. Калі супаставіць творы народных мастакоў з узорамі высокага мастацтва, можна заўважыць ярка выяўленую адваротную перспектыву ў жывапісных ці графічных работах, фронтальнасць 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

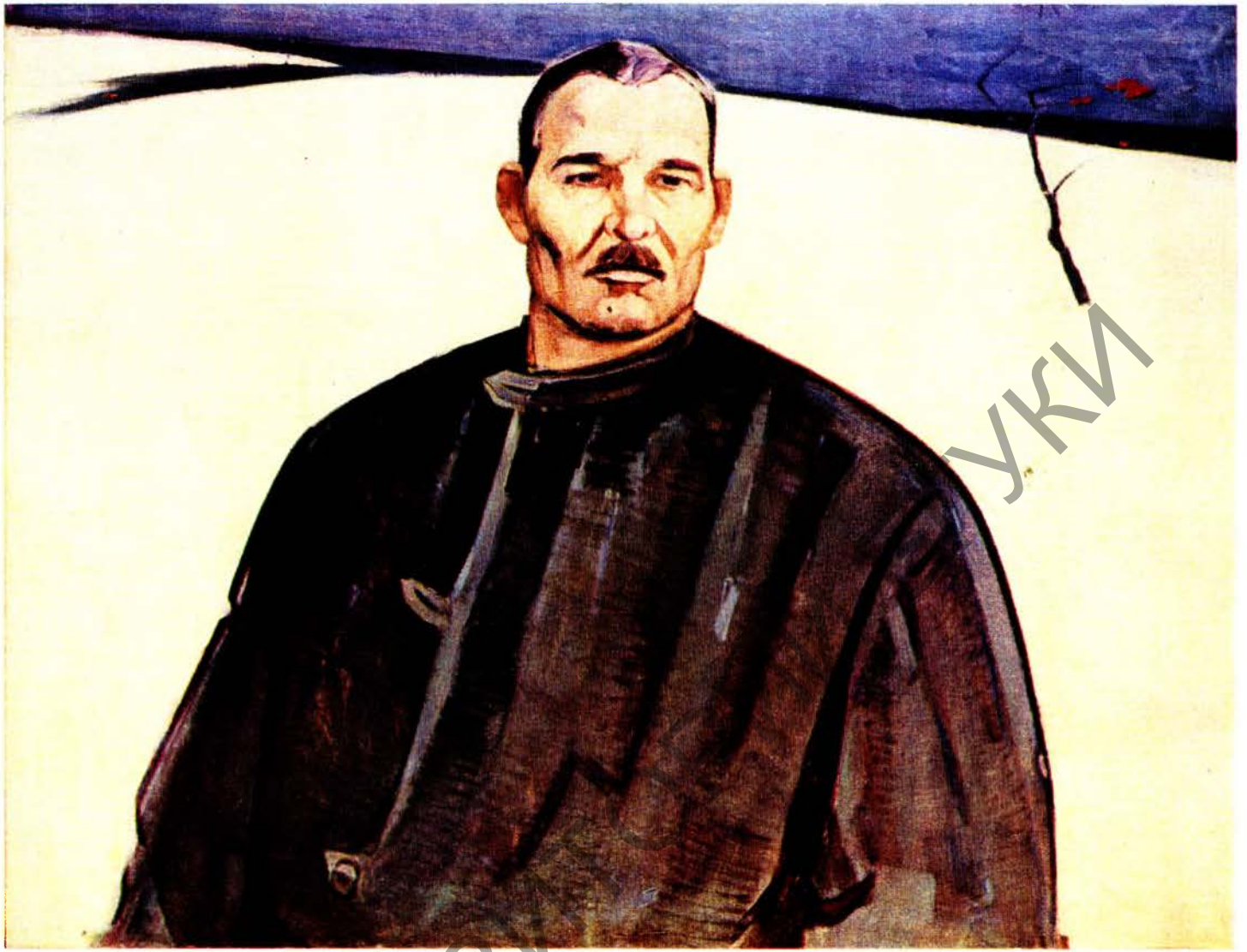
жывапіснага твора» выказаў наступную думку: «...адваротная перспектыва і звязаныя з ёю асаблівасці ёсць не вынік няўмелства мастака, але асобная перспектыўная сістэма, у нейкім сэнсе раўнапраўная з сістэмай прамой ці «нармальнай» перспектывы».

Для таго каб прачытаць твор «наіўнага» мастака, натуральна, трэба ў пэўнай меры пераадолець звычку ўспрымаць прадметы і дэталі ў правільным перспектыўным скарачэнні і ў прапарцыянальных суадносінах. Менавіта ў незвычайнасці канструктыўных схем жывапісных палатнаў ці графічных лістоў, калі гэта не парушае агульнага прынцыпу выяўленчасці, зберагаецца адна са станоўчых якасцей «прымітыву», адметнае разуменне, уваабленне ў ім эстэтычнага канону. Формулы пабудовы кампазіцыі тут не прымітывыя: хутчэй няпростыя, нават незвычайныя. Яны адпавядаюць той форме мастацкага ўспрымання прадметнай рэальнасці, у якой зберагаецца цэласнасць знешняга фармальна-стылістычнага вырашэння і ўнутранага зместу.

У тэматычных карцінах такога характара, як «А жыццё працягваецца», «Пяюць жаўрукі», «Крынічка», «Вайна» М. Засінца, «Матросы» П. Калеснікава, «Мірны час» М. Чарвякова і іншых, адчуваецца нейкая асаблівае, дзіцячая неспрэчнасць аўтара ў выказванні думак, гранічная спрощанасць (адносна акадэмічных правілаў) кампазіцыйнай схемы. Глыбіня зместу ў іх раскрываецца не з дапамогай радыяльных разлікаў і пошукаў найбольш аптымальных сродкаў выражэння, а з дапамогай простых лагічных вывадаў, інтуіцыі аўтара.

«Наіўныя» мастакі найчасцей размяшчаюць на карціне фігуры людзей, жывёл, будынкі і г. д. фронтальна і профільна. Пераходныя фазы ў расстаноўцы дэталей кампазіцыі менш характэрныя, што пацвярджае стабільнасць прадметнага бачання творцаў, якое набліжаецца да знакавага, сімвалічнага ўспрымання рэальных рэчў у прыродзе. Наконт гэтага А. В. Бакушыньскі дастаткова аргументавана піша, што «закон фронтальнасці абумоўлівае падпарадкаванне ўсіх мас і формаў аб'ёмнай рэчы (ці яе выявы на плоскасці) статычна-сіметрычнай пабудове пры звядзенні ўсіх асабліва характэрных і сімвалічна неабходных прыкмет рэчы да адзінага фасаду-фронту, а ўсіх уражанняў ад рэчы — да адзінага аспекту, з якога адначасова пачынаецца і якім завяршаецца цэласнае ўспрыманне рэчы»<sup>10</sup>. Менавіта сімвалічная і знакавая адметнасць мастацтва «прымітыву» стварае своеасаблівы тып мастацкага вобраза, які ў сваёй аснове з'яўляецца цэлай сістэмай умоўнасцей, умоўнасцей не наўмысных, а інтуітыўна засвоеных кожным з творцаў.

Своеасаблівую трактоўку з вобразнага і тэхніка-выканаўчага боку ў творчасці «наіўных» мастакоў набывае партрэт. Творам гэтага жанру ў мастацтве «прымітыву» ўласціва стылізаванасць, спрошчанасць малюнка, колеравая абагульненасць, якая набліжаецца да дэкаратыўна-плоскаснай формы, аднолькавая апрацоўка асноўных і другарадных дэталей, ярка выяўленая ў іх дыспрапорцыя. Тут значную ролю адыгрываюць адметнасці па-



У. КУХАРАЎ. Бацька Мінай. Алей, 1972.

РЕПОЗИ



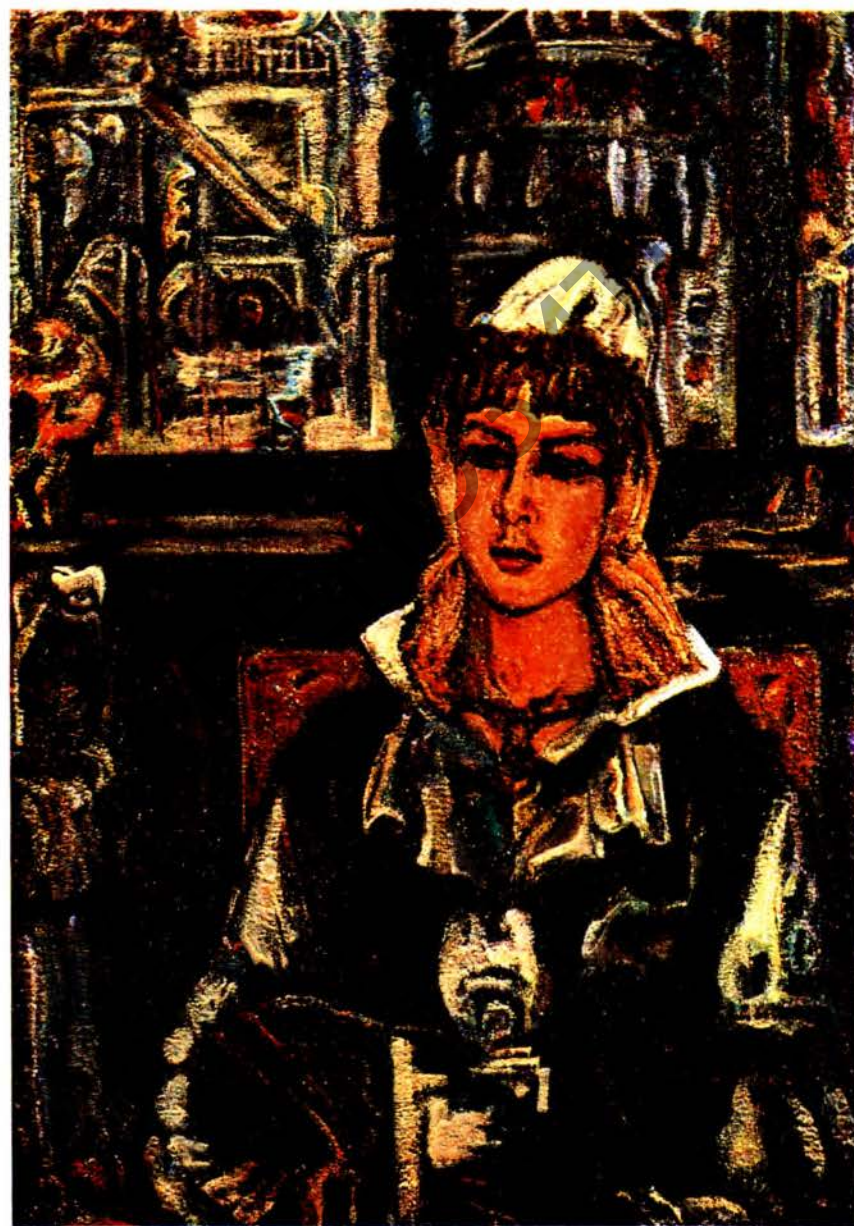
Я. ЦІХАНОВІЧ. Партызан Туміловіч. Алей, 1944—45.



А. МАЛІШЭУСКІ. Анкалагі. Алей, 1972.



**А. МАЛИШЭУСКИ. Нацюрморт. Алей, 1967.**



**А. МАЛИШЭУСКИ. Палачанка Ніна Кныш. Алей, 1982.**





А. МАЛИШЭЎСКИ. Партрэт А. Кашкурэвіча. Алей, 1973.



А. КИШ. Дыван «Ля возера».  
Клеявая фарбы, 1930-ыя гады.



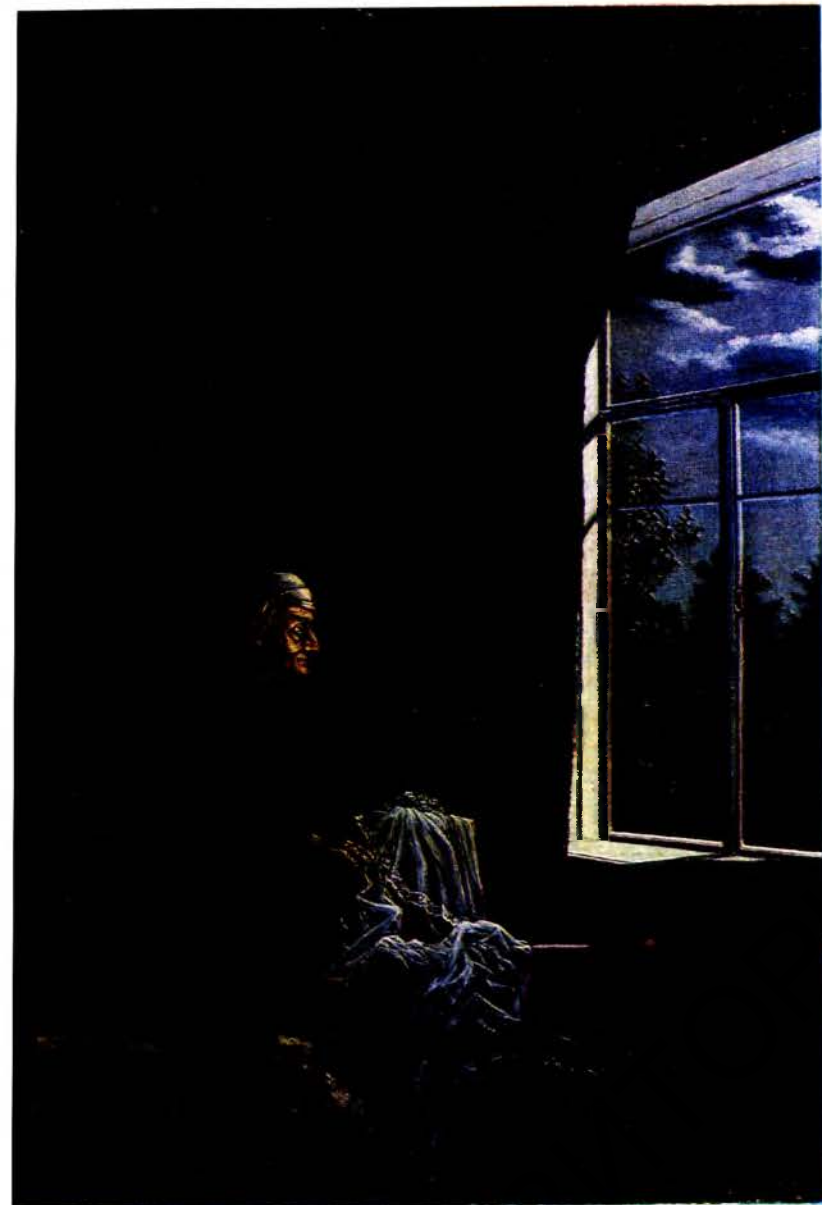
А. КИШ. Дыван «Рай» (фрагмент).  
Клеявая фарбы, 1930-ыя гады.



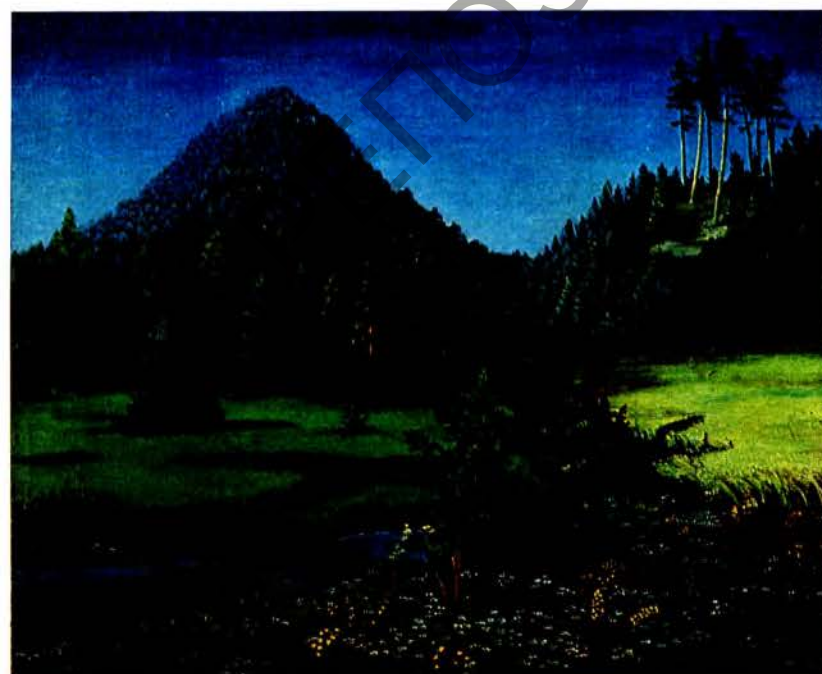
М. ЗАСІНЕЦ. Спакой. Алей, 1975.

М. ЗАСІНЕЦ. Бярозавы сок.  
Алей, 1974.





Л. ТРОХАЛЕВА. Успамін. Алей, 1977.



Л. ТРОХАЛЕВА. Ручаєк. Алей, 1967.



В. Жарнісек. Буслы. Алей, 1979.

чужага ўспрымання выканаўцы. Не менш важна значэнне маюць і пошукі зненняга падабенства партрэтаў. Мастакі імкнуцца падкрэсліць найбольш характэрныя рысы свайго героя, занатаваць асаблівасці твару, фігуры, якія ў цэлым маюць 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 г. д. У выніку твор хутчэй набывае адценне партрэта-тыпу, а не з'яўляецца партрэтам канкрэтнага чалавека.

Выключную цікавасць уяўляе партрэт «Унук» М. Засінца — яркі ўзор мастацтва «прымітыву». Аўтар у адной карціне спалучае некалькі планаў, кожны з якіх быццам «прарывае» сваё месца на жывапіснай плоскасці. Мастак не карыстаецца законам павяртанай перспектывы, а імкнецца арганізаваць кампазіцыю цалкам на аснове суразмернасці яе галоўных кампанентаў — фігуры хлопчыка і птушкі. Вобраз «унука» аўтар вырашае на фоне цёмных, стрыманых колераў прадметаў. М. Засінец на свойму малюе дзіцячую фігурку: пухляя ручкі, тонкія рысы твару... Ад чыстага хлопчыка быццам зыходзіць пяшчотнае жыва-творнае святло. У кампазіцыі спалучаныя дэталі, здавалася б, выпадковыя, але не адчуваеш, што яны тут лішнія.

Партрэты самадзейнага жывапісца Ф. Дудо — таксама мастацтва «прымітыву». У партрэце Таццяны Антонавай мастак дэманструе сапраўдны ўзор народнага вобразнага адлюстравання чалавека. Тут усё надзвычай умоўнае: партрэтны малюнак, фон, які нагадвае выяву прыроды ў жывапісных дыянах, колер... Фронтальнасць размяшчэння фігуры, плоскаснасць апрацоўкі дэталей, абагульненасць колеравага выяўлення — усё сведчыць пра тое, што «наіўны» жывапісец знайшоў цікавае мастацкае вырашэнне натуры.

Вытокам «прымітыву» таксама было

і застаецца высокае мастацтва, якое жыла яго адлюстраваннем праяў рэальнага і ідэальнага жыцця. Але матэрыял высокага мастацтва заўсёды своеасабліва пераасэнсоўваўся. «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. Бакушынікі. — Ён — знак, сімвал той ці іншай катэгорыі з'яў, якія свядомасць творца арганізуе ў нейкія адзінствы...»<sup>11</sup>.

Разам з тым, што ў прыродзе «прымітыву» зберагаецца высокая мера тыпізаванні вобраза (гэта больш прыкметна ў творах партрэтнага жанру, дзе падобныя кампазіцыйныя схемы і канструкцыі, якія ў большасці сваёй дэманструюць сімвалічныя прынцыпы мастацкага мыслення), усё ж асабісты свет аўтара — вельмі важная дамінанта ў функцыянаванні і развіцці гэтага мастацтва. У стварэнні кампазіцыйнай канструкцыі і раскрыцці зместавых момантаў «наіўны» мастак не кіруецца вобразна-стылістычнымі канонамі, а спасцігае іх у большасці сваёй інтуітыўна, уласным адчуваннем і талентам.

Як бы добра ні ведаў «наіўны» мастак выяўленчыя правы і прыёмы, у аснове яго творчага мыслення застаюцца пачуццёвыя моманты. Менавіта асабісты перажыванні аўтара, а не адны назіранні, уласабляюцца ў мастацкі вобраз. «Ружовая раніца» М. Засінца можа пацвердзіць гэтую думку. У палатне ўражвае перш за ўсё непасрэднасць пранікнення ў жыццёвыя з'явы. Мастак акумулюе ў карціне свае назіранні над рэальным жыццём і абагульняе іх у канкрэтныя вобразныя формы. У кампазіцыі багатая прадметная інфармацыя, хоць на першы погляд усе дэталі не падпарадкаваныя агульнапрынятым акадэмічным правілам. Мастак з вялікай радасцю і хваляваннем перадае звычайную сцэну

сельскага жыцця, яна раскрыта з сардэчнай любоўю і душэўнай цеплынёй.

Падводзячы вынік нашай размовы, трэба адзначыць, што ў самадзейным выяўленчым мастацтве «прымітыву» уяўляе сабою значны пласт народнай духоўнай культуры. Ён спалучае разнастайныя якасці і рысы: шматграннасць творчай фантазіі, знакава-сімвалічную прыроду адлюстравання прадметнай рэальнасці, своеасаблівую колеравую дэкаратыўнасць (у жывапісе), шчырасць і непасрэднасць перадачы думак і пачуццяў. Мастакі «прымітыву» ствараюць чужае, хваляючы мастацкія 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.

Які ж лёс «прымітыву» ў сучасных умовах развіцця культуры і мастацтва? Трэба адзначыць, што за апошнія дзесяць гадоў змяніліся адносіны да яго метадыстаў і арганізатараў выяўленчай самадзейнасці. У экспазіцыях выставак усё часцей з'яўляюцца работы «наіўнага» характару — гэта значыць карціны мастакоў, творчасць якіх вызначаецца 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 да дзіцячай выяўленчай творчасці. Але не зусім правільная, на наш погляд, тэндэнцыя даволі працягла культывавання прафесійнага напрамку ў самадзейнай творчасці адмоўна адбілася на развіцці «наіўнага» 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 «прымітыву» заставаўся ўбаку ад агульнага развіцця як самадзейнай творчасці, так і мастацкай культуры ў цэлым. Самадзейнае выяўленчае мастацтва па сваёй прыродзе не можа і не павінна выконваць неўласцівых яму функцый. А гэта азначае, што нештучная прафесіяналізацыя, а развіццё ў рамках традыцый народнай мастацкай творчасці — на наш погляд, правільны і найбольш перспектыўны шлях яго далейшага развіцця.

<sup>1</sup> Фохт-Бабушкін Ю. У. Искусство и духовный мир человека. — М., 1982, с. 43. «Звязда», 1978, 2 красавіка.

<sup>2</sup> Таханаева Л. Н. Польский портрет XVII—XVIII веков (к вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени). — Сб. «Советское искусствознание-77», вып. 1. — М., 1978, с. 101.

<sup>3</sup> Там сама, с. 102.

<sup>4</sup> Валдина О., Аксенов Ю. Творчество привычное и непривычное. — Декоративное искусство СССР, 1977, № 7, с. 33.

<sup>5</sup> Островский Г. Городецкой фольклор — часть народного творчества. — Декоративное искусство СССР, 1978, № 6, с. 27.

<sup>6</sup> Таханаева Л. Н. Польский портрет XVII—XVIII веков. — с. 109.

<sup>7</sup> Каменский А. Истоки стиля Пиромани. — Декоративное искусство СССР, 1981, № 3, с. 25.

<sup>8</sup> Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. — М., 1970, с. 12.

<sup>9</sup> Бакушынікі А. В. Игрушка как разновидность примитивной пластики. Избранные искусствоведческие труды. — М., 1981, с. 310.

<sup>10</sup> Там сама.

(Каляровыя ілюстрацыі на с. 22—24).