

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Г. Ф. ШАУРО

НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ

*Рекомендовано УМО по образованию
в области культуры и искусств в качестве пособия
для студентов высших учебных заведений по направлению
специальности 1-15 01 01-07 Декоративно-прикладное
искусство (реставрация изделий)*

Минск
БГУКИ
2012

УДК [745/749.011.26+75.011.26](075.8)(476)"17/20"
ББК 85.103(4Бел)-21я73
Ш297

Р е ц е н з е н т ы:

В. И. Жук, доктор искусствоведения, профессор;
Е. Ф. Шунейко, кандидат искусствоведения, доцент

Шауро, Г. Ф.

Ш297 Народное изобразительное искусство Беларуси : пособие для студентов / Г. Ф. Шауро; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2012. – 220 с.
ISBN 978-985-522-065-8.

В пособии раскрыты специфические черты народного изобразительного искусства. Отражено развитие лубочной картинки, рекламной вывески и народной иконописи как ярко выраженного изобразительного примитива. Данная область знаний представляет особую ценность для изучения культурных процессов отечественного искусствоведения. Автор анализирует также творчество наиболее известных в Беларуси «наивных» художников.

Для студентов и преподавателей средних специальных и высших учебных заведений.

УДК [745/749.011.26+75.011.26](075.8)(476)"17/20"
ББК 85.103(4Бел)-21я73

ISBN 978-985-522-065-8

© Шауро Г. Ф., 2012

© Оформление. УО «Белорус. гос. ун-т культуры и искусств», 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Т е м а 1. Предмет народного изобразительного искусства в художественной культуре	
1. Народное изобразительное и традиционное декоративно-прикладное искусство, культурная обусловленность и проблемы художественной коммуникации	8
2. Формирование изобразительного примитива в социально-историческом аспекте	23
Т е м а 2. Народное изобразительное искусство конца XVIII – первой половины XX ст.	
1. Народные основы в иконописи и монументальных формах культовой живописи XVIII–XIX ст.	35
2. Лубок в народной художественной культуре XVIII–XIX стст.	49
3. Народные основы художественного оформления рекламной вывески и батлейки	63
4. Художественная роспись на стекле и ткани	76
Т е м а 3. Особенности развития традиционного народного и любительского изобразительного искусства в период 1920–1940-х гг.	
1. Художественно-образовательный процесс и культурная политика Беларуси в 20–30-е гг. XX ст.	94
2. Изобразительное творчество художников-партизан на территории Беларуси в годы Великой Отечественной войны	111
Т е м а 4. Народное изобразительное творчество второй половины XX – начала XXI ст. Управленческая структура и кадровое обеспечение сферы народного творчества	
1. Изобразительная самодеятельность Беларуси в послевоенный период и работа организационно-методических институтов по ее развитию	125
2. Состояние и пути развития народного изобразительного искусства Беларуси в постсоветский период	135
Т е м а 5. Изобразительный примитив и формы его проявления в народном искусстве	
1. Художественная природа и сюжетно-тематический комплекс изобразительного примитива	143
2. Образы предметного мира в пространстве картины наивной живописи и пластике деревянной скульптуры	163
Заключение	194
Список использованных источников	200
Словарь специальных терминов	209

ПРЕДИСЛОВИЕ

Народное изобразительное искусство Беларуси – богатая сокровищница духовной культуры. Теоретическое осмысление его специфики, истории развития и современного состояния дают возможность определить его место в системе культуры, а также выявить функции, роль и значение в культурном и воспитательном процессе современного общества. «Народ не только сила, создающая все материальные ценности, он – единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии на земле и величайшую из них – историю всемирной культуры», – писал М. Горький¹.

На всех исторических этапах развития общества одним из вершителей литературных, музыкальных, песенных, изобразительных произведений являлся народ, который через коллективную форму идейно-образного и эстетического осмысления реальной действительности всегда высказывал свое отношение не только к мирским проблемам, но и становился создателем и транслятором глубочайшей жизненной философии. Народное искусство рождалось, складывалось, видоизменялось на протяжении веков. Многочисленные его образцы выкристаллизовывались на длительном отрезке времени и передавались из поколения в поколение, сохраняя основной стержень устойчивости миропредставления, тот коллективный духовный опыт, из которого постоянно выбирались художественные и жизненные традиции.

В Большом энциклопедическом словаре дается следующее определение народного искусства: «Народное искусство, фольклор – художественная коллективная творческая деятельность трудового народа, отражающая его жизнь, воззрения, идеалы;

¹ Горький, М. О литературе. – М., 1953. – С. 48.

создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия (предания, песни, сказки, эпос), музыка (песни, инструментальные наигрыши и пьесы), театр (драмы, сатирические пьесы, театр кукол), танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство². Дефиниция «народное искусство» содержит широкое смысловое значение, в котором подразумеваются поэзия, музыка, театр, архитектура, танцевальное, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

В искусствоведческой литературе народное искусство рассматривают как рукотворное искусство, создаваемое человеком (коллективом) в процессе художественно-творческой деятельности. Оно условно подразделяется на две разновидности – *декоративно-прикладную (утилитарно-функциональную)* и *изобразительную, не связанную или мало связанную с созданием и эстетизацией предметов функционального назначения*. Народное декоративно-прикладное (утилитарно-функциональное) искусство характеризуется устойчивыми признаками в передаче традиций и коллективного опыта через школы, художественные каноны и образцы, которые сохраняются в процессе межпоколенных связей и являются выразителем общечеловеческих эстетических, нравственных и мировоззренческих интенций. Народное изобразительное искусство в своей основе имеет индивидуализированный характер творческой деятельности, устойчивые образно-пластические свойства, но они сконцентрированы и проявляются через личностное художественное мировосприятие творца и не несут коллективного опыта межпоколенной передачи традиций.

Специфика народного изобразительного искусства заключается в том, что в основе его развития лежат не только художественно-творческая доминанта как эстетическая категория, но и социокультурный аспект, который объединяет процесс деятельности разветвленной сети организационно-методических институтов, учебно-воспитательных учреждений и образовательных структур. Социокультурная сторона народного изобразительного творчества имела огромное значение в художественном просвещении масс на всем протяжении советского периода, не меньшую актуальность она сохраняет и

² Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.; СПб., 2004. – С. 784.

в настоящее время. На современном этапе в Беларуси имеется много Домов народных ремесел, центров эстетического воспитания, областных и районных организационно-методических структур, которые вместе с Союзом мастеров народного творчества обеспечивают разностороннюю жизнедеятельность всей системы народного искусства.

Необходимо отметить, что как народное декоративно-прикладное искусство, так и изобразительное сосуществуют в едином социокультурном пространстве, обладают определенными типологическими особенностями и признаками, имеют конкретные механизмы функционирования в обществе, свои исторические и социальные посылы развития.

Основным материалом для исследования народного изобразительного искусства Беларуси XVIII–XIX стст. послужили народные иконы того периода, художественное оформление батлейки и интерьеров культовых сооружений, лубочные картинки, рекламная вывеска, а с XX ст. – изобразительное творчество непрофессиональных, наивных художников, их живописные произведения, графические листы, скульптурные работы, роспись на стекле и расписные ковры.

В истории народного искусства новым этапом, открывшим иную грань идеологической и эстетической мысли, стал период 20-х гг. XX ст. Именно с этого времени народное творчество начинает развиваться в границах массовой художественной самодеятельности с широким спектром задач идейно-нравственного и эстетического воспитания человека. Изобразительная самодеятельность определилась не только как культуротворческая система, но и как социокультурное движение, выражавшее идеологическую и культурную политику молодого в то время советского государства. В 1920-е и последующие годы были приложены значительные усилия со стороны директивных органов по организации жизнеспособной и деятельностной системы в сфере народной художественной культуры. Данная система объединяла огромную армию талантливых творцов, которые не только приобщались к культурному процессу, самосовершенствовались свое мастерство во всех видах творческой деятельности, но и являлись создателями искусства в широком смысле.

Проследить пути становления народного изобразительного искусства Беларуси, охарактеризовать его исторические вехи развития и выявить содержательные и художественно-образные особенности и является концептуальной задачей данного пособия.

Пособие включает пять тем. Каждую тему предваряет план изложения материала. Отмеченные в каждом плане вопросы позволят студентам обратить особое внимание на те или иные аспекты их исследования. Более подробные сведения для углубленного изучения можно почерпнуть из литературы, приведенной в конце темы. Кроме того, в пособии предлагается полный список использованных источников, а также словарь специальных терминов.

Введение в научный оборот нового материала по исследуемой проблеме будет значительно содействовать расширению знаний в области народной художественной культуры и отечественного искусствоведения, выявлению места и роли народного изобразительного искусства на его большом историческом пути развития в сообществе славянских народов.

Т е м а 1. ПРЕДМЕТ НАРОДНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

1. Определение терминов «народное декоративно-прикладное искусство» и «народное изобразительное искусство», их характеристика.

2. Научные подходы к оценке народного искусства российских ученых А. В. Бакушинского, А. И. Некрасова и В. С. Воронова.

3. Изобразительная самодеятельность 1920–1930-х гг. и ее место в народном искусстве.

1. Народное изобразительное и традиционное декоративно-прикладное искусство, их культурная обусловленность и проблема художественной коммуникации

В иерархии исторического развития искусства одно из главных мест принадлежит наиболее древнему его виду – традиционному декоративно-прикладному (крестьянскому бытовому) искусству.

Традиционное (крестьянское бытовое) искусство Беларуси (в большинстве литературных источников определяется термином «народное искусство») частично относят к области фольклора, но не к аутентичным, нематериальным формам народной культуры, хранящим древнейшую культурную память, а к более поздним слоям культурной памяти, имеющим прямое соприкосновение с «высокой» и «низовой» культурой. Традиционное искусство, которое эстетизирует и преобразовывает среду, рождалось и создавалось как результат целесообразности, рациональности, духовности вещей и гармонии их с природой и космосом. Оно живет и развивается как самостоятельная духовная целостность по особым законам природосообразности. Целостность в данном случае подразумевается как устойчивые и постоянные начала, в которых объединяются

национальные и общечеловеческие духовные ценности. В традиционном народном искусстве субъективное, индивидуальное выражается через школы и определенные каноны, выработанные предшествующими поколениями. Основным стержнем его функционирования и развития являются традиции, коллективно созданные образы. *Традиция (от лат. traditio) – элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах, классах и социальных группах в течение длительного времени, установления, идеи, обычаи, обряды, художественные образы и т. д.*³ В своей основе народное искусство выражает идеи национального характера и сущность надличностного, наиндивидуального⁴. Внутри ее системы действуют подсистемы локального значения – региональные, национальные и социальные, которые взаимодействуют между собой на самых разных уровнях функционирования в культуре.

Народное искусство, как правило, ассоциируется с народными промыслами и ремеслами, с художественной обработкой материалов и изготовлением предметов утилитарного характера. Однако этим далеко не исчерпывается его сущностная сторона. Оно не может ограничиваться старым крестьянским утилитарным творчеством и кустарным ремеслом, поскольку имеется множество других разновидностей, которые существуют и развиваются в едином пространстве культурного процесса.

Сложившийся стереотип представлений о народном искусстве в рамках его утилитарных формообразований в большинстве своем сохраняется и до нашего времени, что не способствует его объективной оценке как сложного, полифункционального явления в духовной культуре общества. Как известно, в народном искусстве существовали различные неутилитарные формы художественных проявлений: лубок, роспись домашних и культовых интерьеров, народное иконописное искусство, вывесочное ремесло и др. Кроме того, народное искусство не может осмысливаться и как пережиток прошлого, поскольку оно полностью связано с сегодняшней жизнью прочной системой традиций, устоявшимися мифологемами изобразительного языка, исторической памятью поколений.

³ Советский энциклопедический словарь. – 4-е изд. – 1986. – С. 1348.

⁴ Некрасов А. И. Русское народное искусство. – М., 1924. – С. 64.

Функции полезности, экономичности, целесообразности предметов в народном искусстве тесно соединялись с духовной основой, с глубоким эстетическим содержанием. Известный венгерский специалист в области эстетики Л. Немет отмечал, что «искусство как составная часть ритуала органически входило в социальную действительность, и его трудно было от нее отделить. Между предметами, сформированными художественно, и предметами, предназначенными для выполнения какой-либо практической функции, не было разницы потому, что искусство пронизывало повседневную действительность, все общественное бытие <...>, в действительности сфера искусства не была обособлена»⁵. Именно эта особенность помогает народному искусству сохранить не только утилитарно-функциональное назначение, но и свою принадлежность к духовной стороне жизни. Его бытовая, практическая сущность отражает созидательную деятельность человека, который упорядочивает свой быт необходимыми, полезными и эстетически выверенными вещами. Полезность вещей, функциональное удобство, целесообразность в своей основе несут и эстетическое начало.

Следует подчеркнуть, что традиционное народное искусство Беларуси в наши дни – это не повторение устоявшихся канонов и образцов, а живой, творческий процесс, тесно связанный с культурными пластами истории народа, с обычаями, обрядами, природой. Интерес к народному искусству стал проявляться издавна. Со второй половины XIX в. проблемой народного искусства стали интересоваться историки, филологи, а в более поздний период – искусствоведы, социологи и культурологи. Однако и сегодня еще много остается неисследованных вопросов в его истории и теории, поскольку сам предмет является сложным, всеобъемлющим и полифункциональным.

В современном осмыслении народное искусство как термин, обозначающий в широком понимании глубинные пласты народной духовной культуры, охватывает широкий круг явлений от бытового искусства крестьян в условиях натурального хозяйства до современных проявлений творческой инициативы

⁵ Немет, Л. Изменение функции искусства (о процессе субъективизации) // Борьба идей в эстетике. Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений / М. Овсянников [и др.]. – М., 1974. – С. 109–110.

трудящихся масс. Подтверждая данный тезис, Т. М. Зубова, например, высказывает следующее: «Лишь перестав связывать конкретные представления о народном искусстве непременно с крестьянской культурой, можно ставить вопрос о создании единой теории народного искусства. И думается, что современным народным искусством мы будем считать художественное творчество непрофессионалов самых различных культурных слоев: и рабочих, и колхозников, и служащих»⁶.

Такую же позицию в отношении трактовки современного народного искусства занимает и литовский искусствовед В. А. Римкус. Он включает в обозначенное понятие все художественное творчество народа, которое рождается, существует и развивается за границей профессионального искусства с сохраненными до нашего времени традиционными формами: работу ремесленников в разнообразных видах и жанрах искусства и самодеятельное изобразительное творчество⁷. Вместе с тем мнение А. Н. Канцедикаса, например, по определению народного искусства на рубеже XX–XXI стст. имеет несколько иной оттенок. «Естественно, – пишет автор, – желание исследователей видеть в народном искусстве и этой эпохе результат творчества всех трудящихся масс. Такая расширительная трактовка привлекает своей направленностью в перспективу, но, с точки зрения анализа конкретного материала народного изобразительного искусства и его синкретических основ, она оказывается несостоятельной»⁸. В данном случае А. Н. Канцедикас имеет в виду понятие «народное искусство» исключительно в аспекте традиционной, крестьянской художественной культуры. Современный же уровень его развития, как нам представляется, не может замыкаться в рамках только традиционных форм синкретического характера, в котором подразумевается *слитность свойств утилитарно-практического, художественного, эстетического, мифологического, символического и ритуального начал в искусстве*. Социально-экономические, политические и культурные изменения, произошедшие в глобальном масштабе, способствовали образованию его новых разновидностей и форм. Расширились границы творческих

⁶ Зубова Т. Традиционное и наивное // Декоративное искусство. – 1976. – № 10. – С. 27.

⁷ Римкус В. День всех ремесел // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 27.

⁸ Канцедикас, А. Искусство и ремесло / А. Канцедикас. – М., 1977. – С. 50.

проявлений народа, появились новые образы и художественные смыслы, и это не могло не сказаться на развитии народного искусства на современном этапе. Все это свидетельствует о том, что народное искусство представляет собой не неизменный, а подвижный организм в духовной жизни общества, обогащающийся новыми, разнообразными моделями и формами своего проявления.

Еще на рубеже 1920-х гг. А. И. Некрасов, например, не считал обязательными признаками народного искусства традиционность и коллективность. Наоборот, он считал крестьянское искусство как явление, достаточно подвижное в культуре и склонное к различному влиянию искусства других народов, городского «ученого» искусства. Действительно, народное искусство в традиционном смысле не могло развиваться абсолютно изолированно от культурных процессов самого различного масштаба. Всегда существовало взаимовлияние как художественных школ местного, регионального значения, так и художественных культур других, смежных народов.

В 1920-е гг. проблемам народного искусства значительное внимание уделял В. С. Воронов. Он, так же как и А. И. Некрасов, не отождествлял его только с крестьянским художественным творчеством. В тот период В. С. Воронов одним из первых поднимает вопрос о социальной неоднородности народного искусства и указывает на то, что понятие «народное» шире, чем понятие «крестьянское». Считая особенностью народного традиционного искусства его прикладной характер, ученый разрабатывает и соответствующий метод художественного анализа. Пластические и конструктивные качества формы, особенности декора, его непосредственная связь с прикладным предметом он рассматривает в тесной взаимозависимости с самим предметом и материалом, из которого этот предмет сделан.

В начале 1930-х гг. термины «крестьянское искусство» и «деревенское искусство» постепенно вытесняются термином «народное искусство», который со второй половины 30-х гг. утверждается в нашей литературе окончательно. Однако в широком понимании термина «народное искусство» утрачивается временное и социальное ограничение того конкретного содер-

жания, которое укладывалось в это понятие во время его возникновения⁹.

На современном этапе развития народное искусство остается и архаическим, и инновационным, фольклорным и социально организованным, материальным и чисто духовным. Но вместе с тем оно имеет общие корни, единые родовые признаки, черты народного эстетического миропредставления, что дает основание рассматривать его как явление синтетическое, полифункциональное и взаимосвязанное не только с его смежными формами, но и с общей художественной культурой – профессиональным искусством, фольклором, художественной самодеятельностью и др.

Зарубежные исследователи долгое время придерживались выработанных В. С. Вороновым взглядов на народное искусство, которое было связано с натуральным хозяйством, патриархальной деревней, «ручным производством», «домашней промышленностью». Более того, в искусствоведении Запада народное искусство квалифицировалось как «творчество неосознанное», «безликое». Так, например, оценивает народное творчество зарубежный исследователь Г. Науман: «Подлинное народное искусство – это общинное искусство, но не что другое, как гнезда ласточек, пчелиные соты и раковины улитки, которые являются произведениями подлинного коллективного искусства»¹⁰. Здесь коллективность подразумевается как нечто биологическое, инстинктивное, а не как живая традиция, что переходит от одного поколения к другому. Такая точка зрения, к сожалению, была в прошлом характерна и некоторым советским искусствоведам. Поэтому не случайно они считали народное искусство рудиментом прошлого и исключали возможности его дальнейшей жизнеспособности и активного развития в будущем.

В дохристианском и раннехристианском периодах человеческой истории не существовало субъективного, личностного начала в народном творчестве, поскольку человек все то, что имелось в окружающей среде, быту, жизненных вопросах, воспринимал синкретически целостно, в единстве с природным

⁹ Зубова Т. О границах понятия «народное искусство» // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 27.

¹⁰ Naumann, H. Primitive Gemeinschaftskultur: Beitrage zur Volkskunde und Mythologie. – Jena, 1921. – P. 190.

космосом. И именно в архаической культуре искусство и ремесло соединялись в одном русле творческого процесса. Наши далекие предки вкладывали в сделанные ими вещи свое понимание и восприятие смысла и содержания космоса. «Синкретизированные формы бытования произведений народных мастеров прошлого, – пишет А. Н. Канцедикас, – характеризовались практически всеобщим участием коллектива в функционировании этих произведений. Не только создание, но и потребление продуктов утилитарно-художественного труда являлось в народной культуре творческим процессом. Сегодня, – продолжает автор, – перед нами вновь стоит задача вернуть человечеству теперь уже в иных формах и на ином уровне искусство не как продукт потребления, а как творчество – одну из обязательных форм жизни»¹¹.

Синкретизм мысли и практики жизненной деятельности, неотъемлемость и неразрывность эстетического и утилитарно-функционального в духовной и материальной среде составляли основную сущность архаичной философии и эстетики. На том далеком дохристианском этапе человеческой цивилизации ни кузнеца, ни плотника, землелепашца или ремесленника нельзя считать художником в современном его понимании. Создавая прекрасные вещи с эстетической и утилитарной стороны, они не ограничивались только актом художественного творчества, а вкладывали в эти вещи магическое и ритуальное содержание. В более поздний исторический период происходила трудовая дифференциация по природным способностям и возможностям человека выполнять работу лучшим образом и создавать образцы утилитарного, сакрального и эстетического назначения. Эти варианты, повторяясь в творчестве других исполнителей, прокладывали путь их дальнейшего развития, становились традицией, результатом коллективного освоения художественной мысли. Поэтому за традицией остается функция сохранения культуры прошлого в разных формах ее проявлений, хотя временные параметры существования и функционирования могут изменяться. Э. С. Маркарян утверждает, что «динамизм развития современного искусства делает временные интервалы действия многих культурных традиций неизмеримо более короткими, чем в прошлом, и что “межпоколенная” передача про-

¹¹ Канцедикас А. Искусство и ремесло. – М., 1977. – С. 68.

грамм уступает место более частой смене традиций в пределах жизни одного поколения»¹². По существу традиции, которые доходят до нас из прошлого, хотя и не теряют свою основную роль, но уже по-иному ее выполняют. Сам историко-художественный опыт, который сохраняется в глубинных пластах культурной памяти, представляет неисчерпаемый родник потенциальных традиций, и поэтому современное творчество, современная художественная культура могут выбирать из этого богатого «запасника» все новые и новые модели и структуры.

В своем развитии народное искусство зависит от уклада жизни людей, времени, научно-технического прогресса, состояния духовной и материальной культуры. Каждая эпоха отличается своими взглядами на эстетические категории и духовные ценности в обществе. Смена общественно-экономической формации, социальный и научно-технический прогресс самым непосредственным образом влияют на состояние духовной культуры и на развитие всех видов искусства. Особенно податливо к значительным изменениям народное искусство. Сравнивая крестьянское искусство второй половины XIX в. с периодом его развития 20–30-х гг. XX в. и более поздним временем, мы видим те значительные изменения, которые были вызваны именно социально-культурными трансформациями в обществе. Изменилась социальная основа, на которой существовало традиционное народное искусство. Бытовые предметы: одежду, посуду, предметы труда – производит промышленность, что исключает необходимость создавать их человеку в бытовых условиях. Из жизни людей уходит в прошлое и та основа творчества, которая была связана с работой над бытовыми утилитарно-функциональными предметами и являлась важной сферой проявления эстетических вкусов трудового человека. Сегодня мы можем говорить о том, что народное искусство в значительной степени оторвалось от бытовой основы, приобрело характер чисто эстетический. Многочисленные предметы, которые в прошлом использовались в повседневном обиходе крестьян или городского населения, стали предметами эстетизации домашнего интерьера, сувенирной продукцией народных промыслов и ремесел. Эстетическая основа народного искус-

¹² Маркарян Э. С. Интегративные тенденции во взаимодействии общественных и естественных наук. – Ереван, 1977. – С. 204–208.

ства не теряется, она остается как элемент традиции, коллективности в художественной отработке внешних форм предметов, орнаментальных композиционных построений, решении колористических сочетаний и образной трактовки произведений с учетом современных взглядов на культурные ценности.

Вместе с традиционным искусством в 1930-е гг. активизировался и процесс развития массовой изобразительной самодеятельности. Она не подменяла традиционные формы народного искусства, а развивалась параллельно, взаимодействуя со смежными художественными образованиями, привлекая в свои ряды многочисленных любителей искусства из различных социальных слоев населения.

О близости традиционного народного и самодеятельного изобразительного творчества в своих трудах высказывался А. В. Бакушинский, который утверждал, что между этими двумя категориями есть сходство – проявление инициативы не к ремесленной, а к творческой переработке. Разница же в том, что самодеятельное искусство – это искусство дилетантское, хотя оно становится в наши дни все прочнее. Народное искусство имеет в основе эти свойства дилетантизма, но все же оно имеет главным образом профессиональный характер. А. В. Бакушинский здесь имел в виду развитие народных промыслов, в частности, творчество художников Палеха и Мстёры. Его идеи и мысли сегодня можно рассматривать, вероятно, в общем контексте культурологической и философской концепций, хотя и на современном этапе многое из его высказываний остается полезным и актуальным.

В искусствоведческой литературе до недавнего времени существовало предположение, что любительское и самодеятельное творчество – явление культуры XX в. Однако зарождение художественной самодеятельности, а в ее границах любительского и самодеятельного изобразительного творчества, относится к более раннему периоду. Подобную мысль высказывает Л. Я. Алексеева, которая, например, пишет, что народное творчество в его разнообразных проявлениях заявило о себе во второй половине XIX ст. «Тяга народа к просвещению, отмена крепостного права и развитие капитализма в деревне, пробуждение общественного сознания пролетариата... с одной стороны, и, с другой стороны – просветительская деятельность пере-

довых слоев интеллигенции... все это обусловило решающие сдвиги в характере художественного творчества широких трудящихся масс»¹³. Вместе с тем исследования подтверждают, что зарождение непрофессионального художественного творчества относится еще к более раннему периоду – к началу XVIII в., когда актуализировались в своем развитии дилетантский и купеческий портрет, парково-усадебный пейзаж. И все же активизация развития самодеятельного изобразительного искусства и всей художественной самодеятельности как массового социокультурного движения приходится на 20–30-е гг. XX ст. Именно в это время особое внимание придавалось как организационным, так и теоретическим исследованиям в этой области. Чтобы объединить усилия многочисленных исследователей в изучении и теоретическом осмыслении данного явления, в начале 1932 г. был создан Научно-исследовательский институт самодеятельного искусства (НИИСИ) при Наркомпросе СССР. Основным направлением в работе института являлось исследование музыкальной, театральной и изобразительной самодеятельности. Насущными проблемами в работе института были выявление и изучение специфики самодеятельного творчества, взаимодействие его с другими видами искусства. Существовали различные теории, связанные с вопросами художественной самодеятельности, и в первую очередь – теория подражания самодеятельностью профессиональному искусству; двух течений – самодеятельности и профессиональности в творчестве, которые будто противостоят одно другому; отдельного метода самодеятельного искусства; примитивности массовой художественной самодеятельности и др.

В советском искусствознании 20–30-х гг. было распространено представление об изобразительной самодеятельности как о массовом культурном движении, в основе которого – не создание самобытных художественных ценностей, а организация досуговой деятельности человека, его приобщение к художественной культуре, т. е. главной доминантой этого движения становилась «процессуальная», «культурологическая» сторона. Такая тенденция сохранялась достаточно длительное время. Сегодня же «процессуальной», «культурологической» позиции

¹³ Алексеева Л. Я. От рабочих кружков к народным коллективам. – М., 1973. – С. 12.

в изобразительной самодеятельности противопоставляется исключительно искусствоведческий подход, который также не исключает некоторую односторонность и противоречивость толкования. Например, искусствовед Д. Митлянский, оппонируя «культурнической» тенденции в самодеятельном изобразительном искусстве, утверждает, что «искусство делится не по линии «профессиональное – самодеятельное». У него другое деление: «хорошее или плохое»... Мы можем говорить о самодеятельном искусстве только с точки зрения художественных результатов, остальное – дело учреждений культпросвета»¹⁴. Такая «каноническая» позиция автора, на наш взгляд, имеет право на жизнь, однако и она в категорической форме не может быть приемлемой в толковании сущности и роли народного изобразительного искусства, поскольку в данном случае предусматриваются его внеситуативные отношения и оценка результатов без учета самого процесса и условий функционирования.

Сторонник «не канонического» подхода в осмыслении самодеятельного и любительского изобразительного искусства В. Вольпина, например, высказывает следующую мысль: «В основу суждения о любительских работах нельзя класть критерии чистого художественно-ценностного отношения. Бинарный подход «хорошо – плохо» в этом случае недостаточен... Кроме «или да – или нет», есть позиция «возможно, да». Кроме «хорошо – плохо», назревает понимание ценности – «иначе»»...

Потребление «результатов самодеятельного творчества имеет личный характер, – продолжает исследователь, – в то время как потребление профессионального искусства в идеале всегда общественно»¹⁵.

На наш взгляд, в оценке самодеятельного и любительского творчества важное значение имеет обязательный учет как процессуальной стороны, так и эстетической, искусствоведческой, поскольку непрофессиональное искусство является не только средством приобщения человека к культуре, но и представляет процесс эстетического воспитания и создания художественных ценностей.

¹⁴ Митлянский Д. Самодеятельность – процесс или результат? // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 6. – С. 3–4.

¹⁵ Вольпина В. Самодеятельность – процесс или результат? // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 6. – С. 2–3.

Характеризуя развитие самодеятельного и любительского творчества Беларуси за период 1960–1980-х гг., можно выделить три наиболее типичные формы их проявления в социуме: **первая** – это **организованные формы творческой деятельности** (студии изобразительного искусства, художественные кружки, творческие клубы, которые функционируют под руководством профессиональных художников); **вторая** – **изобразительная самодеятельность**, развивающаяся в русле традиционной народной культуры, в основе которой – фольклорный способ образного мышления, и **третья** – **наивное искусство**. Эту группу отличает доминанта личностного начала над коллективным художественным мышлением (рис. 1).

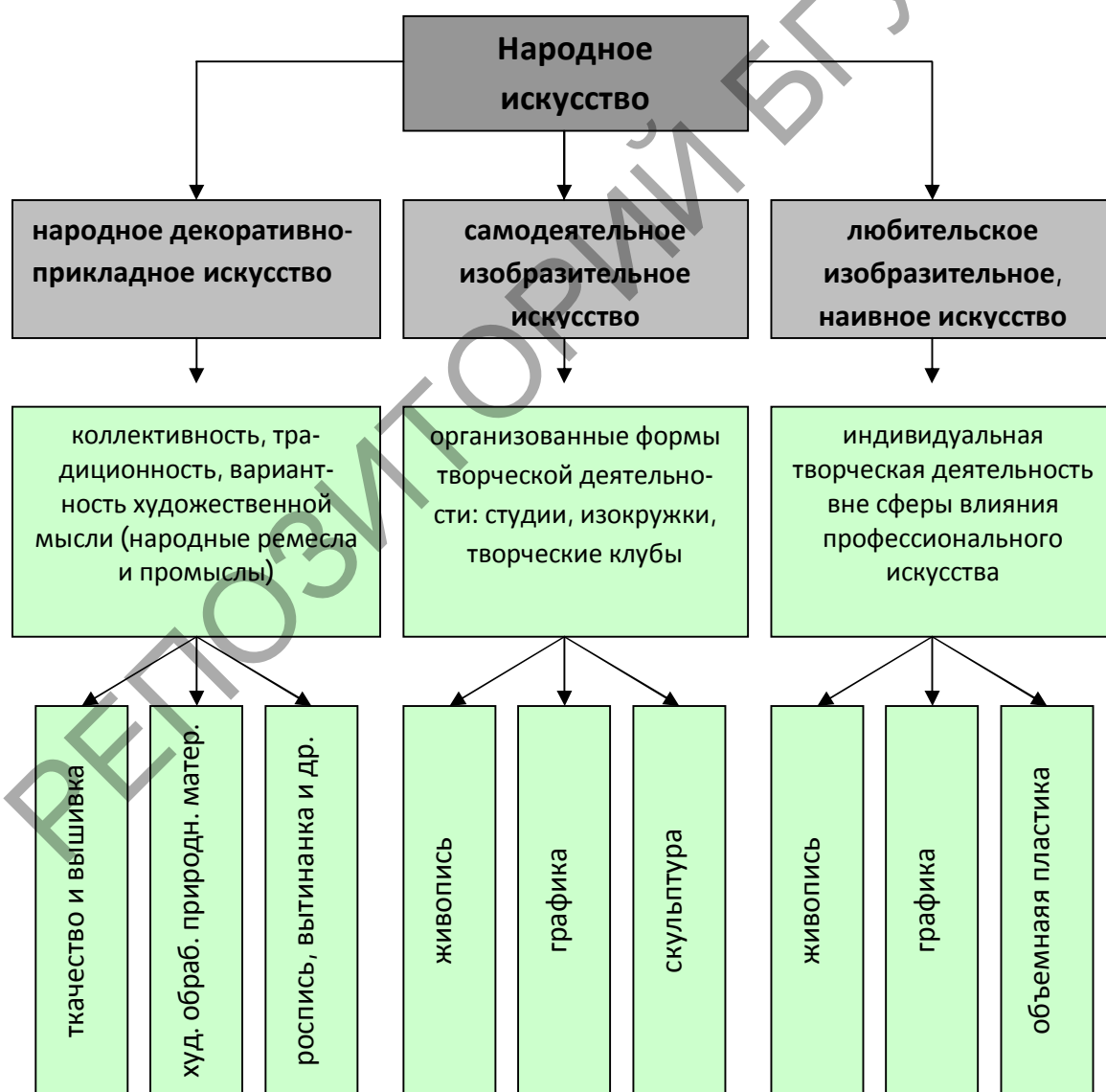


Рис. 1. Модель народного изобразительного искусства второй половины XX – начала XXI в.

Наивные художники всегда демонстрируют ярко выраженную непосредственность и искренность взгляда на мир, в котором проявляются целостность обыденного и эстетического сознания, неповторимость и глубина образного переживания, слитность материального и сакрального в восприятии и ощущении макро- и микрокосмоса. Подобная структуризация дает возможность определить непосредственную связь изобразительной самодеятельности с профессиональным искусством, крестьянской фольклорной культурой и городским изобразительным творчеством.

Многие исследователи самодеятельное изобразительное творчество рассматривают как дополнительную профессию или «второе призвание» для определенной категории людей, которая посвящает значительную часть времени любимому делу. Действительно, массовое изобразительное творчество советского периода вышло за пределы бытовой сферы, оно стало частью общественной жизни, заметной чертой социальной практики, опыта и творческой энергии людей. Оно развивалось как социально организованное движение трудящихся, где инициатива поддерживалась и направлялась государственными и общественными организационно-методическими институтами. Следовательно, в определении сущности самодеятельного изобразительного искусства важное значение имеют сравнительный анализ с крестьянским традиционным творчеством и профессиональным искусством, выявление особенностей не только с эстетических позиций, но и с позиций более широкого плана – социальных, воспитательных, общественно значимых.

Народное изобразительное искусство, понимаемое как изобразительный примитив, наивное искусство, в отличие от традиционного народного (крестьянского) искусства не имеет в своем развитии той системы традиций, которая складывалась и передавалась от конкретного человека к роду, от рода к общине, от общины к этносу и т. д. Однако и народное изобразительное искусство также имеет свою систему художественных традиций, но отличную от вышеупомянутого утилитарно-функционального народного искусства. Эти традиции иного склада, и они не возникли ниоткуда, а сформировались и аккумулировались природой в подсознании человека. Они формируют особый, специфический и устойчивый, тип образного

представления и эстетического мировосприятия, каким является изобразительный примитив. Данная категория творцов берет идеи, темы, образы из глубинных народных пластов, отражает дух народа, его эстетику, мировоззрение, передает характер и понимание прекрасного через примитивные образы специфического изобразительного языка. Это особый тип художественного мышления, который не заимствует образы из готовых формул академического искусства, а основывается на архаических изобразительных моделях и выкристаллизовывает их из человеческого подсознания, с генерированных и данных человеку природой, космосом. В наивном искусстве темы и сюжеты, а также художественные образы привносятся из глубин народного эстетического сознания, которому характерны высокая степень обобщения, мифологичность содержательного повествования, декоративность и условность изобразительного языка, что и роднит его с традиционным народным искусством в художественном отражении универсальной картины мира.

«Народное искусство дает возможность познания природы первоэлементов – пластических и изобразительных, в свою очередь последние предстают в формах примитива, в элементах наивного искусства, оживают в разных его конструкциях...»¹⁶, сохраняя за собой целый ряд вопросов: о глубинных слоях человеческого сознания, о «генетических» кодах памяти, об «архаической простоте» народного искусства, когда простое оборачивается недоступно сложным, о каноне, о типическом, о соотношении коллективного и индивидуального, о возрождении и обновлении народного искусства на современном этапе его развития.

В конце 1960 – начале 1970-х гг. развернулась дискуссия по проблеме соотношений народного, самодеятельного и профессионального искусства, а также обособленного в отдельную область творчества – наивного искусства. Поднимались вопросы о статусе «примитива» в художественной культуре общества, об условиях и формах его функционирования и развития. Существовали самые противоположные, порой взаимоисключающие точки зрения. Одни теоретики стремились убедить художественную общественность в том, что только через «про-

¹⁶ *Примитив в России XVIII–XIX веков* : Иконопись. Живопись. Графика : каталог выставки. – М., 1955. – С. 22.

фессионализацию» может быть обеспечено будущее развитие самодеятельного художественного творчества (А. Горпенко), другие видели в самодеятельности фольклорную основу (Г. Островский, Т. Разина, Т. Зубова), третьи (О. Балдина, К. Богемская, Т. Бельская, Ю. Герчук, В. Римкус, Н. Шкаровская и др.) отдавали предпочтение той части народных творцов, которая не была включена ни в какие организованные формы массового художественного творчества и была свободной от устоявшихся академических стереотипов, – «наивным художникам», «изобразительному примитиву». Мы придерживаемся данной (последней) позиции, высказанной группой специалистов, поскольку наивное искусство стало общепринятой областью непрофессионального художественного творчества и получила признание как равноправное явление в мировом культурном процессе.

Со второй половины 1980-х гг. и особенно в 90-е гг. проблема народного изобразительного искусства приобрела заметную актуальность в культурном пространстве общества. Именно в это время произошли значительные изменения. С карты мира исчезло великое и мощное государство СССР. Каждая бывшая советская республика стала самостоятельной, суверенной державой. Но не только в политическом плане произошли коренные изменения. За этот период много переосмыслено в духовной сфере, в культуре и искусстве. В Беларуси более глубоко и обстоятельно сфокусирован научный взгляд на проблемы развития народного искусства, на те национальные ценности, которые составляли основной стержень духовной культуры народа в прошлом и которые сегодня питают современную культуру богатством культурных накоплений наших предков. Повысился интерес к истории народа, фольклору, материальной и духовной культуре. Наивное искусство в народном творчестве стало предметом многогранного изучения и исследования. Оно имеет свою историю, закономерности развития, архитипичность и специфику художественно-образного отражения окружающей действительности. К нему сконцентрировано внимание ученых и организаторов галерей и музеев Беларуси, России, а также стран Восточной и Западной Европы, Америки. Однако наивное искусство в поле зрения современного искус-

ствоведения сохраняет в себе еще много неоткрытого и дискуссионного.

Таким образом, традиционное народное (бытовое) искусство представляет самостоятельную целостность общественно-исторической и духовной жизни народа. Оно развивается по особым законам творчества, в основе которых – коллективность художественного сознания, связь с природой, преемственность традиций, выработанных предшествующими поколениями. От других форм культурных образований его отличают историчность художественного сознания, целостность духовного мира, народная жизненная мудрость, а главными функциями в обществе всегда были и остаются на современном этапе – практическая, идейно-содержательная, эстетическая, обрядовая и воспитательная. Народное искусство как специфический пласт культуры выполняет огромную роль духовного обогащения общества, нравственного и эстетического развития человека, формирования его мировоззренческих позиций на основе высоких идеалов и общечеловеческих культурных ценностей, и в этом его главное историческое значение. Вместе с тем оно не может ограничиваться только традиционными, прикладными видами и формами. Социально-экономические, политические и культурные преобразования создали условия для развития всех его форм и направлений, в частности, самодеятельного, любительского, наивного искусства. Значительно расширились границы творческих проявлений народа, в искусстве народных мастеров появились новые образы, богаче стали представления об эстетической сущности жизненных явлений. Все это квалифицирует народное изобразительное искусство не как неизменный, а как динамичный организм в духовной жизни общества, обогащающийся широким полем разновидностей своего проявления.

2. Формирование изобразительного примитива в социально-историческом аспекте

В конце XVIII в. начинает складываться первоначальное понятие о художественном примитиве, когда культура этого столетия проявила особый интерес к творчеству «дикарей и чужеземцев» с его упрощенной, «наивной» формой образного отражения реального мира. Именно в этот период в исследователь-

ских кругах художественной культуры появляется определение «naïf», заимствованное от латинского «nativus», что означает «естественный», «природный», «простой». Этот термин стал в определенной степени конкурирующим с термином «primitif» и в XIX ст. получает господствующее значение в среде творческой интеллигенции с учетом постоянного роста интереса к «низовым» формам культуры. На рубеже XIX–XX вв. понятие «примитив» приобретает концептуальную основу в оценке довольно разнопорядковых явлений художественной культуры – от искусства первобытного мира до народного и детского творчества.

Понятие «примитив» используется в самых разных смыслах и в первую очередь как определение первичного, архаического в искусстве, или, по высказыванию В. Н. Прокофьева, как явление третьей культуры¹⁷. В художественной культуре и в прошедшие периоды существовало множество живописных, графических и скульптурных работ, которые не отвечали строгим требованиям академической художественной школы и в то же время не являлись народными в традиционном, крестьянском представлении их существования и развития. Это место занимал изобразительный примитив, который не уступал по своим достижениям высокому и крестьянскому бытовому искусству. Изобразительный примитив искусствоведами и учеными гуманитарных наук используется и осмысливается с двух основных позиций – исторической и оценочно-расширенной.

Во второй половине XX в. были предприняты попытки упорядочения терминологического аппарата применительно к категории примитива европейскими исследователями О. Бихали-Мерином, Б. Томашевичем, Ш. Ткачом, а также российскими учеными В. Н. Прокофьевым, Г. С. Островским, М. А. Бессоновой, К. Г. Богемской, А. В. Лебедевым и др. В настоящее время существует довольно широкий круг терминов и определений, которые имеют отношение к примитиву как специфическому явлению в художественной культуре. Зарубежные, российские и белорусские исследователи в научном обиходе используют такие термины, как «примитив», «наивное искус-

¹⁷ Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. – С. 7–28.

ство», «третья культура», «инситуное искусство», «самодеятельное искусство» и др. Однако эти определения, хотя при первоначальном рассмотрении имеют некую однородность, все же обнаруживают заметные отличительные признаки.

Латинское слово «*primitivus*» обрело обозначение неразвитости и упрощенности в определении искусства. Оно ориентировано на оценку искусства ранней стадии художественной культуры. В современном значении термин «примитив» применяется в оценке искусства Нового времени, когда используются простейшие приемы изображения как первоэлементы художественных форм.

В искусствоведческой литературе термин «*примитив*» используется в качестве синонима понятий «*наив*», «*наивное искусство*», «*наивный художник*». Данное терминологическое определение вошло в научный оборот европейского искусствознания в середине XX в. В 1961 г. в Швейцарии и Германии состоялась выставка «Наивная картина мира», а в 1966 г. проведена первая триеннале наивного искусства в Братиславе, после чего к этой области художественного творчества было сфокусировано особое внимание европейских и советских ученых-гуманитариев, искусствоведов, исследователей народного и самодеятельного искусства.

Имея двусмысленное толкование понятия «примитив», определение «наивное искусство» было призвано как бы сгладить имеющуюся негативность слова «примитивное искусство». В словарях русского языка слово «наивный» объясняется как «простодушный», «неосведомленный», «простой, непосредственный». Вместе с тем многие западноевропейские исследователи подвергают сомнению правомерность употребления в качестве терминологических характеристик наивного искусства разнообразных эпитетов, предвидя в них элементы наигранности, умиленной восторженности и фальсификации. Восточноевропейские ученые в поисках более точного определения этого явления искусства, формулируемого ими как «художники святого сердца», «искусство воскресного дня», «художники инстинкта», взяли за основу латинский термин «*insitus*», «*insita*», что означает «врожденный». Однако и эта дефиниция имеет расплывчатое толкование и не дает конкретного определения специфики данного явления искусства.

Наивное искусство в современных условиях его коммуникации может иметь сходство со смежными типами художественной культуры, но содержащими иную внутреннюю природу. Это кажущееся сходство мотивируется тем, что наив как специфическая художественная система в панораме современной культуры располагается на пересечении многочисленных культурных образований, которые, взаимодействуя между собой, испытывают влияние каждой модели творчества.

Представляющее собой специфическое явление в художественной практике XX в., наивное искусство имеет определенную историю и этапы развития. Его вхождение в культурное пространство, заявившее себя еще в провинциальной культуре второй половины XIX в. и нашедшее продолжение в системе советского самодеятельного творчества, осуществлялось сложными и противоречивыми путями.

Интерес к примитивным формам художественной культуры актуализировался в самом начале XX в. и был востребован в среде профессиональных художников, которые обнаружили в примитиве новые, нестандартные средства изобразительной выразительности. Ряд художников, исповедовавших авангардные течения в искусстве, – Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Шевченко – взяли за основу и использовали в художественной практике народные традиции изобразительного языка, что давало возможность расширить рамки художественных выразительных средств, отличных от устоявшихся нормативов академического искусства. Вместе с тем художественная практика в освоении примитива с позиции высокого искусства подвела научную мысль к необходимости всестороннего теоретического исследования этого явления, и уже в начале 20-х гг. XX ст. была сделана первая попытка его пристального изучения.

Вопросы глубинного анализа искусства примитива стали предметом деятельности основанной в 1921 г. Государственной академии художественных наук (ГАХН) и созданной при ней Комиссии по исследованию примитивного, а несколько позже и детского творчества. Комиссия, которую возглавлял А. В. Бакушинский, сконцентрировала в своей деятельности широкий круг специалистов и работала на протяжении девяти лет, определив такие приоритетные направления исследовательской работы, как изучение искусства древних цивилизаций и тради-

ционного народного искусства, в поле зрения научных интересов ее оставалось также любительское и детское творчество.

В практике изучения и научного осмысления примитива немаловажную роль сыграл Ленинградский институт народов Севера, созданный в 1930 г. Его студентами являлись представители малых народностей Сибири, сохранившие черты родового сознания. Обучение в институте проводилось по специальным программам, предусматривающим «доверительное» отношение педагогов к своеобразию индивидуальных особенностей художественного видения обучающихся. Итогом такой учебно-художественной практики стала выставка творческих работ студентов, которая наметила ряд проблем, связанных с поиском новых выразительных средств в искусстве через примитивные изобразительные формы. Однако эти первые шаги в области изучения и теоретического обобщения феномена примитива в изобразительном искусстве не нашли дальнейшего продолжения, и на длительное время научные изыскания в этой области были приостановлены.

Новый исследовательский этап примитива в изобразительном искусстве возобновился только со второй половины 1960-х гг. Значительный вклад в его изучение и популяризацию внесли европейские ученые, которые работали над теорией художественного примитива, выявляя его специфику и особенности как самостоятельного и самодостаточного явления в художественной культуре. Именно в этот период на искусство примитива было обращено внимание советских ученых и специалистов. В дискуссионном порядке шло обсуждение многочисленных вопросов примитива на страницах журналов, на заседаниях «круглых столов» и семинарах. Ответы на поставленные вопросы в дискуссиях были не однозначными, порой противоречивыми. Мнения специалистов гуманитарных наук чаще всего не совпадали по сущностным позициям изобразительного примитива. Наивное искусство вступало в новый этап своей жизнедеятельности, отмеченный пристальным интересом к этому феномену разными областями знаний – философией, искусствоведением, культурологией и психологией. Пройдя период 1980-х гг., когда к наивному искусству еще обращались с позиции любознательности, познания его художественной природы и некоего недоверия как к равноправному художественному явлению,

1990-е гг. характерны масштабным размахом исследовательского процесса, дифференциацией его разновидностей в теории и истории искусствознания. Однако, несмотря на сегодняшние масштабы исследовательских интересов к художественному примитиву в широком международном масштабе, наивное искусство только начинает приобретать уровень целостного системного к нему научного подхода с выявлением специфической природы творчества и сложной дискурсивности образного мировосприятия.

В настоящее время еще не до конца решенной остается *проблема идентификационных параметров наивного искусства в сравнении с маргинальным, находящимся на пограничных явлениях культуры, и аутсайдерским искусством, примитивизмом и самодеятельным творчеством*. Пришедшие из европейского искусствознания «аутсайдер-арт» и «ар брют» характеризуют в основном творчество душевнобольных, не всегда имеющее отношение к искусству, часто называемое «искусство посторонних», «искусство иных».

Отличие наивных художников от аутсайдеров коренится в разнице взаимоотношений с «высокой» культурой, в которой наив многое заимствует в своей творческой деятельности, в то же время аутсайдер творит интуитивно, на основе личного воображения, и его творение может быть весьма отдаленным от искусства как такового.

Часто в определении и оценке наивного искусства смешиваются два понятия – «примитив» и «примитивизм». Известно, что примитивизм ориентирован на сознательное программное использование в профессиональном искусстве простых, архаических художественных форм с целью поиска новых выразительных средств. Примитивизм развивается на иной социокультурной основе, и его синонимизация с терминами «примитив» и с определением «наивное искусство» не имеет логических оснований.

Одним из противоречивых в современном искусствознании является вопрос места примитива в изобразительной самодеятельности и его диалогических отношений со смежными художественными формами. Нельзя не учитывать значение изобразительной самодеятельности на протяжении более чем полувекового периода ее развития в народной художественной куль-

туре. Именно через массовое художественное творчество, составной частью которого являлось изобразительное искусство, решалась исключительно важная задача приобщения человека к культуре, его эстетического, идеологического и нравственного воспитания в период строительства новой общественной формации. Это масштабное социокультурное движение получило огромный размах в советском государстве, оно объединяло в своей широко разветвленной структуре все формы и виды художественного творчества – традиционное народное искусство, любительство, организованные коллективные формы творческой деятельности (изостудии, изокружки, творческие клубы, специализированные художественные курсы, творческие семинары и конференции). Через изобразительную самодеятельность многие художники выходили в большое искусство, и в этом заключалась ее немаловажная роль как одного из источников подготовки и формирования национальных художественных кадров. В массовой изобразительной самодеятельности гарантировались свобода выбора творчества гражданами всех социальных слоев общества, широкая возможность проявления их талантов в самых разных сферах творческой деятельности независимо от возраста, профессии, мировоззренческих интенций. Государством предоставлялись благоприятные условия для развития способностей человека, и это было закреплено законами культурного строительства общества.

Самодеятельное художественное творчество как масштабное социокультурное явление охватывало все виды и формы народной культуры. Именно в этих условиях и в этой среде существовал и развивался народный изобразительный примитив, получивший впоследствии терминологическое определение «наивное искусство». И оно не возникло только в 60–80-е гг. второй половины XX ст., поскольку нам известны многочисленные формы народного изобразительного примитива, развивавшегося в прошедшие исторические эпохи. На протяжении всего советского периода художественный примитив, наивное искусство развивались не в обособленных условиях общества и не изолированно от общего культурного строительства, а в единой системе народной художественной культуры. Его отличительной чертой являлось *специфическое образное отражение картины мира, основывающейся на устоявшихся струк-*

турно-содержательных генетических кодах творческой личности и архаических элементах изобразительно-выразительных средств.

В европейской культуре интерес к примитиву в изобразительном искусстве проявился два столетия назад. В новом познании неклассических художественных форм необходимо отметить обращение многих европейских мастеров к творчеству художников проторенессанса и раннего Возрождения. Они искали художественно-творческие ориентиры, образно-пластические средства, которые были не востребованы в системе академического искусства. Значительную роль в открытии ценностей «неклассического искусства» в конце XIX ст. сыграли музейные экспозиции и выставки, посвященные странам Океании и Юго-Восточной Азии (выставка в Париже в 1889 г.).

В начале XX ст. наивная живопись в лице Анри Руссо оказала огромное влияние на формирование и развитие авангардного искусства. Постмодернистский период творчества Пикассо, хотя и формировался под влиянием Мунка и Тулуз-Лотрека, но немаловажную роль в его дальнейшей судьбе сыграл диалог с наивом, который привнес новую струю в его творческую манеру и повлиял на формирование нового направления западноевропейского искусства первой половины XX ст. «Живописные приемы Руссо, – замечает М. А. Бессонова, – оказали непосредственное влияние на живопись первого авангарда и, прежде всего, на работу с формой... Формально-стилистические признаки наивной живописи становятся опорными моментами на пути к новым поискам синтеза»¹⁸. Именно живописный синтез, сплав элементов живописи Сезанна и Руссо стал для Пикассо уникальной творческой формой. В начале XX ст. в западноевропейской живописи «наив» оказался на уровне высокого искусства и даже смог стать одним из главных факторов нового формотворчества.

Что касается периода 1960–1970-х гг., то внимание к искусству примитива было привлечено благодаря выставкам наивного искусства, которые прошли в странах Восточной Европы, в частности в Братиславе, а несколько позже в Нью-Йорке, с выпуском каталога и комментариями исследователей разных стран. В

¹⁸ Бессонова М. А. Феномен наива как один из ведущих факторов в искусстве XX века // Примитив в изобразительном искусстве: материалы науч. конф. – М., 1977. – С. 151.

1970-е гг. многие профессиональные художники обратились к примитиву, увидев в нем своеобразный потенциал новых творческих поисков, стилистических новаций, образных перевоплощений.

Основным ориентиром в построении новых концепций изобразительного искусства становится, будто заново открытый, примитив в творчестве Анри Руссо. «Свобода от стилевых условностей, использование простейших приемов изображения – своего рода первоэлементов изобразительного языка – вот что отличает всех наивных художников и роднит их с искусством первобытной эпохи и архаики <...>. Наивное искусство, в отличие от других направлений в живописи, не результат развития искусства, где один стиль отрицал другой или наследовал ему, оно вырастает непосредственно из потребности человеческой психики и лишь поверхностно воспринимает те или иные черты современной ему художественной жизни»¹⁹.

Значительное влияние на «вхождение» примитива в высокое искусство оказал Поль Гоген. Он стремился сориентировать свое мировоззрение на противопоставлении цивилизованной Европы полному жизненным сил дикарскому, первобытному миру, который существовал в прошлом и сохранил различные формы проявления до нашего времени²⁰. Поль Гоген оказался одним из первых, кто сделал серьезный шаг в признании и оценке примитива на уровне общей европейской культуры.

Новое открытие примитива произошло в начале XX в. и связано с именами мастеров русского авангарда М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала и др. В этот период примитив становится объектом особого внимания искусствоведов, историков и теоретиков искусства. В конце 1920-х гг. Н. Н. Пунин очень точно охарактеризовал значимость вхождения примитива в европейскую художественную практику, подчеркивая, что именно примитив разорвал круг устоявшихся вековых традиций изобразительного искусства и ввел в эти традиции совершенно иные эстетические миры, которые ограничивались эпохой Возрождения, и сблизил ренессансную художественную культуру с народным искусством. Примитив дал художнику новые, нестандартные возможности поиска изобразительных

¹⁹ Перрюшо А. Таможенник Руссо. – М., 1996. – С. 86.

²⁰ Бусев М. Примитивизм во французском изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века. Поль Гоген // Примитив в искусстве : грани проблемы : сб. ст. – М., 1992. – С. 131.

средств и открыл путь к переосмыслению первоисточков архаического художественного языка²¹.

Во второй половине XX ст. сенсационным явлением в художественной культуре стало такое же открытие живописи грузинского художника-самоучки Ники Пиросмани (1860–1918), чьи картины были выставлены в Лувре и получили большой резонанс среди знатоков искусства.

В научное определение примитива в 1920-е гг. значительный вклад внес А. В. Бакушинский, который под этим понятием объединил архаику, народное и детское творчество, выявляя в них ряд общих качеств образного представления мира. А. В. Бакушинский оценивал примитив в русле концепции стадияльного развития художественной мысли, используя примеры искусства древних народов и детского творчества. В данном случае позиция ученого, как нам представляется, не вызывает сомнений. Однако такое явление в народном искусстве, как примитив, не может считаться формой стадияльного развития художественной мысли. Мы считаем, что *примитив в изобразительном искусстве является специфической образно-пластической, мировоззренческой и условно абстрагированной художественной данностью, которая основывается на особых эстетических и психологических закономерностях, проявляющихся в устойчивых схемах и образных миропостроениях творческой личности.*

А. В. Бакушинский считал примитив в народном искусстве как сложную часть образного мышления. Еще в 20-е гг. XX ст. А. В. Бакушинский высказал такую мысль, что на смену крестьянскому примитиву с его декоративно-бытовым содержанием придет другой примитив с иной изобразительной системой, которая получит в своем определении новую дефиницию, как «наивно-реалистическая живопись». *Такой примитив будет концентрировать в своей основе элементы подражания городской и «ученой» культуре. Но в них по-прежнему будет ощущимо отражение двух начал – примитивного и «усложненного», в основе которых будет лежать примитивная художественная концепция, что основывается на глубинных слоях человеческого сознания*²². Эти пророческие слова ученого сегодня находят воплощение в реальной практике развития народ-

²¹ Пунин Н. Н. Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири. – Л., 1930. – С. 16–17.

²² Бакушинский А. В. Исследования и статьи. – М., 1981. – С. 309–314.

ного изобразительного искусства, в основе которого главной его доминантой являются «примитив» и современная его разновидность – «*наивное искусство*».

В. С. Воронов рассматривает термин «художественный примитив» в материалах исследования, посвященных народной игрушке. В изображении коня, птицы, человека, как указывает исследователь, можно заметить черты далеких, древних символов и увидеть вместе с тем декоративно-стилистическую условность. Большое внимание ученый обращает на знаково-символическую сущность того или иного образа, который имеет позднейшие следы и отблески древнейшей символики, той хронологической глубокой поры, от которой не сохранилось до наших дней ни одного подлинного памятника²³.

Примитив и примитивизм в поле зрения социалистического реализма были выведены из реестра советской искусствоведческой терминологии и заменены понятием «самодетельное искусство». Считалось, что самодетельное искусство должно было быть резервом профессионального.

Еще в 1920–1930-е гг. в советском искусствоведении значительное внимание уделялось проблеме взаимовлияния народного изобразительного и профессионального искусства. Диалогические отношения наивного искусства с элитарной культурой выстраивались во взаимном творческом подпитывании.

В исторической ретроспективе искусство примитива создавалось не только художниками-самоучками, но и теми, кто уже имел определенную выучку в художественно-оформительском деле, росписи бытовых предметов, иконописании. Изобразительный примитив, занимавший промежуточное положение между традиционным крестьянским и высоким искусством, часто заимствовал из города не только некоторые художественные формы, но и являлся непосредственным отражением значительных явлений его культурной и социальной жизни, т. е. вдохновлялся изобретенными социоэстетическими формулами²⁴.

Таким образом, в народном искусстве изобразительный примитив представляет особый, устойчивый тип образного мышления и эстетического мировосприятия. В своей основе он аккумулирует такие разнообразные качества и черты, как многогранность образной фантазии, знаково-символическую приро-

²³ Воронов В. С. Крестьянское бытовое искусство. – М., 1921. – С. 68.

²⁴ Лебедев А. В. Тщанием и усердием : примитив в России XVIII–XIX веков. – М., 1998. – С. 31.

ду отображения предметной реальности, колористическую декоративность (в живописи), определенную природно-генетическую дискурсивность над усложненностью рефлекслирующего мировидения. Это искусство живет и развивается, потому что имеет глубокие народные корни и исходит из вечной потребности в самореализации таланта человека, одаренного от природы.

Известно, что примитив как явление искусства развивается в разных социальных условиях и в своих ценностных ориентациях имеет различный круг сторонников. Однако следует признать, что он базируется на единой природотворческой энергетике, которая дается человеку генетически и сохраняется в его мировосприятии в закодированных кодах художественного восприятия реального мира.

Л и т е р а т у р а

1. Балдина, О. Д. Второе призвание / О. Д. Балдина. – М. : Молодая гвардия, 1993. – 136 с.

2. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.

3. Богемская, К. Г. Самодеятельное художественное творчество / К. Г. Богемская. – М. : Знание, 1987. – 47 с.

4. Богемская, К. Г. Термин «примитив» и его различные значения / К. Г. Богемская // Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 37–52.

5. Богемская, К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К. Г. Богемская. – СПб. : Алетейя, 2001. – 183 с.

6. Вагнер, Г. К. О единой теории народного искусства / Г. К. Вагнер // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 9. – С. 28.

7. Вагнер, Г. К. К проблеме крестьянского в народном искусстве / Г. К. Вагнер // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 3. – С. 34.

8. Вагнер, Г. К. О соотношении народного и самодеятельного искусства / Г. К. Вагнер // Проблемы народного искусства : сб. ст. / под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – С. 46–55.

Т е м а 2. НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО конца XVIII – первой половины XX ст.

1. Особенности развития культовой живописи в XVIII–XIX вв. в Беларуси. Народная иконопись в художественной культуре, ее иконографические и образно-пластические особенности.

2. Монументальная живопись XVIII–XIX вв., роль художников и мастеров из народа в ее развитии.

3. Народная лубочная картинка, ее художественно-образная и содержательная характеристика.

4. Распространение рекламной вывески и батлейки в Беларуси, их функциональное и идеологическое назначение.

5. Специфика и особенности росписи на стекле и ткани как одного из видов народного изобразительного искусства. Творчество Л. Довгер, Е. Маковчик, Я. Дроздовича, Е. Киш, Ф. Суховилы.

1. Народные основы в иконописи и монументальных формах культовой живописи XVIII–XIX стст.

Икона (от греч. *eikon* – изображение, образ) в православии и католицизме – изображение Иисуса Христа, Божьей Матери и святых, являющихся предметом религиозного поклонения. В Беларуси икона имеет название «абраз», что означает образ отдельных святых или определенный сюжет на библейскую и евангельскую тему.

Как один из видов религиозной живописи икона была наиболее распространенной в духовной жизни людей на протяжении многих столетий. По сравнению с монументальной росписью, которая всегда относилась к конкретному месту в архитектуре культового сооружения, икона имела отличительные особенности. Прежде всего она не зависела от условий своего местонахождения, являлась легко транспортабельной и в большинстве своем была неотъемлемым предметом не только культовых храмов, но и домашней среды человека. Икона являлась культовым предметом, который проецировал духовную связь меж-

ду человеком и Богом. Обращаясь к Богу с просьбой, покаянием, мольбой, человек обращался к иконе, которая должна была слышать его слова и не только слышать, но и помогать осуществлять то, к чему был обращен взор человека.

В XVII–XVIII вв. культовая живопись Беларуси развивалась под влиянием Востока и Запада. Огромное влияние оказывала западноевропейская культура, вместе с тем сохранялись черты восточнославянской культуры. Кроме того, эти мощные волны духовного, эстетического влияния были тесно связаны с традициями и культурой народа, органично вплетались во все ее проявления. И именно иконопись как наиболее консервативная область культового изобразительного искусства с ее сложившимися общепринятыми образными канонами, внешнеконструктивными формами становится предметом народного художественного творчества.

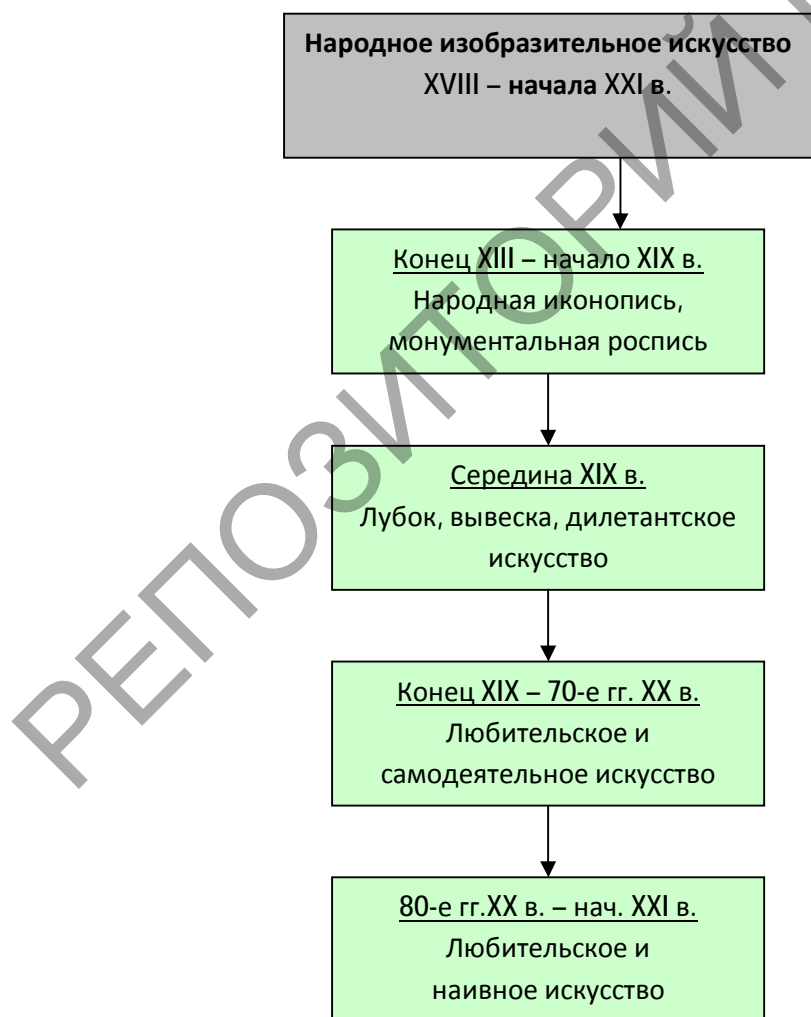


Рис. 2. Модель эволюции развития народного изобразительного искусства в XVIII – начале XXI в.

На рубеже XVII–XVIII вв. религиозная живопись все заметнее использует образы реальных людей. Данное обстоятельство характеризует особенности искусства Речи Посполитой, которое получило свое развитие в сарматском портрете²⁵. Сарматский портрет как особый стиль «живописного реализма» был ориентирован на изображение лица человека. Он предполагал новое осмысление пейзажа и той среды, в которой проживал человек. Заметно возрастает стремление художника к отображению материальности и предметности, хотя светотеневая моделировка в сарматском портрете оставалась еще плоскостной.

В конце XVII в. многие народные мастера Беларуси, как известно, работали не только у себя на родине, но и в иконописных мастерских Москвы. Сохранились имена некоторых из них: Станислав Лапуцкий, Григорий Адольский, Степан Заруцкий, Семен Лисицкий, Иван Маховский, Игнат Полонский, Киприан Имбрановский, Василий Познанский и др.²⁶ Последнему, как талантливому живописцу, положительную оценку дал А. И. Успенский. Художника из Беларуси он ставил на один уровень с известным русским художником Симоном Ушаковым²⁷.

В XVIII в. белорусский народ продолжал борьбу за сохранение родного языка, своих традиций во всех областях материальной и духовной жизни. Именно дух национального самоопределения ярко отражался на развитии станковой живописи этого периода и был отмечен усилением проявлений народного творчества и реалистического отображения действительности. В борьбе против идеологических постулатов католицизма мастера иконописи старались придерживаться традиций как древнерусской, так и местной живописи.

В начале XVIII в. иконопись Беларуси заметно отходит от принятых в религиозной живописи принципов и канонов, которые не соответствовали позиции официальной православной церкви. Это отрицательно отражалось на художественном уровне произведений и не всегда удовлетворяло запросы и вкусы заказчиков.

²⁵ *Тананаева Л. И.* Польский портрет XVII–XVIII веков : к вопросу о примитивных формах в искусстве Нового времени // Советское искусствоведение. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 100–129.

²⁶ *Ікананіс Беларусі XVI–XVIII стст.* – Мінск, 1992. – С. 11.

²⁷ *Гісторыя беларускага мастацтва.* У 6 т. Т. 2. – Мінск, 1988. – С. 148.

Немаловажную роль в создании икон местными иконописцами сыграли гравюры белорусских, русских и западноевропейских старопечатников. Местные маляры использовали композиции книжных миниатюр, заимствовали их цветовые соотношения, привносили элементы пейзажа, быта, реальной жизни. Такое вмешательство в общепринятые иконографические схемы, с одной стороны, нарушало традиционные религиозные каноны, с другой – делало икону более понятной и доступной для осмысления широкими народными массами.

Одним из примеров заимствования композиционных схем из книжных гравюр является икона «Троица» из Великого Малешева Брестской области. Здесь ангелы левой рукой благословляют, а правой держат посохи. «Этот пример показывает, что религиозное содержание теряет сакральное значение и повторение канонических схем – только дань традициям», – замечает Н. Ф. Высоцкая²⁸.

В церковных интерьерах XVIII в. значительное место принадлежало иконостасам, которые объединяли серии живописных работ, подчиненных определенному мифологическому содержанию. По своей структуре иконостасы являлись целостным и завершенным художественным произведением. Над их созданием работали столяры, резчики, позолотчики, живописцы, левкасчики – умелые мастера добрых дел.

Иконопись Беларуси того периода не была в стороне от экономической и политической жизни. Народное искусство становилось заметной движущей силой в его развитии. Именно народное искусство, как замечает Н. Ф. Высоцкая, «...оживило иконопись, придало ей особую окраску и очарование. Как и в народных примитивах, евангельские события в иконах переданы с непосредственной наивностью, с введением в композиции любимых героев-защитников, победителей, мстителей. Когда же после объединения Беларуси с Россией иконопись утратила роль одной из форм политической борьбы, именно струя народного творчества содействовала трансформации иконописи в народное искусство»²⁹.

Характерной особенностью иконописи второй половины XVIII в. являются эмоциональная выразительность, колористи-

²⁸ *Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2.* – С. 268.

²⁹ Там же. С. 279.

ческая декоративность, богатство орнаментики, заметная непосредственность раскрытия сюжета, фольклорность композиционного построения и стремление к реальной передаче конкретной сцены или действия. К концу XVIII в. иконопись приобретает более декоративный, чем живописный, оттенок. Художники стали писать только руки и лики святых, а фон и все композиционное пространство заполнялись металлическим, серебряным или позолоченным окладом с резьбой по левкасу, а иногда и по дереву. Это видно в таких иконах, как «Чудо Юрия о змее» (1736) – «Рождество Христово» (1746) латыгольского мастера, в трехстворчатом складне «Наталья. Матерь Божья Одигитрия» (1760) из Турова. При всей наивности отображения персонажа, бытовых деталей в названных иконах наглядно проявляется снижение профессионального живописного решения³⁰, а это означало, что иконописание являлось одним из объектов творческой деятельности живописцев из народа. Именно здесь раскрывался творческий талант местных художников, которые приносили своеобразные, простонародные черты в живописную культуру XVIII в.

Наиболее широкое распространение на территории Беларуси народная икона получила в XIX в., и ее образная структура была тесно связана с содержанием народного быта. Образы почитаемых святых в значительной степени идентифицировались с образами простых людей: Матерь Божья – защитница всех обездоленных, св. Николай – опекун торговых сделок, св. Георгий – опекун животных. На шумном и красочном базаре, где землепашец и ремесленник реализовывали свои товары, они приобретали в свой дом и икону.

Вместе с тем непосредственность кисти народного мастера, звучность цветовой моделировки, свободная трактовка иконографических сюжетов, отход от стандартных канонов образного решения не могли не волновать служителей церкви, которые видели в народной иконе подрыв веры в христианство, нарушение устоявшихся стереотипов культовой догматики. Официальная церковь всячески старалась противостоять народному иконописанию. Организовывалась кампания по запрету распространения икон, которые не соответствовали каноническим стандартам иконописного искусства.

³⁰ *Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2. – С. 276.*

Известно, что создателями икон, которые отличались от общепринятых религиозных канонов, были в основном землепашцы. Иконы писались для таких же землепашцев, как и они, и именно народное миропредставление оказывало решающее воздействие на содержательную и образную сущность создаваемых произведений. Понять специфику содержательной и образной структуры народных икон можно было только с учетом всего богатства фольклора, связанного с религиозными представлениями о Рождестве, Пасхе, Купале, Святой Троице. Тут боги и святые не уподоблялись сверхчеловеческим существам, а приобретали облик обыкновенных людей с земными делами и проблемами. Мы видим в образах святых внимательные взгляды, доброту, задумчивость и спокойствие, что свидетельствует о стремлении художников приблизить каноническую иконографию к отображению реальной земной жизни.

Наделяя в иконе образы святых типичными чертами белорусов и отображая сцены из жизни простых людей, народное иконописное искусство приближало божество с недоступной высоты к мирским делам и заботам. Икона с ее главным культовым назначением выполняла роль заступницы и защитницы простого человека от всяких бед и несчастия. Народные мастера-живописцы выражали в иконе свое отношение как к реальному, так и к неземному миросуществованию и, переосмысливая по-своему, сохраняли глубинные основы традиционной религиозной философии. Естественно, они не владели необходимыми знаниями в области изобразительного искусства и только на интуитивной основе решали композиционные и колористические задачи в иконописании, но это не мешало проявлению их художественного таланта и эстетического вкуса.

Иконы, что создавались неизвестными народными живописцами, отображали самые разнообразные стороны духовной и материальной жизни простого человека. Они донесли до нашего времени духовные, морально-эстетические основы культуры народа прошедших столетий и стали неотъемлемым связующим звеном между прошлым и современностью.

Особое явление в области развития белорусской иконописи представляют образцы икон Гомельщины, где вместе с деятельностью профессиональных иконописных школ значительное место занимало народное иконописание. Так, к условной

группе Восточно-Полесского региона можно отнести иконы, распространенные в Брагинском, Хойникском, Ельском и Наровлянском районах. Характерными особенностями икон этого региона являются общий темный фон, сдержанность цветового декоративного оформления, упрощенность фигур, близких к художественному примитиву. Что касается Гомельского, Буда-Кошелевского, Кормянского, Рогачевского и Ветковского районов, то их сохранившиеся памятники выделяются праздничностью, декоративностью, приподнятостью настроения. В иконах доминировал красный или светло-коричневый фон, краски накладывались прозрачными, сочными. Особое внимание уделялось внешнему оформлению, где широко использовался геометрический или растительный орнамент. Подобные характерные черты памятников народной живописи этого региона также можно отметить в группе икон Гомельско-Новобелицкой школы живописи. Можно предполагать, что здесь находился центр иконописи, который обеспечивал потребности населения не только своего региона. Образцы икон этой группы можно было встретить и далеко за его пределами, поскольку такие произведения создавались не только по заказу, но и для продажи на ярмарках, что способствовало их широкой миграции среди населения далеко за пределами этого региона.

Несколько в ином плане построены произведения народной живописи, созданные на Чечерщине. Сотрудники Чечерского и Ветковского музеев, которые атрибутировали и классифицировали старинные иконы, пришли к заключению, что традиции иконописи данного региона уходят в далекое прошлое. Исследователи называют имена двух мастеров, создававших иконы с 70–80-х гг. XIX в. и до 20-х гг. XX в. Это братья Гавриил и Владимир Гераковы. Специалисты высказывают мысль, что в XIX в. существовала Чечерская иконописная школа, где создавались произведения на достаточно высоком профессиональном уровне, но с привнесением типичных черт народного изобразительного примитива и использованием мотивов и элементов в стиле барокко, с приглушенным темным фоном в контрасте со светлыми деталями. Для икон этой школы живописи свойственно отсутствие элементов декоративного оформления, что дает основание говорить об ориентации художников-исполнителей на общепринятые канонические образцы иконопи-

си, заимствованные как в России, так и в странах Западной Европы.

В следующую условную группу можно также отнести памятники иконописи, которые были распространены на юге Гомельского, Лоевского и Добрушского районов. Они занимали промежуточное положение по исполнительской манере, стилистической форме между живописными произведениями Восточно-Полесской и Гомельско-Новобелицкой групп. Иконы этого условно обозначенного региона выделялись богатой декоративной проработкой, и в их композиционной структуре ощущалось влияние народного искусства соседних государств – Украины, Румынии, Польши, России.

Иконопись Гомельщины в настоящее время разносторонне исследуется с исторической, культурологической, этнографической и искусствоведческой сторон сотрудниками ИИЭФ НАН Беларуси, а также специалистами Ветковского музея. Она представляет специфическое явление в народной живописи Беларуси XVIII–XIX стст. Белорусская народная иконопись, находясь на оживленном пути с Запада на Восток, органически впитывала культурные достижения соседних стран и вносила свою лепту в создание национальных и общечеловеческих художественных ценностей. Вместе с тем она имела свои отличительные черты, в которых воплощались надежды и вкусы народа, его вечные стремления к постижению истины, высоким идеалам, красоте, духовности.

В историческом развитии народной художественной культуры Беларуси определенное место занимает *монументальная роспись*, которая создавалась талантливыми народными мастерами. Начиная с XVII в., в росписях храмов вместо устойчивой византийской системы распространяются библейские идеи с конкретными сценами реальной жизни. В композиционных структурах появляются сюжеты с действующими героями местного типажа и предметами конкретного этнографического содержания. Не трудно заметить, что в большинстве росписей этого периода очевиден отход от принятых канонов конструктивно-схематического построения композиции. В росписях наблюдается интерес к анатомии человека, упрощенно решаются вопросы линейной перспективы, используются приемы светотеневой и колористической моделировки. Примером может

служить роспись церкви, построенной в первой половине XVII в. (1623), Кутейнского Богоявленского монастыря в Орше. Роспись стены, как свидетельствуют литературные источники, была выполнена монахом этого монастыря в 1639 г.³¹ В целом же это достаточно неординарная и непривычная со стороны религиозного контекста композиция. Она передает своей образной трактовкой содержание встречи местного духовенства и горожан с воинами-освободителями. Роспись была выполнена на дощатой стене. Художник попытался синтезировать приемы и символику западноевропейской живописи того времени с местными особенностями быта, традиций, образа жизни. В композиции мы видим стремление определить глубину пространства, объем предметов и деталей, динамику движения действующих героев (воинов-освободителей), но все это показано очень условно, достаточно примитивно.

Своеобразным явлением в развитии монументальной живописи Беларуси можно считать роспись Свято-Духовской церкви Тупичевского монастыря в Мстиславле, построенной в 1641 г. Во внутреннем пространстве церкви размещалось свыше 70 сцен на библейскую тематику. Церковь имела росписи и снаружи, но после перестройки ее в XIX в. они были заштукатурены.

В трактовке библейских сцен художник отходит от византийских канонов и ориентируется на место и роль простого человека в реальном, земном окружении. Так, например, в серии «Сотворение мира» автор строит композицию с введением элементов конкретной белорусской природы, животного мира, и все это подается с наивной житейской простотой и непосредственностью. Значительное внимание уделяется образу человека, его психологическому состоянию. Примером в данном случае может быть одна из работ этой серии – «Искушение Адама». Чтобы отметить принадлежность этих сюжетов к религиозной тематике, автор каждую композицию сопровождает надписью из библии. «Этот прием, как и характер трактовки образов, – пишет О. В. Терещатова, – убедительно свидетельствует о том, что роспись была выполнена местными народными мастерами»³².

³¹ *Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2.* – С. 36–38.

³² Там же. С. 40.

Отмечая противоречивый и сложный характер развития белорусской живописи в этот период, где наблюдается заметный сплав византийского и западноевропейского искусства, можно утверждать, что «она постепенно приобретает народный, национальный характер: в композицию вводятся местный типаж, этнографические детали, характерные пейзажи Беларуси. Персонажи простонародные – с крупными чертами лица, фигуры приземистые, крепкие мускулистые руки...»³³. Манера исполнения росписи Свято-Духовской церкви показывает, что над ней работали мастера разной творческой направленности. Вместе с совершенно доскональным композиционным решением нетрудно увидеть достаточно упрощенные и примитивно выполненные фигуры персонажей, местную окружающую среду, что свидетельствует об участии в развитии монументальной живописи Беларуси талантливых народных живописцев.

Еще одним ярким примером народной монументальной живописи является роспись деревянной Троицкой церкви Марковского монастыря в Витебске (1691). Из литературных и архивных источников известно, что все стены этой церкви были расписаны. На них размещались 158 композиций на евангельские темы и сцены из жизни народа, а также 10 изображений святых. Большинство композиций были многофигурными с местными типажам, предметами и орудиями труда крестьянского быта. Русский живописец И. Е. Репин, которому довелось видеть роспись Троицкой церкви, высказал мысль, что над созданием этой росписи трудились талантливые народные мастера.

В архивных документах сохранились некоторые имена художников-исполнителей как монументальной росписи, так и икон. Многие исследователи утверждают, что в больших городах Беларуси существовали цехи живописцев (маляров). Эти цехи могли существовать самостоятельно или входить в состав других цехов, например цехов резчиков. Кроме цехов маляров, существовали живописные мастерские при монастырях (Кутеинском, Жировичском и др.). Здесь работали местные художники, которые копировали известные образцы западноевропейских, древнерусских икон или на их основе создавали иконо-

³³ *Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2. – С. 41.*

писные композиции, ориентированные на образ жизни и традиции народа.

Вместе с тем в Беларуси работали мастера-иностранцы, которые по приглашению магнатов выполняли крупные заказы как по росписи церквей и костелов, так и по созданию икон и иконостасов. Но далеко не везде можно было использовать опыт иностранных специалистов по оформлению культовых сооружений. Тогда этим делом начинали заниматься местные мастера-живописцы, которые вносили свой вклад в художественное оформление церквей и костелов. Внутреннее украшение культовых храмов, в частности роспись интерьеров, осуществляли художники-самоучки там, куда не доходили опытные в этом деле специалисты-профессионалы. Такими объектами являлись в первую очередь небольшие сельские церкви, отдаленные от крупных населенных пунктов, придорожные каплицы и другие культовые постройки. Внутренним украшением их занимались, как правило, местные мастеровитые люди, которые славились в своем окружении умением делать красивые вещи. Оформление элементами росписи, как и вышитыми, ткаными ручниками, скатертями, салфетками, предметами церковного обихода, всегда отражало дух народной художественной эстетики, осмысление и восприятие прекрасного простым человеком, крестьянином, тружеником. Лучшие образцы народного искусства как бы переносились из обычных бытовых условий в среду святых мест – церквей и костелов – и создавали для прихожанина праздничное настроение, атмосферу святости.

Нередко деревенские и местечковые церкви и костелы украшали опытные мастера, которые имели художественное образование и творческое мастерство. К этому делу они привлекали местных народных мастеров, умельцев и совместно с ними оформляли интерьеры зданий именно в традициях народной художественной культуры. Примером такого решения может служить художественное оформление бывшего костела св. Михаила в Тимковичах Копыльского района как яркий образец синтеза архитектуры, декоративной живописи, ткачества, вышивки, резьбы по дереву и художественной обработки металла. «В его оформлении выразительно выявились фантазия, вкус и умения народных мастеров и художников-профессионалов,

очертились пути, по которым шел процесс взаимооближения и взаимообогащения народного и профессионального, светского и культового искусства в конце XIX – начале XX столетия»³⁴.

Построенный в 1647 г. Тимковичский деревянный храм не один раз менял свой архитектурный облик и художественное оформление. Так, в конце XIX – начале XX в. он перестраивался на средства местной шляхты и прихожан, а реставрацией и художественным оформлением занимался художник Франтишек Бруздович с местными мастерами и умельцами. Они осуществляли роспись стен, потолка, колонн в традициях белорусского народного искусства, украшали интерьер помещения с использованием резьбы по дереву и художественной обработки металла.

В общей композиции росписи Тимковичского храма доминировала полихромная, сочная колористическая гамма. На стенах, потолке, колоннах размещались узоры растительного и геометрического орнамента, они прекрасно гармонировали с вышитыми и ткаными ручниками, создавали целостную структуру эстетики интерьера. И менее всего стилистика интерьерного оформления выполняла семантически-обрядовую функцию. Роспись Тимковичского храма отличалась красочностью, она решала, прежде всего, декоративные задачи и являлась средством эстетической организации внутренней среды здания, усиления архитектурно-художественной образности интерьера. В данной росписи преимущество отдавалось растительному орнаменту, который складывался из рисунков разнообразных цветов, листьев, фруктов. На деревянных стенах храма были изображены цветущие яблоневые сады, букеты и орнаментальные композиции из полевых цветов – ромашек, колокольчиков, васильков. Рисунки орнамента, детали растительной росписи были выполнены в плоскостной манере, как будто развернутыми к зрителям и не находились один от одного в перспективной зависимости. Узорчатые гирлянды растительных элементов опоясывали грани балок, капители колонн, а также карнизы нефов и периметры окон. На стенах хоров можно было увидеть стилизованные букеты цветов, скомпонованные в разномасштабные прямоугольники. Они напоминали художественные приемы росписи полесских сундуков и настенных ковров.

³⁴ Раманюк М. Кветкі зямлі Капыльскай // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 66–69.

В алтарной части Тимковичского храма пышно «расцвели» натюрморты из букетов белых ромашек и шиповника. Их стилизация и композиционное построение удачно вписывались в общую структуру росписи, создавали целостную картину народного эстетического восприятия внутреннего пространства здания. Необходимо подчеркнуть, что ориентация художника в оформлении храма на концепцию традиционной народной эстетики не была случайной. Франтишек Бруздович родился и вырос в полесском крае с его известными расписными сундуками, живописными ткацкими изделиями, вышивкой, народной керамикой, и поэтому эти разновидности традиционного народного искусства, которые были наиболее понятны простому люду, он стремился использовать в художественном оформлении Тимковичского храма. Орнаментальной росписью были оформлены ниши балкона амвона, что гармонично сочеталось с соцветием геометрического и растительного орнамента колонн храма. Стержни колонн приобретали оттенок вытянутых по вертикали картин, которые на капителях, около самого потолка, заканчивались пышными букетами цветов.

Кроме эстетического решения интерьера Тимковичского храма с его орнаментальной росписью всех архитектурных элементов здания, в костеле находились семь тематических картин на библейские сюжеты. Они размещались в глубоких нишах левой стены и были написаны клеевыми красками на отдельных листах картона. Когда костел стал функционировать как церковь, картины повернули обратной стороной к зрителю и закрепили на своих же местах в нишах.

Следует отметить, что роспись Тимковичского храма являлась одним из компонентов его внутреннего оформления. Значительное место в эстетизации интерьера имели художественная ковка и резьба по дереву. Металлические дверные решетки, ажурные навесы и ручки вместе с декоративной резьбой по дереву органично входили в общий ансамбль внутреннего убранства здания. Кроме того, отлично дополняли общую праздничную картину храма узорчатое народное ткачество и вышивка. Орнамент ручников, салфеток, скатертей гармонично вписывался в общую среду, придавал интерьеру особую торжественность.

Внутреннее оформление Тимковичского храма представляет собой великолепный синтез профессионального мастерства и умения народных мастеров. Здесь работали местные художники-оформители, кузнецы, плотники, вышивальщицы, ткачи и др. Опытный художник Франтишек Бруздович смог удачно соединить разнообразные виды декоративно-прикладного искусства в единое русло народной эстетической концепции.

Монументально-декоративная роспись XVII–XVIII вв. имела разнообразные содержательные и внешестилистические решения. Внутреннее оформление костелов, в том числе и стенные росписи, выполнялись в этот период западноевропейскими и местными художниками, как правило, в стиле барокко. В основе фресковых композиций главное место занимали евангельские сюжеты, жанровые картины с ориентацией на местные культурные традиции. Несколько позже символический живописный язык изменяется в сторону светского искусства и приобретает признаки стиля классицизма.

Оформление интерьера жилых сооружений, где могли бы использоваться живописные изобразительные средства, в Беларуси не получило широкого распространения, как это характерно для Украины, Польши, южных регионов России. Необходимо учитывать и тот факт, что до XVIII – начала XIX в. крестьянские дома на территории Беларуси в основном были «курными», и это не давало возможности украшать интерьер элементами росписи. И даже в более поздний период, когда в деревне произошли значительные социально-экономические изменения, роспись домашнего интерьера была распространена главным образом в южных и юго-западных регионах Беларуси. К пасхальным или рождественским праздникам перебеливались печи и нередко расписывались с использованием цветов, растительного орнамента, а в некоторых случаях элементами зооморфного содержания. В таком же стиле украшались и стены домов, которые изнутри обрабатывались штукатуркой и белились известью. Однако долго существовать подобное художественное украшение интерьера домов и особенно печей не могло. К очередному рождественскому или пасхальному празднику они заново белились и все рисунки, декоративные пятна, орнамент исчезали под плотным слоем извести.

Таким образом, значительное место в развитии станковой и монументальной живописи XVII–XVIII вв. принадлежит искусству самобытных народных художников. В этот период в росписях храмов вместо устойчивой византийской системы распространяются библейские идеи с конкретными сценами реальной жизни. Особое внимание придается образу человека, его психологическому состоянию.

Народные мастера демонстрировали художественный талант и в иконописании. Характерной особенностью иконописи XVIII в. являются эмоциональная выразительность, колористическая декоративность, богатство орнаментики, заметная непосредственность раскрытия сюжета, фольклорность композиционного построения и стремление к реальной передаче конкретной сцены или действия. Упрощенность и стилизация изображения произведения, простонародное эстетическое восприятие, внесение в композиционную структуру элементов и сцен из реальной жизни приближало икону из недоступных небесных высот к самому человеку с его земными запросами и проблемами. Несмотря на строгие церковные запреты на создание и распространение народных икон, это искусство развивалось и имело широкий спрос у потребителей.

Кроме иконописания, местные мастеровитые люди занимались внутренним украшением небольших церквей, придорожных каплиц и других культовых строений. Оформление элементами росписи, вышитыми и ткаными ручниками, скатертями, салфетками, предметами церковного интерьера всегда отражало дух народной художественной эстетики, осмысление и восприятие прекрасного простым человеком. Народное искусство переносилось из обычных бытовых условий в среду святых мест – церквей и костелов – и создавало для прихожанина эстетическую атмосферу и праздничную обстановку.

2. Лубок в народной художественной культуре

Термин «лубок» происходит от слова «луб», «кора» липового дерева, которая использовалась для изделия корзин, коробов. В терминологическом словаре под ред. А. М. Кантора лубок характеризуется следующим образом: «Лубок – произведение народной графики (как правило, печатное), отличающееся

простотой и доходчивостью образа и предназначенное для распространения в народных массах...»³⁵. Лубок, или лубочный рисунок, который активно развивался на протяжении XVIII – начала XX в., стал одним из звеньев между массовой городской культурой и крестьянским культурным укладом и являлся синкретическим жанром письменности и изобразительного искусства. Будучи ровесником книгопечатания, он прошел долгие, сложные, порой драматические исторические этапы и сегодня продолжает жить, хотя и не как самостоятельный вид графического искусства, но как его типологическая разновидность, заметно актуализирующаяся в профессиональном и народном искусстве. Тема лубочного искусства впервые была поднята И. М. Снегиревым, дальнейшее развитие получила в трудах М. П. Погодина, Ф. И. Буслаева, Д. В. Григоровича и других фольклористов, историков и литературоведов России.

Значительный вклад в собирательство, коллекционирование и изучение лубка был сделан культурологом и общественным деятелем России Д. А. Ровинским³⁶, который собрал и систематизировал более восьми тысяч народных картинок. Эта коллекция и до нашего времени является самой большой и уникальной для такого своеобразного вида народной художественной культуры прошлых столетий. К культурологическому и искусствоведческому осмыслению лубка обращались и обращаются ученые и специалисты разных областей наук, однако еще остается много проблем, которые требуют более глубокого и детального их изучения. В период своего активного расцвета лубок обслуживал интересы церкви, а также обеспечивал духовные и эстетические запросы самых разных классов общества того времени. Необходимо отметить, что его потребителем были не столько деревня, сколько город, и производителем являлись не крестьянские мастера-умельцы, а ремесленники, художники-полупрофессионалы.

Конец XVIII – первая половина XIX в. был наиболее благоприятным периодом в развитии лубка. Именно в это время происходит дифференциация искусства на профессиональное и народное, а последнее размежевывается на крестьянское и го-

³⁵ Аполлон. *Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь*. – М., 1997. – С. 310–311.

³⁶ Ровинский Д. А. Русские народные картинки. В 5 кн. – СПб., 1881.

родское. Народная художественная культура города того времени аккумулировала в себе фольклорную литературу, фольклорный театр (народную драму, балаган, раек), музыкальный и изобразительный фольклор. Что касается изобразительного фольклора, то мы можем назвать такие его разновидности, как живописный и графический лубок, живописная вывеска, домашняя интерьерная роспись, примитивный портрет и др.

Как синкретический жанр народный лубок был востребован самыми широкими слоями населения. Народная станковая картинка становилась неизменным украшением жилья, служебных помещений, а такие разнообразные формы лубка, как рукописная газета, песенник, сказка, сонник, были постоянными спутниками для большинства горожан.

Лубок, который, как правило, относится к изобразительному искусству, не в меньшей степени остается явлением литературы, письма, печати. В нем соединялись фольклор и письменная литература, что придавало ему определенный характер просвещения. Благодаря такому сочетанию до народа доходили поэзия Пушкина, басни Крылова, произведения Некрасова, Гоголя и других деятелей литературы. Не менее прочными связями лубка были с поэтическим, музыкальным, песенным фольклором и народным театром. Такая «связка» придавала народному лубку синкретическое свойство. Позже многочисленные его разновидности – набиванка, расписные изразцы, резьба по дереву, вывеска – в искусствоведении будут отнесены к категории «лубочного стиля», который возник на стыке двух эпох – старой и новой культуры XVIII ст. Сам же лубок рождался, создавался в городской среде и существовал как народная картинка со свойственными ему изобразительными и текстовыми элементами. Однако нередко были случаи, когда лубочные рисунки имели только контурную обводку, которая требовала дальнейшей окраски, и покупатели этих рисунков, приобретая их на ярмарках, могли дорабатывать их на свой вкус и лад.

О проблемах лубочных картинок А. Р. Хромов пишет: «Можно вычлени́ть две особенности восприятия лубочной картинки <...>. Первая – пишущие о лубке видели в нем некую народную “вещь в себе”, при этом не вполне осознавая природу описываемого явления. Вторая – безусловное признание (с отрицательной или положительной оценкой) лубка как выра-

жения народного вкуса, как творчества, развившегося из глубин фольклорной культуры»³⁷.

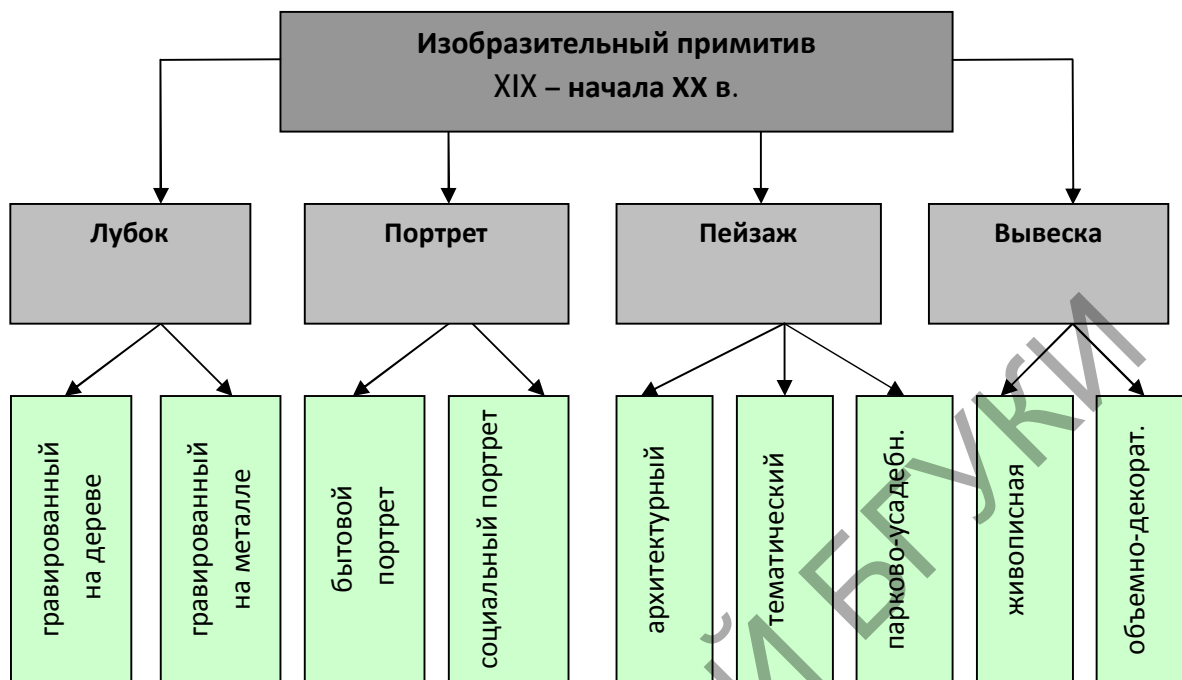


Рис. 3. Структура составляющих изобразительного примитива XIX – начала XX в.

Известно, что в начале XIX в. параллельно имели развитие два направления лубка: лубок, гравированный на меди, который требовал мануфактурно-фабричного производства, и лубок, гравированный на дереве. Вместе с тем эти два вида были плохо совместимыми. Фольклорное творчество как выразитель народного духа, народных эстетических представлений было сфокусировано в лубочных картинках, печатанных с деревянных матриц, что и являлось действительным народным творчеством со всеми его особенностями. В них демонстрировались «грубовато-лаконичный очерк линий, условность, плоскостность изображения, специфические композиционные построения, совмещающие в одном плане несколько последовательно сменяющихся событий, соединение разностилевых элементов и некоторые другие качества, близкие по своей природе искусству примитива»³⁸.

³⁷ *Примитив* в изобразительном искусстве : материалы науч. конф. – М., 1997. – С. 100.

³⁸ Там же. С. 102.

Однако сущность лубка как предмета творчества заключается не только в ремесленно-техническом «производстве» и его графической основе изображения. Графическая основа в виде ксилографии, или гравюры на меди, являлась только композиционным очертанием самого произведения и отходила на второй план перед раскраской и доводкой картинки до определенной завершенности. «В раскраске, в яркости цветовых сочетаний мы и наблюдаем ту издревле любимую народом “цветность” – буйство красок, заставлявшее картинку “играть” в интерьере»³⁹.

Народный лубок не был изолирован от всех процессов и достижений в обществе. Он впитывал все то, что было важным и актуальным не только в повседневной жизни, но и отражал события, которые происходили в мире. Вместе с тем он отлично аккумулировал изобразительные формы различных стилей искусства, перерабатывая их на свой специфический язык идейно-содержательного и эстетического истолкования, концентрировал в себе взгляды и мысли населения разных классов. В нем отражалась как официальная, так и неофициальная идеология. Он постепенно становился «искусством народа» и «искусством для народа».

Изучение лубка, как уже отмечалось, было начато И. М. Снегиревым еще в первой половине XIX ст. и нашло продолжение в работах Д. А. Ровинского, особенно в его исследовании «Русские народные картинки». Основное внимание в работах этих авторов концентрируется на смеховой культуре городских балаганов и праздников. По словам Ю. М. Лотмана⁴⁰, лояльные отношения государства и церкви к «игровому» лубку обосновывались тем, что являлось неизменным атрибутом веселости, органично вплеталось в его ткань и подчинялось его отдельным нормам морали, не выходя за очерченные рамки.

«Серьезный» лубок являлся в первую очередь предметом украшения интерьера жилища и в некоторых случаях становился имитацией иконы или некоего предмета, подобного на изображение религиозного содержания. В лубке церковь также

³⁹ *Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф.* – М., 1997. – С. 107.

⁴⁰ *Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVIII–XIX вв.* – М., 1976. – С. 254–255.

видела нарушение традиционных канонов религиозной иконографии, вела борьбу против распространения его среди широких народных масс.

Во многих случаях лубок заимствовал жанровую структуру из профессионального искусства. В нем получали широкое распространение бытовые, исторические и батальные сцены, поднимались проблемы морали, этики, эстетики. Не оставались в стороне научные и технические достижения, которые раскрывались в условной образной форме. Однако заимствование тем и сюжетов, а также внешней формы художественного повествования из профессионального искусства происходило с учетом фольклорной трансформации и специфического художественного мышления его создателей. В этой известной дифференциации лубка на «игровой» и «серьезный» ряд исследователей определяют природу его функционирования, относя первый тип к фольклору, а второй – к примитиву. Вместе с тем, как замечает Б. М. Соколов, «культурная и социальная принадлежность лубка середины XVIII – конца XIX ст. позволяет считать, что его место – на верхней грани фольклора, на границе между фольклором и примитивом»⁴¹.

Лубочность как система художественного отражения реальных, сказочных, мифологических, фольклорных и религиозных сюжетов наиболее заметно проявлялась в народном творчестве стран Восточной и даже Западной Европы, в частности, в печатной иконе «Болгарского Возрождения» XIX в. и гравюре Польши, Чехии, Испании.

Истоки зарождения лубка в Беларуси можно отнести в далекое прошлое, когда только начало развиваться книгопечатание. Вырезанные на деревянных досках штамбы рисунка в сопровождении текста и отпечатанные на бумаге с дальнейшей раскраской позволяли тиражировать картинки в многочисленных экземплярах и распространять среди широкой массы поклонников подобного вида искусства. Признаки этого феномена мы можем наблюдать в гравюрах на дереве белорусских первопечатников Франциска Скорины, Василия Воцанки, Петра Мстиславца и др. Именно техника и технология печатания с помощью ксилографии стали в определенной степени прототипом

⁴¹ Соколов Б. М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки : материалы науч. конф. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 22.

народного лубка, который прошел большой и сложный путь в народной культуре и дошел до начала XX ст. К сожалению, мало сохранилось из того великого багажа, который существовал и был востребованным среди таких социальных групп, как крестьянство, ремесленничество и низшие слои городского населения.

Графические работы, выполненные в лубочном стиле, занимали значительное место в развитии белорусской графики XVIII–XIX вв. и особенно в книжной гравюре. В Беларуси, начиная с XVIII в., работали около 14 типографий: в Минске, Несвиже, Слуцке, Гродно, Супрасле, Шклове и других городах. Наиболее крупными типографиями являлись Супрасльская и Могилевская. Кроме печатных книг и их художественного оформления, здесь гравировались пейзажи, листы-композиции на исторические и аллегорические темы, лубочные картинки и карты. Большинство лубочных картинок создавалось на религиозную тематику, и этим как бы характеризовался белорусский лубок на фоне подобных произведений соседних государств.

В супрасльской типографии работали профессиональные художники-граверы, полупрофессионалы, которые обеспечивали не только техническую, исполнительскую работу на дереве и меди, но и создавали графические композиции на библейские и исторические темы. Имен граверов типографии почти не сохранилось до нашего времени, но нам известно, что в этот период в Супрасле в технике ксилографии работал Павел Комар, который создавал народные лубки, как отмечает В. Ф. Шматов, «...с сочными, экспрессивными контурами и колоритными штрихами...»⁴².

С середины XIX в. усиливается интерес к подробному изучению и коллекционированию народного лубка многими российскими исследователями, меценатами или просто любителями этого противоречивого (с позиции художественной оценки) явления народной культуры. В Беларуси первые попытки коллекционирования и сбора народных лубочных картинок были сделаны в начале XX ст. Иваном Луцкевичем, основателем белорусского музея в Литве. Однако многочисленные ценные

⁴² *Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2. – С. 286.*

реликвии, в том числе и народные картинки, постигла сложная судьба. В конце своей жизни Иван Луцкевич все сокровища музея подарил научному обществу в Вильно. До Великой Отечественной войны экспонаты музея активно пополнялись и насчитывали более 50 тысяч инвентарных единиц. В 1945 г. специальной ликвидационной комиссией белорусский музей был закрыт, основная часть исторических, культурных и художественных экспонатов была передана Министерству культуры Литовской ССР и разгруппирована по разным музеям и библиотекам. Неизвестно куда попала и основная часть народных картинок, но только небольшое количество осталось в современном Национальном историческом музее Литвы.

Сохранившаяся инвентарная книга музея насчитывает 10 листов народных картинок и фрагменты их частей⁴³. Все произведения – цветные, напечатанные на бумаге. Основная тематика – религиозная. Картинки имеют собственные названия и описания сюжетов. Под номером 151 лист имеет название «Христос на кресте». Известен и автор произведения – Павел Комар, белорусский художник из супрасльской типографии. Номер 152 картинки – «Христос, снятый с креста, на руках у Матери Божьей»; номер 153 – «Мать Божья с младенцем на руках». Под номерами 155, 156, 158, 159 обозначены следующие листы: «Христос упал на камни, неся крест»; «Святой Мартин»; «Святой Юрий на коне убивает дракона». И последний лист – «Христос изувеченный», на нем видны следы казни и изображены предметы бичевания, вверху лубка показаны сцены распятия. Эти сохранившиеся памятники народной художественной культуры свидетельствуют о богатстве таланта народных мастеров, которые вносили свою лепту в развитие лубочного искусства на фоне лучших западноевропейских и восточнославянских его образцов.

Все же лубок не является только видовой картинкой-иллюстрацией с пояснительным текстом к определенному событию или на тему религиозных сюжетов. Это разномасштабный, полифункциональный тип искусства, который совмещал в себе широкий спектр художественных средств воздействия на зрителя, поскольку «лубочный стиль возникает из соединения начал, лежащих в разных областях культуры. Это соединение

⁴³ Кулік Яўген. Беларускі народны дрэварыт // Спадчына. – 1989. – № 2. – С. 34–36.

означает формирование двух полюсов, между которыми создается творческое напряжение. Безобразный сюжет... становится привлекательным благодаря ритмической гармонизации линий, системе скрытых орнаментов, игре плоскости и объема», замечает Б. М. Соколов⁴⁴.

Прочтение текста в лубочной картинке всегда было напряженным и сложным. И это объяснялось не только неаккуратностью и необразованностью резчиков лубочных досок, а тем конфликтом, который возникал между письменными и устными формами языка в текстовой части произведения. Художественная система, существовавшая в лубке и определявшая его жизнеутверждающий импульс в облике изображений и текстов, основывалась на эстетике интерпретаций, поэзии, красоты, которые возникали из искажения определенных канонов традиционного и профессионального искусства.

Несформированность законченной изобразительной системы с разнокачественными элементами лубка (сюжет, стилевое решение, невыразительность колористического решения, простословие) давала читателю возможность домысливать не только содержание, но и интерпретировать действие по-своему, на уровне театральной игры. Лубочная картинка на протяжении длительного времени сохраняла примитивизм деталей рисунка, неаккуратность цветовой раскраски, неграмотность построения текстовой части, однако была доступной для понимания широкой массе простого народа и часто в юмористической форме передавала не только сказки, притчи, исторические эпизоды, но и важные события разностороннего содержания. Производители и создатели лубочных картинок в большинстве случаев принадлежали к низшим слоям народных масс и поэтому их произведения отражали народное мировоззрение и простонародные эстетические вкусы.

Народный лубок имеет самое прямое отношение к примитиву и фольклору, поскольку он существовал и развивался в среде низовой городской культуры с соответствующими эстетическими запросами и уровнем сознания и осмысления общечеловеческих нравственно-эстетических ценностей. Изобразительный язык лубка «прорастал» из глубинных народных плас-

⁴⁴ Соколов Б. М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки : материалы науч. конф. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 10–11.

тов, из тех безымянных гениальных от природы творцов, которые становились его создателями и потребителями. Часто заимствованная форма художественного решения лубочной композиции из профессиональной среды приобретала стилистику изобразительного примитива с соответствующей графической условностью, образной деформацией, гиперболизацией и метафоричностью раскрытия сценического действия и трансформировалась в особый тип народного искусства со своеобразным художественным отражением модели мира.

Культурная и социальная принадлежность лубка находилась на рубеже между примитивом с его специфическим изобразительным языком и фольклором. В лубке «компромисс между объемностью и силуэтом, между орфографией и устной речью, между стилем и бесстильностью был результатом соединения чуждых друг другу начал и их борьбы»⁴⁵. Народная картинка соединяла в себе вещи, иногда противоположные по внешней и внутренней структуре, но близкие по содержательной констатации и образной трактовке конкретного действия. Устный фольклор, народное простословие, система вербального изложения текста находили свое место в лубочных картинках и вызывали у читателя юмористическое настроение и интерес к иллюстрированному эпизоду. И все же лубок являлся искусством для народа, эстетически полноценным в представлениях простонародного читателя, который не обращал внимания на нарушения религиозных догматов, свободную трактовку канонов церкви, наивность изобразительной структуры рисунков, небрежность и искаженность уже известных легенд, былин, сказок, исторических событий. Эти характерные для лубка черты не были специально запрограммированными в его создании. Они становились произвольными и являлись его органической частью как особого и специфического типа «универсализированного народного творчества». Взаимоотношение лубочного произведения с читателем (зрителем) всегда осуществлялось на уровне игры с тем содержанием и изобразительной формой, которые слагали основу его структуры как специфического произведения. Именно через систему игрового

⁴⁵ Соколов Б. М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки : материалы науч. конф. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 22.

прочтения и восприятия лубочной картинки устанавливался «диалог» со зрителем как потребителем литературно-художественного произведения на уровне личностной интерпретации, фантазийного и персонализированного представления изображаемого явления. Зритель включался в театрализованную игру, которую провоцировала лубочная картинка, домысливал и фантазировал ее содержание в соответствии со своими интеллектуально-образными возможностями.

«Своеобразие лубка как вида искусства состоит в: а) контрасте и борьбе лежащих в его основе начал (силуэт – объем, печатный текст – просторечие); б) интерпретации как основе создания образа; в) соединении изображения и слова, а также коммуникативной, информационной и игровой его сторон»⁴⁶. Эти специфические черты, акцентированные Б. М. Соколовым, отличают лубок от других форм и видов народного художественного творчества – живописного примитива, ярмарочных вывесок, гравюр-репродукций, в которых не предусматривалось театральной игры, индивидуальной интерпретации восприятия зрителем, органичного соединения литературной (на уровне устной интерпретации) и изобразительной частей.

Как распространенное и активно развивавшееся массовое искусство во второй половине XIX в. лубок закрепился за особым социальным слоем городского общества. Он находил благоприятную почву среди простонародных зрителей не только города, но и деревни. Его можно было приобрести на ярмарках и базарах в самых разных видах и формах с разнообразными сюжетами, темами и внешневидовыми репрезентациями. Значительную роль в распространении лубка среди разных слоев населения играли мелкие торговцы, так называемые «офени». В сельской местности большим спросом пользовались картинки примитивного характера, яркие по расцветке, простые и наивные по рисунку, острые и интригующие со стороны литературной части и вместе с тем дешевые по стоимости. Для горожан, напротив, привлекательными оставались картинки более высокого исполнительского мастерства, которые были подделкой под лубок, но выполненные литографским

⁴⁶ Соколов Б. М. Лубок как художественная система // Мир народной картинки : материалы науч. конф. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 30.

путем и на более-менее профессиональном уровне. Такие картинки гравировались с учетом академических правил графического искусства. Текст и рисунок объединялись в единую и целостную композицию, выдерживалось и колористическое единство произведения. Тиражированный выпуск таких графических печатных работ позволял в абсолютной идентичности выпускать большое количество экземпляров и сулил соответствующую материальную выгоду их владельцам и распространителям. Однако литографские картинки утрачивали непосредственность, «подвижность», простоту исполнения и доходчивость для понимания их простым человеком – те качества, которыми были наделены именно народные лубки, гравированные на деревянных досках.

В конце XIX в. народные картинки были популярны в городе и деревне. Существовал их достаточно широкий тематический репертуар: религиозный, светский, исторический, сатирический и т. д. Особым спросом пользовались картинки на библейские темы или с изображением государя и царской фамилии, видами Москвы, Петербурга, с рисунками на темы научных открытий и технических достижений, портретами известных полководцев, героев прошедших войн. Исследуя крестьянскую образованность в районах центральной России, Н. А. Благовещенский писал: «...В избе замечательная чистота и опрятность, напоминающая Малороссию, на стенах вы всегда увидите несколько картинок и духовных, и светских: тут вы найдете и житие святой великомученицы Варвары и Илью Муромца, подстреливающего знаменитого Соловья-разбойника, который расселся на 12 дубах на дороге “прямоезжей”. Тут и Аника-воин, беседующий со смертью, и Бова-королевич, метлою побивающий целое войско. Но тут же вы встретите и героев последней турецко-русской кампании: Гурко, Скобелева и даже Бисмарка, вырванного из какой-нибудь иллюстрации». Лубочные картинки являлись частью эстетизации внутренней среды жилого помещения. Они обычно размещались в красном углу комнаты. Гравированные листы с религиозным содержанием часто выполняли функции икон, заправлялись в рамки со стеклом и оформлялись ткаными или вышитыми ручниками.

Кроме печатной картинки, существовал еще и живописный лубок. Однако он не имел сколько-нибудь активного развития

и не оставил значительного следа в художественной культуре. Но он тоже выполнял рекреационную функцию, являясь средством украшения жилья, эстетизации жилых и общественных помещений. Живописные картинки содержали изобразительную и текстовую части, они как бы играли просветительскую роль, информировали и поучали публику или иллюстрировали литературные произведения.

В эстетическом отношении лубок был явлением ярким и творческим. Низовая городская среда, жизненно активная, подвижная, делала лубок социально обостренным, наполняя юмором, наивным сарказмом, что и придавало ему большую популярность в среде самых широких слоев населения. «Восходящая же к иконописи каноническая отточенность формы, содержательность, всплывающие то здесь, то там, архетипы старинных крестьянских представлений из области космогонии, теологии, истории, напротив, сохранили за лубком статус искусства, тысячью нитей связанного с устойчивой традицией, очень серьезного в своих мировоззренческих основах»⁴⁷.

По вопросам сущности лубка как категории искусства, особенностях его исторического и современного развития в 1985 г. прошло обсуждение за «круглым столом» журнала «Декоративное искусство СССР», где активное участие приняли как российские искусствоведы и художники, так и специалисты из тогдашних союзных республик. Именно в то время, когда еще существовал Советский Союз, проблема народного искусства приобретала особую актуальность. На порядок дня заметно всплывали вопросы исторической ретроспективы народного искусства. Многие художники обращались к изучению и освоению давно забытых его видов – народному лубку, росписи ковров, вывесочного творчества. И, естественно, за «круглым столом» возникали насущные вопросы: откуда у сегодняшних художников-профессионалов такой интерес к лубку? Какие существуют стимулы, заставляющие современных художников обращаться к практике освоения приемов классического лубка? Каждый из респондентов высказывал личные представления и рассуждения по поставленным вопросам. Однако главной стержневой мыслью было то, что лубок видится не только как своеобразное формотворческое начало в

⁴⁷ *Новая жизнь старого жанра // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 12. – С. 34.*

народном искусстве, но и как некая фольклорная категория, которая обладает особыми характеристиками, воплощающими в видимые образы абстрактный язык символов.

О лубке мы можем говорить как об особой разновидности фольклора с его кодом эстетической и содержательной информации, служащей действенным инструментом превращения реальности в сферу мифа и наоборот. Народная картинка пережила надолго свое время благодаря воздействию на массового читателя и зрителя своеобразия художественного языка и широкого спектра фольклорной содержательности и прекратила существование только в начале XX ст.

Таким образом, связующим звеном между массовой городской культурой и крестьянским культурным укладом стал лубок или лубочный рисунок, который активно развивался на протяжении XVIII – начала XX в. Однако истоки его зарождения в Беларуси можно отнести и в более отдаленное прошлое, когда только начало развиваться книгопечатание. Вырезанные на деревянных досках штамбы рисунка с текстом позволяли тиражировать картинки в многочисленных экземплярах и распространять среди широкой массы любителей этого вида искусства.

Лубок является синкретическим жанром. Как правило, он относился к изобразительному искусству, однако не в меньшей мере он оставался явлением литературы, письма, печати. В период своего активного развития лубок обслуживал интересы церкви, а также обеспечивал духовные и эстетические запросы самых разных классов общества того времени. Рождался и создавался он в городской среде и существовал как народная картинка со свойственными ему изобразительными и текстовыми элементами. Жанровую структуру в большинстве случаев лубок заимствовал у профессионального искусства, хотя такое заимствование происходило с учетом фольклорной трансформации и специфического художественного мышления его создателей.

Народный лубок имеет самое прямое отношение не только к изобразительному примитиву, но и к устному и письменному фольклору, поскольку он существовал и развивался в среде низовой городской культуры с соответствующими эстетическими запросами, уровнем сознания и представления общече-

ловеческих нравственно-эстетических ценностей. Изобразительный язык лубка формировался в условиях глубинных народных пластов и являлся продуктом деятельности безымянных гениальных от природы творцов, которые становились его создателями и потребителями.

На современном этапе развития изобразительного искусства лубок апеллирует к художественному сознанию интеллигенции, к тому сознанию, которое увлекается ретро, всяческими отступлениями от академизма, и это придает широкую популярность лубку, но уже в иной мировоззренческой концепции и образно-исполнительской реконструкции. Многие профессиональные художники в поисках новых изобразительно-выразительных средств сегодня используют в своем творчестве стилистику народного лубка, демонстрируя при этом его возрождение, хотя и на новой художественно-творческой основе.

3. Народные основы художественного оформления рекламной вывески и батлейки

В развитии искусства примитива во второй половине XIX в. немаловажное значение сыграла рекламная вывеска. В толковом словаре В. И. Даля дается следующее определение: вывеска – доска, щит разного вида с надписью, с изображением разных предметов или выделки, у мастеров, ремесленников, на лавках⁴⁸. В современном понимании вывеска – это информационно-указательный предмет различной внешней формы, либо в виде щита с текстом, или с текстом и изображением, который предназначен для обозначения какого-нибудь учреждения, заведения, ведомства или любой структуры в жизнедеятельности людей. По форме рекламные вывески бывают текстовые (графические, объемные), живописные, декоративные (с использованием текста, живописи, коллажа и объемных предметов). Поэтому рекламную вывеску можно отнести к графическому, живописному и декоративному произведению.

Воспоминания о вывесках, их разновидностях и значении в городской среде, начиная с XIX в., сохранились в ряде литературных источников того времени. И. Т. Кокорев, например, так пишет о вывесках 40-х гг. XIX в.: «...Всякий, занимавшийся

⁴⁸ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – М., 1956. – Т. 1. – 669 с.

какой-либо промышленностью, вывешивал признак, по которому легко было бы найти его без расспросов. С распространением образованности обычай этот по многим причинам оказался неудобным, слово заменило дело и возникла новая отрасль живописи – вывескописание»⁴⁹.

На своем пути развития вывеска приобретала разнообразные формы и виды: это вывеска-знак или символ, который материализовывался в средствах живописи или пластики. Как правило, вывески составлялись из расписных плоских щитов, а также объемных изображений, сделанных из дерева и металла. Ими являлись портняжные ножницы, кафтан, головной убор, предметы ремесла и муляжи продуктов. Такая форма рекламных вывесок имела некоторое преимущество перед рисованными благодаря своей броскости, и поэтому вывеска была видна на далеком расстоянии. Однако подобные вывески не всегда хорошо вписывались в архитектурные ансамбли строений и постепенно уступали место такому информационному и рекламному средству, как вывеска-картина. Она занимала распространенное место в городской среде и не создавала проблем архитектурным ансамблям города. Истоки вывески-картины мы можем найти в станковой живописи и лубочной картинке. Кроме того, существовал и такой вид рекламной вывески, как роспись на стенах торговых рядов, ремесленных учреждений и лавок.

Живописная вывеска XIX в. была достаточно пестрой. «Одни ее образцы тяготели к формам, сюжетно-тематическому репертуару “высокого” искусства, “ученой” живописи, другие – к отмирающим традициям иконописи, третьи – к народному искусству, живописному и графическому лубку, искусству художественного примитива»⁵⁰.

Вывески, которые предназначались для корчмы и подобных ей харчевен и забегаловок, изображались именно в жанровом духе. На вывесках рисовали интерьер харчевни со столами и фигурами клиентов за трапезой. Образы посетителей харчевни на вывесках напоминали иконописных персонажей, святых апостолов с образцов религиозной живописи XVIII в. Можно

⁴⁹ Кокорев И. Т. Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX в. – М., 1959. – С. 72.

⁵⁰ Островский Г. С. Из истории русской живописной вывески XVIII – первой половины XIX века // Примитив в изобразительном искусстве. – М., 1997. – С. 115.

предполагать, что подобные рекламные вывески выполнялись народными живописцами, связанными в той или иной степени с иконописью. Такие жанровые сценки составляли соответствующий тип карчемной вывески второй половины XIX в. «Над простыми трактирами <...> рисовали мужиков, чинно сидящих вокруг стола, уставленного чайными приборами или закускою и штофиками»⁵¹. Во второй половине XIX в. живописные фигуративные вывески постепенно вытесняются символическими со шрифтовыми композициями. Наиболее ходовыми в это время становятся вывески в жанре натюрморта, на которых броскими и яркими красками изображались сюжеты из отдельных предметов (колбаса, мясо, бублики, фрукты, вина, одежда, обувь, украшения), закомпонованных в целостную картину.

В XIX в. живописная вывеска находила широкую популярность в малом и большом городе, становилась одним из востребованных профессий в ремесленных цехах по изготовлению лубочных картинок, художественному оформлению райка, шарманок, балаганов, каруселей, росписи конной сбруи, экипажей. Существовала известная профессия в сфере ремесленного производства, профессия «вывесочник».

Мастера-вывесочники расписывали работы масляными красками на дереве, жестяных листах, холсте, стекле, даже бумаге, которую покрывали прозрачным лаком. Свое искусство они демонстрировали именно в вывесках-картинах, придавая им особую эстетическую значимость. «Мастера-живописцы в Петербурге, Москве, в провинциальных городах России, кустари из народа – вывесочники, – вспоминал Петров-Водкин, – были объединены в гильдии, в них, как и в иконописном ремесле, существовало разделение труда. В дальнейшем такой вывесочник-декоратор где-нибудь в глухом городке открывал свою мастерскую и при отсутствии конкуренции применял свои силы и в росписях, и в портретах мещан, купцов, живых и умерших, не оставляя, конечно, вывесок»⁵².

В Беларуси мастерские по оформлению рекламных вывесок функционировали в большинстве городов и крупных населенных пунктов. Существовала огромная потребность в подобных

⁵¹ *Островский Г. С.* Из истории русской живописной вывески XVIII – первой половины XIX века // *Примитив в изобразительном искусстве.* – М., 1997. – С. 117.

⁵² *Шкаровская Н.* Русские живописные вывески // *Декоративное искусство.* – 2000. – № 12. – С. 11.

изделиях, и поэтому создавались специализированные ремесленно-производственные цехи, в которых трудились в основном непрофессиональные художники, народные талантливые умельцы. Вместе с тем работа в мастерских вывески была и своеобразной школой освоения искусства. Многие известные художники проходили этапы вывесочного мастерства и выходили в дальнейшей творческой деятельности на большой путь в искусстве, например, Юрий Пэн, Марк Шагал и др.

Во второй половине XIX ст. узкие улицы уездных и волостных городов Беларуси были заполнены самыми разными по размеру и цветовой насыщенности вывесками и создавали впечатление пестрой живописной галереи. Это хорошо видно на многочисленных сохранившихся старых фотографических открытках с видами улиц и площадей белорусских городов конца XIX – начала XX в. «Вывесочные живописцы», как называли вывесочников в то время, любили рисовать золотых коров, воздвигали везувии из колбас, ветчин, сосисок, прочих мясных деликатесов. Для каждого вида вывесок – булочных и мясных лавок, тракторов и чайных, сапожных мастерских и парикмахерских, как и в народном искусстве, существовали свои символы, нерушимые каноны в форме и цвете, в шрифте»⁵³.

Часто художники придерживались определенной живописной и графической дифференциации: на голубом фоне, как правило, расписывали вывески для тракторов, чайных, харчевен; на темном фоне изображали золотистой краской крендели и разное печенье для булочных и кондитерских лавок. Самыми броскими и запоминающимися были натюрморты из овощей и фруктов, мяса и птицы, мучных изделий, а также композиции из разнообразных бытовых предметов.

Вместе со всеми формами рекламных вывесок в этот период утверждается «вывесочный натурализм», который требовал от художника придерживаться материальности письма, максимального сходства предметов. К сожалению, оригиналов таких образцов не сохранилось, но по описанию вывесок в литературе того времени и сохранившимся старым фотографиям торговых рядов, улиц крупных и малых городов Беларуси можно

⁵³ Шкаровская Н. Русские живописные вывески // Декоративное искусство. – 2000. – № 12. – С. 11.

узнать о необъятных размахах творческой фантазии живописцев, которые через буйство красок создавали впечатляющие произведения. Вот как пишет И. Т. Кокорев об объемных вывесках первой половины XIX в.: «Вывеска цепляется за вывеску, одна теснит другую; гигантский позолоченный сапог горделиво высится над двухаршинным кренделем; окорок ветчины красуется против телескопа; ключ с полпуда весом присоединился бок о бок с исполинскими ножницами, седлом, сделанным по мерке Бовы-королевича, и перчаткой, в которую влезет дюжина рук; виноградная гроздь красноречиво довершает эффект»⁵⁴. Так внимательный глаз мемуариста отобразил общую богатую картину вывесок в первой половине XIX в.

Действительно, многочисленные и непохожие одна на другую вывески выполняли важную роль рекламных «зазывал». В них обыватель мог «...острее ощутить стихию художественного примитива, присущую ему атмосферу наивности, непосредственности, раскованности творческого воображения. Наряду с этим достаточно отчетливо выступает и иная специфика живописной вывески – каноничность, обусловленная ее «прикладной» функцией как вида рекламы, сохранившаяся в полной мере на протяжении всей истории существования»⁵⁵.

Со временем живописная вывеска постепенно эволюционировала от типа картины до канонической структуры и знакового модуля художественного решения, приобретала черты профессионального построения. Однако еще долгое время на окраинах городов, в местечках она продолжала свою активную жизнь, создаваемую талантливыми народными творцами – ремесленниками, альфрейщиками, художниками-самоучками. Именно в их произведениях во всю мощность проявлялись народный художественный вкус, народное понимание красоты, своеобразная эстетическая культура.

В 1920-е гг. на смену традиционной вывески пришли агитплакаты и реклама. На окнах магазинов мастера-ремесленники уже в несколько ином конструктивном стиле расписывали

⁵⁴ *Островский Г. С.* Из истории русской живописной вывески XVIII – первой половины XIX века // *Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф.* – М., 1997. – С. 124–125.

⁵⁵ Там же. С. 126.

картинки, которые имели агитационный и пропагандистский характер.

Кроме вывесочного мастерства, народные художники-самоучки сыграли значительную роль в уличном театральном искусстве и в первую очередь в деятельности *батлеечных театральных представлений* прошедших столетий. В исследование белорусской батлейки значительный вклад внес Гурий Илларионович Барышев. Он выявил временные параметры и региональные особенности функционирования народных уличных театральных представлений на территории Беларуси, в которых важное место принадлежало художественному оформлению в духе *народного изобразительного примитива*⁵⁶.

Слово «батлейка» происходит от названия города Вифлиема (Betleem), где, по преданию, родился Христос. Батлейка представляет собой одну из форм кукольного театра. Она возникла на рубеже XVI–XVII вв. и была связана с народным праздником – Рождеством Христовым. Деятельность кукольного театра впервые зафиксирована в Западной Европе – в Германии и Франции, а с XVII в. католическая церковь создает подобный театр на Украине и в Беларуси. На территории Беларуси тип кукольного театра в этот период развивается в ее западных регионах, а также на Могилевщине и Минщине. Первоначально кукольный театр назывался ясельками, бетлейкой, а несколько позже – батлейкой.

Учитывая значение театрального искусства в формировании мировоззрения человека, церковь активно использовала батлейку как надежный инструмент религиозно-идеологического воздействия на широкую аудиторию масс. Католическое духовенство с целью закрепления унии взяла на вооружение кукольный театр, чтобы пропагандировать религиозные идеи и подчинить как можно большую часть населения влиянию католической религии. Католическая церковь пыталась поддерживать и широко распространять подобную форму театрального искусства, однако, несмотря на жесткие условия религиозного давления, в батлеечный театр все заметнее стали проникать светские мотивы. В конце XVIII в. батлейка постепенно пере-

⁵⁶ Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. – Мінск, 1962. – 163 с.; Барышев Г. И. Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки // Белорусское искусство. – Минск, 1957. – С. 63–78.

ходит в руки ремесленников и крестьян и становится национальным театром с отдельным репертуаром, в котором основное место стали занимать комичные сценки и эпизоды реальной жизни. С XIX в. батлеечный театр набирает силу и становится популярным в больших и малых городах Беларуси: Могилеве, Минске, Витебске, Смоленске, Ельне, Ошмянах, Речице, Гомеле, Орше и др.

На протяжении XIX в. батлеечное театральное искусство эволюционировало как в содержательном, так и в конструктивном смысле. Фольклорная традиция оказала решающее влияние на дальнейшее развитие батлейки. Она заметно изменила религиозную тематику на будничную, жизненную, где миф и реальность становились доминирующим сюжетом в «драматургии» батлеечных спектаклей. И, как отмечает С. Данилов, в батлейке «церковный сюжет начал секуляризироваться. Основная тема инсценировки – рождение Христа – оказалась заслоненной светской кукольной игрой в духе комических интермедий, насыщенных живым фольклорным материалом – пословицами, бытовыми анекдотами, комическими сценками и т. д.»⁵⁷.

Художественное оформление батлейки осуществляли сами батлеечники. Они были и столярами, поскольку сами мастерили батлеечный ящик, и резчиками по дереву, и художниками. Образы кукол для спектаклей изобретали также батлеечники, шили и расписывали для них одежду, подчеркивая характер персонажей, их «социальный статус». Например, ангелов, которые начинали театральное представление в верхнем ярусе батлейки, одевали в белую или светлую одежду, крылья оклеивали «позолоченной» бумагой. Фигуры царей одевались в одежду из яркого шелка и также обшивались парчой. Кукла царя Ирода, по описанию исследователей конца XIX в., например, представляла собой «средних лет мужчину с неприятным выражением лица, борода была черная, широкая, густые черные усы и черные длинные простые волосы доходили до плеч <...> На лбу и между бровями вырисовывались морщины. На голове шестизубовая корона, оклеенная “золотой” бумагой, руки на шарнирах, в правой, согнутой в локте руке царь Ирод держит металлический скипетр, левая была вытянута вперед, одетый в

⁵⁷ Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. – М. ; Л., 1948. – С. 57.

длинную простую одежду из “золотой” парчи с широкими рукавами»⁵⁸.

По внешней форме батлейки разделялись на шесть видов: одноэтажные (панорамные) и двухэтажные с куклами, которые двигались; двухэтажные со специальной башней; батлейки теневого показа спектакля; батлейки с прозрачными декорациями; батлейки – «звезды»⁵⁹. Все эти виды батлеек не только отличались внешней формой, но и имели своеобразное художественное оформление. В них использовались элементы росписи, объемная декоративная резьба, аппликация разноцветной бумагой и тканью.

Бытование и репертуар батлейки зафиксировали фольклористы XIX–XX вв. Время донесло до нас имена белорусских батлейщиков – хранителей народной рождественской традиции: Тумаша из-под Мстижа, Александра Монича из-под Карелич, Потупчика из Докшиц, Василия Бутома и Визала из Могилева, Никифора Дылу со Слутчины, минских батлеечников Муравицкого и Домбицкого, Матвея Барашку⁶⁰.

В книге «То, что помнится» Заир Исаакович Азгур о батлейке вспоминает таким образом: «До сих пор передо мною жива картина приезда в наши Моссоры “батлейки”, как называют в Белоруссии представления кукольных театров. Деревня наша стояла на дороге, что ведет к Витебску. Всякий проезжий народ задерживался у нас. Бродячие актеры тоже.

Вот какие-то, еще незнакомые мне, люди поставили прямо под открытым небом ящик с ширмочкой. Зазвучали бубен и скрипка. Ширмочка раздвинулась, и в ящике запрыгали на веревочках человечки, похожие на цапки-куклы. Один из таких человечков кивал головой и, напевая песенку, размахивал руками.

...Я глядел на все, затаив дыхание, и в то же самое время примечал, как благоговейно смотрели представления батлейки женщины, как немели от восторга мои сверстники, как нахально собирал плату за спектакль усатый дядька в начищенных до блеска сапогах»⁶¹.

⁵⁸ *Известия* Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – М., 1908. – Т. 8, кн. 2. – С. 57.

⁵⁹ *Барышаў Г. І., Саннікаў А. К.* Беларускі народны тэатр батлейка. – Мінск, 1962. – С. 66.

⁶⁰ Там же. – С. 11–13.

⁶¹ *Азгур З.* То, что помнится... Рассказ о времени, об искусстве и о людях. – Минск, 1977. – С. 16.

Параллельно с батлейкой широкое распространение на территории Беларуси имели кукольные театры под названием «жлоб» и «егорий». Эти театры предназначались для представлений духовного, религиозного содержания. Жлобы, например, действовали преимущественно на Витебщине при церквях, а церковь, как известно, пополняла свои доходы за счет посетителей. С егорием ходили волочebники и пели псалмы о святом Георгии Победоносце. Во время песнопений ящик двигался вперед и назад, в результате чего фигурки крутились вокруг своей оси и создавалось впечатление «живого» театрального действия⁶².

Панорамный кукольный театр имел такое название потому, что действие проходило в одноэтажном ящике с панорамной картиной на евангельские темы, такие, как рождение Христа, поклонение волхвов. Этот тип кукольного театра имел определенную аналогию с российским райком, который оказывал значительное влияние на формирование и дальнейшую трансформацию белорусской батлейки.

Раек («потешная панорама») являлся продуктом взаимодействия театра марионеток и лубочных картинок⁶³. В более ранний период раек представлял одноэтажный ящик со стеклянными окошками, в середине которого размещалась целая панорама рисунков на религиозную и светскую тематику в виде исторических эпизодов победы русского народа в Отечественной войне 1812 г., открытия железной дороги Москва – Петербург, полета на воздушном шаре, извержения Везувия и др. Лубочные картинки, размещенные статично внутри «потешной панорамы», а также сменные за счет перекручивания с одного валика на другой обязательно сопровождались комментариями косморамщика в процессе театрального действия.

Как и многочисленные другие зрелищные формы праздника, раек был сориентирован на активное игровое участие всех присутствующих – носителей фольклорной мысли. Здесь зритель был не только потребителем театральных представлений, но и участником игровых действий, поскольку раешные представления имели три вида воздействия на публику: *изображение (картинки), слово и игру*. Во многих случаях на крыше

⁶² *Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2. – С. 10.*

⁶³ *Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. – М., 1870. – С. 310.*

райка размещали движимых кукол, которыми управлял хозяин «потешной панорамы».

На рубеже XIX–XX вв. народный балаган с выступлениями раешников отходит в прошлое. Но раек как действительный прототип и предшественник кукольного театра сыграл значительную роль в развитии устного, изобразительного и театрального фольклора. Он «сфокусировал разнообразные формы площадного искусства: видовую космораму, выкрики зазывал, кукольный театр, рекламу, балаганное представление»⁶⁴.

На территории Беларуси в кукольном театре панорамного типа использовался ящик с рисунками и пояснительным текстом, подобно русскому райку. Но в дальнейшем, в процессе трансформации белорусской батлейки, вместе с неподвижной панорамой картин свое место заняли объемные куклы – образы персонажей театральных представлений. Такая батлейка имела внешний вид ящика с крышей и двумя дверками, которые открывались во время демонстрации театральной постановки. Снаружи батлейка расписывалась и украшалась орнаментом, внутри разрисовывался фон стенки картинками и отдельными изобразительными элементами, которые дополняли содержание театрализованного действия.

Существовала батлейка и другого типа. Она имела двухъярусное помещение высотой до двух метров с одним или двумя куполами. На верхнем ярусе, который символизировал небо, показывались события, связанные с рождением Иисуса Христа. Здесь выстраивалась небольшая ниша с яслями новорожденного Христа, вверху размещались двенадцатиугольные розетки (звезды), имитирующие небо. Этот ярус всегда богато украшался, как место святости и поклонения. М. Виноградов так пишет об оформлении неба в батлейке: «Вся задняя стенка расписана по коричневому фону разными фигурками <...> Над главной аркой – дух святой в виде голубя. Под верхом – облака, а на них херувимы (количество их двенадцать), которые летают парами. В простенках между арками и окнами – шесть ангелов в длинном одеянии, по бокам два архангела, как в церкви, по бокам Михаил и Гавриил»⁶⁵.

⁶⁴ Конечный Альбион. Раёк – народная забава // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 9. – С. 15.

⁶⁵ Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 т. Т. 2. – С. 67.

Вместо декоративной росписи неба часто использовались лубочные картинки на религиозную тематику или устанавливались иконы. Весь верхний ярус дополнительно украшался цветной тканью с позолотой, как и центральная арка вместе с колоннами балюстрады.

В нижнем ярусе, на так называемой «земле», находился дворец царя Ирода. Эта часть батлейки была более простой и скромной, считалась местом бытового назначения. Здесь не было такой богатой росписи стен, как в верхней части – «небе».

Аналогично оформлялись батлейки и в более позднее время. Существовали батлейки, ориентированные в своих театральных действиях только на светскую тематику. Например, в конце XIX в. в селе Быч Быховского уезда Минской губернии существовала батлейка со своеобразным оформлением верхнего яруса. Вместо традиционного «аналоя» с новорожденным Иисусом были закомпонованы типовой крестьянский сарай, ясли с сеном, святым Иосифом и девой Марией, одетыми в белорусскую одежду⁶⁶.

Определенную технологическую модернизацию пережили батлейки других типов. В них использовалась своеобразная «механизация»: пол, который представлял собой сцену, делался подвижным по оси, налаживались вертушки, что вместе с фигурками вращались от нагретого свечой воздуха, устанавливались экраны с промасленной бумагой. Тени от фигурок и предметов отражались на экране, и зрители воспринимали действия театральных героев как в теневом спектакле.

Происхождение белорусской батлейки тесно связано с возникновением школьного театра. Сам же принцип демонстрации кукольных представлений был, как известно, позаимствован церковью в народном искусстве. С целью распространения религиозных идей, формирования соответствующего мировоззрения церковь успешно использовала батлеечное театральное искусство на протяжении долгого времени.

Декоративное оформление батлейки, которое аккумулировало своеобразную и характерную для Беларуси внешнюю

⁶⁶ *Известия* Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – М., 1908. – Т. 8, кн. 2. – С. 69.

форму в виде церкви с одним или несколькими куполами, верхним и нижним ярусами, орнаментальной росписью, изображением фигур – «оберегов», декоративной резьбой, оставалось долгое время более-менее типовым и неизменным. Вместе с тем внешнее оформление белорусской батлейки отличалось от польской шопки и украинского вертепа простотой изготовления и цветовой сдержанностью. Основное внимание уделялось декорациям внутренней части, где разворачивалось театральное действие, и оформлению кукол – росписи лица с учетом конкретного героя, его одежды, которая в большинстве случаев делалась из кусков разноцветной ткани.

«Вертеп получил распространение на Украине и в Беларуси под воздействием польской традиции, был занесен украинскими семинаристами в Сибирь, позже проник в Смоленскую и Псковскую губернии...»⁶⁷. Именно в вертепе наиболее плотно осуществлялась взаимосвязь лубка и театрализованного действия. Кукольная рождественская драма, как правило, делилась на две части: для первой части материалом пьесы служили сцены богослужения и использовались предметы иконописи, для другой части вертепщики разрабатывали мотивы интермедий школьного театра с сериями лубочных картинок увеселительного характера.

«Русская вертепная драма, которая обязана своим возникновением украинскому и белорусскому народному кукольному театру, – пишет В. Е. Гусев, – приобрела черты национального своеобразия и сама в свою очередь оказала обратное воздействие на украинский вертеп и белорусскую батлейку. Об этом свидетельствует включение в белорусские и украинские тексты бытовых сценок на русском языке, с персонажами русского происхождения»⁶⁸. Такая взаимосвязь видна в сценах и эпизодах в белорусской батлейке на одном из примеров излечения доктором паненки в варианте суражской батлейки, а также в сценке «Доктор и Матвей». В могилевской батлейке известны сцены солдатского учения и осмотра кавалерии. Как указывает В. Е. Гусев, солдатская среда была передатчиком мотивов русского народного театра белорусской батлейке и украинскому

⁶⁷ Гусев В. Е. Взаимосвязь русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. – М., 1972. – С. 303.

⁶⁸ Там же. С. 309.

вертепу. «Отличающиеся национальным своеобразием, что характерно для бытовых сценок, белорусская батлейка, украинский и русский вертеп развивались в одном направлении. У восточных славян закончился долгий <...> процесс превращения средневекового религиозного действия в действительно народное драматическое представление, в котором собственно религиозное содержание отступало на задний план, будучи выдавленным тираноборческой идеей и мотивами бытового, часто сатирического или юмористического характера»⁶⁹.

Особое место в вертепной драме занимали стихи. Они осваивались в театральном представлении благодаря броским по рисунку и цвету лубочным картинкам. В большинстве своем текстовая часть батлейки, стихи заимствовались из лубков, трансформировались и привязывались к совсем иным персонажам и сценам. Заимствование вертепной драмы делилось на несколько типов: вербальное (текстовое), визуальное (заимствование на уровне образов), вербально-визуальное и концептуальное (заимствование концептов). При вербальном заимствовании тексты лубочных картинок использовались для персонажей, семантически близких к героям и образам лубков. Вербально-визуальное заимствование характеризовалось использованием лубочных моделей с их сюжетной разработанностью и текстовым наполнением, которое не только можно было прочесть на лубочной картинке, но и прослушать в комментариях косморамщика. Что касается концептуального заимствования, то здесь подразумевается в первую очередь отбор сюжетов, образов, мотивов, самой идеи из устного и изобразительного фольклора, которые составляли основу концепции батлеечного театрального действия.

Итак, в развитии *народного изобразительного примитива в XIX – начале XX в.* немаловажную роль играли рекламная вывеска и батлейка, точнее – их художественное оформление. Рекламная вывеска соединяла в своей основе различные жанры и техники выполнения. В тот период предпочтение отдавалось вывеске-картине, истоки которой мы можем найти в станковой живописи и лубках. Живописная вывеска XIX в. отличалась масштабностью инноваций, разностильностью и пестротой

⁶⁹ Гусев В. Е. Взаимосвязь русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. – М., 1972. – С. 311.

цветовых и композиционных построений. В большинстве своем подобные рекламные вывески выполнялись ремесленниками-живописцами, связанными в той или иной степени с иконописью.

В XIX в. рекламная вывеска привлекала к творческой деятельности и объединяла в производственной сфере особую категорию людей, обладающих творческим даром и способностью художественно-образного мышления. Вместе с тем работа в мастерских вывески была и своеобразной школой освоения искусства. Творческий путь многих известных художников Беларуси был связан с вывесочным ремеслом, которое являлось связующим звеном между любительством, ремесленностью и высоким искусством.

Своеобразным полем приложения художественного таланта творцов из народа являлось уличное театральное искусство, и в первую очередь батлеечный театр. Исполнителями театрального действия и художниками-оформителями батлейки были сами батлеечники – представители широких народных масс. Уже в конце XVIII в. батлейка постепенно переходит в руки ремесленников и крестьян и становится как бы национальным театром с отдельным репертуаром, в котором основное место стали занимать комичные сценки и эпизоды реальной жизни. На протяжении XIX в. батлеечное театральное искусство постепенно эволюционировало в сторону фольклора. Именно фольклорная традиция оказала решающее влияние на ее дальнейшее развитие. Религиозная тематика вытеснялась светской, будничной, где миф и реальность становились доминирующим сюжетом в «драматургии» батлеечных спектаклей.

Будучи уникальным явлением народного синкретического в своем роде искусства, где немаловажную роль сыграл народный изобразительный примитив, и просуществовав более чем два столетия, белорусская батлейка становилась активным средством идеологической, просветительской и воспитательной деятельности среди широких масс простого народа.

4. Художественная роспись на стекле и ткани

Искусство росписи на стекле в народном творчестве имеет давние традиции и связано с развитием стеклоделия. В Цен-

тральной Европе начало развития живописи на стекле относится к XVIII в. Центрами, где активно формировались национальные школы живописи на стекле, являлись Австрия, Германия, Польша, Румыния и Словакия. В этих странах, кроме украшения бытовых предметов – циферблатов настенных часов, стеклянных дверей и другого, широкое распространение получили религиозные темы, в частности иконопись. Одним из промышленных центров изготовления икон и картинок на стекле была Верхняя Австрия. Именно отсюда эта продукция распространялась по Восточной Европе, через границу Польши и Украины достигала территории Беларуси. Однако волна такого искусства, пройдя длительный путь, почти что затухала, но Польша и Украина активно перенимали опыт и мастерство росписи на стекле, становились своеобразными центрами его развития. В Польше такими центрами были Силезский, Стинский и другие районы, где находились заводы по изготовлению стекла.

Живописцы, среди которых были в основном народные мастера, создавали иконы на стекле и расписывали картинки на исторические, сказочные и бытовые сюжеты. Существовали целые промыслы по изготовлению икон на стекле. Такой товар пользовался большим спросом у населения, продавался на рынках и распространялся перекупщиками в самых отдаленных от центра населенных пунктах. Торговцев иконами на стекле называли охвестниками. О популярности этого вида народного искусства среди населения пишет румынский исследователь Г. Опреску: «В Трансильвании иконы часто заменяются абразами на стекле, выполненными жителями некоторых деревень». Подобные иконы, как правило, не использовались в культовых учреждениях, кроме придорожных каплиц. Часто их можно было увидеть в крестьянских домах. Они размещались в «красном углу» и украшались тканями и вышитыми ручниками. Иногда их располагали в несколько ярусов, создавали домашний иконостас как святое место в жилом помещении.

В Польше иконопись на стекле стала распространяться в XVIII в. Народные мастера-живописцы, копируя изображения святых из других икон, не всегда придерживались точного переноса контуров деталей композиции. Вместе с тем своеобразные колористические поиски, которые акцентировались на

ярких, иногда пестрых цветовых пятнах, придавали иконам достаточно эффектное для восприятия впечатление.

Наиболее активно развивалась живопись на стекле в Карпатах, в районах Живца, Подгалья, Аравы. Народные картинки на стекле отображали сцены и сюжеты из гравюр известных художников, поскольку техника переноса была достаточно простой. Мастер тонкой кистью обводил на стекле контуры композиции гравюры или литографии. Когда краска подсыхала, он дорисовывал остальные детали, подбирая цвета для фона и росписи всех предметов. Формы изображения получались сочными, яркими, но без линейной перспективы в рисунке. На рынках такие картинки на стекле привлекали внимание покупателей и находили спрос.

На территории Беларуси роспись на стекле развивалась в южных и юго-западных регионах, которые граничили с Украиной и Польшей. Но сами произведения как рыночный товар широко распространялись по всем городам и местечкам Беларуси. Этот вид искусства не требовал больших материальных и физических затрат в изготовлении, как, например, расписные сундуки и настенные ковры. Он отличался более широкими возможностями тиражирования и выполнения по заказу покупателей, а также транспортировки из одного места в другое.

Роспись на стекле как декоративное искусство выполняла в основном чисто эстетические функции. Расписные картинки, рамки для фотографий, циферблаты настенных часов являлись предметами эстетизации интерьера жилья.

Что касается икон или отдельных картинок-сюжетов на библейские темы, выполненных на стекле, то здесь предусматривалась как религиозная, культовая задача, так и эстетическая. Народные живописцы не ограничивались копированием композиционной структуры иконы, а стремились реализовать в процессе создания художественной вещи свои личные взгляды и вкусы. Они дорабатывали внешние черты иконы, придавая ей дополнительное обрамление изображения искусственными цветами и орнаментом. Иногда само изображение иконы отступало на задний план перед пышным и доминирующим оформлением фона, что делало произведение более декоративным, художественным, чем клерикальным.

Переработка композиционной структуры иконы в творчестве народных мастеров в значительной степени диктовалась технологией исполнения масляными красками или лаками на стекле. Из полиграфического издания (картинка) икона не могла быть идентично повторена в условиях перенесения ее на стекло. Живописное письмо оригинала здесь приобретало плоскостное, декоративное решение. Ньюансные цветовые переходы превращались в контрастный, графический язык. Оставалась более-менее похожая внешняя конструкция изображения, но все композиционное решение становилось условной декоративной стилизацией и творческой фантазией художника-исполнителя. Такие иконы отличались чистотой цветовых соединений, обобщенностью композиционного построения, новаторским подходом исполнителя. Обрамленные букетами цветов и ткаными ручниками, они становились предметом украшения жилого интерьера.

До нашего времени картинок на стекле XIX – начала XX в. сохранилось мало. Отдельные из них, имевшие библейское и фольклорное содержание, завозились торговцами из других государств – Польши, Болгарии, Румынии, Украины. Однако многое из того, что привозилось, не только перенималось, но и переосмысливалось и по-новому развивалось в творчестве местных народных мастеров созвучно своим национальным и региональным эстетическим и мировоззренческим интенциям.

С возникновением и широким распространением фотографии появилась необходимость в специальных рамках для экспонирования и хранения снимков в интерьере жилых помещений. Поскольку в рамках для фотографий использовалось стекло, оно также становилось объектом художественного воплощения. В большинстве случаев мастера-живописцы использовали элементы растительного орнамента, букеты цветов или целые натюрморты, которые аккумулировали в себе богатый растительный мир природы. В композиционных структурах находили отображение и элементы зооморфного мира. Предельную цветовую насыщенность имели работы, которые выполнялись прозрачными цветными лаками. Контуры предметов обводились черной тушью, а пространство между ними заливалось цветным лаком разных оттенков – желтым, красным, зеленым, синим. После высыхания лака подкладывалась по-

мятая фольга. Изображение сияло чистым, звучным цветом, что придавало предмету мажорное, праздничное состояние. В композициях художники использовали мотивы вышивки, набивки, росписи. В этих разнообразных творческих поисках нетрудно обнаружить элементы расписных настенных ковров, сундуков. Технология росписи на стекле диктовала устоявшийся декоративный стиль живописного изображения, характерный для данного материала.

Необходимо отметить, что роспись на стекле не может укладываться только в систему традиционного народного декоративно-прикладного искусства. В ней сливаются истоки народного, любительского и профессионального искусства. Основную роль здесь играл городской изобразительный фольклор, который по своей природе сравним с лубочными картинками, рекламными вывесками, а также изделиями многочисленной рыночной, порой далекой от искусства продукции.

Промысел по созданию художественных предметов на стекле соединял в своей основе творчество талантливых народных мастеров, художников-самоучек, профессионалов, деловых и предприимчивых людей. Амплитуда размаха этого вида искусства по своим стилистическим, образно-творческим и технологическим параметрам была очень емкая и неоднородная. С одной стороны, роспись на стекле придерживалась определенных традиций в смысле технико-исполнительских возможностей, за пределы которых выходить было нельзя, что и объединяло творцов независимо от статуса принадлежности их к искусству. С другой стороны, в ней соединялась безграничная палитра высокой эстетики и безвкусицы. Картинки на стекле, как и многочисленная иная продукция из подобного материала, имели прямое отношение к китчу, который нашел хорошую адаптацию в массовой культуре на рубеже XIX–XX вв.

Многие искусствоведы, теоретики народного искусства указывают на определенную сложность выявления границы между китчем и народным изобразительным искусством. Некоторые виды его в своей основе содержат компоненты одного и другого, как, например, в росписе на стекле, расписных коврах, объемной мелкой пластике и др.

В южной и западной частях Беларуси и сегодня можно еще встретить сохранившиеся картинки на стекле. На Брестчине и

Гродненщине работы на стекле выполнялись ремесленниками-полупрофессионалами. В композиционных построениях заметно стремление к передаче объема, использованию перспективы, хотя цвет оставался приглушенным – коричневым, зеленым, красным.

В 1940-е и 50-е послевоенные годы в декоративной росписи рамок для фотографий или отдельных картинок на стекле чаще всего сохраняется асимметричность построения отдельных деталей – цветов, букетов и других элементов. Композиция строилась произвольно, цветы превращались в декоративные формы, мало похожие на реально существующие в природе. Внимание художника направлялось на то, чтобы весь рисунок, детали композиции привлекали яркостью цвета, контрастностью оттенков.

Своеобразным продолжением искусства росписи стала творческая работа мастеров Кремна и Огова. Со второй половины 50-х гг. XX в. расписные сундуки вышли из моды и мастера-живописцы стали реализовывать свой опыт в росписи на стекле. Они расписывали картинки, оформляли рамки для фотографий как для себя, так и на продажу. Например, мастерица из Огова Л. Довгер работала над произведениями без предварительной прорисовки элементов композиции. Она не оставляла специальных границ между деталями, цветовые пятна распределяла по всей площади стекла, которые пестро сияли за счет своей прозрачности.

Е. Маковчик из деревни Совино Березовского района создавала разнообразные букеты цветов, komponуя их симметрично на плоскости стекла, и использовала фольгу, которую подкладывала за рисунком. Благодаря прозрачности лаков вся композиция приобретала чистоту контрастов цветовых оттенков, что привлекало внимание зрителя.

На Гомельщине, в деревне Ленино Житковичского района, мастера расписывали на стекле композиции из букетов цветов и птиц. Предельно стилизовались растения, цветы и птицы рисовались силуэтно и поэтому воспринимались зрителем обобщенно за счет гармоничного сочетания цветовых отношений и рисунка.

Роспись на стекле как вид возрожденного народного декоративного искусства не потеряла актуальности и в наше время,

не говоря о том, что такая техника активно используется в профессиональном монументальном искусстве. Подобная техника востребована в творчестве современных народных мастеров, в деятельности Домов ремесел, центров эстетического воспитания, в учебном процессе средних специальных и высших учебных заведений Беларуси, в деятельности научно-творческих лабораторий. Этот вид народного искусства возрождается по традиционным технологиям. Сегодня успешно осуществляется творческое переосмысление художественных традиций, создаются новые образцы и разновидности росписей стекла на основе имеющегося опыта предшествующих поколений мастеров народного декоративного искусства.

Специфическим явлением в народном изобразительном искусстве являются *расписные ковры (маляванья дываны)*. Необходимо отметить, что это искусство еще требует основательного исследования, поскольку оно занимает промежуточное положение между народным декоративно-прикладным и станковым любительским искусством. Интерес к расписным коврам особенно проявился в 70-е и 80-е гг. XX ст. после специализированных выставок, на которых были представлены аутентичные экспонаты из музейных собраний и личных коллекций профессиональных художников. Значительный вклад в процесс собирания расписных ковров в конце второй половины XX ст. внесли художники, работники музеев, а также методисты областных центров народного творчества и, в частности, Витебского областного организационно-методического центра (ООМЦ). Но самое значительное количество расписных ковров находится в Заславльском историко-краеведческом музее-заповеднике. Свыше 170 произведений насчитывают сегодня фонды музея, которые составляют уникальный сбор народного искусства.

Активное развитие этого вида народного искусства приходится на период 1930–1950-х гг., хотя расписные ковры создавались не только в этот период. Дело в том, что подобные произведения, выполненные на бумаге, ткани, клеенке, не могли долго сохраняться и поэтому их старинные образцы не дошли до нашего времени. Что касается периода первой половины XX в., то в большинстве районов нашей республики расписные ковры были в каждом крестьянском доме. Искусством росписи ков-

ров занимались не только странствующие творцы. В деревнях и крупных местечках жили и работали художники-живописцы, которые выполняли заказы «на дому». Спрос на такую художественную продукцию был большим, и поэтому этот вид народного искусства развивался на волне естественной и повседневной в нем потребности. Расписные ковры становились важным предметом эстетизации интерьера жилого помещения, средством приобщения человека к художественной культуре.

Сюжетно-тематические расписные ковры, как правило, пронизаны жизнеутверждающим оптимизмом, эпической обобщенностью, их характеризуют душевная авторская открытость и наивная, искренняя непосредственность художественного повествования. Здесь наблюдаются своеобразная канонизация в предметно-композиционном решении, изобразительный лаконизм в отображении того или иного действия. Чтобы придать произведению эстетическую завершенность, в большинстве случаев структура композиции строилась на сочетании живописно-станковых и декоративных элементов. Центр ковра отводился для изобразительного отображения действующей сцены или пейзажа, а его края по периметру украшались орнаментикой разнообразных цветов.

В создании настенных расписных ковров особое место занимает творчество Я. Н. Дроздовича (1888–1954), где тесно соединялись как истоки традиционно-народного, наивно-самодеятельного, так и профессионального искусства. В первой половине 30-х гг. Я. Дроздович активно включается в творческий процесс, пишет серии живописных картин на историческую и символично-аллегорическую тематику, продолжает создавать серии графических листов, отдельных зарисовок древних мест Беларуси. Однако особый интерес в его художественной деятельности представляют расписные ковры, в которых зримо сочетаются образцы профессионального творчества и истоки народного искусства. Эстетически выверенно и эстетически обоснованно Я. Дроздович расширяет изобразительные и сюжетно-содержательные возможности композиции ковра за счет введения в ее структуру зооморфных и антропоморфных образных элементов. Такие приемы известны в народной живописи, но художник не имитирует устоявшиеся стереотипы аутентичной художественной стилистики, а идет по пути твор-

ческого ее переосмысления, не нарушая гармоничного соотношения орнаментального декора и сюжетно-композиционной канвы полотна. Однако и сюжетно-тематические композиции расписных ковров Я. Дроздовича в большинстве своем имеют знаково-символическую сущность, дополняя и расширяя общие эстетические качества произведений, делая их цельными и сгармонизированными в общей структуре.

Расписные ковры Я. Дроздовича можно разделить на три условные группы: архитектурно-сюжетные, растительные и зооморфные. К первой группе относятся работы, где центральное место занимают образцы древних памятников Беларуси – замков, дворцов, усадебных комплексов («Коврик с замком над озером “Ноктюрн”», «Коврик с замком и анютиными глазками», «Краевид с балюстрадой», «Замок, терраса, парусник», «Замок над озером». Написанные яркими, чистыми колерами красок и оформленные по краям гирляндами растительного орнамента, ковры создают запоминающееся впечатление и хорошо вписываются в интерьер крестьянской хаты.

Интересными и привлекательными получались произведения, выполненные по мотивам флоры и фауны Беларуси. Здесь можно встретить знакомые каждому ромашки, васильки, лилии или увидеть зверей-«музыкантов», зайцев, грозных зубров, разнообразных птиц («Попугай», «Лунная ночь», «Лиса с совой», «Коврик с оленем». Глубокое понимание эстетики, умение соподчинить условность выразительных средств народного искусства с законами композиционного и живописно-пластического решения, свойственные профессиональному, академическому творчеству, в конечном результате позволяли ему выйти на такой уровень исполнительского мастерства, где гармонично сочетались качества коллективной творческой мысли и новации индивидуального художественного истолкования.

В создании настенных расписных ковров особое место принадлежит творчеству Елены Киш⁷⁰. Небольшое количество сохранившихся до наших дней ее художественных произведений – образец народной декоративной живописи. Расписные ковры Елены Киш демонстрируют глубокое проникновение художника в сущность события и явления, неповторимое

⁷⁰ Ягоўдзік У. І. Алена Кіш : альбом. – Мінск, 1990.

образное обобщение героев композиции, обостренную символично-аллегорическую их мотивацию и колористическую цельность. В ее произведениях отлично сочетаются монументальный декоративизм и сюжетно-тематическая репрезентативность. Основное место в работах занимают композиционные разработки анималистического содержания, хотя образу человека здесь придается немаловажная роль. Человек, природа, животный мир выступают в работах Елены Киш в гармоническом взаимодействии, в атмосфере той идилии, где господствует единство живого и неодушевленного мира.

Первое, что впечатляет в творчестве художницы, это высокая степень стилизации всех предметов и деталей композиции, которые превращаются в некую образную модель с ее многословной содержательной наполненностью. Композиционно-пластические поиски декоративно-живописных ковров художницы генерируются через подсознание, генетическую память и природную интуицию.

Необходимо отметить, что система передачи опыта, сохранения и трансляции творческих традиций, как, например, в народном утилитарном декоративно-прикладном искусстве, здесь не существует. Мы не можем обнаружить и истоки хотя бы какой-нибудь школы, где могли бы формироваться мастерство, культура и эстетический вкус художницы. И при всем этом в ее коврах выявляются высокие эстетические качества, образно-пластические и содержательные обобщения, которые поднимаются на уровень возможностей только редкой художественной одаренности творца. Действительно, способность художницы неординарная. Но ее талант, природный дар не могли не развиваться и не выкристаллизовываться в русле того культурного процесса, который протекал на рубеже 30–50-х гг. XX ст. Именно в этот период деревня еще была тесно связана с натуральным ведением хозяйства. В крестьянских домах стояли кросны, на которых ткались полотно, ручники, скатерти, распространенной была вышивка. Вышитыми салфетками, ручниками, ковриками, оформленными в сюжетные композиции, эстетизировались стены, столы, кровати, предметы домашнего интерьера. Внутреннее украшение крестьянского дома в этот период имело более-менее традиционный образец

эстетической культуры, который основывался на рукотворности и мастерстве самих же создателей. Все это влияло на формирование художественного вкуса и эстетики Елены Киш, внутренне воспитывало в ней качества творца. Но не только традиционная художественная культура являлась основным источником ее творческого вдохновения. Значительное влияние на ее судьбу как художника имели городской изобразительный фольклор, полиграфическая продукция и разные проявления маргинальной культуры. Красочные вывески магазинов, харчевен, рекламных панно довоенного периода привлекали внимание человека и надолго запоминались. На многолюдных, шумных рынках можно было поторговаться за броские по цвету настенные ковры, выполненные на холсте или на пропитанной олифой бумаге с плавающими лебедями, сказочными мостиками на голубых прудах или с влюбленными парами, украшенными гирляндами разнообразных цветов и растений экзотического происхождения. В квартирах многих горожан на стенах передних покоев с полиграфических рисунков на зрителя смотрели уссурийские тигры и африканские львы. Такую полиграфическую продукцию в город поставляли разными путями, и ее можно было приобрести в торговых лавках или у частных торговцев.

Творчество Елены Киш было созвучно времени с его особенностями функционирования традиционного народного и маргинального искусства. Ее искусство не было единственным и уникальным явлением в Беларуси. Тенденция в оформлении интерьеров как крестьянского, так и городского жилья расписными коврами в 30–50-е гг. XX в. имела широкое распространение, поэтому существовали условия для проявления художественных способностей и талантов в этом творчестве представителей разных народных слоев. Однако такая художественная продукция в большинстве своем являлась безымянной. При покупке на рынке расписного ковра никто не спрашивал, кто его автор и откуда он привезен. Своих творцов знали только тогда, когда ковры расписывались на заказ или во время творческо-коммерческих странствий художников по деревням и другим населенным пунктам.

Немного сохранилось произведений, которые создавались народными мастерами-живописцами. Но благодаря усилиям

любителей народного искусства, этнографов и искусствоведов определенная часть произведений собрана и сохранена, и в этом списке почетное место занимают расписные ковры Елены Киш. Все ее произведения имеют в основном орнаментально-декоративное и сюжетно-тематическое композиционное решение. По периметру ковра художница красочно «сплетает» гирлянды стилизованных цветов на темном (черном или синем) фоне, а в центре полотна разворачивает композицию с любимыми ее героями – львами, тиграми, оленями, птицами в соцветии сказочного растительного мира. Названия произведений отражают их основное содержание, например: «Рай», «Письмо к любимому», «Девушка на водах», «В райском саду» и др. Полотна «Рай» и «Письмо к любимому» имеют многочисленные варианты и композиционные интерпретации.

В расписном ковре «Рай» художница виртуозно моделирует на переднем плане образы льва и тигра, которые как будто открывают вид на сказочную природу с растительным и животным миром. Автор в этом полотне, как и в многочисленных других, не пользуется законами линейной и пространственной перспективы, правилами пропорциональных отношений предметов, а решает композицию в плоскостной, графической манере. Каждая деталь имеет самостоятельное смысловое значение и выполняет роль конкретного символа, сопоставляясь с понятиями добра, силы, красоты, вечности и др. Представители животного мира, по-мастерски стилизованные художницей, имеют особое обаяние и красоту. Они не только видятся нам добрыми, податливыми, но и очеловеченными, как будто наделенными чувствами и интеллектуальными способностями. Образы льва и тигра символизируют силу, мощь, защиту, а птицы выступают хранителями земного богатства и природной красоты, которая простирается под теплыми лучами солнца. В представлении художницы рай ассоциируется с природной красотой, которую она стремилась отобразить в своих произведениях, с гармонией живой и неодушевленной материи. Образы львов и других экзотических животных, которые встречаются не только в живописных произведениях народного искусства, но и в ткачестве, вышивке, объемной пластике, являются не случайными, идут еще из далеких времен и «...затрагивают вопросы контактов народов Речи Посполитой с культурой на-

родов Востока, взаимоотношений деревенского и городского искусства. Именно с середины XVII века белорусские художественные промыслы восприняли течение, которое известно под названием “сарматизм”»⁷¹.

Из истории известно, что в период существования Речи Посполитой, в состав которой входили земли Беларуси, были прочные экономические и культурные связи с Востоком, активно велась торговля. Многие привозилось из стран ислама, особенно предметы повседневного использования, искусства, украшения. Все это в определенной степени адаптировалось в социальной среде белорусов и нередко оказывало влияние на развитие народного творчества.

Целые бригады художников по росписи настенных ковров плодотворно работали в Докшицком, Глубокском, Браславском, Шарковщинском, Миорском, Оршанском и Мядельском районах. Старейшие мастера, как Ф. И. Суховило из Глубокского, Л. А. Коляго, А. А. Боготкевич, Ю. И. Русакович, Л. П. Ючкович из Докшицкого, А. Н. Курилович из Шарковщинского районов не только развивали этот народный художественный промысел, но и воспитали многочисленную плеяду своих последователей. В настоящее время сохранилось значительное количество ковров А. Н. Курилович, которые впечатляют разнообразной цветовой фантазией, интересным композиционным размещением гирлянд цветущих венков на полотне. Художница не использовала в последние годы сюжетно-видовые элементы на коврах, а строила центр и периметр из цветов, придавая им общую форму в виде овала или круга. Центр приобретал доминирующее значение не только за счет внешней формы венков, но и благодаря более интенсивному и яркому колористическому решению.

В конце 1970–1980-х гг. в экспозициях республиканских и областных выставок народного творчества зрители знакомились с расписными коврами народного мастера Федора Ивановича Суховилы. И хотя в этот период данное ремесло утратило свое бывшее активное развитие, все же, благодаря усилиям методистов и научных работников в области народного искусства, оно стало постепенно возрождаться в новом своем качестве. Выставочные экспозиции народного творчества обогаща-

⁷¹ Раманюк М. Кветкі зямлі Капыльскай // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 66–69.

лись разнообразными по образно-пластическим и колористическим решениям расписными коврами. Постоянными атрибутами выставок являлись работы Ф. И. Суховило. Родился он в 1917 г. в д. Кривичи Глубокского района и с самого детства находился в гуще народного творческого процесса с его жизненно аутентичной эстетической направленностью. В школьные годы он много рисовал, ему посчастливилось наблюдать творческую деятельность Я. Дроздовича в области станковой картины и расписных ковров, и это определенным образом способствовало определению своего места в народном искусстве. За весь период художественной деятельности, а она порой прерывалась на годы и десятилетия, Ф. И. Суховило создал более 100 расписных ковров и сундуков, пасхальных яиц и других предметов – токарных, бондарных и столярных изделий. В них наглядно выявились высокие исполнительские и эстетические качества.

Расписные ковры Ф. И. Суховило всегда строил по устоявшемуся композиционному стереотипу: в центре полотна – комбинированный букет цветов в декоративной вазе, по периметру ковра – орнаментальное обрамление со стилизованными элементами растительного характера. Автор в своих произведениях использует черный фон и добивается особой звучности цвета за счет контраста светлого и темного.

В Миорском районе большой популярностью в 30–40-е гг. XX ст. пользовались расписные ковры М. М. Горновской, В. И. Радишкевич, И. М. Скрябиной. Например, Мария Михайловна Горновская переняла мастерство росписи на ткани от своего отца, который занимался не только этим ремеслом, но и иконописью в конце XIX и начале XX в. До нашего времени в костеле деревни Иконь Браславского района сохранилась написанная им икона. Поэтому школа мастерства росписи М. М. Горновской как бы генетически передалась от предков и получила свое дальнейшее развитие.

На одной из выставок, которая была организована в зале Музея древнебелорусской культуры Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси, представлялся ряд полотен расписных ковров самых разных размеров и сюжетно-тематических поисков из разных районов Беларуси. Это и «Праздник цветов» М. А. Попок из деревни Лещинские

Мядельского района, «Величие природы» неизвестного художника из деревни Посудово Брагинского района, «Волнующая встреча» из деревни Тешков Наровлянского района, «Задумчивость» из деревни Борок Краснопольского района и др.

Некоторые произведения на этой выставке посвящались вечной теме любви. В лубочной изобразительной манере многие авторы попытались высказать свое отношение к возвышенному чувству в таких работах, как «Девушка и парень» (неизвестный художник из деревни Юньки Поставского района), «У колодца» (неизвестный художник из деревни Тешков Наровлянского района). Чистота цвета, плоскостность моделировки фигур, изобразительный лаконизм создают впечатление декоративности и композиционной рациональности произведений. В одних работах главные герои представляются художником в состоянии ностальгической задумчивости («Задумчивость», неизвестный художник из деревни Борок Краснопольского района), в других – в оптимистической возвышенности и душевной экспрессивности («Музыканты», автор – Иван Маскалек из деревни Кушлево Шарковщинского района).

С большим вниманием и любовью относятся художники к отображению красоты природы. Они изображают пейзажи не только знакомых нам уголков Беларуси с пригорками, лесами и речушками, а также идеализированные панорамы природы с экзотическими животными и птицами, фантастическими замками, будто сошедшими на полотно из известных сказок. Вся эта мозаичная картина прекрасно вплетается в придуманный художником нереальный, несуществующий мир. Богатая фантазия творца, широкий диапазон интуиции, желание приподняться в образной трактовке над земной реальностью позволяют ему сформулировать совершенно иной конгломерат идиллической, мнимой жизни. Каждая деталь в композиции расписных ковров имеет конкретную смысловую нагрузку, являясь своеобразным знаком, символом. Прагматизм композиционного построения, колористический и образно-предметный рационализм, жизнеутверждающий оптимизм определяют художественную особенность не только отмеченных в исследовании расписных ковров, но и большинства других произведений народного искусства.

Расписные ковры, как мы уже отмечали, не являются предметом рафинированного образца народного искусства в его традиционном понимании. Истоки их зарождения уходят в глубину функционирования городского изобразительного фольклора. Городская массовая художественная культура прошедшего столетия, порой наполненная рецидивами ярко выраженного китча и чрезмерной безвкусицы, интенсивно проникала в деревню, где находила свою постоянную «прописку». Однако художественная «продукция» городского образа жизни здесь трансформировалась, сливаясь с высокими образцами традиционного крестьянского искусства. Осуществлялась непроизвольная ассимиляция городской и крестьянской художественной культуры, ярким примером которой и являются орнаментальные элементы ткачества, узоры вышивки и декоративной росписи. На первый взгляд как будто нарушался отработанный стереотип семантической интерпретации в народном искусстве с его устоявшейся орнаментикой и символикой. Но проникновение станковых элементов, переход к картинной содержательной трактовке в расписных коврах не нарушали устойчивого равновесия между условностью и некоей реальной констатацией определенного явления в сюжетной композиции. Здесь многое перенималось из тканых постилок, ручников и трансформировалось на изобразительный язык образного решения. Такой сплав элементов традиционного народного и городского любительского искусства определял и своеобразную разновидность данного вида народного творчества.

Сюжетно-содержательная трактовка в тематических расписных коврах часто отображала образ жизни людей конкретного географического региона или отдельной местности. При анализе произведений Северо-Западного региона мы находим черты народной культуры России, Польши, республик Прибалтики, а народное искусство Гомельщины, Южного Полесья характерно особенностями традиций народа Украины, Румынии, Болгарии. В таких работах, как «У колодца», «Цыганский табор» (расписные ковры из деревень Колыбань Брагинского района и Белая Сорока Наровлянского района), мы видим природу и сцены быта, жизни людей, близкие соседним народам. Взаимовлияние жизненных традиций, духовная диффузия народов и отдельных этнических групп людей всегда обогащали содер-

жание как национальной, так и общечеловеческой культуры в пограничных и более отдаленных по территории районах.

Богатые узоры, символы, сюжетные интерпретации, созвучные устному фольклору (сказкам, былинам, народным напевам), – не случайное явление в народном изобразительном творчестве вообще и в расписных коврах в частности. Эти общечеловеческие родники художественного, философско-эстетического осмысления окружающего мира оттачивались, перерабатывались на протяжении столетий и дошли до нас в своеобразных, будто закодированных в космическом пространстве, художественных формах. Они отражают дух эпохи и веру человека в земное счастье, поднимают вопросы глубочайшей жизненной философии.

Итак, художественная роспись на стекле и ткани активное развитие получила в Беларуси в 30–50-е гг. XX ст. В более ранний период предметы росписи на стекле завозились из Польши, Румынии, Украины в качестве икон, декоративных картинок и расписных рамок для фотографий. Многие из того, что привозилось, не только перенималось, но и переосмысливалось и по-новому развивалось в творчестве местных народных мастеров созвучно своим национальным и региональным эстетическим и мировоззренческим представлениям.

В Беларуси роспись на стекле плодотворно развивалась в творчестве народных мастеров Кремна и Огово Брестчины, деревень Совино Березовского, Ленино Житковичского районов и др. Сегодня такой вид народного искусства востребован в деятельности современных народных мастеров, в работе Домов ремесел, центров эстетического воспитания, в учебном процессе средних специальных и высших учебных заведений Беларуси, а также в деятельности научно-творческих лабораторий.

Специфическим явлением в народном изобразительном искусстве стали расписные ковры. Истоки зарождения расписных ковров уходят в глубину функционирования городского изобразительного фольклора с разнообразной палитрой творческих изысканий народных мастеров. Городская массовая художественная культура прошедшего столетия интенсивно взаимодействовала с традиционной культурой деревни. Художественная «продукция» городского образа жизни, сливаясь с

высокими образцами традиционного крестьянского искусства, во многом трансформировалась и приобретала уже иные эстетические образования.

В период 1930–1950-х гг. использование расписных ковров имело массовый характер. В большинстве таких произведений аккумулировались те эстетические качества, которые были доступны для восприятия человеком из простонародья и как бы восполняли его потребность в искусстве. Порой это были незамысловатые, но и неупрощенные представления о духовных ценностях, проявлявшихся в образном строе произведений.

Л и т е р а т у р а

1. *Барышев, Г. И.* Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки / Г. И. Барышев // Белорусское искусство : сб. ст. и материалов / Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; ред.: П. Глебка, М. Лужанин. – Минск, 1957. – С. 63–78.

2. *Барышаў, Г. І.* Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1962. – 163 с.

3. *Беларускае мастацтва* : зб. арт. і матэрыялаў / рэдкал.: П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск : Выд-ва Акад. навук БССР, 1962. – Вып. 3. – 240 с.

4. *Давидова, М. Г.* Вертепный театр и лубочные картинки / М. Г. Давидова // Мир народной картинки : материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1997», Москва, апр. 1997 г. / Гос. музей изобр. искусств ; под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 258–263.

5. *Ікананіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст.* / В. Ф. Шматаў [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 348 с.

6. *Ікананіс Беларусі XVI–XVIII стст.* / аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1992. – 230 с.

7. *Раманюк, М.* Кветкі зямлі Капыльскай / М. Раманюк // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 66–69.

8. *Раманюк, М.* Вяртанне ў май / М. Раманюк // Мастацтва. – 1992. – № 12. – С. 47–48.

9. *Церашчатава, В. В.* Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI–XVIII стст. / В. В. Церашчатава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 179 с.

Т е м а 3. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОГО НАРОДНОГО И ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД 1920–1940-х гг.

1. Художественная культура Беларуси в 1920–1930-е гг. Развитие самодеятельного художественного творчества: создание студий изобразительного искусства, выставочная деятельность.

2. Витебская художественная школа: Ю. Пэн, Марк Шагал, К. Малевич, В. Кандинский, В. Ермолаева и др.

3. Изобразительное творчество в годы в Великой Отечественной войны: партизанские рукописные журналы и их художественное оформление. Тематические композиции, портрет, пейзаж, плакат.

1. Художественно-образовательный процесс и культурная политика Беларуси в 20–30-е гг. XX ст.

В 20-е гг. XX ст. культурная жизнь республики была неотделима от разнообразных художественных течений, направлений и видов искусства. Молодая держава Советов постепенно становилась на путь нового общественного развития. Профессия художника необходима была везде: в учебных заведениях, музеях, заводских и фабричных клубах, книжных издательствах, художественно-оформительских и плакатных мастерских, театрах и др. Однако те кадры художественной интеллигенции, которые были в 20-е гг. в республике, не могли в полной мере решать важные государственные задачи духовного развития общества. Необходимо было готовить новое поколение специалистов, привлекать к художественной и культурной перестройке в республике талантливых самородков из народа, создавать условия для их учебы и творческой деятельности. События времени изменили социальные и идеологические ориентиры в обществе. Они создали предпосылки для эволюционного перехода народной культовой живописи и пластических видов

искусства, существовавших в XIX – начале XX ст., в станковую картину и скульптуру, отражающие тематику строительства социалистической общественной формации и воспитания нового человека. Научный сотрудник Кировского художественного музея Е. И. Кириченко отмечает, что «в первое послереволюционное десятилетие в крестьянской и ремесленной среде появляются немногочисленные художники из оставшихся “не у дел” иконописцев, вывесочников и прочих, обратившихся к тематической станковой картине и откликнувшихся на события времени»⁷².

Даже в первые годы советской власти, когда республика переживала хозяйственную разруху, голод, народному художественному творчеству уделялось значительное внимание со стороны правительственных и общественных организаций. Первые декреты и постановления советской власти в области искусства содействовали широкому развитию массового творчества, проявлению и укреплению его народности. Имевшиеся в тот период экономические и хозяйственные трудности не могли остановить стремление народа к культурному просвещению. В республике создавались художественные школы, вечерние курсы, рабочие клубы, студии самодеятельного творчества, любительские театры и хоры.

Просвещение масс, в том числе и художественное, становилось важной задачей рабоче-крестьянской власти. А. В. Луначарский отмечал в те годы, что «художественное просвещение имеет две, связанные между собой, но, тем не менее, отличные друг от друга стороны. Одной его задачей является широкое ознакомление масс с искусством, другой – стремление вызвать из них самих единицы и коллективы, которые сделались бы художественными выражениями народной души»⁷³.

Органы государственной власти содействовали приобщению широких масс к художественной культуре. На совещании Минского союза работников искусств, которое состоялось в декабре 1920 г., подчеркивалась важность духовной культуры трудящихся в построении нового общественного строя. Перед союзом работников искусств были поставлены конкретные

⁷² Кириченко Е. И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века. – Екатеринбург, 2004. – С. 49.

⁷³ Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. В 2 т. Т. 2. – М., 1967. – С. 373.

задачи по содействию всем начинаниям художественного творчества, которые исходили из среды рабочего класса и крестьянства.

Самодетельное изобразительное творчество народа в тот период не являлось обособленным звеном в общей духовной культуре. Оно получило широкое распространение среди трудящихся масс вместе с развитием театральных, хоровых и танцевальных видов. Участие трудящихся в создании и развитии новой, пролетарской культуры проявлялось в самых разнообразных аспектах художественного творчества. В области изобразительного искусства трудящиеся активно участвовали в художественном оформлении массовых празднеств, украшении клубов и красных уголков, выпуске плакатов и листовок, создании живописных полотен, графических листов, скульптурных композиций.

Мероприятия агитационно-массовой пропаганды проводились с участием народных мастеров, ремесленников, художников-любителей, что содействовало пробуждению и развитию творческой самодетельности в республике. Самодетельные художники, народные мастера, ремесленники участвовали в осуществлении плана монументальной пропаганды. В 1919–1920 гг. в Минске, Витебске и других городах Беларуси создавались временные памятники политическим деятелям. К сожалению, памятники, а также имена многих авторов-создателей не сохранились, но «...старожилы Минска вспоминают, что даже один из первых временных памятников, установленных в городе, – памятник К.Марксу, – был исполнен художником-самоучкой, пекарем по профессии»⁷⁴.

Тяга к культуре трудящихся масс становилась всенародной. Об этом свидетельствует большой интерес общественности к агитпоездам, которые курсировали в 1919–1920-х гг. по территории Беларуси. Агитпоезда останавливались на станциях, перед населением выступали агитаторы, работали библиотеки, демонстрировались кинофильмы. Вагоны оформлялись плакатами и лозунгами, красочно расписывались. По примеру московских агитпоездов в этот период были организованы агитпоезд и агитпароход и в Беларуси. Сформированный агитпоезд в

⁷⁴ Орлова М. Искусство Советской Белоруссии. – М., 1960. – С. 54.

Минске прошел по областным и районным городам Северо-Западного региона Беларуси, останавливался в Витебске, Полоцке, Сиротино, Шумилино и ряде других населенных пунктов. Среди участников агитбригады находились художники, писатели, кинооператоры, участники художественной самодеятельности. В местах остановок поезда давались концерты, демонстрировались кинофильмы, силами самодеятельных и профессиональных художников создавались плакаты, лозунги. Вместе с политико-агитационными целями агитпоезда несли в массы новую культуру, и изобразительное искусство становилось одним из ее важных составных элементов.

В 20-е гг. проводилась значительная работа по организации учебного процесса, в том числе и в области художественного образования. В одном из номеров газета «Звезда» писала: «Изобразительное искусство – не роскошь <...> Оно – неотъемлемая часть нашей пролетарской культуры <...> Начиная с низжайших школ, изобразительное искусство должно быть обязательным, правильно и серьезно поставленным предметом рядом с другими дисциплинами»⁷⁵.

Органами власти предусматривалось расширение специальных школ, воспитательных учреждений, кружков художественной самодеятельности, студий изобразительного, музыкального и драматического искусства. Уже в 1919 г. Витебский подотдел искусства губисполкома принял решение о создании художественного училища, коммунальной мастерской, двух школ в Велиже и Невеле, а во всех уездных городах – художественных школ-студий. Кроме того, намечалось создание специальной школы художественного образования для подготовки школьных работников по изоискусству с функционирующими при школе краткосрочными курсами инкрустаторов.

В приобщении трудящихся к искусству определенную роль сыграла Витебская народная художественная школа. Истоки ее зарождения уходят к 90-м гг. XIX в., когда бывший воспитанник Петербургской академии художеств Ю. М. Пэн, переехав на постоянное место жительства в Витебск, организовал в своей творческой мастерской занятия с молодежью по изобразительному искусству. Впоследствии эти занятия приобрели

⁷⁵ Звезда. – 1927. – 18 лют.

статус частной народной художественной школы. В ней занимались в основном представители малоимущих классов еврейской молодежи, которые в условиях провинциальной культурной среды стремились получить начальное художественное образование. Вместе с творческой деятельностью Ю. М. Пэн много сил отдавал художественному просвещению населения. Александра Шатских в предисловии к альбому о творчестве Ю. М. Пэна пишет: «Ограничившись Витебском и только Витебском, Пэн погрузился в стихию провинциальной жизни, художественные явления которой – вывеска, лубок-олеография, доморощенные произведения “маляра” и т. д. – позднее получили наименование “городского изобразительного фольклора”, “примитива”, “наивного искусства”»⁷⁶. Создание Витебской художественной школы на государственном уровне относится к периоду 1918 г., когда, как свидетельствуют архивные документы, народный комиссар просвещения А. В. Луначарский подписал директиву о назначении Марка Шагала уполномоченным по делам искусства и художественной промышленности Витебской губернии, в обязанности которого входила организация художественных школ, выставок, создание музеев, художественных предприятий и т. д. И. Гаврис – искусствовед и критик того времени – писал: «Развитию искусства в Витебске содействовало открытие в начале 1918 года высшей народной художественной школы под руководством губернского эmissара искусства, отличного художника М. Шагала. Школа приблизительно через 1–1,5 лет сменила свою вывеску на “Высшие государственные свободные художественные мастерские”. Была организована также производственная мастерская для обслуживания государственных и частных заведений города и губернии...»⁷⁷.

В этот период М. Шагалом была проведена значительная работа по объединению художественных сил города для праздничного оформления Витебска по случаю первой годовщины Октябрьской революции и открытию художественной школы. Официальное открытие школы состоялось 28 января 1919 г. В местной прессе была помещена программа художественной школы, главной задачей которой было внедрение в жизнь

⁷⁶ Ю. М. Пэн : альбом / сост.: В. Н. Кучеренко, И. П. Холодов. – Минск, 2006. – С. 16.

⁷⁷ Гаўрыс І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску. – Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 168.

нового революционного искусства с его философской и эстетической концепциями развития. В структуру народной художественной школы должны были войти классы прикладного искусства с мастерскими различных декоративных профилей – росписи, лепки, художественной обработки дерева, плаката, оформления вывесок и др. Среди поступающих в народную художественную школу предпочтение отдавалось выходцам из рабочих слоев и крестьян, и не требовалось для этого наличия специальной начальной подготовки.

Преподавание специальных дисциплин в школе осуществлялось в зависимости от стиля и творческих интенций преподавателя. За каждым предметом были закреплены педагоги. Так, например, М. В. Добужинский преподавал композицию, натурную живопись (портрет, натюрморт); И. А. Пуни проводил занятия в мастерской плаката; К. Л. Богуславская создала мастерскую декоративно-прикладного искусства и возглавила преподавание по данному предмету; Н. И. Любавина отвечала за подготовительную мастерскую; И. Х. Тильберг преподавал скульптуру; А. Г. Ромм вел рисунок. На особом положении находилась «свободная мастерская» М. З. Шагала, в которой практиковалась форма занятий по манере парижских академий с самостоятельной работой учащихся и их выбором учебных мастерских и преподавателей.

В 1920-е гг. Витебск становится центром культурной жизни. Из многочисленных уголков России сюда стекаются мощные художественные силы утвердителей «нового искусства»: К. Малевич, М. Добужинский, В. Ермолаева, Л. Лисицкий, М. Коган, М. Суэтин и др. М. Добужинский становится директором художественной школы. Он формирует преподавательские кадры, проводит образовательную политику в контексте нового искусства. Значительное влияние на футуристическо-супрематистский уклон в развитии искусства оказывали К. Малевич, В. Лисицкий, В. Ермолаева, И. Чашник, М. Суэтин, которые создали художественное объединение УНОВИС (утвердители нового искусства). В 1921 г. был основан журнал «Искусство» подотдела искусства Витебского губисполкома и Союза работников искусства Витебска, на страницах которого выступали К. Малевич, М. Кунин, критики А. Ромм, П. Медведев и др.

Еще в период деятельности Высших государственных свободных художественных мастерских столкнулись два противоположные художественные течения – реалистически-академическое во главе с Ю. Пэном и течение «левых», представителями которых были руководители учебно-творческих мастерских М. Шагал, К. Малевич, Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Н. Коган. Как замечает критик И. Гаврис: «Здесь встретились и схватились, как злейшие враги, беспредметность в образном искусстве с предметностью; естественное, реальное с нереальным. Главных уклонов было три. Пропаганда велась со всех сторон.

Марк Шагал – экспрессия цвета, связь его с рисунком и формой предмета, динамика в построении композиции.

Малевич К. С. – кубизм, супрематизм, полный отказ от рисунка.

Пэн Ю. М. и некоторые другие – упрямые поклонники предметности, неподатливые ни на какие уклоны левизны ...»⁷⁸.

На протяжении 1920–1921 гг. высшая народная художественная школа (в ряде архивных документов квалифицируется как народное художественное училище) превращается в Высшие государственные свободные художественные мастерские и в скором времени приобретает статус высшего художественного заведения – художественно-практического института. Ректором назначается В. М. Ермолаева. Однако учебно-творческие и организационные вопросы в работе института стояли не на должном уровне. Из доклада заведующего Витебским губернским комитетом, старшего инспектора мы узнаем, что в вузе вся документация велась не в соответствии с существовавшими инструкциями. Учащиеся переходили из одной мастерской в другую, не получив необходимых знаний и навыков, не было и специальных вступительных экзаменов для поступающих. За все время существования художественного заведения с экспериментальной трансформацией учебных методик в нем обучалось 610 человек, но были подготовлены и выпущены только 11 и переведены в мастерские Петрограда и Москвы 17 учащихся.

Среди студентов Витебского художественно-практического института мы встречаем такие имена, как З. Азгур, И. Зельдин,

⁷⁸ Гаўрыс І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску. – Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 170.

В. Зейлерт, И. Фрадкин, Н. Иванова и др. Многие из них в дальнейшем внесли значительный вклад в художественную культуру нашего государства и в целом в развитие профессионального изобразительного искусства.

Именно первая половина 1920-х гг. стала для Витебска периодом чрезвычайно бурной, стремительной и противоречивой художественной и культурной жизни, которая рождалась, крепла на волне мощных социально-культурных, экономических и общественных преобразований. Поиски новых направлений в искусстве, концепций супрематизма, кубизма, футуризма, художников-новаторов Витебска в 20-е гг. были подхвачены художественной средой Европы и получили там благодатную почву для дальнейшего развития.

Культурная жизнь Витебска, творчество известных живописцев, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства, признанных всемирной художественной общественностью, – это особое явление в общей художественной культуре. Известную славу художников-новаторов, творцов неординарного философско-образного мышления, завоевали Марк Шагал, Казимир Малевич, Василий Кандинский, Лазарь Лисицкий и др. На большой путь творческой и педагогической деятельности вышли воспитанники Витебской художественной школы В. Чашник, А. Ахоло-Вало, З. Азгур, В. Зейлерт, И. Зельдин. Виталий Константинович Зейлерт, например, в довоенный период не только успешно трудился в живописи и графике, но и выполнял большую работу по собиранию и комплектованию музейных экспонатов, произведений искусства для художественной галереи. В послевоенный период он преподавал изобразительное искусство в Витебском художественном училище, а потом на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института.

В 1923 г. художественно-практический институт прерывает учебную деятельность, вместо него создается художественный техникум, куда приглашаются художники академической творческой ориентации: И. Ахремчик, Л. Лейтман, М. Касперович, В. Волков, М. Керзин, М. Энде, В. Хрусталева, Ф. Фогт, Г. Шульц и др. Они создали и утвердили на долгое время мощную школу подготовки национальных кадров в области изобразительного искусства.

В художественном техникуме преподавались такие дисциплины, как живопись, рисунок, скульптура, пластическая анатомия, перспектива, история искусства и другие, работали керамическая, графическая и декорационная мастерские. С 1926 г. функционировали отделения малярства, резьбы по дереву, художественно-педагогическое отделение, несколько позже – графическое. Студенты техникума принимали активное участие в творческих выставках вместе с профессионалами и в художественном оформлении Витебска к праздникам. Художественный техникум как кузница национальных творческих кадров подготовил многочисленную плеяду живописцев, графиков, скульпторов, таких как В. Цвирко, П. Маслеников, Е. Зайцев, С. Селиханов, П. Гавриленко, Е. Тихонович, М. Беленицкий, А. Кроль и др.

В самом начале 1920-х гг. активизировалась художественная деятельность в Гомеле. При отделе политобразования создается секция изобразительного искусства, которая значительное внимание уделяла вопросам культурной жизни города и области. В июне 1919 г. гомельская газета «Путь Советов» писала: «...Секция функционирует с 5 июня. Приняты меры по организации художественной студии. Выполнены чертежи мебели и подготовлены расценки изделий». Из этой короткой информации следует, что секция изобразительного искусства приступила к практическим действиям в области организации учебного процесса в губернии. Вскоре начинает работать в Гомеле художественная школа-студия, которой было присвоено имя М. А. Врубеля. Руководителем студии был назначен художник А. Быховский, посланный наркомом просвещения на Западный фронт с агитационно-пропагандистскими целями. С 1919 г. по 1922 г. А. Быховский являлся заведующим изобразительным отделом на Западном фронте и одновременно руководил плакатной мастерской. Как специалисту декоративного искусства, живописи, графики, ему поручили организовать художественную студию, которая ставила своей задачей широкое приобщение трудовой молодежи к изобразительному искусству. В студии создавались условия для подготовки учащихся на уровне специальной художественной школы с учебной программой, рассчитанной на несколько лет.

Среди учащихся студии были люди разных социальных слоев с разным общеобразовательным и культурным уровнем. В архиве сохранились незначительные сведения о деятельности студии, но нам известно, что из ее стен вышли заслуженный деятель искусства СССР Г. Нисский, заслуженный деятель искусства БССР Б.Звенигородский, известные живописцы Л. Сметхов, А. Шевченко и др.

Учебная программа студии была разнообразной и насыщенной. Учащиеся обеспечивались необходимыми материалами для работы – бумагой, карандашами, красками. Особое внимание уделяли рисунку с натуры, живописи и композиции, а также работе на пленэре. Кроме станковых работ, которые создавали студийцы на занятиях и в свободное время, они привлекались к художественному оформлению города, государственных учреждений, праздничных площадей и улиц, станций и вокзалов.

Заметным событием в культурной жизни Гомеля в то время являлось художественное оформление железнодорожного вокзала, которое осуществил А. Сазонов вместе с другими учащимися школы-студии имени М. А. Врубеля. На широкой стене вокзала размещалась роспись в виде панорамы. Ее содержание раскрывало нерушимую дружбу народов молодой Советской республики. Здание вокзала украшали также станковые работы на тему исторических и революционных событий.

Вместе с профессиональными художниками студийцы принимали активное участие в оформлении праздника Дня советской пропаганды, который проводился в июле 1919 г. Были созданы 30 досок-лозунгов, ряд плакатов и панно. Они украшали улицы и площади не только Гомеля, но и волостных городов и уездных центров, а также агитпароходы и агитповозки.

Студия имени М. А. Врубеля просуществовала недолго. В конце 1921 г. работа в ней прекратилась. А. Быховский вскоре переехал в Москву, где работал в театральной студии «Габима», а позже главным художником Государственных курсов имени Н. К. Крупской.

Кроме студии имени М. А. Врубеля, почти в одно и то же время в Гомеле работали студия при Чонгарской кавалерийской дивизии и скульптурная студия. Руководителем первой был учитель рисования Е. Кравченко. В студии не только про-

водились занятия, но и организовывались художественные выставки, лекции-беседы, устраивались встречи самодеятельных и профессиональных художников, где они обменивались мыслями, вели дискуссии об искусстве, его задачах и путях развития.

Значительную работу в осуществлении плана монументальной пропаганды проводили учащиеся скульптурной студии под руководством выпускника Петербургской академии искусств Ф. Валеро. Они создавали бюсты политическим и революционным деятелям для учебных заведений, предприятий, площадей и улиц города, а также временные памятники, посвященные свободному созидательному труду.

Кроме художественных школ, студий и кружков изобразительного искусства, принимались определенные меры по созданию общих литературно-художественных объединений. Например, Первая гомельская губернская конференция Всерабиса вынесла решение «признать необходимым в целях подъема всестороннего развития всех видов искусства организовать в центре губернии художественную студию коллективного творчества»⁷⁹. Постановление предусматривало широкое приобщение творческой интеллигенции к созданию новой, социалистической культуры.

В этот же период успешно налаживался учебный процесс в Минске под руководством профессиональных художников. В начале 20-х гг. были организованы студии при профшколе (руководитель А. Костелянский), при рабфаке (Я. Кругер), клубе железнодорожников (Г. Виер), железнодорожной школе (А. Тычина). Среди воспитанников студии, которой руководил А. Тычина, были В. Цвирко, Л. Замах, В. Гершанович и другие, ставшие впоследствии известными художниками.

Функционировали студии изобразительного искусства в Велиже, Городке, Невеле, Лепеле, Бешенковичах, Орше.

Незадолго до Великой Отечественной войны в Могилеве открылись студии при Доме пионеров (дневная и вечерняя) и областном Доме народного творчества. В них в основном занималась молодежь (Г. Исаевич, М. Лянглебен, М. Федоренко, В. Тарасов, В. Шевченко и др.). Большинство учащихся навсегда связало свою судьбу с искусством, они стали живописцами,

⁷⁹ *Дзяржаўны архіў Гомельскай вобласці*. – Фонд 311. – Воп. 1. – Спр. 198. – Арк. 6.

графиками, мастерами декоративно-прикладного искусства. Некоторые из них во время войны стали подпольщиками и героически погибли за освобождение Могилева.

Художественное творчество становилось важной и неотъемлемой частью новой культуры. В первые годы советской власти ее развитие шло сложными путями. Существовало много трудностей: не хватало высококвалифицированных преподавателей, которые могли бы руководить художественными школами, студиями и кружками изобразительного искусства, не было необходимых материалов для учебно-творческой работы. Учащиеся писали картины масляными красками на обычной бумаге, клеенке, использовали обои, газеты, афиши. Но эти трудности не были препятствием для сотен, тысяч людей, которые стремились проявить свои способности в художественном творчестве.

Первые художественные студии Беларуси сыграли значительную роль в развитии духовной культуры республики. Они явились не только фундаментом для подготовки национальных кадров искусства, но и становились активным средством приобщения широких народных масс к освоению духовных ценностей.

Вместе с организацией учебного процесса развивалась и выставочная деятельность. Известия о первых выставках мы находим в периодической печати тех лет. Газета «Коммунист» в 1919 г. писала об организации и проведении в Бобруйске художественной выставки: «Государственная выставка работ ремесленников и художников откроется 15 июня 1919 г. Экспонаты (деревянные изделия, вышивки, этюды, эскизы картин) принимаются до 10 июня включительно». В последующих номерах газеты читаем: «... внимание к закрытой на днях государственной художественной выставке со стороны широких масс было достаточно значительным. По субботам и воскресеньям выставку посещали рабочие, которые живо интересовались произведениями искусства и пояснениями-лекциями к ним»⁸⁰.

В начале 20-х гг. в Минске состоялись городские выставки, в которых принимали участие самодеятельные и профессиональные художники, преподаватели рисования общеобразова-

⁸⁰ *Коммунист*. – 1919. – 4 июня ; *Коммунист*. – 1919. – 25 июля.

тельных школ. Так, в сентябре 1921 г. в Минске была организована первая после войны выставка произведений изобразительного искусства, на которой 33 художника из разных уголков Беларуси демонстрировали свыше 360 работ. Основным контингентом участников были преподаватели рисования в школах, руководители студий, художники-оформители. В каталоге значатся имена, известные в искусстве Беларуси: И. Ахремчик, М. Филлипович, С. Ковровский, П. Гутковский, И. Гембицкий, М. Русецкий и др.⁸¹

Выставочная деятельность в республике разворачивалась не на пустом месте. К этому времени уже имелся значительный опыт организации и проведения художественных выставок, которые проводились в Минске еще в дореволюционный период. Имеются сведения, что в конце XIX в. была открыта выставка изобразительного искусства в залах Дворянского собрания. В ее экспозиции размещалось около 100 произведений живописи и рисунка. Выставка была организована с целью сбора средств для открытия рисовальной школы, в которой могла бы учиться местная талантливая молодежь. Инициатором создания рисовальной школы был выпускник Петербургской академии художеств, архитектор губернского управления В. Ф. Маас.

На выставке вместе с картинами известных мастеров живописи, таких как Я. Матейко, И. Айвазовский, демонстрировались произведения местных художников. Одним из участников выставки был Артур Бартельс – поэт-песенник, карикатурист, иллюстратор. Он не имел специального художественного образования, однако в историю искусства вошел как автор острых сатирических рисунков, которые высмеивали быт и обычаи местечковой шляхты и дворянства. Значительная часть его карикатур напечатана в «Виленском альбоме» в 1858 г.: «Пан Афанасий Скорупка – человек прогрессивный», «Человек высокого происхождения», «Пан – Евгений» и др.

Именно в этот период в Минске открылись частные рисовальные школы Е. Каценбогена и Е. Кругера. Е. Кругер был воспитанником Киевской художественной школы, Парижской академии Жюльена и Петербургской академии художеств.

⁸¹ *Каталог Першай Мінскай выстаўкі. – Мінск, 1921. – 21 с.*

Вернувшись в Минск в 1904 г., открывает рисовальные курсы, а с 1906 г. они преобразуются в частную рисовальную школу.

До 1906 г. в организации художественной жизни города значительную роль играло Минское общество изящных искусств, которое проводило активную культурно-просветительную работу среди населения средствами искусства. Так, по инициативе членов художественной секции в декабре 1899 г. в Минске была открыта выставка произведений художников-передвижников, на которой демонстрировались картины А. Васнецова, М. Касаткина, В. Маковского, Г. Мясоедова, И. Репина и др.

Опыт организации выставок, пропаганды искусства среди широкой публики был в значительной мере использован и в первые годы советской власти. Новые условия общественного строя, политические, образовательные и культурно-просветительные задачи, которые стояли перед молодым государством, позволяли находить эффективные пути приобщения народных масс к культуре. На этом пути важное место отводилось искусству, его широкой пропаганде среди населения через выставочную деятельность. Однако более активное развитие этот процесс получил в начале 20-х гг. XX ст. Уже на протяжении трех лет (с 1922 г. по 1924 г.) прошло несколько выставок местного и районного масштаба, где демонстрировались произведения художников, изделия производственных и ремесленных мастерских, промышленных предприятий, школ и др. Художественные выставки содействовали успешной подготовке к Первой Всебелорусской выставке 1925 г., на которой были представлены все виды изобразительного искусства – живопись, графика, скульптура, народное творчество и архитектурные проекты. Среди произведений живописи широко демонстрировались картины бытового жанра⁸². Первая Всебелорусская художественная выставка показала новые отношения художников к отображению реальной действительности. Главным героем живописных полотен, графических листов становился человек – создатель нового образа жизни. Пафос труда, стремление к освоению и познанию всего передового определяли главные черты портретных образов современников. Именно эти качества характеризовали такие работы, как

⁸² *Кацар М. С.* Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. – Мінск, 1960. – С. 24.

«Молоднековец» В. Волкова, «Портрет Якуба Коласа» З. Азгура, «Портрет М. Чарота» М. Гусева, «Рабфаковец» Р. Семашкевича и др.

Одной из важнейших задач творческой организации – Всебелорусского объединения художников (1927) – предусматривалось содействие всем мероприятиям в области профессионального и самодеятельного творчества. В печати отмечалось: «“Наркомвнутотделом” утвержден устав Всебелорусского объединения художников. Цель объединения – собрать разрозненные художественные силы БССР, широко разработать вопросы белорусского искусства и содействовать Наркомпросу Белоруссии в организации выставок, студий...»⁸³.

30-е гг. были отмечены дальнейшим подъемом в развитии народного творчества. В этот период активизирует свою деятельность ИЗОРАМ (изобразительное творчество рабочей молодежи) и усиливается связь художников-любителей с профессионалами. Увеличивалось количество студий, кружков изобразительного искусства, чаще практиковались отчетные выставки работ студийцев. Они организовывались в клубах, красных уголках предприятий и учебных заведений. К участию в художественном творчестве привлекались новые массы трудящихся, студентов и учащихся школ.

Важным средством взаимодействия и взаимосвязи народного творчества и профессионального искусства становились музеи. Они являлись центрами по собиранию, систематизации и сохранению культурного наследия, проведения учебной и воспитательной работы среди населения города и деревни. Уже в начале 20-х гг. был открыт Минский исторический музей. Налаживается связь между музеями Москвы и Ленинграда по поиску произведений, которые находились за пределами Беларуси, и их возвращению. Постепенно фонды музея пополняются картинами, переданными Ленинградом и Мстиславлем (до 300 экспонатов). В эти годы начинается работа по созданию экспозиций музея и организации выставок. В 1926 г. Белорусский государственный музей вместе с центральным бюро краеведения организовал выставку живописных, графических работ и фотографий. На выставке были представлены полотна и зарисовки М. Филипповича, А. Ты-

⁸³ *Звязда*. – 1927. – 18 лют.

чины, Я. Минина, Е. Кругера, Я. Дроздовича, А. Астаповича и др. В работах изображались белорусский пейзаж, памятники архитектуры, образы трудящихся самых разных профессий.

В начале 20-х гг. и на протяжении всего довоенного периода ведущее место в художественной и культурной жизни республики занимал Институт белорусской культуры (Инбелкульт). В 1925 г. в структуру Инбелкульта вошла секция искусства с тремя подсекциями – изобразительного искусства, театра и музыки, председателем которой был избран Е. Дыло, секретарем – М. Щекотихин. Искусствоведы Инбелкульта разрабатывали теоретические вопросы искусства, писали его историю, художники собирали, исследовали и зарисовывали образцы народного творчества. М. Филиппович, например, создал несколько альбомов зарисовок традиционной крестьянской одежды, жилых построек, предметов домашнего быта, а в соавторстве с М. Лебедевой и А. Тычиной подготовил альбом «Слуцкие пояса», который в 1924 г. был издан большим тиражом.

Секция искусства Инбелкульта внесла значительный вклад в организацию Первой Всебелорусской художественной выставки 1925 г. Она объединяла вокруг себя опытных историков, теоретиков и практиков искусства, направляла их деятельность по пути формирования национальной художественной культуры, сохранения и возрождения традиций в народном искусстве. Именно первые выставки изобразительного искусства были отмечены этнографизмом и интересом многих авторов к народным традициям, особой любовью к красоте белорусского пейзажа.

На протяжении 1920–1930-х гг. работа Инбелкульта проводилась по основным направлениям исследования художественного наследия республики, накопления, обработки и историко-теоретического анализа материалов профессионального и народного художественного творчества, фольклора и архитектуры. Именно здесь осуществлялись тесная интеграция и взаимосвязь всех видов и форм художественной культуры, группировались и объединялись мощные силы творческой интеллигенции. Несколько позже в Инбелкульте произошла значительная трансформация, на его основе был создан Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси.

Вклад ученых и художников 20–30-х гг. стал прочным фундаментом в развитии истории и теории белорусского искусства.

Таким образом, активное развитие художественной культуры вообще и изобразительной самодеятельности в частности в послереволюционный период обосновывалось тем, что молодая держава Советов прочно становилась на путь формирования нового общественного строя. Профессия художника была востребована во всех государственных учреждениях: в учебных заведениях, музеях, заводских и фабричных клубах, книжных издательствах, художественно-оформительских и плакатных мастерских, театрах и др. Необходимо было готовить новых специалистов, привлекать к художественной и культурной перестройке в республике талантливых творцов из народа, создавать для этого соответствующие условия.

Народное изобразительное искусство получило широкие возможности для своего развития. Органами государственной власти предусматривалось создание специальных школ, кружков художественной самодеятельности, студий изобразительного, музыкального и драматического искусства. Первые художественные студии Беларуси играли значительную роль в формировании в республике культуры нового типа, являясь не только фундаментом для подготовки национальных кадров искусства, но и активным средством приобщения широких народных масс к освоению духовных ценностей.

Изобразительное творчество становилось неотъемлемой частью новой культуры. В первые годы советской власти ее развитие шло сложными, непроторенными путями. Новым явлением в этот период стала деятельность ИЗОРАМ, которая способствовала усилению связи художников-любителей с профессионалами.

Огромную роль во взаимодействии и взаимосвязи народного и профессионального искусства играли музеи. Они являлись центрами по собиранию, систематизации и сохранению культурного наследия, проведения учебной и воспитательной работы среди населения города и деревни.

Культурно-просветительная и художественно-творческая работа в Беларуси, проводимая в этот период, оказала большое влияние на формирование у трудящихся масс материалистического мировоззрения, общей и художественной культуры.

Народные массы активно включались в творческий процесс через разнообразные формы художественной деятельности, что содействовало не только эстетическому обогащению, но и формированию национальной творческой интеллигенции нового типа.

2. Изобразительное творчество художников-партизан на территории Беларуси в годы Великой Отечественной войны

Годы Великой Отечественной войны явились тяжелым испытанием для всего советского народа. Но борьба не обескровила творческую активность, она пробудила новые силы в искусстве, составила целую эпоху в его развитии.

Мужество и самоотверженность советских людей на фронтах, в партизанских отрядах, борьба с врагом в глубоком тылу явились богатым материалом для творчества многих художников.

Мастера изобразительного искусства в тяжелые военные годы стремились своим творчеством содействовать разгрому врага, общей победе. Эта благородная цель сплотила художников всех поколений, самых разных направлений и творческих индивидуальностей. Лозунг «Все для фронта, все для победы!» стал всеобщим. «Публицистика и очерк, песня и стих, плакат и карикатура, произведения театра <...> все было подчинено одной цели: воспламенить сердца верой в неминуемое торжество нашего правого дела, воодушевлять на подвиг, учить побеждать врага»⁸⁴.

С первых дней Великой Отечественной войны искусство превратилось в один из самых действенных видов идеологического оружия. Плакаты, лозунги, боевые листки живо откликались на события времени, поднимали дух народа в минуты тяжелых испытаний, усиливали боевой порыв и веру в победу над агрессором. Все виды искусства были подчинены единственной цели – освобождению от фашистских захватчиков. Свой значительный вклад в это великое дело внесло и творчество партизанских художников, профессиональных и самодеятельных.

⁸⁴ *Летопись народного подвига // Правда. – 1975. – 29 апр.*

Многие самодеятельные художники с самого начала войны сражались в партизанских отрядах. В свободное от боев и походов время они становились оформителями стенных газет, боевых листков, рукописных журналов. Почти каждый партизанский отряд имел свой рукописный журнал, в котором отображались боевые действия народных мстителей. Корреспонденты писали очерки, поэмы, стихи, частушки, художники воспроизводили военные события в рисунках.

Партизанские журналы чаще всего носили названия отрядов, бригад, к которым они принадлежали: «Знамя», «Кутузовец», «Ворошиловец», «Красное знамя», «Народный мститель», «Сokol», «Смерть фашизму», «Жуковец», «За Родину», «Ураган», «Мы победим» и др. Часто названия журналов носили характер пламенных призывов: «Вперед», «На штурм врага», «В бой за Родину». На страницах журналов художники создавали композиции, помещали портреты партизан, отражали героику партизанской борьбы, сатирическими рисунками бичевали гитлеровцев.

Большинство рисунков на страницах партизанских журналов не имеет подписи авторов. Сохранились имена сравнительно небольшой группы художников: А. Агафоненко, А. Абрамов, Г. Алемский, Г. Борзов, А. Васильев, С. Гутковский, А. Гагарин, Л. Дятлов, Ф. Золенко, Ф. Краснов, В. Козлов, М. Липень, Г. Лень, В. Лысов и др. На территории Беларуси в партизанских отрядах сражались и профессиональные художники: Г. Бржозовский, Л. Бойко, В. Громько, Н. Гутиев, С. Ли, В. Суховерхов, С. Романов.

Жизненность и художественная выразительность рисунков обуславливались тем, что их авторами являлись бойцы, которые принимали непосредственное участие в операциях по разгрому гитлеровских гарнизонов, подрыву железнодорожных составов с боевой техникой и живой силой противника. Они документально-правдиво отображали боевые дела однополчан.

Рукописная графика развивалась во многих жанрах художественного творчества. На страницах журналов можно найти десятки портретов народных мстителей, зарисовки пейзажей, наполненных лирикой мирной жизни, трагические картины разрушений и пожаров, фиксации боевых действий партизан,

сатирические рисунки, насыщенные разнообразной тематикой – от политической до бытовой. Рисунки, как правило, служили иллюстрацией к текстовой части журналов, боевых листовок, листовок, и лишь незначительное количество из сохранившихся работ самостоятельные по отношению к тексту. Печать оперативно отзывалась на все события. Рисунки создавались по свежим наблюдениям, острым впечатлениям, им присуща документальность. Каждый автор решал по-разному портрет, тематические рисунки, пейзажи, карикатуру. Многие художники, впервые взявшие в руки карандаш или кисть, обнаруживали творческий талант. До наших дней дошли портреты народных мстителей – подлинно документальные образы людей, находившихся на сложных и опасных рубежах войны. В портретах запечатлены различные характеры и индивидуальности: опытные, достаточно прожившие жизнь люди, мужественные, закаленные в суровой военной обстановке, и юные партизаны, только вступившие в самостоятельную жизнь.

В творчестве художников-партизан по-особому раскрывалась тема Родины. Она решалась в пейзажах, батальных композициях и аллегорических рисунках. В пейзажных работах отражались красота наших городов и сел в мирное время, и пожары, опустошения, принесенные войной. Картины сожженных деревень, разрушенных заводов и фабрик до глубины души потрясали каждого человека.

Журнальные страницы, листовки, боевые листки оформлялись художниками, которые придавали им острую выразительность и эмоциональность. Большое воздействие имели сатирические зарисовки. Все виды юмора и сатиры были обращены на обличение бесноватого фюрера, гитлеровских генералов, офицеров, солдат. Изобразительное творчество партизан прошло большую и суровую школу. Оно рождалось и развивалось на самых ответственных, сложных участках войны. Художники старались воплощать в создаваемых ими работах неповторимое образное видение и творческую фантазию. Их произведения реально отображали факты, фиксировали непосредственные наблюдения партизанской жизни. Художникам не приходилось придумывать сюжеты войны. Находясь в самом центре военных событий, они правдиво отражали героические эпизоды всенародной борьбы против гитлеровских захватчиков. На

страницах боевых журналов запечатлены бойцы и их героические дела.

В партизанской рукописной печати часто встречаются рисунки, посвященные батальным сценам: взлетающие в воздух эшелоны с техникой и живой силой противника, нападение на немецкие колонны автомобилей и их уничтожение, сцены разгрома гитлеровских гарнизонов, железнодорожных станций и коммуникаций, стычки с отрядами карателей. Рисунки сопровождаются текстом, который комментирует изображаемые события. Они выполнены на разных уровнях художественного мастерства, одним присуща определенная профессиональность, другим – наивность образного и технического решения. Естественно, партизанские художники были лишены возможности использовать многие материалы и инструменты. Не было живописных картин на холсте, но такой, наиболее доступный вид изобразительного искусства, как графика, позволял многогранно раскрывать героические события и эпизоды военного времени.

Каждый рукописный журнал, а также большинство стенных газет, листовок содержат рисунки, отражающие боевые операции партизан. Сюжетом для тематических зарисовок в журнале «Чапаевец»⁸⁵ Л. К. Дятлов выбрал эпизоды уничтожения вражеской автоколонны и подрыва железнодорожного состава. Оба рисунка выполнены акварелью в синеватом колорите. На первом из них художник изобразил группу партизан в засаде, которые ведут огонь по машинам. В центре показана автомагистраль с взлетающими в воздух автомобилями и разбегающимися в панике гитлеровцами.

Элементы символики включены в другую работу этого автора. Художник показал хаотически разбросанные вагоны железнодорожного состава, охваченные языками пламени. Крупным планом изображена фигура партизана, символизирующая всенародную силу, способную противостоять вражескому нашествию.

Драматическую картину боя создал Г. М. Пионтковский в журнале «Народный мститель»⁸⁶. Его рисунок-иллюстрация «На железнодорожной станции» отражает операцию группы партизан по ликвидации живой силы и техники противника на

⁸⁵ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13297.

⁸⁶ Там же.

одной из железнодорожных станций Минской области. В изображенных фигурах партизан ощущаются напряженность, мобилизация сил и воли. Композиция выполнена линейно с подцветкой карандашами.

В журнале «Народный мститель»⁸⁷ на всю страницу помещен рисунок, иллюстрирующий сцену «Лазовского боя». На переднем плане изображены партизаны, ведущие огонь по врагу из орудий, минометов, пулеметов, винтовок. Их фигуры прочерчены почти силуэтно на фоне происходящего действия. Вся конструкция рисунка упрощена и напоминает народный лубок. Фигуры не имеют сложных ракурсов, нарисованы в профиль либо в фас и сопровождаются коротким пояснительным к ним текстом.

Тематические композиции, которые содержат сотни сохранившихся рукописных журналов, представляют как художественный, так и военно-исторический интерес. Они документально и разносторонне отображают конкретные события и эпизоды героической борьбы советского народа в годы войны и свидетельствуют о том, что даже в трудных и сложных условиях военного времени народное изобразительное творчество вносило заметный вклад в дело освобождения.

Портрет в партизанской графике – распространенный жанр в народном изобразительном искусстве военного периода. Все рукописные журналы или стенные газеты содержат портреты многих народных мстителей. Они выполнялись большей частью карандашами, иногда тушью с легкой подцветкой акварелью или цветными карандашами. Художники рисовали партизан на нейтральном фоне, а также вводили детали военного пейзажа, указывая конкретные места и обстановку. Встречаются жанрово трактованные портреты. Здесь и сцена обучения обращению с оружием, несение караульной службы, отправление на боевое задание, минуты отдыха.

В некоторых музеях Беларуси сохранились портреты партизанских командиров, партизан-героев, выполненные непрофессиональными художниками. Перед нами предстают люди разных возрастов и характеров. Их объединяла и сплачивала единая великая цель – борьба с фашистским агрессором до полной

⁸⁷ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 31840.

победы. Тревога и ответственность за судьбу Родины в годы войны сплавляла всех людей в единую семью.

Каждый портрет проникнут особенностями военного времени, передает внутреннюю собранность человека, его переживания, тревоги и раздумья. Партизанские художники стремились показать в рисунках душевное состояние человека, выявить типическое в индивидуальных особенностях каждого, в его характере. Кроме портретного сходства, они пытались создать синтезированный образ, воплощающий в себе прекрасные человеческие качества.

Среди большого числа работ можно выделить портреты, выполненные в разных художественных решениях. Они далеко не одинаковы по уровню исполнительского мастерства. Определенная часть портретных рисунков сделана в форме линейной проработки с легким обозначением окружающей обстановки. В журнале «Комсомол Рогачевщины»⁸⁸ помещены три портрета партизанских командиров (автор неизвестен). На первом рисунке – портрет командира партизанской группы А. Е. Голощекова. Это человек средних лет, крепкого телосложения со взглядом несколько суровым и пронизательным.

Портрет командира партизанского отряда С. А. Мальцева передает опаленное, грубоватое лицо пожилого человека. Спокойный, уравновешенный по характеру, каким кажется на рисунке, а в реальности он проявлял редкие способности правильно и оперативно ориентироваться в сложных ситуациях боевых действий.

Особое внимание привлекают портреты командиров отделений Н. П. Горева, Н. Я. Купрейчика, А. Ф. Семиделихина, С. С. Смирнова, а также И. А. Шатилы и М. Е. Шикавки, выполненные художником В. Р. Козловым в журнале «За Родину»⁸⁹. Детальная проработка этих рисунков свидетельствует о стремлении автора выявить внешнее сходство портретируемых. М. Е. Шикавка, например, изображен в три четверти, в военной гимнастерке с портупеей через плечо. Внутреннее состояние героя спокойное, он задумчив. На его гимнастерке легкими штрихами прорисована медаль «За боевые заслуги». Убедительные образы народных мстителей создал Н. Гурло,

⁸⁸ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 35266.

⁸⁹ Там же.

это портреты И. Белова, командира взвода И. Иваненко, разведчика партизанского отряда Н. Боброва.

Не один десяток портретов выполнен художниками Л. Дятловым и Е. Дятловым в журнале «Чапаец»⁹⁰, где изображены рядовые партизаны, медсестры, командиры, а также старики и дети. Карандаш запечатлел образы людей, на долю которых выпали трудные испытания. Они прошли суровую школу борьбы и побед. Художники создали портреты командира отряда, разведчика Н. И. Гончарика, партизан А. П. Емельянова, И. Ф. Лукьянчика и многих других.

В партизанской печати имеется значительное количество групповых портретов. Так, на титульном листе журнала «Голос партизана» выполнен групповой портрет партизан, отличившихся на боевом задании. На фоне Красного Знамени мы видим четверых разных по возрасту людей. Они успешно провели операцию по уничтожению вражеских автомашин. Каждый из них крепко держит оружие, символизируя этим готовность к выполнению нового боевого задания.

Следующий групповой портрет помещен в журнале «Ворошиловец»⁹¹. Партизаны находятся в лесу в полной боевой экипировке перед очередным походом. Им поручено выполнить важную операцию, от этого будут зависеть дальнейшая судьба их товарищей, исход предстоящих сражений. Торопливыми карандашными штрихами автор запечатлел боевых друзей в этот волнующий момент.

Партизаны-художники обращались к образам прославленных полководцев, легендарных героев минувших войн, чтобы через их портреты показать преемственность великих исторических побед и массового героизма народа в годы Великой Отечественной войны.

Огромная любовь к родной земле, вероломное нашествие врага, опасность, нависшая над страной, нашли отражение в пейзажных работах художников. В большинстве рисунков пейзаж занимает одно из ведущих мест. Он «связывает» предметы или действия в единую композицию, подчеркивает, а иногда выявляет эмоциональный заряд в раскрытии того или иного события. Пейзаж в партизанской графике не только отображал

⁹⁰ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13343.

⁹¹ Там же.

красоту природы. Главной его задачей было воспитание у советских людей любви к своей Родине. Идеи патриотизма обогащают пейзаж в народном творчестве периода Великой Отечественной войны.

На страницах рукописных журналов встречаются разные по характеру исполнения и силе звучания пейзажи. Тут и лирические, где художники рассказывают о счастливой предвоенной жизни, и военные пейзажи с пылающими городами и селами.

В творческих зарисовках партизанские художники активно использовали цвет (гуашь, акварель, цветные карандаши) и этим придавали им определенную звонкость и декоративность.

Серию пейзажей создал Ф. Золенко в журнале «Комсомольская искра»⁹². Девятнадцать рисунков иллюстрируют статью «25 лет БССР». Здесь мы видим новые заводы, фабрики, новостройки. Работы наполнены особой теплотой, приподнятым настроением. Заканчивается серия картиной войны. Пылают белорусские деревни и города, вражеские сапоги топчут родную землю. Текстовая часть еще больше усиливает эмоциональное звучание последнего рисунка:

«1941 год стал черным и трудным в истории Белоруссии. От Бреста до Кричева, от Турова до древнего Полоцка закружились зловещие вихри пожарищ, кровавым заревом освещая черную ночь Белоруссии <...> Неугасимое пламя партизанской борьбы горит, разгорается, перерастает в огромное народное восстание».

Пейзажные работы чаще всего выполнялись с натуры или по свежим впечатлениям их авторов, которые фиксировали наблюдавшие в действительности реальные эпизоды. Варварство фашистских палачей раскрывалось в простых, но трогаящих графических работах. В одном из них Ф. Золенко создает трагическую картину расправы фашистов с жителями белорусской деревни Лужицы, которые помогали партизанам: пекли хлеб, стирали белье, обеспечивали одеждой. Кузнец Адазь оказался хорошим мастером: ремонтировал винтовки, автоматы, мастерил партизанские пушки. Фашисты узнали о помощи партизанам и жестоко расправились с жителями деревни.

⁹² БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13225.

Таким же трагизмом наполнена и работа С. Гутковского в журнале «Удар с тыла»⁹³. Рисунок иллюстрирует статью «Новый европейский порядок в деревнях Белоруссии». Осиротело некогда цветущее село. Одни черные печные трубы видны на заснеженной бывшей улице. В тексте говорится: «Оккупировав Белоруссию, разрушив созданные в результате 20-летнего плодотворного труда цветущие города и культурные центры <...> гитлеровцы возвестили, что они явились блюстителями европейского порядка».

Пейзажными зарисовками, правдиво отображающими трагические картины войны, художники выражали чувства всенародного гнева. Их образный строй, эмоциональный тон насыщен личными переживаниями партизан, горем и утратами их родных и близких. Художники не только фиксировали увиденное, но и обличали звериную сущность фашизма, его варварские, антигуманные цели.

Особое место в партизанской рукописной печати отводилось сатирическим рисункам. Каждый журнал или стенная газета имел раздел сатиры и юмора. В этом жанре разносторонне раскрывался талант непрофессиональных рисовальщиков. Даже неумение владеть рисунком не становилось преградой для многих авторов в создании остросатирических, эмоциональных работ. Меткие, сатирически заостренные рисунки высмеивали главарей рейха и их союзников, разоблачали их преступные деяния. Фашистские палачи изображались в виде животногообразных чудовищ, они вызывали отвращение и смех. Удачное сочетание рисунка и текста способствовало эмоциональному воздействию рисунков на зрителя, глубоко волновало его. Через сатирический рисунок «проходила» суровая и трудная партизанская жизнь.

В журнале «Партизан Белоруссии»⁹⁴ помещен рисунок «Готтальная мобилизация в Германии» (художник неизвестен). Автор изобразил Гитлера, который собрал последние резервы живой силы и указывает им путь: «Вперед, мои доблестные солдаты! На вас последняя надежда». В этом строю по обрывистой дороге бредут старики, калеки, дети. Каждый из

⁹³ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13227.

⁹⁴ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13229.

образов выразителен. Художник как бы предвещает судьбу фашистской Германии, которую не могли спасти ни тотальная мобилизация, ни геббельсовская пропаганда, ни надежда на «секретное оружие».

Вторая, не менее интересная, карикатура выполнена в партизанском журнале «Чапаевец»⁹⁵. Автор в технике линейного рисунка показал гитлеровского генерала, который выдувает из соломинки мыльные пузыри, он пускает их в воздух, они лопаются и исчезают. На пузырях художник сделал надписи: «Украина», «Белоруссия», «Эстония». Лопнувшие мыльные пузыри символизируют провал гитлеровских планов, стремление поработить народы советских республик. Рисунок отличается простотой и выразительностью.

Принцип развертывания сюжета в сатирических рисунках партизанских художников строился на двух, трех и более сериях и является устойчивой формой изобразительного рассказа. Через такую последовательность в раскрытии той или иной темы художник добивался большой выразительности своих работ, их острого эмоционального воздействия на зрителей. Примером такого решения является рисунок Г. Леня в журнале «Красный партизан»⁹⁶. Карикатура называется «Пироги и пышки». На первом рисунке показаны Гитлер и Муссолини, которые за столом делят мнимые «плоды» войны. Гитлер огромным мечом разрезает пирог, на котором написано «СССР». Муссолини одну руку погрузил в кучу золотых монет, вторую, поглядывая на пирог, облизывает. Рядом стоят менее «значительные фигуры» – руководители стран-союзников, которые снуют возле ног Гитлера, чтобы получить часть завоеванного. На другом рисунке показано, какую часть получили все участники «раздела». Огромная рука, символизирующая Советский Союз, одним ударом уничтожает всех участников дележа. Сопровождает карикатуру текст: «Теперь ясно, что Германии и ее холоуям не придется кушать пироги и пышки, что им придется делить между собой синяки и шишки».

По такому принципу выполнена и карикатура в журнале «Партизан Белоруссии» под заглавием «Прибытие немецкого

⁹⁵ БГМИВОВ, фонды. – Инв. № 13225.

⁹⁶ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13229.

помещика в Белоруссию». Художник показал помещика, который любуется красотой белорусской природы. Под рисунком текст: «Этот лес меня пленяет». В другой части изображен эпизод, когда вооруженные партизаны берут помещика в плен, и текст подводит итог этому рисунку: «Этот лес меня пленил».

Часто содержание карикатуры раскрывается через диалог между сатирическими образами. Так, например, в одном из рисунков художника Л. Дятлова в журнале «Пламя» показаны два немецких солдата, которые посинели от холода и греют замерзшие руки возле огня. Один из них говорит:

– Фриц, мы были в Варшаве, побывали в Париже, а придется ли нам побывать в Москве?

– Дурак, меня волнует другое, придется ли нам побывать в Берлине?

Рисунок выполнен тушью с подрисовкой акварелью, карикатурные образы видятся беспомощными и уродливыми.

Такая сатирическая гиперболизация, заострение отрицательных черт помогали художникам показывать моральное вырождение гитлеровцев, их внутреннюю пустоту. Остроумие и простота изобразительного рассказа, его ясность и доступность для восприятия – характерные черты творчества художников-партизан.

Во многих случаях в сатирических рисунках встречается прием метафорического решения образов. Немецкие офицеры, генералы и солдаты часто изображались в виде животных. Художники показывали фашистов в образах обезьян, змей, крыс, собак и т. д. Так, например, немецкий генерал в образе ползучей змеи представлен в рисунке Г. Леня на странице журнала «На штурм врага»⁹⁷. Змея ползет, огибая все новые и новые территории и города. На заднем плане могучая рука Красной армии сжимает в крепком кулаке змееподобное чудовище и уничтожает его. Такой условно-метафорический изобразительный прием помогает более остро воспринимать данный рисунок, прочитывать его главное содержание.

Разнообразие изобразительных приемов, которые использовали партизанские художники: гипербола, аллегория, метафора, гротеск – давало возможность сконцентрировать эмоциональный заряд в том или ином рисунке, раскрыть сущность

⁹⁷ БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13229.

определенного образа, явления, события. Особенностью таких рисунков было то, что художники соединяли в них жизненную реальность с условностью сатиры. Эта условность расширяла границы изобразительных форм и усиливала выразительность рисунков.

Отличительная черта сатирической графики художников-партизан – тесная взаимосвязь текста и рисунка. Много остроумных стихотворений написано к сатирическим рисункам. Эта взаимосвязь рисунка и текста в значительной степени соотносилась с лубочным стилем и позволяла глубже выявлять остроту идейного содержания и эмоционально воздействовать на зрителя. Содержание карикатур всегда выражало конкретные жизненные явления, в них рассказывалось о реальных событиях, конкретных людях и их поступках. Рисунки делались оперативно и тут же выставлялись на обозрение. Художники вели рассказ о делах, которые происходили в мире, о состоянии на фронтах и своих партизанских успехах.

Значительное место в искусстве непрофессиональных партизанских художников занимал плакат. Партизанские рисованные плакаты, часто повторенные в нескольких экземплярах, доходили до вражеских гарнизонов. Плакаты в основном не отличались по своим размерам от рисунков, но были решены именно в духе этого жанра с присущей ему условностью, символикой. Рисунки имели образно-аллегорический характер, выполнялись упрощенно, лаконично. Текст был предельно коротким, призывным: «Смерть немецким захватчикам!», «Раздавим фашистскую гадину!», «Да здравствует наша героическая Красная Армия!», «Вперед к победе!», «За Родину!» и т. д. Рисунки-плакаты в ряде случаев заполняли журналы, стенные газеты, листовки. Часто наспех изготовленные, они переходили из рук в руки народных мстителей или повторенные вручную в нескольких экземплярах уносились оперативными группами партизан на боевые задания и распространялись среди населения оккупированных гитлеровцами сел и деревень. Кроме призывного текста, которым заканчивался плакат, часто помещалась информация о положении на фронтах, о наступлении Советской Армии, о преступлениях фашистских палачей на временно захваченных врагом территориях. Благодаря агита-

ционной направленности плакаты имели огромную мобилизующую силу среди населения.

В создании рукописных журналов и других средств агитации и пропаганды значительное внимание уделялось их художественному оформлению. Каждая статья, написанная партизанскими корреспондентами, как правило, красочно оформлялась заголовками, заставками, концовками. Вся сохранившаяся рукописная печать периода Великой Отечественной войны изобилует заглавным текстом, в котором использованы разнообразные формы шрифта и орнамента. Как бы задавая начало содержанию текста, заставки несли организующий момент того или иного эпизода, информируя о предстоящем его содержании. Концовки подытоживали смысл текста. Часто заставки и концовки делались по принципу самостоятельного рисунка, отражающего конкретные эпизоды. В оформлении рукописных журналов широко использовались растительные и геометрические орнаменты. Ими украшались обложки журналов и страницы с текстом.

Таким образом, в годы Великой Отечественной войны народное изобразительное искусство развивалось в исключительно специфических условиях всенародного партизанского движения на временно оккупированной врагом территории. Свой значительный вклад в великое дело победы внесло и творчество художников-партизан, сражавшихся с фашистскими захватчиками на территории Беларуси.

Каждый партизанский отряд имел свой рукописный журнал, в котором велась летопись боевой жизни народных мстителей. Корреспонденты писали очерки, поэмы, стихи, частушки, художники воспроизводили военные события в рисунках, плакатах, походных набросках.

На страницах журналов художниками-партизанами создано большое количество портретов народных мстителей, зарисовок пейзажа, наполненных лирикой мирной жизни, трагических картин разрушений и пожарищ, эпизодов боевых действий. Ими также выполнены многочисленные сатирические рисунки, карикатуры, насыщенные разнообразной тематикой – от политической до бытовой. Все графические работы отличались жизненной правдой и художественной выразительностью, документальностью отображения. Сатирические графические ра-

боты имели большое воздействие на личный боевой состав. Меткие, сатирически заостренные рисунки высмеивали главарей рейха и их союзников, разоблачали их преступные деяния. Разнообразие изобразительных приемов: гипербола, аллегория, метафора, гротеск – давало возможность сконцентрировать эмоциональный заряд в том или ином рисунке, раскрыть сущность определенного образа, явления, события. Изобразительное искусство играло огромную воспитательную роль, оно вдохновляло личный состав партизанских отрядов на борьбу с врагом.

Л и т е р а т у р а

1. *Ганчароў, М. І.* Мастацтва мужнасці і гераізму / М. І. Ганчароў. – Мінск : Беларусь, 1976. – 159 с.

2. *Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.].* – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 3 : Канец XVIII – пачатак XX ст. / рэд.: Л. М. Дробаў, П. А. Карнач. – 1989. – 448 с.

3. *Ісакаў, Г. П.* Віцебская мастацкая школа 1922–1923 гг. / Г. П. Ісакаў // Матэрыялы 1-й навуковай канферэнцыі аспірантаў і маладых вучоных, 20 мая 1993 г. / Віцеб. дзярж. пед. ін-т. – Віцебск, 1993. – С. 24–25.

4. *Ісаков, Г. П.* О художественном образовании на Витебщине в конце XIX – начале XX века / Г. П. Исаков // Изобразительное искусство в системе образования : материалы респ. науч.-практ. конф., Витебск, 17–18 дек. 1996 г. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: В. П. Климович, С. И. Малашенков. – Витебск, 1997. – С. 86–89.

5. *Некрасова, М. А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика / М. А. Некрасова. – М. : Искусство, 1983. – 344 с.

6. *Сахута, Е. М.* Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии / Е. М. Сахута. – Минск : Полымя, 1982. – 96 с.

7. *Сахута, Е. М.* Художественные ремесла и промыслы Белоруссии / Е. М. Сахута, В. А. Говор. – Минск : Наука и техника, 1988. – 266 с.

8. *Сахута, Я. М.* Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 1996. – 103 с.

9. *Сахута, Я. М.* Народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 1988. – 287 с.

10. *Шаура, Р. Ф.* Сатырычная графіка партызанскіх самадзейных мастакоў / Р. Ф. Шаура // Весці АН БССР. – 1975. – № 11. – С. 112–129.

11. *Шаура, Р. Ф.* Выяўленчае мастацтва: старонкі мужнасці і гераізму (1941–1945) / Р. Ф. Шаура // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2005. – № 4. – С. 45–50.

12. *Шаура, Р. Ф.* Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў другой палове XX – пачатку XXI ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 384 с.

Т е м а 4. НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО второй половины XX – начала XXI ст. УПРАВЛЕНЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И КАДРОВОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ СФЕРЫ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

1. Восстановление народного творчества в послевоенный период: выставочная деятельность, творческие семинары, учебно-воспитательный процесс.

2. Развитие изобразительной самодеятельности в 1960–1980-е гг. Деятельность организационно-методических структур в сфере народного художественного творчества.

1. Изобразительная самодеятельность Беларуси в послевоенный период и работа организационно- методических институтов по ее развитию

В послевоенный период развитие народного изобразительного искусства стало приобретать устойчивую форму массового движения. Создавались и функционировали областные и республиканские государственные организационно-методические структуры, которые планомерно и систематизированно проводили работу в сфере художественного творчества и эстетического воспитания граждан. Заметно определился и получил широкое поле деятельности в обществе мощный пласт художественной культуры – самодеятельное искусство.

Основными учреждениями в этой области стали Республиканский Дом народного творчества (позже имел название Республиканский организационно-методический центр народного творчества) и Республиканский Дом художественной самодеятельности (в дальнейшем – Межсоюзный Дом самодеятельного творчества). Подобные структуры функционировали и в областных центрах республики.

Одним из первых в республике в послевоенное время возобновил работу Витебский областной Дом народного творчества.

Уже в июле 1945 г. была организована первая послевоенная областная выставка изобразительного и прикладного искусства, в которой приняли участие 7 художников-живописцев, 2 скульптора, 12 ткачих и вышивальщиц. Экспонаты выставки отображали тематику Великой Отечественной войны и восстановления народного хозяйства.

В 1947 г. в многочисленных городах республики прошли районные и областные выставки самодеятельного творчества, посвященные 30-летию советской власти. Состоялась областная выставка работ художников-любителей Минской области, где экспонировалось свыше трехсот работ живописи и графики. На выставке в Витебске, например, демонстрировались картины старейших самодеятельных художников Л. Доминского, А. Филипповой, И. Зельдина и других, которые были известными мастерами еще в тридцатые годы. В этом же году состоялась выставка работ художников Гродненской области. В ней приняли участие более пятидесяти мастеров. Высокую оценку получили работы В. Севрука, В. Федоровича, Н. Рахунок, А. Голончука, Б. Березина.

В практику работы Домов народного творчества в конце 40-х гг. стало входить проведение передвижных выставок самодеятельного изобразительного искусства. Витебский областной Дом народного творчества организовал в сентябре 1949 г. в Орше передвижную выставку, в которой приняли участие 48 авторов. Здесь экспонировались картины «Приезд суворовца» М. Полякова, «Красная повозка с хлебом» А. Позднякова, «Строительство деревни» М. Табакова, «Разгром немецкого штаба» В. Смирнова, «Новости из Москвы» М. Чукова, портреты, выполненные М. Гвоздиковым, Ф. Шалаевым, А. Заровским, И. Гориным и др.

На выставке, организованной Брестским областным Домом народного творчества в декабре 1949 г., в разделе живописи демонстрировались картины, которые свидетельствовали об активной творческой деятельности начинающих художников. Большой популярностью пользовались портреты А. Добрушина и натюрморты Е. Хабельман («Букет цветов», «Яблоки» и др.). Интерес зрителей вызывали работы И. Филиппука («Закат солнца», «Дети возле дома»). Легкостью тонов были пронизаны рисунки Н. Гридчиной, пейзажи И. Ломакина, М. Саенкова;

натюрморты и портреты В. Калиновского выделялись оригинальностью композиционного решения.

Результатом деятельности художников-непрофессионалов в послевоенные годы явилась Республиканская художественная выставка, посвященная 30-летию создания БССР (ноябрь 1949 г.). В экспозиции были представлены портреты политических деятелей, героев Великой Отечественной войны, композиции на темы партизанской борьбы и созидательного труда белорусского народа. Республиканская выставка подтвердила массовость участия и рост мастерства самодеятельных художников, но вместе с тем отметила и определенные недостатки. При наличии интересных, оригинальных в композиционном отношении и цветовом решении работ в экспозицию также включались маловыразительные картины и рисунки, снижавшие общий уровень выставки.

В первой половине 50-х гг. проводилась работа по созданию студий и кружков изобразительного искусства, организации учебно-методической работы. Для руководства коллективами приглашались опытные художники-профессионалы, которые могли возглавить учебно-творческий процесс в изобразительной самодеятельности.

Студия при Брестском областном Доме народного творчества долгое время считалась лучшей в республике. Ее руководителем являлся член Союза художников П. А. Данелия. Он имел большой профессиональный опыт, оказывал действенное влияние на формирование творческих способностей своих воспитанников.

Хорошей школой по подготовке самодеятельных художников в Брестской области считались студии при Кобринском (руководитель – самодеятельный художник М. Василевский), Лунинецком (руководитель – учитель рисования Н. Ищенко), Дрогичинском (руководитель – самодеятельный скульптор С. Макухо) Домах культуры. В это время работали и многочисленные кружки изобразительного искусства, которые объединяли и обучали художников-любителей. Занятия в коллективах изобразительного искусства давали необходимые знания по рисунку, живописи, композиции. Учащиеся постоянно выезжали на природу, делали зарисовки, писали этюды, которые потом использовались для подготовки творческих работ. Актив-

но проводилась работа в студии завода имени С. М. Кирова в Витебске, которой на протяжении нескольких лет руководил В. Тихоненко. Она располагалась во Дворце культуры стройтреста № 9 и хорошо обеспечивалась гипсовыми слепками и учебными пособиями. Значительное внимание в ее работе уделялось наброскам и академическому освоению рисунка.

Ведущей в Витебской области в этот период считалась студия при художественном училище (позже преобразованном в художественно-графический факультет пединститута). Она готовила учащихся для поступления в институт, но в студии могли заниматься и все желающие.

До конца 1950-х гг. в Минской области насчитывалось свыше 20 изокружков при Домах культуры с общим количеством 190 человек.

В развитии самодеятельного творчества определенное значение имели семинары и конференции. Витебский областной Дом народного творчества в 1956 г. провел 8 семинаров с самодеятельными художниками. Их работу возглавляли консультанты и художники Е. Красичкова, А. Корженевский, В. Дежиц. Методисты и внештатные консультанты выезжали в районы для оказания методической и консультационной помощи любителям искусства на местах. При подготовке к празднованию 40-летия Октябрьской революции Брестский областной Дом народного творчества основное внимание уделял совершенствованию процесса развития изобразительной самодеятельности. Прошел областной семинар-совещание народных мастеров, на котором читались лекции по искусству, проводились практические занятия по живописи. Семинары с самодеятельными художниками были также организованы в Пинске, Кобрине, Телеханах, Каменце, Давид-Городке и других городах. Они проходили в городах Гродненской, Могилевской и Гомельской областей. В их работе принимали участие методисты Республиканского Дома народного творчества, известные белорусские художники З. И. Азгур, И. А. Ахремчик, Е. Е. Красовский. Семинары помогали самодеятельным авторам в подготовке к областным и республиканским выставкам, посвященным 40-летию Октябрьской революции.

В первые послевоенные годы и в период 50-х гг. тема мирного строительства раскрывалась самодеятельными художни-

ками особенно проникновенно и жизнеутверждающе. Восстановление разрушенного войной народного хозяйства, строительство новых заводов, электростанций, школ, трудовая жизнь крестьян отображались живописцами, графиками, резчиками по дереву в лирико-эпическом, повествовательном истолковании. В своих произведениях художники рассказывали о производственной деятельности, общественной жизни, отображали быт людей. Именно повествовательность, документальность жизненных сцен, их правдивая описательность были характерными чертами в самодеятельном изобразительном творчестве этого периода. Вместе с тем самодеятельное творчество было ориентировано на уровень образцов профессионального искусства, поскольку преимущественную долю в экспозиции выставок занимали работы студийного характера. Существовала определившаяся тенденция профессионализации творчества, которая получила свое начало еще в 30-е и 40-е гг. Работы «примитивного» характера или обозначенные самобытностью образного решения не принимались в большинстве своем организаторами выставок. Методические устремления руководителей изоколлективов были направлены на переучивание художников, творчество которых не укладывалось в академические рамки изобразительных правил и приемов. И все же можно отметить, что положительным явлением в 50-е и первой половине 60-х гг. стало создание большого количества изостудий при Дворцах культуры фабрик и заводов, в учебных заведениях республики.

Каждый год к общему количеству изоколлективов прибавлялись десятки новых творческих объединений. Союз художников Беларуси активно оказывал помощь организационно-методическим структурам по работе с народными мастерами и самодеятельными художниками. Профессиональные художники становились организаторами и руководителями изостудий, которые объединяли любителей искусства из разных сфер производственной деятельности.

Эффективность работы по организации самодеятельного творчества часто зависела от инициативы руководителей и помощи со стороны государственных органов на местах. Профессиональные художники, которые обеспечивали обучение в студиях и изокружках на академических принципах искусства, не

всегда учитывали индивидуальные творческие особенности учащихся. Долгое штудирование гипсовых слепков, натюрмортов составляло основу процесса обучения. Студийцы знакомились с правилами построения рисунка, композиции, закономерностями цветовых отношений. Они в определенной степени овладевали навыками изобразительного ремесла, но освоить на профессиональном уровне его не могли, поскольку данная система решала не образовательные, а воспитательные задачи в области искусства. Многие учащиеся, приходившие в студию с индивидуальной манерой художественного видения, вынуждены были переучиваться с ориентацией на профессиональный уровень, что приводило к утрате ими ценных самобытных качеств образного представления.

При отборе творческих работ на выставку учитывался именно уровень профессионального мастерства. Поэтому выставочные экспозиции становились малоинтересными для зрителей. Произведения самодеятельных художников имели определенное профессиональное начало, но были выполнены на низком художественном уровне. Большинство работ выделялось техникой исполнения, а не глубиной образного раскрытия. Художников интересовали внешне эффектные исполнительские приемы, однако терялась непосредственность художественной выразительности – качество, характерное народному эстетическому представлению. Тенденция искусственной профессионализации народного художественного творчества в 1950–1960-е гг. отрицательно сказывалась на его дальнейшем развитии.

В конце 1960-х гг. и в 70-е гг. произошли изменения в организационно-методических структурах. До 1968 г. основную работу проводили республиканский и областные Дома народного творчества. Но в 1968 г. в Беларуси были созданы Дома художественной самодеятельности при республиканском и областных советах профсоюзов. Профсоюзы стали активно принимать участие в мероприятиях, связанных с развитием самодеятельного творчества в республике. При Домах художественной самодеятельности работали отделы изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Они проводили работу по выявлению и учету самодеятельных художников, оказанию им консультационной помощи, организации выставочной

деятельности. Важными задачами в работе Домов художественной самодеятельности становились широкая популяризация творчества непрофессиональных художников средствами печати, радио, телевидения, конкурсов, а также организация изостудий и изокружков, проведение творческих семинаров и конференций.

После создания Домов художественной самодеятельности произошло условное разделение сферы деятельности с художниками-любителями и народными мастерами. В ведении Домов народного творчества в основном осталось традиционное искусство деревни, Дома художественной самодеятельности взяли шефство над художниками городов и городских поселков. Состояние работы в области изобразительной самодеятельности значительно улучшилось. Существенно увеличилось количество выставок: персональных, отчетных, районных, областных и республиканских.

Республиканский Дом художественной самодеятельности в практику своей работы ввел организацию международных передвижных выставок. Только на протяжении 1975–1980-х гг. они прошли в Венгрии, Болгарии, ГДР, Монголии, Чехословакии, Корею, на Кубе, в Италии, Финляндии, Франции.

С 1974 г. в республике начала проводиться работа по созданию творческих клубов самодеятельных художников. В мае 1974 г. был организован Минский творческий клуб с секциями живописи, графики, резьбы по дереву и чеканки. В клубе объединялись около 200 человек разных профессий и возрастов. За каждой секцией закреплялись консультанты – профессиональные художники, специалисты изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Творческие секции, заседания которых проводились по установленным графикам, решали вопросы организационного, художественно-практического и методического характера. При клубе работала изостудия, где проводились регулярные занятия по живописи, графике, декоративно-прикладному искусству под руководством художников-педагогов Минского театрально-художественного института. Кроме того, в определенные дни собиралось расширенное заседание совета клуба, на котором обсуждались творческие работы ее участников, проводились консультации по изобразительному искусству для всех желающих. Совет клуба

каждый год планировал проведение отчетных выставок, а также выставок, посвященных знаменательным датам и важным событиям в жизни республики и бывшего СССР.

План работы Минского творческого клуба предусматривал не только оказание практической помощи художникам-любителям в овладении изобразительным мастерством, но и развитие их эстетических, нравственных качеств. Большую роль здесь играли систематическое чтение лекций по истории искусства, посещение творческих мастерских известных белорусских художников, просмотр художественных выставок и их обсуждение, участие в творческих семинарах.

В 1982 г. Минскому клубу самодеятельных художников было присвоено почетное звание «Народный клуб самодеятельных художников». Постоянными участниками выставок являлись талантливые живописцы: Э. Афанасенко, М. Багрянцев, В. Гутник, М. Егоров, М. Капитанчук, В. Классинский, П. Красавина, Л. Орлис, А. Рожанский, С. Смеюха, М. Червяков, М. Яковенко, Н. Яковенко и др.

В 1970–1980-е гг. организовывались клубы в областных и ряде районных центрах республики. В управленческие структуры клубов широко привлекались художники местных отделений Союза художников Беларуси, искусствоведы. Клубы по интересам являлись новой, перспективной формой учебно-воспитательного процесса в массовой самодеятельности, в том числе и в изобразительном творчестве. В отличие от студий, где в основном решалась задача более узкого плана – обучение художников-любителей навыкам рисунка, живописи, композиции, клубы совмещали эту деятельность с развитием разносторонних способностей своих участников.

В народном творчестве 1970–1980-е гг. характеризовались активизацией выставочной деятельности. Особый размах имела республиканская выставка «Слава труду». Живописцы, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства продемонстрировали свои возможности по созданию разнообразных и интересных художественных произведений. Зрители увидели впечатляющие работы Ю. Баранова, М. Бая, М. Гвоздикова, М. Докучаева, Ф. Дудо, М. Засинца, В. Каравашкина, В. Классинского, Г. Колчина, П. Красавиной, Ю. Крикова, Д. Крупени, С. Мирзояна, С. Смеюхи, Л. Трохоловой, М. Чер-

вякова и др. Результатом республиканского смотра народных талантов под девизом «Слава труду» стала Всесоюзная художественная выставка самодеятельного творчества. Среди экспонатов, представленных разными республиками, особым успехом у массового зрителя пользовались живописные произведения, скульптура, работы декоративно-прикладного искусства Беларуси.

Первый Всесоюзный фестиваль художественной самодеятельности, который прошел в 1975–1977 гг., определил дальнейшие масштабы народного творчества. Республиканская выставка, проведенная в рамках фестиваля, привлекала внимание зрителей тематическим разнообразием. В творческую деятельность включились сотни новых людей, они показали себя интересными мастерами разных видов искусства.

Всесоюзные выставки самодеятельного творчества «Тебе, Родина, наше творчество и мастерство» (1981), «Мир, труд, коммунизм» (1982), выставка, посвященная 40-летию Победы (1985), раскрыли новые художественные таланты трудящихся. Живописные, графические и скульптурные произведения отображали созидательный труд и героизм народа в годы Великой Отечественной войны.

Вместе с тем в проведении выставок далеко не всегда учитывались особенности и специфика изобразительной самодеятельности как социокультурного движения и явления искусства. Главной задачей в работе учреждений этого профиля была установка на массовое участие людей в художественно-творческом процессе. И не всегда художественно-образный уровень произведений имел решающее значение, что, естественно, сказывалось на качественной стороне выставок. Экспозиции часто представляли наборы однообразных по исполнению произведений с претензией на профессиональную школу, вследствие чего заметно размывалась грань истинно народного в традиционном понимании искусства.

В 1990-х гг. коренным образом изменился сложившийся на протяжении многих десятилетий стереотип развития народного искусства. Остались историческим прошлым массовое самодеятельное изобразительное творчество трудящихся, помпезность бывших всесоюзных творческих смотров и фестивалей. На смену им пришла новая эпоха в развитии народного

искусства, глубже стала теоретическая разработанность многих вопросов искусствоведения, что дает возможность сегодня по-новому формировать научные взгляды в познании и осмыслении народного искусства как декоративно-прикладных, так и изобразительных его форм и видов.

Таким образом, народное изобразительное искусство в послевоенный период, возрождаясь заново, постепенно стало приобретать устойчивую форму массового социокультурного движения. Были созданы областные и республиканские организационно-методические структуры, планомерно и систематизированно проводившие работу в сфере художественного творчества и эстетического воспитания трудящихся. К 1950 г. заметно определился и получил широкое поле деятельности в обществе мощный пласт художественной культуры – массовая художественная самодеятельность.

В изобразительное творчество активно вовлекалось большое число любителей искусства. Художники писали не только пейзажи, натюрморты, но и брались решать жизненно важные темы. В их творчестве актуализировалась тема мирного строительства, которая в живописи раскрывалась особенно проникновенно и жизнеутверждающе. Характерными особенностями творческих произведений непрофессионалов становились повествовательность, документальность, правдивая описательность.

Положительной тенденцией этого социокультурного движения в послевоенный период и вплоть до 90-х гг. являлось создание в республике расширенной сети студий и кружков изобразительного искусства, творческих клубов не только в крупных городах, но и при предприятиях, учебных заведениях, колхозах и совхозах. Огромный поток людей вливался в культуротворческий процесс, что способствовало решению задач культурно-просветительной работы на уровне государственной политики. Но вместе с тем в этом бурном процессе массовой изобразительной самодеятельности были существенные недостатки. Самодеятельное изобразительное искусство было ориентировано на подражание образцам профессионального искусства, и, естественно, преимущественную долю в экспозиции выставок занимали работы художников, выполненные в условиях организационных форм творческой деятельности. Суще-

ствовала устоявшаяся тенденция профессионализации самодеятельного изобразительного искусства, которая получила свое начало еще в 30–40-е гг. Устремления руководителей изоколлективов были направлены на переучивание таких мастеров, творчество которых не укладывалось в академические рамки, этим нивелировались их самобытность и природные художнические качества.

В 1990-х гг. произошли значительные перемены в развитии народного искусства. Во многом изменилась культурная политика в республике. Ушла в прошлое тенденция преобладающей массовости в самодеятельном изобразительном творчестве трудящихся. Сменились ценностные ориентации на народное изобразительное искусство, что внесло изменения в деятельность организационно-методических структур учреждений культуры.

2. Состояние и пути развития народного изобразительного искусства Беларуси в постсоветский период

Народное художественное творчество до 90-х гг. прошлого столетия, как мы отмечали, развивалось по исторически отработанным, устоявшимся организационным принципам и формам. Существовала широкая сеть соответствующих институтов, соподчиненных между собой: республиканские и областные Дома народного творчества, Дома художественной самодеятельности, областные управления, районные и городские отделы культуры и др. Государство выделяло материальные средства на содержание достаточно большого аппарата чиновников в сфере культуры, народного творчества, организации свободного времени. Дома народного творчества и художественной самодеятельности широко использовали услуги внештатных сотрудников – художников-профессионалов, искусствоведов, специалистов, которые помогали выявлять народных умельцев, художников-любителей, регулярно осуществляли консультационную помощь, популяризировали их творчество в средствах массовой информации.

До 1990-х гг. в республике систематически и активно развивалась выставочная деятельность. Имея широкую сеть творческих коллективов – студий и кружков изобразительного ис-

куства, клубов по интересам, организационно-методические учреждения проводили большую работу по созданию много-ступенчатого цикла выставок – групповых, отчетных, районных, областных и республиканских. Эта последовательная и непрерывная цепь смотров-конкурсов благоприятствовала лучшему отбору творческих работ народных мастеров и самодеятельных художников на представительные и ответственные выставки – республиканские и всесоюзные. Последние проводились регулярно через 4–5 лет и имели широкое освещение в печати, радио, телевидении.

1970–1980-е гг. в области самодеятельного и традиционного народного (декоративно-прикладного) искусства, отмеченные массовым участием трудящихся в художественном творчестве, стали периодом его наиболее активного развития. Тысячи людей самой разной социальной принадлежности приобщались к творческому процессу. Труженики села, рабочие, учителя, врачи, специалисты многочисленных сфер трудовой деятельности демонстрировали свой талант в разных видах искусства – живописи, графике, скульптуре, а также в декоративно-прикладном искусстве – ткачестве, вышивке, соломоплетении, резьбе по дереву и др. Белорусское народное искусство завоевало авторитет не только среди республик бывшего Союза, но и в международном масштабе. В этот период в большинстве стран Западной Европы прошли передвижные выставки народного искусства Беларуси, которые получили высокую оценку зарубежных зрителей.

В 1991 г. произошел распад бывшего Союза на отдельные государства. Республики получили возможность самостоятельно решать политические, экономические, социальные и духовные задачи. Условия самостоятельной и независимой державы потребовали новых подходов в проведении экономической и культурной политики. В Беларуси в этот период проходила реорганизация учреждений, которые занимались проблемой развития народного искусства. Были упразднены республиканские Дома народного творчества и художественной самодеятельности, курировавшие этот пласт культуры на протяжении многих десятилетий. Прекратили свою деятельность многочисленные творческие клубы, которые решали целый круг задач художественно-творческого и воспитательного плана,

сократилось количество изостудий при профсоюзных клубах и Домах культуры. Широкомасштабные выставки народного творчества стали редким явлением в культурной жизни республики. Прежние формы управления процессом развития народного искусства, которые использовались на протяжении всего советского периода, стали уступать новым методам организации процесса освоения, сохранения и развития национальных культурных ценностей.

Областные организационно-методические центры народного творчества, которые продолжали работать в новых условиях, активизировали работу аналогичных районных центров, а также отделов культуры. В районных городах и городских поселках, совхозах и колхозах стали создаваться Дома ремесел. К своей деятельности они приобщали не только опытных, известных в республике народных мастеров, но и объединяли в коллективы по интересам многих других участников, и в первую очередь молодежь.

За десять последних лет в Беларуси созданы и успешно функционируют свыше 70 Домов и центров ремесел. Только в Витебской области их работает около 20. Здесь взрослые и дети осваивают различные виды ремесла – ткачество, вышивку, вытинанку, соломоплетение, резьбу по дереву, декоративную роспись и другие виды творчества. Так, например, в Лепельском Доме ремесел во многих кружках ведется обучение молодежи народному ремеслу. Лепельчане – школьники, учащиеся ПТУ – активно влились в учебно-творческий процесс в этом общественно-культурном учреждении. Руководители Дома ремесел умело используют знания и опыт старших носителей аутентичного народного искусства. Народные мастера возрождают традиционные, но утраченные сегодня виды и технологии декоративно-прикладного искусства и передают свой творческий опыт молодому поколению.

Чтобы поддерживать творческие связи с отдаленными населенными пунктами района, Лепельский Дом народных ремесел создал в сельской местности филиалы. Например, в деревне Черцы работает кружок соломоплетения, в деревне Волосовичи – лозоплетения, а деревня Домжерицы стала центром ткачества. Кроме практической творческой деятельности, Дом ремесел проводит научно-исследовательскую, поисковую работу.

Постоянно налаживаются этнографические экспедиции, отыскиваются стародавние бытовые предметы и произведения народного искусства, которые потом становятся ценными экспонатами музея, образцами по возрождению традиционных видов ткачества, вышивки, набивки, гончарных и бондарных изделий – всего, что было неизменным и необходимым в повседневной жизни наших предков.

Немаловажное значение в работе Дома ремесел уделяется пропагандистско-просветительным вопросам. Здесь читаются лекции и проводятся экскурсии для жителей Лепельщины, гостей города и района. Народные мастера, художники постоянно принимают участие в областных и республиканских выставках, ярмарках и праздниках. Их творческие работы можно встретить на передвижных выставках и в далеком зарубежье – Голландии, Франции, Бельгии, Германии. Неповторимая живопись в картинах В. Жерносека и П. Жерносека, глиняные игрушки З. Лейко, вытинанки (вырезанки) Л. Козачонок, изделия из лозы и стружки Л. Салоненки, тканые ручники Н. Бобрович являются высокими образцами народного искусства.

Дома ремесел – это новые учебно-творческие, воспитательные и организационно-методические структуры в области народного художественного творчества. Они заполнили тот организационно-методический вакуум, который создан после ликвидации республиканских научно-методических центров народного творчества и культпросветработы и Межсоюзного Дома самодеятельного творчества. Дома ремесел на этом этапе стали действенными центрами народной художественной культуры. Тут развивается аутентичное искусство, создателями которого выступают местные жители. Дома ремесел возвращают тот богатый, глубоко народный потенциал духовности, который по причине губительного влияния технического прогресса, урбанизации и социальных трансформаций в современной жизни, казалось, безвозвратно ушел в небытие.

Активную работу по включению в учебный и творческий процесс тружеников города и села, детей и молодежи проводят Дома ремесел Браславского, Верхнедвинского, Витебского, Городокского, Глубокского, Полоцкого, Оршанского и других районов Витебской области, Вилейский, Мядельский и Слуцкий Дома ремесел Минской области, а также многие другие

подобные учреждения Брестской, Гомельской и Могилевской областей Беларуси.

С 2000 г. в республике работают не только Дома (центры) ремесел, но и Дома фольклора, школы народного творчества. Как городские, так и сельские Дома ремесел являются центрами не только эстетического воспитания детей и молодежи, но и настоящей школой обучения, освоения и трансляции традиций народного искусства среди нового поколения людей в наш сложный технократический век. Именно Дома ремесел и подобные им учебно-воспитательные структуры являются современной моделью учреждений культуры, которые наиболее эффективно реализуют задачи активного включения людей в эстетико-воспитательный и художественно-творческий процесс. Они являются той первоначальной художественно-культурной «академией» в воспитании современного человека, который сегодня должен обладать качествами образованной, развитой в эстетическом и нравственном смысле личности.

Одним из заметных явлений в культуре Беларуси в последнее десятилетие стало создание Белорусского союза мастеров народного творчества (БСМНТ), который в своей работе решает основные вопросы научной, организационной и творческой деятельности в системе традиционного народного искусства. Сегодня Союз мастеров народного творчества насчитывает более пятисот человек – специалистов в разных видах традиционного искусства, аутентичных его носителей и тех, кто имеет специальную подготовку и художественное образование, но творчески работает именно в очерченных границах традиционной народной культуры. БСМНТ поддерживает тесные связи с народными мастерами всех регионов республики через областные отделения, которые имеются во всех областных городах. Областные отделения имеют свои организационные структуры, куда входят объединения районного масштаба.

Союз мастеров народного творчества, реализуя государственную культурную программу в республике, выступает инициатором проведения праздников в разных видах народного декоративно-прикладного искусства. Только на протяжении последних десяти лет при поддержке Министерства культуры были организованы и проведены республиканские праздники-конкурсы народного творчества «Гончарный круг» (1995), «Соломенное чудо» (1997), «Лозовые кружева» (1998), «Дере-

во жизни» (1999), республиканская выставка «Рождественские узоры» (1998), национальная выставка произведений народного искусства в рамках Первого фестиваля народного искусства «Беларусь – моя песня», где свыше 620 талантливых мастеров из 105 районов республики продемонстрировали свои произведения декоративно-прикладного искусства, живописи и объемной пластики. В марте 2006 г. прошла Вторая национальная выставка народного искусства «Жыватворныя крыніцы», на которой было широко представлено традиционное и наивное искусство, что свидетельствовало о возрождении многих утраченных его видов, таких как роспись на стекле, вытинанка, бондарство, художественная обработка кожи, изделия из бисера.

Союз мастеров народного творчества ежегодно проводит республиканские и областные праздники-конкурсы традиционного народного искусства, пленэры гончаров, лозоплетельщиков, резчиков-монументалистов, приуроченные к знаменательным событиям и датам.

Традиции проведения праздников-конкурсов по тем или иным видам творчества по-новому пробудили интерес людей к народному искусству. Именно на праздниках-конкурсах сотни посетителей могли наблюдать, а порой и принимать непосредственное участие в создании декоративно-художественных предметов вместе с опытными и известными в республике народными мастерами.

Белорусский союз мастеров народного творчества в своей структуре имеет ряд творческих секций: соломоплетения и аппликации соломкой, художественной обработки дерева, гончарства и керамики, вышивки, ткачества, вытинанки и кузнечного дела. Кроме организационно-творческих задач, правление Союза решает вопросы самого широкого спектра – социальные, творческие, воспитательные и др. Оказывается помощь мастерам в устройстве на работу, приобретении материалов и оборудования для творческой работы, повышении квалификации. По инициативе БСМНТ ежегодно Министерство культуры выделяет именные стипендии наиболее активным и заслуженным мастерам, чтобы материально поддержать и целенаправленно организовать их творческую деятельность. Не на последнем месте в работе Союза находятся вопросы благотворительной помощи пожилым мастерам, инвалидам, студенческой молодежи. Союз мастеров народного творчества, имея статус общественной организации, много сделал для

сохранения и развития традиционного народного искусства Беларуси. Его центральный управленческий орган сконцентрировал в себе заинтересованных, компетентных в своем деле специалистов, которые в сложное для республики время взяли на себя ответственность возродить ценнейшую сокровищницу народной культуры и придать ей новый живительный импульс. Однако БСМНТ взял под свою опеку только область традиционного народного искусства. Вне его сферы деятельности остался огромный пласт народного творчества – это самодеятельное и любительское изобразительное искусство, которое было наиболее распространенным и активно развивающимся в советский период. Сотни представителей любительского изобразительного искусства во всех регионах Беларуси оказались невостребованными в тех культурных процессах, которые происходят сегодня в нашей стране. На данном этапе художники-любители сами решают свои творческие задачи. Большинство из них работают для себя, родных, близких, определенная часть втянута в творческий бизнес и старается пополнить свой семейный бюджет. В этой ситуации лучшие произведения живописи, объемной пластики, декоративного плана не имеют возможности стать предметами выставочных экспозиций, музеев и картинных галерей, поскольку произошла дифференциация видов и форм в изобразительной самодеятельности и приоритет в настоящее время отдан наивному искусству как наиболее яркому, неповторимому, наполненному народной архаической эстетикой.

На современном этапе развития народного художественного творчества всеми его вопросами занимаются структурные подразделения областного масштаба – это областные организационно-методические центры народного творчества (ООМЦНТ). При организационно-методических центрах имеются отделы традиционной культуры, любительского творчества, а также информационно-аналитический и репертуарно-издательский отделы. Эффективной работе ООМЦНТ помогают районные организационно-методические центры народного творчества (РОМЦНТ), районные центры культуры (РЦК), районные центры народного творчества (РЦНТ). Все районные организационно-методические структуры планируют свою деятельность, исходя из республиканской и областной программ развития культуры. Проводятся экспедиционная работа, праздники ремесел, конкурсы, выставки, осуществляется передача

опыта народных мастеров молодежи, организовываются ярмарки народного искусства. Министерство культуры Республики Беларусь курирует все звенья республиканского, областного и районного масштаба. Качественные изменения в развитии народного традиционного и любительского творчества в значительной степени доказали эффективность деятельности новой модели учреждений культуры на этапе социокультурного преобразования нашего общества.

Итак, в постсоветский период в нашей республике были четко определены новые концепции и приняты программы по развитию народного искусства, промыслов и ремесел, обозначены стратегические задачи возрождения фольклора, аутентичных традиций, восстановления памятников истории и архитектуры. Поставленные важные социокультурные планы повлекли за собой решение многих вопросов по изменению и упорядочению всей системы управленческих структур и организаций, призванным заниматься непосредственным руководством развития культуры в республике, и в частности народного художественного творчества.

Происшедшие качественные изменения в развитии народного традиционного и любительского творчества в значительной степени доказали эффективность деятельности новой модели учреждений культуры на этапе социокультурного преобразования нашего общества.

Л и т е р а т у р а

1. *Марцелев, С. В.* Художественная культура Белоруссии на современном этапе / С. В. Марцелев. – Минск : Беларусь, 1978. – 208 с.
2. *Островский, Г. С.* Городской фольклор – часть народного творчества / Г. С. Островский // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 6. – С. 26–27.
3. *Павлов, П. А.* Массовое художественное творчество трудящихся / П. А. Павлов. – М. : Профиздат, 1976. – 115 с.
4. *Проблемы народного искусства* : сб. ст. / под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 136 с.
5. *Разина, Т. М.* О профессионализме народного искусства / Т. М. Разина. – М. : Советский художник, 1995. – 192 с.
6. *Раманюк, М.* Агоўская размалёўка / М. Раманюк // *Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.].* – Мінск : БелСЭ, 1989. – С. 20.
7. *Раманюк, М.* Віртуоз Давыд-Гарадоцкае размалёўкі / М. Раманюк // *Мастацтва.* – 1995. – № 1. – С. 33–35.

Т е м а 5. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИМИТИВ И ФОРМЫ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

1. Особенности феномена изобразительного примитива, природа его существования и функционирования.

2. Образно-пластические свойства произведений наивного искусства. Особенности творчества Л. Трохоловой, В. Жерносека, М. Засинца, М. Лариной, Ф. Пупко, Ф. Максимова.

1. Художественная природа и сюжетно-тематический комплекс изобразительного примитива

В отличие от искусства первобытной эпохи, в котором доминировала коллективная форма художественной мысли, *современный примитив представляет собой феномен реализации индивидуального творческого начала.* Поэтому он не может отождествляться с фольклором и народным декоративно-прикладным искусством. *Феномен изобразительного примитива возникает при условии творческой деятельности талантливой личности, которая стремится отобразить мир специфическими художественными средствами, закодированными в ее сознании природой и не имеющими прямых отношений к системе академических правил и приемов.*

В основе искусства примитива лежит примат реализации внутренней потребности художника в спонтанной творческой деятельности без рефлексий и коррективов, сконцентрированной на личностных впечатлениях и врожденном художественном инстинкте. Наивное искусство развивается вне профессиональной школы и общепринятых изобразительно-выразительных средств. Наивный художник в своем произведении всегда отображает не то, что видит, за чем наблюдает, а то, что он знает, что ассоциируется с его представлениями о предметном мире. Он стремится оперировать определенными стереотипами образов, имеющих своеобразную типичность в конкретности

запечатляемых предметов, сцен и сюжетов, в устойчивости композиционных схем и архетипов. Наивное искусство не связано с художественными традициями, характерными для народного бытового искусства. Однако в наивном искусстве существуют свои традиции, как об этом уже ранее говорилось, но они не имеют сходства с коллективной формой передачи отработанного художественного кода, а выражаются через устойчивые образные модели подсознательного, генетически заложенного в человеке своеобразного художественного видения реального бытия. С детским творчеством наивное искусство имеет подобие сугубо во внешнем сравнении. Детские рисунки несут отпечаток примитива только на определенном возрастном этапе. Дальше наивность исчезает, если подросток продолжает заниматься творчеством и осваивает академические правила искусства.

Часто творчество наивных художников квалифицируется только как категория непрофессионального искусства и определяющим фактором является внешняя форма произведений – их несоответствие критериям академического образования. Однако отсутствие знаний профессионального искусства – это еще не показатель отнесения того или иного произведения к наивному искусству, к примитиву. «Отличительная особенность наивного искусства заключается не в творениях художника, а в его сознании. Картина и изображенный на ней мир, – пишет В. А. Помещиков, – ощущается автором как реальность, в которой он сам существует»⁹⁸.

Широко распространенной формулой искусства наивных творцов является образ праздника как наиболее торжественный и запоминающийся момент в жизненных обстоятельствах. Здесь внимание акцентируется не на частных композиционных элементах, а замечается, как правило, стремление художника запечатлеть то общее, что составляет главный контекст картины – торжественность, возвышенность настроения, открытую радость, жизнеутверждение, человеческое единство.

Достаточно актуальным в наивном творчестве остается тема рая. Именно здесь концентрируются образы архаичных мифов, моделируется картина нереального мироздания, которая пред-

⁹⁸ Помещиков В. А. Роль архетипов в наивном искусстве // Примитив в изобразительном искусстве. – М., 1997. – С. 158–159.

ставляется автором как образ некоей иной системы бытия, не земной, но и не космической, а иногда и той и другой в едином переплетении. Наивный художник проникнут верой в свои замыслы, фантазии, мечты, когда открывает перед собой мир, который возникает на холсте из небытия и придает обыденному новый смысл.

Основной целью в творческой деятельности наивного художника является авторское самовыражение. Автор по-своему рефлексивизирует главную сущность творческого процесса, в нем спонтанно проявляются эмоции и реализуется проба донести свои мысли до зрителя средствами образного изобразительного языка. Наивное искусство возникает и развивается в разных социальных условиях и в своих ценностных ориентациях имеет различный круг сторонников. Оно базируется на единой природотворческой энергетике, которая дается человеку генетически и сохраняется в его мировосприятии в закодированных «программах» художественного отражения реального мира. У многих практиков и искусствоведов далеко не однозначные отношения к оценке изобразительного примитива и его классификации как по историческим периодам функционирования, так и по образно-стилистическим признакам. Некоторые теоретики исключают примитив из системы народного искусства и рассматривают его как феномен особой культуры (А. Концедикас), другие понимают под термином «примитив» упрощенность, стилистическую аморфность, смешивание условного канона с натуралистичностью и самодеятельным правдоподобием (А. Горпенко). В иной плоскости проводит сравнение примитива и самодеятельного изобразительного творчества известный исследователь народного искусства М. А. Некрасова. «Народный примитив, – замечает автор, – связан с культурой народной, примитивизм в станковом искусстве появляется на почве культуры профессионально-художественной. И то и другое определяется известной психологической структурой»⁹⁹. В данном случае ученый относит примитив к народному искусству только в сфере крестьянского декоративно-прикладного творчества, но не в части изобразительных форм его проявления.

⁹⁹ Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. – М., 1983. – С. 100.

Примитив в народном искусстве, хотя и возникает на почве особенности индивида и определяется его психологической структурой, все же вырастает и развивается в границах народного искусства и едва ли может быть отнесен в какое-либо другое или третье измерение культуры. На современном этапе научного осмысления проблемы изобразительного примитива ряд ученых подтверждают нашу мысль о том, что примитив (и как его частное проявление – наивное искусство) является неотъемлемой частью народного искусства, возникшего и развивающегося в его конкретно очерченных границах. Е. И. Кириченко, например, поясняет, что «...на генетическом уровне значительное количество наивных художников является носителями исконной народной традиции, восходящей к крестьянскому искусству, но претерпевшей в течение XX столетия некоторые изменения под воздействием неизбежно появляющихся в новые эпохи социокультурных факторов, в том числе сформированных городской средой»¹⁰⁰. Действительно, народный примитив, и особенно его изобразительные формы, представляет пока еще достаточно сложную проблему в теории искусствознания. Существуют разнообразные точки зрения ученых, теоретиков искусства, практиков. Подобные вопросы все заметнее приобретают актуальность на международных семинарах и конференциях. Интеллектуальная общественность стремится определить его сущность, специфику, роль и место не только в духовной культуре, но и в жизни общества в целом. Еще не исчерпана дискуссия по ряду вопросов функционирования этих двух художественных явлений в культурном пространстве, однако можно с уверенностью утверждать, что *наивное и традиционное народное искусство, как уже было ранее сказано, не могут быть изолированы одно от другого и не могут противопоставляться друг другу. Во-первых, наивное искусство происходит из народных истоков и своей сущностью отражает народное мировоззрение, народное эстетическое восприятие мира, народную философию жизни специфическим образным языком. Во-вторых, изобразительный примитив характерен и традиционному народному искусству, например, в украшении орудий труда, предметов быта, архи-*

¹⁰⁰ Кириченко Е. И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века. – Екатеринбург, 2004. – С. 76.

текстурных элементов жилья, что и роднит их между собой. В данном случае выявляются общие образные характеристики, общая символика и средства художественного обобщения. Разница между ними только в том, что в отличие от наивного творчества народное прикладное искусство, кроме эстетических качеств, в своей основе несет и утилитарные функции, имеющие прямое отношение к материальной культуре, и развивается в контексте передаваемых из поколения в поколение ремесленных и художественных традиций.

Произведения народных мастеров в той или иной степени связаны с образно-семантической системой представления о мире, природе и человеке. Образно-семантическая, знаково-символическая сущность народного искусства всегда определялась глубоким содержанием верований, обычаев, чертами ритуального осмысления человеческой жизни.

Если обратиться к современному художественному примитиву, то и здесь мы можем обнаружить образно-семантические мотивы, имеющие архаические истоки. К. Г. Богемская, оценивая современный примитив, отмечает: «Если мир традиционной культуры можно сравнить с космосом, то современный примитив – это осколок небесного тела, метеором прочерчивающий художественный небосклон и сгорающий в атмосфере цивилизации»¹⁰¹.

Художники-примитивисты, живущие в разных странах и на разных континентах, между тем демонстрируют похожие структурологические образные системы, выявляют общие качества, свойственные определенному художественному восприятию, которое как бы канонизировано своеобразными знаково-символическими схемами. *В их сознании выявляется своего рода «закодированность» опыта предшествующих поколений.*

Примитив, который занимает место между фольклором и профессиональным искусством, не является самостоятельным стилистическим направлением в искусстве. Он функционирует и в границах фольклора, и ориентируется на образцы профессионального искусства. Но к профессиональному искусству примитив имеет очень отдаленное отношение, поскольку в своей основе он исключает академическую художественную

¹⁰¹ Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – СПб., 2001. – С. 49.

школу с ее изобразительными правилами и установками. Единственное, что можно обнаружить в этих связях, это то, что примитив часто заимствует в профессиональном искусстве некоторые темы и сюжеты, но и здесь они трансформируются на совершенно иной язык художественного воплощения.

Особый интерес представляет связь примитива с фольклором. Стремление художника к обобщению образов, к отображению наиболее существенных моментов в жизни приводит к необходимости условного истолкования изображаемых сцен и эпизодов. Эту особенность мы обнаруживаем и в устном фольклоре, в частности в песенном, в котором художественные средства выявления подчинены отображению неких типичных явлений. Но обобщение и типизация образов, явлений как в народных песнях, так и в искусстве примитива чаще происходят на основе реальных событий, в результате чего художественный вымысел приобретает характер жизненного повествования.

В композиционно-схематической структуре и содержательном истолковании примитива можно заметить аналогию с таким жанром устного народного творчества, как сказки. Сходство выявляется здесь не только в образном строе, в традиционных сюжетах, поэтизации быта, легендах, в преобразовании реальных сцен и явлений в фантастические мотивы, но и во внешних чертах изобразительного повествования. Перед зрителем в первую очередь раскрываются звучность и чистота колористического письма, декоративность, что придает композиции мажорное, возвышенное настроение.

Примитив также является главной составляющей городского изобразительного фольклора (по Г. Островскому). Расписные настенные ковры, сундуки, народные живописные и графические картинки (лубок) – это не только истоки, но и живительная сила его развития. В примитиве и в наше время сохраняются многочисленные черты, свойственные традиционному изобразительному фольклору.

В искусстве примитива очень мощно выявляется народное восприятие жизни. Наивный художник стремится не к поверхностному его отображению, а к преобразованию и украшению. Языком искусства он пытается обыденную жизнь отобразить праздничной, радостной, для этого использует разнообразные

сюжеты, которые связаны с мифологией, былинами, преданиями. И в простых жизненно-бытовых или сказочно-мифических сценах всегда закладывается глубокая повествовательная информация.

В примитиве не только совмещались сюжеты и образно-стилистические каноны традиционного народного творчества, но, как уже отмечалось, им заимствовались темы, творчески перерабатывались структурологические схемы профессионального искусства. «Но, вместе с тем, в основе искусства “примитива” с его прочной генетической связью с культурой прошлых веков сохраняется принципиальное единство, детерминированное целостностью фольклорного типа культуры, в котором органичны синкретичность искусства и быта, художника и среды, автора и героя произведения»¹⁰².

Для того «чтобы ощутить специфическую ценность “примитива” как произведения искусства, – отмечает Л. И. Тананаева, – надо, видимо, преодолеть в себе привычку искать истинные художественные ценности только на “правильных” путях развития»¹⁰³. Впечатляющая сила художественного образа не может зависеть, как известно, от академической правильности организации композиционной структуры, колористического решения живописного произведения или точности пропорций в объемной пластике. Каждое направление в искусстве развивается в рамках своей стилистической системы с соответствующим арсеналом художественных условностей. В искусстве наивных живописцев или скульпторов эти условности изобразительных форм выявляются достаточно ярко. Примитив как особый тип художественного мышления представляет собой наиболее характерные и относительно устойчивые композиционные схемы, имеет стилистику, отвечающую народному эстетическому миропредставлению. Художественный образ в произведениях наивной живописи, графики или скульптуры не наивный. Он сложный, своеобразный, но его всегда определяют целостность предметного видения, простодушное обаяние, содержательность. В нем предметы и идеи соединяются в

¹⁰² *Островский Г. С.* Городской фольклор – часть народного творчества // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 6. – С. 26–27.

¹⁰³ *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. 109.

специфическую, свойственную только личностному эстетическому представлению автора художественную форму.

В композиционных схемах произведений соотношения предметов и отдельных деталей строятся чаще не в соответствии с конкретной натурной моделью, а в зависимости от той роли, какую придает ей автор, поэтому изображенные детали в большинстве случаев являются несоразмерными и непропорциональными. Однако в этой несоразмерности начинает действовать закон иного порядка – символично-смысловая взаимосвязь компонентов произведения. Когда наивные художники изображают на холсте не конкретные в реалистическом представлении объекты, а ассоциативно сформулированные их образы, они как будто запрограммированно делают своеобразными импровизаторами натуральных впечатлений, свободно балансируя между их сходством. В результате своеобразного авторского эстетического восприятия предметов и явлений произвольно закладывается основа творческой импровизации на плоскости картины или в объемной пластике, но эта импровизация сохраняет определенную типичность образного мышления на уровне устоявшихся художественных архетипов. В произведениях наивных художников всегда демонстрируются особая сила образности, непосредственность передачи своих впечатлений, жизнеутверждающий оптимизм при наличии, казалось бы, простых изобразительных средств. Необходимо отметить, что изобразительные средства здесь простые только относительно. Мы наблюдаем достаточно сложные в границах такого творческого решения пути поиска художественного образа.

Одна из характерных черт, хотя и не всегда обязательная в решении художественного образа в примитиве, – симметричность композиционной структуры, которая основывается на правилах соподчинения главного и второстепенного независимо от места, формы, колористической насыщенности элементов и деталей композиции. Центральное место в композиции, как правило, занимает фигура или предмет, которым автор представляет главную роль. Здесь реализуется простая закономерность: главное – в центре, второстепенное – в радиальном размещении от центра картины. В этом случае просматривается связь с традициями расписных настенных ковров, где устойчиво сохраняется принцип симметричного равновесия, которое

поддерживается не только равномерным размещением изображенных элементов, но и гармоничной колористической насыщенностью.

В искусстве примитива существует особая форма изобразительного повествования с целым комплексом общеизвестных символов в стилистико-конструктивном художественном решении. Если сопоставить произведения наивных художников с образцами высокого искусства, то можно заметить ярко выраженную обратную перспективу в живописных или графических работах, фронтальность размещения фигур и предметов на плоскости, статичность поз, предельную цветовую и пластическую обобщенность, симметричность и равновесие композиционной структуры, диспропорцию соотношения деталей и т. д. Б. А. Успенский в предисловии к книге Л. Ф. Жегина «Язык изобразительного произведения» писал, что обратная перспектива и связанные с ней особенности есть не результат неумений художника, а особая перспективная система, в некотором смысле равноправная с системой прямой или «нормальной» перспективы.

Для того чтобы прочитать произведение наивного художника, естественно, необходимо в определенной мере преодолеть привычку воспринимать в нем предметы и детали только в правильном перспективном сокращении и в пропорциональных соотношениях. Именно в необычности конструктивных схем живописных полотен или графических листов, если это не нарушает общего принципа изобразительности, заключается одна из положительных качеств примитива. Формулы построения композиции здесь соответствуют той форме художественного восприятия предметной реальности, в которой сохраняется целостность внешнего формально-стилистического решения и внутреннего содержания.

Наивное искусство объединяет гениальных творцов-самоучек – продолжателей наиболее древних, аутентичных форм образного мировосприятия и отображения в искусстве природных явлений, самой природы, роли и места в ней человека. Директор государственного учреждения культуры города Москвы «Музей наивного искусства» Владимир Грозин высказал такую мысль, что «наивное искусство – это не модный каприз, а умение ощутить глубокие корни и осознать национальную принад-

лежность в контексте развития культуры и быта своего народа»¹⁰⁴. Наивные художники – прежде всего творцы, которые находятся вне профессиональной среды. Их художественная эстетика не сформирована ни специальным образованием, ни эстетическим опытом, она как бы подсознательно присутствует в «готовом прирожденном виде» и реализуется в творчестве на иных художественных принципах. Наивные художники очень редко пишут пейзажи или натюрморты с натуры. Все предметы и вещи, как известно, изображаются ими не во взаимосвязи со средой, а создаются их образы по системе знаков и символов, которые существуют вне правил и законов профессионального искусства. В картинах обычно отсутствует направление конкретного освещения. Свет не является основной доминантой построения композиции и поиска определенного состояния того или иного действия. Каждый предмет приобретает свою светотень независимо от места и условий нахождения в картине, что придает произведению определенную плоскостность, декоративность, выразительность. Большинство наивных творцов пользуется в живописных работах локальным, открытым цветом. Смешивание красок обычно происходит уже на самом холсте, поэтому колорит произведения становится чистым, открытым, насыщенным.

Изобразительный язык наивного художника действительно уникальный, поскольку это язык гениального от природы творца с обостренными чувствами и своей образно-мировоззренческой позицией. О значении творчества наивных мастеров в общей художественной культуре арт-директор Государственного центра современного искусства (Москва) Л. Божанов сказал, что может быть сегодня только наивное искусство как искусство изобразительное не вызывает сомнений в своей безусловности, самодостаточности и основательности. Действительно, в историю мирового изобразительного искусства вошли имена наивных художников: Анри Руссо (Франция), Иван Генералич (Югославия), Пиросманашвили (Грузия), Иван Селиванов, Елена Волкова, Павел Леонов (Россия), Елена Киш, Михаил Засинец, Федор Максимов, Василий Жерносек, Аполлинарий Пупко, Лилия Трохолева (Беларусь) и многие другие.

¹⁰⁴ Грозин В. Муниципальный музей наивного искусства // Философия наивности : сб. ст. – М., 2001. – С. 217.

Их произведения сравнимы с лучшими образцами мирового искусства. По словам Е. И. Кириченко, «...наив есть составная часть многослойного народного художественного творчества XX столетия, являясь одновременно и разновидностью художественного примитива нового этапа его развития»¹⁰⁵.

Что касается возраста наивных художников, то наиболее характерными периодами для их творческого развития являются детство и старость. Известны случаи, когда художники, которые всю жизнь работали в русле репрезентативного творчества, меняли свою выработанную стилистическую манеру, переходили в категорию презентативной эстетики, что граничит с искусством наива. Вспомним последнее произведение Микеланджело Буонарроти «Пьета Рандонини», которое оказалось непохожим на все его предшествующее творчество. Уже будучи девяностолетним человеком, он с сожалением отмечал, что именно только сейчас понял, что такое искусство и как необходимо в нем работать.

К наивной непосредственности примитивистов в поисках новых изобразительных форм обращались и художники-постмодернисты. Немало в своем творчестве наследовали из фольклора, лубка Марк Шагал, Казимир Малевич, а такие художники, как Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, изобразительный примитив взяли за основу своего последующего творчества.

Наивное искусство является одним из действенных факторов самореализации и социализации определенной категории людей, которые ищут свои пути в творческом процессе без влияния системы профессионального освоения академических правил и приемов. Однако изобразительный язык как в профессиональном искусстве, так и в наиве характеризуется такими его составляющими, как рисунок, композиция, колорит, светотень, силуэт, форма и др. Но при детальном анализе работ наивных художников выясняется, что и они пользуются определенными средствами художественного языка, но изобразительные средства здесь работают совершенно в иной репрезентативной образно-стилистической системе, казалось бы, не вписывающейся ни в какую устоявшуюся традицию. И все же

¹⁰⁵ Кириченко Е. И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века. – Екатеринбург, 2004. – С. 37.

стилистика творчества наивных художников и язык их искусства не могли возникнуть без опоры на какую-либо традицию.

Рассматривая проблему пространства и света в картине наивного художника, О. Д. Балдина сделала сравнительный анализ творчества представителей «природного наива» с системами ортогональных проекций стенных росписей Древнего Египта, параллельной перспективы средневековой живописи Востока, Китая и Японии, обратной перспективы в иконах Византии и Древней Руси. Она справедливо отмечает, что подобные схемы, структурологические образные построения иницируются «природными наивистами» не осмысленно, а спонтанно, благодаря генетически закодированной прирожденной способности человека неординарно видеть, воспринимать и отображать изобразительными средствами окружающий мир¹⁰⁶.

Элементы наиболее древней ортогональной проекции встречаются во фризových живописных полотнах Ф. Максимова, М. Лариной и других художников Беларуси, где наивные творцы строят пространство картины, используя двухмерный план композиционного решения, профильность (или фас) размещения персонажей и предметов. В данном случае действие разворачивается на двухмерной плоскости, предметы не перекрывают друг друга в глубине пространства и существуют параллельно между собой.

В ряде работ современных наивных художников ощущаются отзвуки древности, что выявляется в использовании ими системы параллельной перспективы. Одинаковость в передаче ближнего и дальнего планов приводит к тому, что пейзаж, например, кажется нам одновременно и плоскостным и пространственным. В этом случае содержание произведения раскрывается независимо от правил и законов взаимоподчинения между собой вещей и предметов. Эта особенность характерна для творчества таких наивных художников, как М. Засинец, В. Жерносек, П. Тетеркин, О. Лапицкая и др.

Что касается обратной перспективы, то ее в чистом виде в творчестве наивных художников не часто можно встретить. Обратная перспектива присутствует в отдельных предметах композиции или даже в целой структуре общего построения

¹⁰⁶ Балдина О. Пространство мира и пространство картины наивного художника (к постановке проблемы) // *Философия наивности* : сб. ст. – М., 2001. – С. 152.

произведения, но она не формируется в целостную систему осознанного композиционного решения. Наивный художник, используя самый минимальный арсенал изобразительных средств, способен сказать зрителю так же много, как и художник с академическим образованием. Наивное искусство неподвластно сменам стилей, времени, как это характерно профессиональному. «Если в “ученом” профессиональном искусстве мы наблюдаем постоянную смену стилей (особенно быстро стили стали меняться в модернизме), то здесь время остановилось. Наивное искусство предстает перед нами единственной драгоценной нитью, которая только и может по-настоящему связать нас с нашим прошлым»¹⁰⁷.

Содержание произведений наивных художников всегда является первичным. Зритель, как правило, не может прочесть в картине то, что стремится рассказать автор, поскольку художник «не может дотянуть форму до уровня задуманного содержания». «Наивные художники, – как пишет Л. Д. Ртищева, – люди из толпы, но они не люди толпы. Они – личности, непонятые и непринятые в своем жизненном окружении. В условиях постоянного пребывания в толпе они имеют мужество обладать собственным острым взглядом на мир, на место человека в нем. Они представители глубинных слоев народа, они наделены острым архаическим восприятием реальности»¹⁰⁸.

В наше время наивное искусство постепенно теряет элемент экзотики и все заметнее становится частью общего художественного процесса. Необходимо отметить, что сегодня наивное искусство развивается в условиях кризиса профессионального искусства и сложных жизненных катаклизмов. Вместе с тем оно становится все более востребованным в общем культурном пространстве. На творчество наивных художников обратили внимание не только специалисты различных гуманитарных наук, но и создатели галерей, сегодняшние предприниматели и коммерсанты потому, что «...наивные авторы в зыбкой незавершенности нелогичной художественной формы воплощают глубокий смысл, отправляющий вдумчивого зрителя к архаике первобытного мифа»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Мигунов А. Маргинальная тема // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : материалы Междунар. науч. конф. – М., 2004. – С. 9.

¹⁰⁸ Ртищева Л. Д. Наивное искусство в начале XX I века // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы. – М., 2004. – С. 77.

¹⁰⁹ Там же. С. 87.

Творчество наивных художников, как сказано выше, на первый взгляд имеет сходство с детскими рисунками. Однако в отличие от детского творчества наивные художники имеют определенный жизненный опыт, свои личные романтические идеалы и свое представление о сущности жизненных явлений, что и трансформируется в их живописных полотнах или графических листах. Именно через непосредственное восприятие окружающей природы, своеобразное образное отражение реальных сцен и эпизодов наивное искусство как будто возвращает сегодняшнего зрителя к первородной простоте предметов и идей, которые не перегружают его приобретенными стереотипами и заимствованными ценностями, и на протяжении XX и начала XXI ст. оно служит для современного творчества источником художественных изысканий и открытий¹¹⁰.

Своеобразную трактовку с образной и технико-исполнительской стороны в творчестве наивных художников приобретает портрет. Произведениям этого жанра в искусстве примитива свойственны стилизованность рисунка, колористическая обобщенность, которая приближается к декоративно-плоскостной форме, равная проработка основных и второстепенных деталей, ярко выраженная их диспропорция. Здесь значительную роль играет своеобразие чувственного восприятия исполнителя. Не менее важное значение имеют и поиски внешнего сходства портретируемого. Художники стремятся подчеркнуть наиболее характерные черты своего героя, отобразить особенности лица, фигуры, которые в целом могли бы быть несущественными в образном решении портрета. В проработке внешних черт модели, например, мало употребляют цвета, которые не соответствуют натуре, однако смело и активно прописывают детали одежды, фон (в живописи), в результате чего произведение приобретает оттенок портрета-типа и не является портретом конкретного человека.

В жанре портрета наивный художник передает сугубо личностные отношения к окружающей предметности. Творец будто свой внутренний мир проецирует на конкретные события или вещи, превращая их в определенные символы. В портрете,

¹¹⁰ Лемтюгова Ю. А. // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : материалы Междунар. науч. конф. – М., 2004. – С. 131.

и особенно в автопортрете, женщины-художники, например, стремятся отобразить свою молодость, вернуться в прошлое через создание визуальных образов по воспоминаниям или посредством фотографий, подчеркнуть юность, молодость, красоту. Нередко в наивном портрете художники возвращаются к «идентификации собственной личности с образами кумиров, чем совершается интуитивно осознаваемый шаг к “оправданию” той “неприкаянности”, которая отчуждает наивов от “своего круга” и привычного некогда хода жизни. У каждого художника своя модель творца, отвечающая его представлениям о себе и об избранном идеале, но общими всегда остаются этические и эстетические культурные нормы, на которые наив ориентируется и которые определяются синкретизмом архаического сознания»¹¹¹.

Постановка проблематики примитива в контексте общего искусствоведения ставит задачу определения его специфических черт, форм и способов функционирования на каждом историческом и социальном этапе в соответствии с состоянием и развитием культурного процесса. Со второй половины 1990-х гг. система массового художественного творчества претерпевает значительную трансформацию. Актуальным становится наивное искусство, примитив, которые уже давно стали типичным явлением в искусстве для многих стран Запада. К изучению наивного искусства с особым интересом обратились философы, историки, искусствоведы, оно становится предметом музейного коллекционирования и выставочных экспозиций. Так, в 1995 г. в Государственной Третьяковской галерее была развернута большая выставочная экспозиция «Примитив в русском искусстве XVII–XIX вв.», проведен ряд международных конференций, в которых приняли участие не только российские исследователи, но и специалисты из Прибалтийских республик, Беларуси, Украины и дальнего зарубежья.

Истоки примитива, как уже отмечалось, не только в фольклоре, но и в определенной степени в высоком искусстве. Однако материал высокого искусства всегда переосмысливался наивистами. Специфическая образность, свойственная прими-

¹¹¹ Кириченко Е. И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века. – Екатеринбург, 2004. – С. 67.

тиву, характерна тем, что в этой сфере художественного творчества еще имеются относительно устойчивые типологические черты. В примитиве «...каждый образ не индивидуален, но типичен, – пишет А. В. Бакушинский. – Он – знак, символ той или иной категории явлений, творчески организуемых сознанием в некие единства. Он – идея постоянства некоего общего содержания и формы в текучести неповторяемого, происходящего только однажды»¹¹².

Вместе с тем в природе примитива сохраняется высокая мера типизации образа (это наиболее четко наблюдается в произведениях портретного жанра) и одновременно выявляется личный мир автора. В создании композиционной конструкции и раскрытии содержательных моментов наивный художник не руководствуется умышленно образно-стилистическими канонами, а постигает их в большинстве своем интуитивно, благодаря личному ощущению и художническому таланту.

Прошедший значительные исторические этапы и развивавшийся в различных видах и формах, художественный примитив закрепился в современном народном изобразительном искусстве с характерными приметам культуры памяти, которая сохранилась в архаизирующих слоях креативного сознания и проявляется в типических образах и тексте художественных произведений. Имеющий достаточно разнообразные терминологические оттенки, не всегда совпадающие по содержательному порядку (наивное искусство, инсита, маргинальное искусство, искусство аутсайдеров, ар брют, самодеятельное искусство, третья культура), примитив как особый тип художественного сознания квалифицируется в искусствознании в двух смысловых значениях: искусство ранних, наиболее древних стадий культуры и искусство Нового и Новейшего времени, сохранившее элементы архаического художественного сознания. Художественная практика осмысления примитива и примитивизма в начале XIX в. в Европе активизировала внимание исследователей к данной проблеме с позиции истории и теории искусства. Начавшееся исследование примитива в советский период, в частности, в 1920-е гг., Н. Н. Пуниным, А. В. Бакушинским, В. С. Вороновым, к сожалению, не получило даль-

¹¹² Бакушинский А. В. Игрушка как разновидность примитивной пластики // Исследования и статьи. – М., 1981. – С. 310.

нейшего активного развития, поскольку с идеологической позиции примитив как специфическое художественное явление не отвечал духу и форме социалистического реализма в искусстве. Позже, пройдя через сложные пути научных дискуссий, полемических рассуждений, претерпевая разнополюсные оценочные подходы со стороны не только искусствоведов, но и широкого круга гуманитариев – от абсолютного неприятия к признанию и от признания к научному осмыслению и далее, со второй половины 1980-х гг., к коллекционированию и музеефикации, – примитив в народном изобразительном искусстве обрел принятую в искусствоведении дефиницию «наивное искусство», занял свое надлежащее ему место в иерархии терминологических определений народного изобразительного искусства и на современном этапе стал предметом пристального внимания теоретиков и художников-практиков, обнаруживших в нем нестандартные возможности художественно-образного решения.

К вопросам **классификации** наивного искусства (изобразительного примитива) обращались российские и зарубежные ученые и специалисты. Они искали возможные пути, по которым можно было бы определить какие-нибудь общие признаки, объединяющие художественное творчество непрофессионалов и относящиеся к определенной категории или типу изобразительно-выразительного отображения окружающей нас действительности. Еще в начале 1990-х гг. В. Прокофьевым была осуществлена попытка классифицировать изобразительный примитив по историко-культурологическому принципу, предлагалось выделить в нем три основных варианта: *первый* – «лучбочный», имевший широкое распространение в XVIII–XIX вв. в виде народной картинки на самую разнообразную тематику, от бытовой, сатирической до политической; *второй* – «романτικο-идиллический», связанный также с народной картинкой, но уже на сказочно-фольклорные мотивы, и *третий* – «серьезный» тип изобразительного примитива, в основе которого предусматривались религиозная тематика и провинциальный портрет.

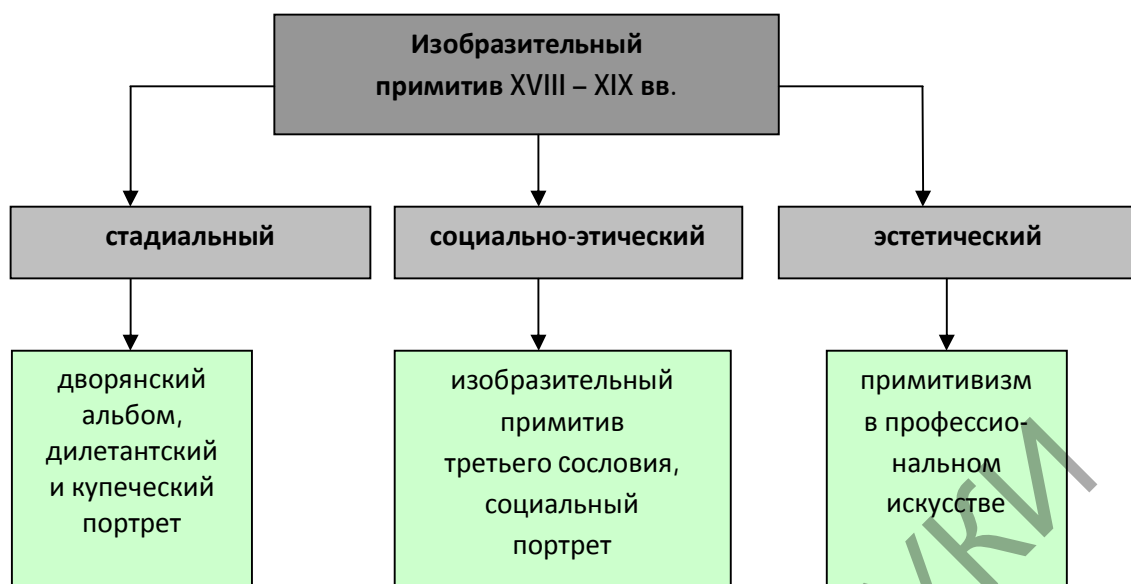


Рис. 4. Типология народного изобразительного примитива XVIII–XIX вв. (по А. Лебедеву)

Типологизацию примитива в России в XVIII–XIX вв. А. Лебедев, например, построил по историко-социологическому принципу (рис. 4). Он разделил примитив на «генетический» (провинциальный портрет, графический лубок XVIII в.), «социально-этический» (купеческий портрет, лубок XIX в. социальной направленности) и «эстетический», ориентированный на конкретные художественные результаты.

Основным критерием в типологизации изобразительного примитива Т. Зиновьева, например, определила исключительно художественно-эстетические категории. Она классифицирует наивное искусство на пять типов: «инфантильное», «декоративное», «скрупулезное», «реалистическое» и «фантазийное».

Французские искусствоведы и специалисты по изучению творчества наивных художников классифицируют их по трем основным признакам: «естественники», фиксирующие в своих произведениях все наблюдаемые жизненные явления; «символисты», которые изображаемые сцены и эпизоды обобщают в некие зашифрованные аллегории и образы, и «брюты», творчество которых может быть предметом мистических измышлений, не соотносящихся с реальным мировосприятием. Разнообразие подходов к моделированию типологических формул наивного искусства по тем или иным критериям, имеющим отношение к психологическим, культурологическим, творческим

или художественно-эстетическим особенностям создателей данного искусства, свидетельствует о сложности этого явления и подтверждает мысль об условности существующих схем возможной его классификации. Вместе с тем каждая классификационная схема имеет право на жизнь, если учесть, что в осмыслении и оценке творчества наивных художников имеет значение психологическая составляющая, посредством которой формируется эстетический идеал творца, основывающийся на бессознательном способе мышления и архаико-мифологическом художественном его миропредставлении. Чтобы определить творческое кредо наивного художника, необходимо, по меньшей мере, изучить личность самого автора как субъекта творчества, создателя произведения, и выявить особенности самого произведения как объекта искусства, т. е. проследить психологические и чисто художественные стороны творческого процесса. Именно с этих позиций можно наиболее верно и оправданно подойти к формированию типологического поля наивного искусства.

В изучении творчества наивных художников ряд специалистов основное внимание акцентирует на психологических особенностях авторов, классифицируя их в систему соответствующих типов творчества: «активный», «пассивный», «смешанный», соотнося их с конкретными психологическими характеристиками личности (экстравертивными и интровертивными типами). Такой подход в классификации и изучении наивного искусства не только возможен, но по-своему интересен, однако он является прерогативой исследования психологов-профессионалов. С точки зрения искусствоведческого анализа, наивного искусства основными критериями оценки произведений должны служить средства изобразительного языка, поскольку в данном случае концепция личности и концепция художника являются неразделенными в самом акте творческого процесса. Следовательно, эти категории, выступающие как единое целое в создании художественных произведений, являются определяющими в формировании типологического поля наивного искусства.

Основным критерием в типологизации наивного искусства сотрудник Государственного Российского Дома народного творчества З. Крылова, например, определила чисто изобрази-

тельно-выразительные средства и попыталась выделить четыре наиболее характерных направления: «инфантильное», «фольклорно-декоративное», «авангардное» и «реалистическое»¹¹³. Каждое направление характеризуют специфический изобразительный язык, своеобразие образного мировосприятия и отражение художником реального мира. По ее определению, инфантильное творчество отличается «детскостью» художественного видения, примитивностью рисунка, плоскостной расстановкой деталей, колористической открытостью и т. д. Фольклорно-декоративное направление выделяется сказочностью изображаемых сцен и эпизодов, заметной фольклорностью содержания повествования, мифологичностью раскрытия основной идеи, обращением к традициям и обычаям человека в далеком прошлом. Художники авангардного направления, как утверждает исследователь, в творческом процессе используют самые разнообразные изобразительные приемы, средства и материалы, которые в большинстве своем заимствуют из профессионального искусства, но перерабатывают в соответствии со своим мировосприятием. Здесь можно наблюдать экспрессивность цветового ряда, смелость композиционных поисков, некоторое пренебрежение к детальной проработке в картине, условность рисунка.

Характерными особенностями так называемого реалистического направления в наивном искусстве являются максимальное «правдоподобие» изображаемого окружающего мира, «выписанность» предметов, попытка использования линейной и воздушной перспективы с ориентацией на произведения классического искусства. Данная категория творцов еще в 1960–1970-е гг. обозначалась как «наивные реалисты», и этот термин был широко распространен в искусствоведческой практике советского периода.

Таким образом, изобразительный примитив представляет специфический тип художественного восприятия мира, основывающийся на психологических особенностях и творческих способностях человека, закодированных природой в его сознании и проявляющихся в устойчивых формулах образного

¹¹³ Крылова З. Н. Типология наивного искусства : опыт исследования творческих аспектов // Примитив в изобразительном искусстве : материалы Всесоюз. науч.-практ. конф. – М., 1994. – С. 29.

представления без рефлексий и коррективов вне влияния профессиональной художественной школы.

Латинское слово «primitivus» обрело обозначение неразвитости и упрощенности в определении искусства. Оно ориентировано на оценку искусства ранней стадии художественной культуры. В современном значении термин «примитив» применяется в оценке искусства Нового и Новейшего времени, когда используются простейшие приемы изображения как первоэлементы художественных форм. На современном этапе развития одним из его разновидностей является наивное искусство, включающее в свой арсенал живописные картины, графические работы и объемно-пластические произведения непрофессиональных художников, творчество которых базируется на иной, отличной от академических правил и приемов изобразительно-выразительной основе.

Наивное искусство – это специфическая форма образного отражения окружающего мира определенным слоем социума в народной художественной культуре XX в., представляющая локализованную часть изобразительного примитива на современном этапе его развития и обладающая архаическими универсальными пластическими и образно-содержательными константами, которые реализуются в живописных, графических и объемно-пространственных художественных произведениях.

2. Образы предметного мира в пространстве картины наивной живописи и пластике деревянной скульптуры

В период развития массовой изобразительной самодеятельности наибольшую популярность в живописи получили такие жанры, как тематическая картина, пейзаж и натюрморт.

В жанровых картинах решались трудовые, исторические, военные темы, отображались фольклорные, сказочные и лирические мотивы. Тематическая картина в сравнении с другими жанрами в 1970–1980-х гг. получила наиболее широкое развитие.

В раскрытии главной идеи произведений живописи использовались разнообразные приемы и средства. От обычной иллюстративности и описательности художники стремились к глубокому образному обобщению, где простой фиксацией фак-

та нельзя было решать поставленную творческую задачу. Естественно, они по-своему, нетрадиционно для общепринятых канонов профессионального искусства выявляли основное содержание в картине, часто использовали аллегорию, метафору, гиперболизировали определенное действие или явление, находили порой неожиданное решение. Нередки были случаи, когда содержание произведения выходило далеко за рамки визуального восприятия его зрителем.

После распада Советского Союза изменились пути и формы культурного строительства в каждом самостоятельном государстве, образованном на его территории. Другими стали цели и задачи в развитии народного традиционного и любительского искусства. Вместо дефиниции «самодеятельное искусство» актуализировались новые искусствоведческие термины, известные нам как «наивное», «инсцитное» искусство, «примитив», «ар брют», «аутсайдерское искусство» и др.

С 1990-х гг. начался новый период в развитии народного художественного творчества, который сформировал новые подходы, взгляды, осмысление и оценку этого искусства со стороны ученых, организаторов и коллекционеров. Уже не массовое, а индивидуально ориентированное творчество стало определяющим фактором на современном этапе развития народного изобразительного искусства.

В поле зрения анализа наивной живописи в нашей работе определились произведения белорусских наивистов: Л. Трохоловой, В. Жерносека, М. Засинца, М. Сайфугалиевой, М. Лариной, В. Тетеркина, Ф. Пупко, Ф. Максимова и др.

Известно, что примитив, который развивается в той или иной стране или в отдельных регионах, приобретает свойственную традициям и обычаям народа, его географическим и историческим особенностям «стилистическую и национальную окраску, но при этом сохраняет свои основные, генетические, общие для всех его вариантов свойства»¹¹⁴.

Среди наивных художников-живописцев Беларуси творчество *Лилии Трохоловой* (1925–1990) занимает особое место. Ее произведения отличаются высоким исполнительским мастерством, подчеркнутой искренностью художественного изложе-

¹¹⁴ Лебедев А. В. Пространство примитива // Декоративное искусство. – 1993. – № 12. – С. 58.

ния мыслей и чувств. Л. Трохолева пробует свои силы в разных жанрах изобразительного искусства, но главное место в ее творчестве занимает пейзаж. Именно в нем широко и безгранично раскрывается талант художника, который по-настоящему любит природу, понимает ее самые тонкие особенности и умеет волнующе и правдиво передать вечную и неповторимую красоту средствами искусства. Картины Л. Трохоловой обращают на себя внимание глубиной проникновения в сложную материю бесконечно изменчивых процессов в природе. Тысячи оттенков цвета, разнообразие предметов и явлений, существующих в тесном взаимодействии, создают гармонию вечной природной красоты.

Большинство ее произведений, интересных, волнующих, – это результат долгих поисков, раздумий, большой кропотливой работы художника. Живописные полотна проникнуты внимательным отношением к тому, что она изображает, но эта внимательность исключает прямолинейное копирование конкретных явлений. Они передаются в обостренной и возвышенной форме, как их воспринимает душа художника, но зрителю они кажутся естественными и земными.

На выставке в Минске, посвященной 50-летию образования СССР, Л. Трохолева представила картины «Вырубка», «Сосновый лес», «Зацвела калужница» и др. Произведения отличаются жизнерадостностью, глубиной проникновения в различные оттенки красоты природы. Правда жизни, которая опета в возвышенных, радостных тонах, выделяла ее работы среди произведений других художников.

Картины Л. Трохоловой содержат богатую предметную информацию. Они требуют продолжительного рассмотрения, поскольку каждая из них насыщена множеством деталей, создающих единую образную структуру. Кроме того, каждая деталь в картине предельно отработана по цвету. Все работы художницы насыщены разнообразной цветовой палитрой, воздушностью. Они интересны по композиционному решению, всегда несут в себе художественную завершенность.

Пейзажная работа «Лен цветет» исключительно правдоподобно отображает особенность белорусской природы. Пригорки и пролески, поле, луг, бескрайность голубого неба и хлебной нивы создают поэтическую картину летнего цветения.

Каждый участок полотна подробно проработан в деталях, прописан локальным цветом. Автор постепенно «вводит» зрителя в глубину картины, раскрывая красоту силуэтов деревьев на фоне ровной глади полей и уходящих вдаль дорожек. Более половины полотна занимает синева летнего неба с легкими белыми облаками, что придает картине некую звонкость и прозрачность. На переднем плане Л. Трохалева скрупулезно прописывает полевые цветы, лен, траву, а в глубине картины несколько обобщает плоскости, изменяет интенсивность цвета, отчего создается впечатление воздушной перспективы.

Такой же воздушностью, чистотой яркого солнечного света насыщена и картина «Весна». В ней удивительно точно показана природа в раннюю весеннюю пору. Не успели деревья покрыться свежей зеленью, залитые луга еще пестрят разноцветными отблесками яркого неба, а косогоры с пятнами почерневшего снега уже белеют густыми шапками первых весенних цветов. В тихой заводи, как в зеркале, отражаются освещенные солнцем стволы молодых деревьев, которые художница очень подробно прорисовывает. Перед зрителем предстают стройные и кряжистые либо переплетенные низкорослым кустарником лесные заросли, создающие впечатление не потревоженной вмешательством человека природы.

В творческом процессе Л. Трохалева далеко отходит от созерцательного восприятия окружающей среды. Она словно по крупице собирает этюдный материал, делает многочисленные наброски, исключает из рисунка, общей композиции несущественные элементы. Первое впечатление от картин художницы приводит к мысли, будто пишет она их от начала до окончания на природе, они завораживают живостью, естественностью передачи явлений, удивительным сходством с натурой.

Работы Л. Трохалевой впечатляют не только мастерством цветового решения и умелой проработкой деталей композиции, но наиболее характерным для ее творческой манеры является на редкость проникновенное отношение к тому, что изображается на полотне. Огромный порыв вдохновения, острое ощущение красоты, вера в собственные художнические силы составляют ту основу, на которой рождались и претворялись ее творческие замыслы, совершенствовалось мастерство.

Л. Трохолева известна не только как пейзажист. Необходимо отметить и значительные успехи художницы в жанре портрета: «Портрет учителя физики», «Воспоминания», «Портрет матери» и др. Каждое произведение имеет конкретное, присущее только ему содержание. В портрете учителя физики показано напряженное внимание педагога, подчеркивается его внутренняя собранность в момент урока, а в портрете матери она стремится к решению задачи внешнего сходства. Тут основным материалом для работы художницы послужили фотографии прошлых лет. Однако творческий результат далек от чисто механического копирования внешних черт портретируемой.

Своеобразное содержательное истолкование характеризует портретную работу «Воспоминания». На исходе своей жизни старенькая, сгорбленная долгой, нелегкой трудовой жизнью женщина возвращается в воспоминаниях в свою молодость. Художница простыми, лаконичными средствами стремится раскрыть глубокое содержание произведения. Основную нагрузку несет психологический образ человека, несколько второстепенную, но необходимую функцию выполняет в картине композиционный прием – фигура старой женщины с фатой в руках на фоне огромного окна как посредника между сегодняшним и прошлым и темно-зеленый колорит с изумрудными отблесками лунного света. Л. Трохолева создала портрет-картину самобытного творческого почерка, как будто провела философскую линию между самой жизнью и ее осмыслением, пониманием ее вечности, бесконечности и необратимости явлений в природе.

В творчестве Л. Трохоловой значительное место отводится графике. Несколько альбомов, которые содержат около 40–50 листов, с особой любовью и старанием наполнены пейзажными рисунками. Тонкий штрих, подробная проработка всех деталей придают рисункам художественную законченность. В карандашных зарисовках художница много экспериментирует, смело использует возможности графической техники. В одних зарисовках можно заметить ярко выраженное штриховое исполнение композиции, в других, наоборот, в мягкой тоновой растушевке раскрывается удивительно богатый мир природы, увиденный и по-своему воспринятый художником.

Василий Жерносек (1928–1992) – яркий представитель наивного искусства. Его произведения экспонировались на выставках самых разных уровней. В 1970–1980-е гг., когда народное творчество, любительское искусство развивались в наиболее благоприятных условиях, имя В. Жерносека как художника-любителя было одним из самых популярных. Лучшие его произведения выставлялись на областных, республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Не однажды устраивались и пользовались большим успехом его персональные выставки в Витебске и Минске. Определенную часть произведений художника приобрели музеи, Дома народного творчества, отечественные и зарубежные меценаты.

В. Жерносек работал в основном в жанре пейзажа, но есть у него и тематические картины. Необходимо отметить, что в прошлые годы, когда существовала широкая система организационно-методических институтов по народному и самодеятельному творчеству, в любительском искусстве, как и в профессиональном, осуществлялись социальные заказы на создание произведений к конкретным датам и событиям. Тематика их была самой разнообразной в зависимости от требований времени. Целую серию работ создал В. Жерносек на военную тему. Художник запечатлел на полотне прорыв партизанами фашистской блокады Лепельско-Ушачской зоны в 1944 г., показал освобождение Лепеля и другие события, свидетелем которых был он сам.

Цвет в картинах – и это одна из характерных черт творчества В. Жерносека – всегда чистый, порой открытый. Его произведения можно сравнить с расписными настенными коврами. Такие же, как и в коврах, соответствующая композиционная стилистика, условность колористического решения, которые придают его картинам особую притягательную силу. Десятки работ: «Березки», «Рассвет», «Пейзаж с озером», «Озеро Жежлино», «Лесное озеро», «Обелиск», «Зимний пейзаж», «Березинский заповедник», «Родные места», «Стадо», «Сирень» и целый ряд других – пронизаны огромной любовью к природе, к тому краю, где жил, работал художник, где получал творческий заряд и вдохновение. Отработанные за многие годы техника и манера живописного письма, декоративизм и

открытость цвета позволяли В. Жерносеку создавать содержательные, эстетически завершенные поэтические картины.

К числу тех, чьи произведения известны не только в нашей республике, но и в масштабе бывшего Советского Союза, относится *Михаил Засинец* (1936–1988). Его картинам также характерно неповторимое образное видение мира с самыми тонкими жизненными нюансами, с разнообразием проявлений и изменений, происходящими в человеческом бытии. Каждая работа М. Засинца насыщена яркой художественной выразительностью, предельной искренностью и непосредственностью в передаче впечатлений. В своих работах он стремится не только зафиксировать реальность бытия, но и заострить внимание на самых важных жизненных проблемах.

В каждой картине художника, как правило, присутствует человек – преобразователь жизни, с богатым внутренним миром и сильным характером. Задумчивый или грустный, озабоченный или веселый, радостный или встревоженный, герой его картин всегда переполнен чувствами и переживаниями.

М. Засинец охватывает большой круг тем: это воспоминания о далеком детстве, незабываемые военные годы, жизнь родного села и др. Однако труд и быт односельчан составляют основное содержание большинства его тематических полотен.

Художник любуется голубым родником, развесистой калиной с ярко-красными гроздьями. Он наблюдает за малышом, который делает первые шаги, радуется трудовым успехам односельчан. Некоторые изображенные эпизоды отличаются особой торжественностью, праздничностью, на других лежит отпечаток задумчивости или лирической сентиментальности (в портретах). Все работы М. Засинца наполнены солнечным, животворящим светом, душевной открытостью, они привлекают зрителя жизненной правдой.

Первые работы М. Засинца стали известными зрителю в 1974 г. благодаря Всесоюзной выставке произведений самодеятельных художников «Слава труду» в Москве. Успешный дебют придавал художнику уверенность в своих силах, вдохновил на творческую работу с большим прилежанием. На областных и республиканских выставках появлялись его все новые и новые произведения. Первая персональная выставка М. Засинца была организована в Гомеле, а через несколько лет в Мин-

ске, где экспонировались свыше 70 работ. Сотни посетителей с большим интересом знакомились с его живописными полотнами, которые были наполнены торжествующей радостью жизни.

За небольшой промежуток времени (10 лет) художник создал свыше 160 работ. Среди них – «Юность», «Была война», «Лучшие доярки», «Золотой пруд», «Мать», «Хлеб», «Встреча», «Свадьба», «Аисты», «Березовый сок», «Родничок», «Сумерки», «Оранжевое утро», «Калина красная», «Дерево жизни», «Надеждыны рябины», «Цветут сады» и ряд других, которые получили настоящее признание искусствоведов, критиков, широкой общественности. Красочные по цвету, своеобразные по композиции, страстные по отображению жизненных явлений, его картины не могли не волновать человека. Боль и страдания народа в период войны, его героизм и стойкость, радость труда, заботы трудовых будней – вот основной материал, питавший творчество М. Засинца на протяжении многих лет.

В 1977 г. художнику присвоено звание заслуженного работника культуры БССР. Нелегкая и кропотливая творческая работа была высоко оценена правительством.

Творчество М. Засинца, как уже отмечалось, не ограничивается каким-либо одним жанром. Среди его работ – тематические полотна, пейзажи, портреты, натюрморты, карандашные наброски. В большинстве картин М. Засинец обращается к аллегории, гиперболе, символу. Убедительный пример – работа «Война». В центре полотна – фигура женщины с черным платком на голове на фоне пылающего города. Она обнимает детей, которые крепко прижались к ней, лица их наполнены страхом. Дети просят защиты от страшных бед, принесенных войной.

Женская фигура символизирует образ Матери-Родины, на долю которой выпали горе и трудные испытания. На ее лице сложная гамма чувств: глубокое раздумье, тревога, горечь. Психологическая острота сюжета, огромное внутреннее напряжение героев придают произведению волнующее, эмоциональное звучание. Значительную роль в раскрытии основного содержания играет цвет. М. Засинец умело использует сочетание цветов: красно-коричневые, серо-зеленые оттенки, которые пе-

реходят в черный цвет, создают соответствующее общее настроение.

Сложностью человеческих чувств наполнена работа «Партизан». В ней также переданы душевные переживания, волевые качества человека, который испытал все тяготы войны. Художник преднамеренно освобождает общую композицию от незначительных деталей и основное внимание заостряет на центральной фигуре женщины, которая оплакивает партизана, погибшего в бою.

В полотне «Встреча» передано уже другое настроение. Трагизм и горечь сменяются здесь безграничной радостью и настоящей торжественностью. Окончилась война. Солдат возвращается в родной дом. Вот он уже в нескольких шагах от него. Навстречу ему бегут жена и сын... Средства, какими стремится М. Засинец раскрыть тему, своеобразные. Эпизод картины разворачивается на проселочной дороге, которая уходит далеко за горизонт и подчеркивает этим долгий и трудный путь солдата за годы войны. Насыщенный оранжево-красный цвет поля занимает почти две трети полотна и усиливает напряженность эпизода. Синева чистого неба, свежая зелень стройных невысоких березок вдоль дороги напоминают первые месяцы мирной жизни. Между тем и война присутствует здесь в отдельных деталях. Кроме раненого солдата, на обочине дороги показаны обломки немецкого самолета, который уже глубоко вошел в землю. Фигура фронтовика, размещенная в центре полотна, и фрагменты самолета как бы конкретизируют действие во времени. Здесь художник строит композицию, основываясь на личностных представлениях и эмоциях. Отображенная сцена привлекает искренностью, душевной теплотой и наивностью восприятия передаваемого эпизода.

Большинство работ М. Засинец создавал на материале своего совхоза. Жизнь односельчан, их повседневные заботы, большие и малые дела одинаково волновали художника. Он умел заметить интересное в обычном, выделить это, заострить. В результате рождалась поэтическая картина о жизни односельчан, их труде, отдыхе, быте.

Своеобразным настроением проникнута его работа «Смотрины». Крестьянский дом наполнен ярким солнечным светом.

На скамейках сидят женщины, в центре – молодая мать, которая держит на руках младенца. Счастье женщины, ее радость, как солнечный свет, отражается на лицах присутствующих – тех, кто пришел навестить свою подругу и разделить с ней это счастье. Такое же праздничное, веселое настроение и во второй картине М. Засинца – «Свадьба».

Многие произведения художника содержат глубокий философский подтекст, который присутствует как в ранее рассмотренных работах («Война», «Мать»), так и в иных – «А жизнь продолжается», «В жизнь», «Первые новоселы» и др.

Основная масса работ М. Засинца так или иначе связана с изображением природы. Возможно, ему как художнику удавалось выразить в пейзаже наиболее интересно и эмоционально свое отношение к родному краю. В его работах природа предстает в широком разнообразии: здесь и тихое розовое утро, и в красном зареве вечер, золотая осень и морозная зима. На республиканской выставке 1976 г. экспонировалась его пейзажная работа «Аисты». Она заметно выделялась среди других картин насыщенностью цветовой гаммы, простотой сюжета. В картине показан типичный белорусский пейзаж с молодыми, чуть тронутыми желтизной березками, стогами сена и аистами. Все это освещено яркими лучами заходящего солнца.

Картина «Оранжевое утро» привлекает зрителей удивительной непосредственностью в передаче сюжета. В ее композиции содержится широкая повествовательная информация.

Произведения М. Засинца, как и многих других наивных художников, отличаются прежде всего искренностью и непредвзятостью мысли в изображении единства предметного и одушевленного мира, человеческого бытия, окружающей среды. Все его искусство – это правда человеческого мира, в котором художник постоянно находил бесконечный материал, необходимый для творческого вдохновения, образного переосмысления реальных сцен и эпизодов.

На республиканской выставке в рамках Первого фестиваля народного искусства Беларуси «Беларусь – моя песня» (1998) определились новые имена художников-живописцев, которые без бывшей идеологической установки, по-новому обратили свой художественный взгляд на широкий спектр явлений современной жизни. Зрители с интересом восприняли произведе-

ния М. Сайфугалиевой, М. Лариной, Ф. Максимова, Р. Зельдина, Н. Бойцова из Витебска, В. Тетеркина из Городокского района, З. Лейко и В. Жерносека из Лепеля, Л. Андилевки и М. Фенько из Глубокского района и ряда других наивных художников.

Особое внимание привлекли отличавшиеся контрастной колористической гаммой и образно-пластическим решением тематические полотна М. Сайфугалиевой. *Маргарита Сайфугалиева* (1935 г. р.) родилась в Татарии, окончила Ленинградский медицинский институт, с 1972 г. работала врачом, в настоящее время проживает в Витебске. В последнее время заинтересовалась творчеством известных мастеров искусства, которое в образном переосмыслении интерпретирует в своих сюжетных разработках. Так, например, особый интерес М. Сайфугалиева проявляет к искусству Ван-Гога. Это позволяет ей использовать в творческой деятельности ван-гоговскую манеру живописного исполнения.

С ярко выраженной репрезентативностью и определенной ностальгией она восстанавливает в своей памяти эпизоды и сцены из жизни и быта своих односельчан-земляков. Далеким Татарстан, где прошли ее детство и юность, с огромной любовью и трепетным волнением предстал в различных вариантах образного переосмысления. Только на одной ее картине «Мытье ковров» можно прочесть целую повесть об образе жизни татарского народа, его традициях, особенностях природы. Художница очень точно передает слитность человека и природы.

Во второй ее картине «Татарская баня» использован яркий, декоративно насыщенный цвет, в чем-то заимствованный из полотен известных западноевропейских постимпрессионистов. Экспрессивность и динамика фигур, их вытонченная пластика, обобщенная цветовая гамма с графической линейной подрисовкой придают произведению выразительность и эстетическую привлекательность. Многие работы художницы приобретают ярко выраженную гротескно-сказочную репрезентативность. Ярким примером в этом плане может служить живописное полотно «Татарская деревня», в котором реальные жизненные сцены сочетаются с элементами вымышленного, образного повествования. Художница не стесняется показать свое

волнение и восприятие красоты родного края в искренней, по-детски наивной изобразительной форме. Именно такой прием подкупает зрителя, делает произведение запоминающимся, интересным.

Нестандартные по композиционному построению, содержательному раскрытию явлений и событий картины *М. К. Лариной* (1920–2000) из Витебска. Ее творческий дебют состоялся в залах Витебского ООМЦ народного творчества в 1996 г. Картинам художницы характерно сочетание элементов народной эстетики и авторского образного начала. Внешнеконструктивное их выполнение имеет аналогию с известными нам расписными коврами. Работы имеют самостоятельную станковую ориентацию, но сам принцип условно-символического, декоративно-плоскостного решения напоминает известные произведения Елены Киш.

Идеограммы картин *М. Лариной* отражают устоявшийся стереотип народной живописи, традиции которой были распространены в художественном оформлении предметов быта и домашнего интерьера. Ее полотна «Мой дом», «На природе», «Райские птицы» в своей основе имеют отзвуки расписных ковров 1930–1950-х гг., которые были востребованными в то время как в городе, так и в деревне. Художница на генетическом уровне сохраняет в своей памяти народное эстетическое восприятие окружающего мира и передает его средствами знаково-символического образного видения. Все предметы и детали картины находятся в разных плоскостях и не подчинены единому структурологическому конструктивному решению. Правила пропорциональных отношений элементов композиции тут срабатывают совершенно в ином изобразительном измерении, не имеющем сходства с академическими законами рисунка. Основное содержание произведения раскрывается средствами условного изобразительного повествования. Образы человека, животного и растительного мира взаимосоподчинены и существуют как единое целое в природе.

В большинстве работ *М. Лариной*, выполненных в жанре тематической картины и натюрморта, также проявляется стилистика «ковровости», «лубочности», что и сближает их с народной живописью в традиционном ее истолковании. Ее творчество воплощает собой образец народного эстетического миро-

восприятия и является продолжением отработанных традиций народной художественной культуры в наше урбанизованное и технократическое время.

Знакомое массовому зрителю еще с 80-х гг. прошлого столетия творчество *В. Тетеркина* (1930 г. р.) из деревни Холомер Городокского района было представлено пейзажными работами на республиканской выставке в 1998 г. Чистые по колориту, контрастные по соотношению теплого и холодного цвета, они привлекали зрителя откровением и правдивостью изобразительного рассказа. В своих работах художник не стремится к каким-либо экстравагантным композиционным решениям полотна, а ориентируется на визуально-чувственное восприятие реальных сцен в природе, тех ее мест, которые он видит каждый день и каждую минуту. Пейзажи «Вид из окна на огород», «Окрестности деревни» умиляют зрителя соцветием полей и огородов, ровными полосками спелой ржи, яблоневыми садами, деревенскими домиками. В пейзажных работах ощущаются чистый воздух и какая-то загадочная тишина теплого летнего дня. Отдаленная от городской суеты и шума, небольшая деревенька утопает в сказочной красоте естественной природы, которая сохраняет в себе благотворные и чудодейственные силы для человека, наделяет его материальным богатством, физическим и духовным здоровьем. В. Тетеркин словно открывает широкое окно в природу и делится со зрителями той красотой, которую сам ощущает и отображает на полотне языком искусства.

Ярким узором народного изобразительного примитива предстают живописные произведения *Федора Лазаревича Максимова* (1914–2006). Основное внимание художник концентрирует на пейзажном жанре, однако в пейзаже он воплощает не только эстетические категории, но стремится передать глубокое жизненное и философское раздумье, высказать то, что изведено и пережито самим, осмыслить насущные проблемы во времени и пространстве человеческого существования. В его живописных работах заметно звучат нотки не только личного исповедования, но и всеобщего покаяния перед природой, Господом за совершенные разрушительные деяния человека на протяжении всего прошедшего столетия. Вместе с тем Федор Максимов выступает тут в роли пророка и предсказателя. В

своим творчеством он призывает зрителя верить в прекрасное будущее, в то, что разум победит и каждый человек найдет свою дорогу к храму, что в пустыне расцветут сады. В большинстве его живописных работ последнего периода прочитывается наставление молодому поколению о вере и надежде на завтрашний день.

Иконография пейзажных работ Ф. Максимова базируется на архетипических изобразительных элементах, которые устойчиво повторяются почти в каждом полотне и являются обобщенными символами народного образного представления о природе и человеке.

Одно из его живописных полотен «И в пустыне расцветут сады» стало образцом подлинного художественного примитива, уходящего к глубинным корням народной эстетики. В длинном по горизонтали, панорамном полотне автор строит композицию с использованием орнаментально ритмизированного повторения изобразительных элементов. Силуэты деревьев на фоне чистого голубого неба, сказочные домики, как братья-близнецы, выстроенная под линейку изгородь и украшенные разнообразными цветами палисадники представляются автором райским садом в данной пустыне. Художник раскрывает тему через символично-аллегорический принцип изобразительного построения полотна. Здесь художник идет от системы эстетики народной культуры, которая уже отработана многими поколениями и имеет широкое распространение в ткачестве, вышивке, набивке и декоративной росписи. Картина Ф. Максимова привлекает внимание зрителя наивной чистотой изобразительного языка, доверчивостью мысли и душевной открытостью творца.

Свою философию и рассуждения о смысле человеческой жизни раскрывает автор в панорамном полотне «Трудный и долгий путь к храму через 70 разрушительных лет». Художник условно выстраивает определенный код символично-содержательного истолкования: небо – земля, земля – природа с ее неживым и одушевленным миром. Силуэты мощных деревьев, вросших в землю, символизируют природную мощь, извечную связь человека с природой, природы с космосом. Будто интуитивно предчувствуя великие перемены в сознании людей, автор оставляет надежду на то, что каждый человек найдет

свой путь к храму, к пониманию истины бытия и осмыслит свое место в стремительном водовороте жизненных преобразований. Художник пользуется устоявшейся иконографической моделью и композиционной структурой в таких работах, как «Весна», «Вечер на Придвинье», «Ясный день на сожженной земле», «Жилище пустельника» и др. Здесь природа отображается больше в символическом смысле и не имеет своей привязки к какому-нибудь конкретному месту. Условность композиционной структуры, которая отличается плоскостностью решения деталей картины, орнаментальным чередованием силуэтов деревьев, строений на фоне неба в виде фриза, во многом имеет сходство с вытинанкой и расписными коврами. По колориту картины выполнены в ограниченной полихромии. Художник обобщенно «раскрашивает» небо, землю, условно намечает горизонт, на фоне которого последовательно, в орнаментальном порядке размещает основные элементы композиции.

В целом же творчество Ф. Максимова в своей основе несет общепризнанные духовные ценности, имеющие огромное воспитательное значение. Сегодня оно является весомым вкладом в общую культуру нашего общества.

Кроме названных авторов, ведущее место в развитии народного изобразительного искусства принадлежит таким известным в Беларуси живописцам, как А. Ельчанинов, С. Горячев, С. Рольян, Г. Гончаренок, О. Лапицкая, С. Мыслевец, А. Моисеева, С. Коваль и др. Исключительно разные по манере исполнения, яркие и чистые по колористическому решению, интригующие и захватывающие по образной трактовке, глубине содержательного истолкования, их произведения вошли в национальный фонд художественной культуры, стали неотделимой составной ее частью.

Скульптура в народном художественном творчестве Беларуси характеризуется значительными достижениями не только в освоении приобретенного багажа народного искусства, его наследовании, но и дальнейшем развитии с позиции сегодняшних требований жизни. Как один из видов народного изобразительного искусства скульптура продолжает свое активное развитие в разнообразных формах, материалах и художественно-образных репрезентациях. Каждая выставка народного

творчества всегда обогащалась скульптурными произведениями самых разнообразных художественных поисков, тематических и сюжетных разработок. Сегодня экспозиции выставок, как правило, объединяют произведения разного исполнительского уровня как наивного характера, так и профессионального мастерства.

Во все периоды наиболее доступной для народных мастеров являлась скульптура малых форм. В объемной пластике активно и достаточно успешно осваиваются такие материалы, как дерево, гипс, керамика. Но самым распространенным материалом для творчества всегда являлось дерево. Еще с древних времен из дерева люди строили жилье, мастерили орудия труда. В прошедшие века дерево широко использовалось в культовой скульптуре, оно являлось неизменным материалом для изготовления предметов быта, которые вместе с утилитарными свойствами несли в своей основе и элементы художественного воплощения народной души. Искусство деревянной объемной пластики характеризуют исторические и национальные традиции. Оно существовало, развивалось и совершенствовалось из поколения в поколение, и его развитие определялось прежде всего социально-экономическим укладом жизни не только крестьянства, но и городского населения.

В прошедшие столетия резчики по дереву демонстрировали свою школу мастерства не только у себя, на родине, но и в России, куда многие из них были посланы для украшения храмов, дворцов, монастырей. Славу и признание белорусским резчикам принесло строительство дворца царю Алексею Михайловичу в Коломенском, а также выполнение целого ряда иконостасов для монастырей Донского, Симеоновского, Ново-Иерусалимского, Валдайско-Иверского и церквей в Измайлове и Новодевичьем монастыре.

Работая в храмах и монастырях России, белорусские мастера резьбы по дереву создавали объемные скульптуры, которые украшали интерьеры гражданских и культовых сооружений. Значительный вклад вносили белорусские резчики в изготовление иконостасов в церквях Москвы и оформлении Оружейной палаты Московского Кремля. Отличный мастер резьбы по дереву, известный нам по скульптурам «Распятие» и «Никола», Ипполит вместе со своими товарищами Ефимком Антиповым,

Ларионом Юрьевым и Данилом Григорьевым украшали деревянной резьбой интерьер Оружейной палаты¹¹⁴.

Октябрьская революция коренным образом изменила ход развития народного искусства. Изменились условия материальной и духовной жизни, иными стали идеологические и эстетические взгляды. В творчестве народных мастеров появились новые образы, темы и сюжеты. Вместо культовых идей и представлений родились идеалы свободного созидательного труда, идеалы раскрепощенного земного человека. Перед народными мастерами, самодеятельными художниками стояла конкретная задача пропаганды новых идей, эстетического и нравственного воспитания человека.

Искусство самодеятельных скульпторов развивалось в русле активизации творческих индивидуальностей, расширения жанровых и тематических новаций и исполнительских приемов. В экспозициях выставок с каждым годом появлялось все больше работ, свидетельствующих о разнообразном даровании авторов. В их произведениях самое широкое отображение получили реальные и актуальные стороны созидательной жизни. Значительное место в объемной деревянной пластике занимали, как и прежде, фольклорные мотивы. Многие резчики вернулись к традиционным образцам народного искусства. Они заново переосмысливали его эстетические каноны, заимствовали темы и сюжеты, преломляя их через призму реальной жизни. Тема труда стала основополагающей и доминировала в творчестве скульпторов на протяжении последних двух десятилетий советского периода. Успешно развивался и бытовой жанр, который охватывал самый разнообразный перечень тем и сюжетов. Все проявления жизни, порой самые незначительные, находили свое место в творчестве самодеятельных скульпторов: это и семейный праздник, и хозяйственные дела, отдых, проводы в армию и др.

Заметное распространение и развитие в самодеятельной скульптуре получил портретный жанр. Художники активно работали над портретами передовиков производства, героев гражданской и Великой Отечественной войн, коллег по работе. В их произведениях зримо проявлялось стремление большинства авторов не только к передаче внешнего сходства портре-

¹¹⁴ *Пластыка* Беларусі XVII–XVIII стагоддзяў. – Мінск, 1983. – С. 51.

тируемого, но и созданию обобщенного образа, который мог концентрировать в себе наиболее типичные и характерные для того времени качества советского человека.

На протяжении 1970–1980-х гг. широкую популярность приобрели такие скульпторы и резчики, как Ф. Алеев, П. Буслович, Ф. Генкин, С. Гутковский, М. Ерофеев, С. Жиголкин, М. Коробов, А. Ладутько, В. Луценко, И. Лук, А. Маголин, И. Морозов, А. Михеенко, М. Небышинец, А. Осипкова, А. Сиренко, Д. Столяров, С. Шавров, Л. Шостак, В. Ульянов, Ю. Чернев и др. В творческом процессе одни авторы обращались к истории далекого прошлого нашего народа, раскрывали его неисчерпаемый по богатству и силе духовный потенциал, другие использовали и перерабатывали материал современности, третьи успешно вживались в мир легенд и фантазий, где побеждает добро над злом, правда над ложью, отвага над трусостью, свет над мраком.

Над сюжетно-тематическими работами в эти годы успешно трудились старейший резчик А. Пупко из Ивенца, В. Ольшевский из Минска, Л. Шостак из Минской области, В. Ульянов из Несвижа, П. Буслович из Гродненской области.

Аполинарий Флорианович Пупко (1893–1984) известен в белорусской народной культуре как человек огромного и разностороннего таланта в области деревянной скульптуры, живописи и графики. Он происходил из известного рода Пупко, который славился мастерством в малярном, гончарном искусстве и резьбе по дереву, умением прекрасно изготавливать все необходимые бытовые предметы.

Наиболее ранней скульптурной пластике мастера характерны визуально-реалистическое отношение к проработке объемной формы, попытка передать пропорции деталей, стремление к анатомической передаче фигуры человека. Эти качества проявляются в скульптуре Божьей Матери с младенцем на руках, а также в изображениях римских воинов, выполненных в рост человека. Но уже несколько позже скульптор старается придерживаться более обобщенных форм, идет от стилистики монументальной пластики, что заметно проявляется в статичных кариатидах, поддерживающих с двух сторон фронтон дома. Необходимо добавить, что ранние скульптурные произведения А. Пупко отличались полихромной раскраской и были созвуч-

ны традициям культовой пластики Беларуси XVIII–XIX вв. В послевоенное время резчик по дереву не остался в стороне от общей волны социалистического реализма, в своем творчестве уверенно занял нишу актуального отображения страниц героического прошлого нашей страны, ее социальных, экономических и культурных преобразований. Из-под его резца выходят работы, которые прославляют социалистический труд: «Косец», «Жнея» и др. Целую серию скульптур создал мастер на литературно-фольклорную тематику, добиваясь при этом гармонии формы и материала. Резчик отказывается от полихромной раскраски, использует разнообразные композиционные приемы и раскрывает общее содержание за счет соединения двух, трех и более фигур, подчиняя их какому-либо конкретному действию. Можно вспомнить такие его произведения, как «Так нас учили», «Быковский едет к Павлинке», «Умелец», «Гончар», «Лирник», «Бобыль», «Пусторевич» и др.

В творческой деятельности А. Пупко значительное место занимали образы знаменитых деятелей белорусской культуры, в частности, Дунина-Марцинкевича, Адама Мицкевича, Франтишка Богусевича, Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича, Элоизы Пашкевич и др. В изображениях автор сохраняет отработанную творческую манеру, обобщенными средствами художественного решения подчеркивает монументальность и выявляет психологические особенности своих героев.

Неповторимое художественное видение и мировосприятие раскрыл *В. Ольшевский* (1914–1986) из Минска в ряде самобытных, наивно-искренних скульптурных композициях. Основное количество его работ посвящено анималистической теме. Одни сюжеты он решает в композициях из двух-трех фигур, в других случаях ограничивается только одной фигурой с включением дополнительных элементов, требуемых по замыслу.

Целый ряд жанрово-тематических скульптур В. Ольшевского посвящен исконным связям человека и природы. В его произведениях животные, дикие звери разговаривают, дружат с человеком, вместе решают жизненные проблемы. Подобные сюжеты и темы для некоторых работ резчик заимствует из литературных материалов, народных сказок и былин. Юмором

проникнута его работа «Дружба» – объемная деревянная резьба. Мужик и медведь, přátельски обнявшись, представляются автором в единстве природы и человека. Уже по смысловому звучанию эта композиция не оставляет зрителя равнодушным. Художник заставляет верить в «очеловеченную» дружбу со зверем, учит проявлять бережливое отношение к животному миру, природе.

В этой композиции В. Ольшевский создает на редкость интересные образы, пронизанные духом жизненного оптимизма. В фигуре медведя мы видим не только конкретный образ, но и типаж зверя, наделенного своеобразными человеческими чертами. С улыбкой замечает зритель в нем существо, которое думает, радуется, переживает.

Федор Лазаревич Максимов (1914–2006) – один из наиболее самобытных народных творцов в области разносторонней и многожанровой художественной деятельности, в которой удачно сочетаются объемная пластика, живопись, резьба по дереву, моделирование. Обратившись к творческой деятельности в достаточно пожилом возрасте, он смог выполнить значительное количество работ в деревянной скульптуре, а также создать не одну серию живописных полотен самого широкого спектра образных и содержательных трактовок. Как человек редкого природного дарования, активный труженик, неутомимый искатель ответа на сложные жизненные вопросы через художественные образы, Ф. Максимов создал галерею неповторимых, отмеченных народным эстетическим и мировоззренческим истолкованием работ. Судьба художника была всецело связана с историей становления Советского государства, с его сложными социальными преобразованиями, героическим прошлым и строительством нового общественного строя. Бесконечная вереница воспоминаний, глубокое знание философии жизни подсказывали творцу все новые и новые сюжеты и темы.

Определенную часть скульптурных работ Ф. Максимов создал на фольклорно-этнографическую тематику, в которых наивно и непосредственно отображаются поэтика крестьянского труда, историческое прошлое деревни. Можно вспомнить такие его работы, как «Мужик с жерновами», «Женщина со ступой», «Ремесленники», «Распиловка леса», «Крестьянская семья». Автор строит композицию с введением одной, двух

или несколько фигур с набором тех предметов и деталей, которые помогают раскрыть основное содержание изображаемого действия. В ряде композиций художник стремится придерживаться стилистики макетирования, с максимальной точностью передает формы жилых построек, двориков, печей, прялок, предметов обихода вместе с фигурами крестьян.

Федор Лазаревич Максимов часто обращался к сказочной тематике. Художник не только использовал сюжеты известных сказок, но и создавал работы по своим авторским сочинениям. Что касается народных сказок, то он не копирует их из литературных источников в прямолинейной форме, а основывается на личных представлениях и творческих фантазиях, и это придает работам неповторимость и новизну художественного восприятия. Яркими примерами художественного перевоплощения сказочных героев является раскрашенный деревянный рельеф «Вдовин сын» и объемная скульптура «Кощей Бессмертный и Баба Яга». Гротескная завершенность образной моделировки последней работы, гиперболизация отрицательного, страшного, отвратительного во внешней подаче героев позволяют зрителю на визуальном уровне прочувствовать суть данной сказки как одного из шедевров устного народного творчества. Однако отрицательные сказочные герои – Кощей Бессмертный и Баба Яга – получились здесь больше юмористическими, чем страшными, и в этом привлекательность работы как произведения искусства.

Многофигурной композицией, выполненной в форме макета, является работа Ф. Максимова «На сибирских рудниках». Необходимо отметить, что это произведение имеет автобиографический характер, поскольку Федор Лазаревич в прошлом сам прошел испытания лагерного заключения. Творец передал непосильную работу рудокопов, каторжные условия жизни людей, которые оказались жертвами сталинского тоталитарного режима.

Немалую часть своей творческой деятельности Ф. Максимов посвятил портретным образам знаменитых людей. Тут и исторические прототипы, просветители, деятели культуры, поэты: Франциск Скорина, Ефросинья Полоцкая, Владимир, Рагнеда и Изяслав, Андрей Рублев, Иван Федоров, Адам Мицкевич, Язеп Дроздович и др. Каждый из портретов – это портрет-тип,

собирательный образ, в котором подчеркиваются историческая значимость той или иной личности, ее роль в обществе на определенном этапе исторического развития.

Женский образ, образ матери Ф. Максимов по-особому идеализирует в объемной пластике. Пользуясь самыми упрощенными изобразительными средствами, он придает произведению своеобразную типичность, подчеркивает материнскую любовь к детям, заботу о воспитании. В большинстве фигур доминируют фронтальность поз, упрощенность моделировки, а устойчивая образная иконография, что наблюдается в многочисленных изображениях такого порядка, характеризует творческую манеру Ф. Максимова и сближает с народным эстетическим мировосприятием. Ярким примером могут служить следующие его работы: «Самые красивые глаза – глаза матери», «Мать», «Рогнеда», «Подружки».

Некоторые скульптурные произведения художника насыщены символично-аллегорическим или мифологическим содержанием. Эту мысль может подтвердить многофигурная композиция «Двина, Витьба, Лучеса». Основой для создания такого произведения послужила легенда о рождении Западной Двины в личной авторской интерпретации. Эта работа стала как бы переходным этапом от макетных форм объемной пластики к круглой скульптуре. Художник создает композицию с четырьмя фигурами в лодке, трое из которых олицетворяют образы Двины, Витьбы и Лучесы. Эта аллегорическая композиция воплотила в себе настоящий талант человека, его умение превращать легенду, вымысел в материализованные художественные образы, наполненные чистотой наивного представления, простодушности и умиляющей непосредственности. Она подкупает зрителя неординарностью эстетического мировосприятия и творческого перевоплощения народным мастером сюжетной канвы предания, опетого в устном народном творчестве.

В период 1970-х гг. в развитии народной объемной пластики широкое распространение получила скульптура бытового жанра. Вместе с известными резчиками по дереву не меньшую популярность имели работы С. Шаврова, М. Ерофеева, С. Гутковского, А. Осипковой, В. Ульянова, Ю. Чернева. На каждой художественной выставке зрители с особым интересом относились к их ироническим, юмористическим и комическим ра-

ботам. Заслуженным интересом у зрителей пользовались работы С. Шаврова «Сельские музыканты», «Левониха», «Жалейка», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Секрет», «Конек-горбунок». В них воплощены лучшие находки автора в психологическом решении образов и мастерстве обработки материала. Автор великолепно использовал различные техники резьбы по дереву, от обобщенной моделировки часто прибегал к ювелирной проработке отдельных деталей, чтобы выявить необходимое психологическое состояние своих героев.

Яркое дарование в объемной деревянной пластике продемонстрировала *А. Осипкова* из Витебской области (1936 г. р.). Десятки интересных, эмоционально насыщенных произведений на тему бытового жанра, сказок, народных поговорок этого мастера получили признание на многих республиканских и всесоюзных выставках народного художественного творчества XX ст. Ее произведения отличаются богатой фантазией образного перевоплощения героев, силой их неповторной психологической наполненности, мастерством исполнительских приемов. Много веселья, смеха, народного юмора воплощено в таких ее работах, как «Песня», «Наставление», «Танцы», «Кавалер», «Семейный диалог», «Возле колодца», «На рыбалке», «Неожиданный конфликт». Что ни скульптура, то неповторимый образ, который одухотворен живыми человеческими чертами. А. Осипкова стремится создать определенный тип своего героя, заставить его «говорить», «действовать» так, как определяет конкретно заданный сюжет.

Характерная черта скульптурных работ А. Осипковой – удачное раскрытие конкретного содержания посредством высокого технического исполнения. Сплав образного видения и внешне стилистического художественного решения явился залогом рождения волнующих, жизненно правдивых произведений. В большинстве многофигурных композиций А. Осипкова заостряет внимание на психологических контрастах своих героев. Это хорошо просматривается на таких работах, как «Семейный диалог», «Кумушки», «Кавалер» и др. И в каждой работе – частица души творца, сердечного тепла, отданного на радость людям.

В объемной пластике этого периода народные мастера проявляли большой интерес к анималистической теме. Вместе

с уже названными скульпторами свои богатые творческие дарования раскрыли М. Ерофеев, С. Жиголкин, Б. Васильков, Д. Сокожинский, М. Небышинец и др.

Многочисленную серию сюжетных композиций с введением образов разнообразного животного мира создал *М. Ерофеев* (1910–1988) из Минска. В его скульптурных работах наглядно проявились безграничная любовь мастера к животному миру, тонкое понимание привычек и «психологии» каждого зверя, птицы.

Много юмора и фантазии в произведениях мастера деревянной скульптуры *С. Жиголкина* («Заячий смех», «Волки», «Медведь-сластена»), *Б. Василькова* («Запасливые зайцы», «Медведь-фотограф»), *А. Осипковой*, которая создала скульптурные композиции на тему басен Крылова. Например, в скульптурной композиции «Волки» С. Жиголкину удалось метко отобразить поведение диких животных в зависимости от сложившихся ситуаций. Скульптор сочетает плоскостную и фактурно детализированную резьбу и добивается выразительного пластического решения.

В творчестве резчика по дереву *Ивана Супрунчика* (1938 г. р.) из деревни Терабличи Столинского района Брестской области получили развитие фольклорные и религиозные темы. Это такие работы, как «Купалье», «Пасха», «Рождество», «Иисус Христос», «Мать Божья», «Адам и Ева». Как и многие другие народные скульпторы, он часто обращается к литературному наследию, переосмысливает его, и тогда рождаются новые образы под воздействием произведений Янки Купалы, Якуба Коласа, Адама Мицкевича. Художественные образы и технику обработки дерева резчик не заимствует из академического искусства, а идет своим путем, используя традиции народной стилистики, которая была давно освоена нашими предками. Десятки костелов, придорожных каплиц XVII–XIX вв. украшались деревянными сакральными изображениями, созданными народными умельцами, резчиками близлежащих деревень. Отличительной чертой и своеобразием этих изображений всегда были статичность, фронтальность поз, выразительность силуэта, непропорциональная укрупненность головы и рук, полихромная раскраска, в которой преобладали насыщенные красный, синий, белый цвета. Возможно, оттуда, с глубин на-

родных источников унаследовался генетический код народного эстетического сознания, архетипичность которого и проявилась в объемной пластике Ивана Супрунчика. Важно отметить, что при художественной обработке дерева резчик пользуется в основном топором, что дает возможность сохранить в произведениях стилистическую целостность и обобщенность моделировки, упрощенность и вместе с тем выразительность пластического языка.

Еще в конце 1970-х гг. И. Супрунчик обратил на себя внимание не только своеобразной типизацией своих героев, группируя их по конкретной тематике, но и цветовой раскраской резных фигур – полихромией. Известно, что полихромная техника резной пластики широко использовалась в культовой скульптуре, образцы которой сохранились и до нашего времени в некоторых костелах и музейных запасниках. Однако со сменой общественной формации, атеистической пропагандой религиозная тематика исчезала из духовной жизни общества, и на протяжении долгого времени техника раскраски деревянных изображений оказалась забытой. И. Супрунчик одним из первых стал возрождать полихромную деревянную пластику, и это принесло ему успех и признание среди многочисленных зрителей и любителей народного искусства. Основным направлением в его творческой деятельности, как уже упоминалось, стала фольклорная тематика. Целую серию полихромных фигур мастер объединяет под названием «Купалье», где каждый образ индивидуализирован, имеет свои характерные черты, ту условность и знаковость, которые подчеркивают сущность календарно-земледельческого фольклора – праздника Купалья. Все фигуры одеты в праздничную, традиционную одежду. Яркая раскраска сарафанов, намиток на женских фигурах, их разноцветная орнаментика, символика «папараць-кветкі», венков – все это срабатывает в общей композиции на раскрытие авторской идеи.

Такой же прием положен художником в основу многофигурной композиции «Колядовщики». Если в первой работе мы видим яркие, контрастные цветовые сочетания, которые символизируют солнечный свет, теплоту летнего дня, цветение, то в «Колядовщиках» совсем иная картина. Герои представлены в образе колядовщиков с рождественской звездой, музыкальным

инструментом. Все одеты в зимнюю одежду. Тут и полихромия более сдержанная, да и сами фигуры приземленные, предельно стилизованные, с высокой долей условностей. Они в чем-то напоминают архаичную народную игрушку, которая далеким эхом отозвалась в пластических образах мастера и стала соединяющим звеном прошлого и современности. В отдельных скульптурных работах, таких как «Гусляр», «Максим Богданович», «Ефросинья Полоцкая» и других, Иван Супрунчик достигает высокого мастерства образного обобщения, той выразительности и силы художественного воздействия, непосредственности и условности средств отображения, которые характерны именно традиционной народной пластике.

В 1990-е гг. распространенным направлением в народной объемной пластике стала монументальная деревянная скульптура. Талант белорусских резчиков по дереву наглядно демонстрируется прежде всего в период проведения международных, республиканских и областных пленэров, которые организуются почти каждый год. Особенностью творческих пленэров является то, что монументальные скульптурные произведения, как правило, остаются в среде города или другого населенного пункта и украшают парки, скверы или создают целые аллеи рукотворного искусства. Именно в этот период в Беларуси сформировались группы и целые коллективы резчиков-монументалистов, среди которых такие мастера, как М. Абраменко, А. Бойко, В. Доротько, И. Кушнерук, М. Колокольцев, А. Лазерка, А. Пушкарев, И. Супрунчик, А. Турков, В. Чиквин, В. Шамшур, А. Шаша, В. Яленский и др. Сегодня их произведения эстетизируют парки и скверы многих городов и населенных пунктов, они стали органической частью культурной среды в жизнедеятельности человека.

Следует отметить, что в народном искусстве, важной составляющей которого являлась деревянная объемная пластика, всегда проявлялось коллективное начало как главный стержень его жизнедеятельности и развития. Традиции, которые вырабатывались коллективным опытом народа, сохранялись из поколения в поколение, превращались не только в устоявшиеся приемы и образы в искусстве, но и становились определенной формой художественного мышления народа, отражая народное мировоззрение. Эти традиции сохранились в народном изобра-

зительном искусстве и до нашего времени, актуализируясь уже в ином его мировоззренческом осмыслении современными белорусскими резчиками. В настоящий период многие мастера объемной пластики вернулись к традиционным образцам народного искусства, с особым пристрастием отображают фольклорные, исторические, мифологические темы и сюжеты и, как бы заново переосмысливая традиционные эстетические каноны и преломляя их через призму современной жизни, создают станковые и монументальные объемно-пластические художественные произведения.

Таким образом, народное изобразительное искусство, развивавшееся в условиях массового самодеятельного творчества в 1960–1980-е гг. было ориентировано на выполнение социального идеологического заказа со стороны государственных директивных органов. Основным требованием государственного заказа являлось отображение в искусстве достижений социалистического труда, образа трудового человека, вершившего великие созидательные дела, прославление героев, снискавших славу на ратном поле и др. Существовала определенная тематическая направленность в творческой деятельности самодеятельных живописцев, графиков, скульпторов, инициированная организационно-методическими структурами Домов народного творчества, центров эстетического воспитания. Тематика конкретизировалась и предлагалась как на уровне индивидуальных творцов, так и целым коллективам организованной формы творческой деятельности.

В этот период наибольшую популярность в живописи получили тематическая картина, а также пейзаж и натюрморт, которые во многом еще сохраняли ориентацию на освоение приемов профессионального искусства и, естественно, в своей основе несли оттенок дилетантизма и вторичности художественного решения.

С 1990-х гг. начался новый период в развитии народного изобразительного искусства, который сформировал новые подходы, а также взгляды, по-новому осмысливалось и оценивалось это искусство со стороны ученых-искусствоведов, организаторов и коллекционеров. Уже не массовое, а индивидуально ориентированное художественное творчество стало определяющим фактором на современном этапе его развития. Актуа-

лизировался примитив в народном изобразительном искусстве, определилась общепринятая дефиниция как «наивное искусство».

Народное объемно-пластическое искусство, как живопись и графика, имеет богатую и давнюю историю. Белорусская народная деревянная скульптура в своем развитии прошла долгий и сложный путь и оставила заметный след в национальной и европейской культуре. Эпоха, время, смена социально-экономических и политических условий общества накладывали свой отпечаток на развитие деревянной скульптуры, как и всей культуры в целом. Культовая тематика XVII–XIX стст. была основным идейно-содержательным ориентиром в творческой деятельности народных творцов прошедших эпох. Народные мастера свое высокое ремесло демонстрировали как у себя на родине, так и в России, куда многие из них были посланы для оформления гражданских и культовых храмов. В XX ст. в центре внимания искусства были созидательный труд и образ человека как преобразователя общественной жизни. Именно такая тематика, развивавшаяся в русле социалистического реализма, оставалась доминирующей в творчестве наивных художников и народных скульпторов на протяжении всего советского периода.

В отличие от искусства первобытной эпохи, в котором доминировала коллективная форма художественной мысли, *современный примитив представляет собой феномен реализации индивидуального творческого начала*. Поэтому он не может отождествляться с фольклором и народным декоративно-прикладным искусством. *Феномен изобразительного примитива возникает при условии творческой деятельности талантливой личности, которая стремится отобразить мир специфическими художественными средствами, закодированными в ее сознании природой и не имеющими прямых отношений к системе академических правил и приемов*.

В основе искусства примитива лежит примат реализации внутренней потребности художника в спонтанной творческой деятельности без рефлексий и коррективов, сконцентрированной на личностных впечатлениях и врожденном художественном инстинкте. Наивное искусство развивается вне профессиональной школы и общепринятых изобразительно-вырази-

тельных средств. Наивный художник в своем произведении всегда отображает не то, что видит, за чем наблюдает, а то, что он знает, что ассоциируется с его представлениями о предметном мире. Он стремится оперировать определенными стереотипами образов, имеющих своеобразную типичность в конкретности запечатляемых предметов, сцен и сюжетов, в устойчивости композиционных схем и архетипов. Наивное искусство не связано с художественными традициями, характерными для народного бытового искусства. Однако в наивном искусстве существуют свои традиции, как об этом уже ранее говорилось, но они не имеют сходства с коллективной формой передачи отработанного художественного кода, а выражаются через устойчивые образные модели подсознательного, генетически заложенного в человеке своеобразного художественного видения реального бытия. С детским творчеством наивное искусство имеет подобие сугубо во внешнем сравнении. Детские рисунки несут отпечаток примитива только на определенном возрастном этапе. Дальше наивность исчезает, если подросток продолжает заниматься творчеством и осваивает академические правила искусства.

Часто творчество наивных художников квалифицируется только как категория непрофессионального искусства, и определяющим фактором является внешняя форма произведений – их несоответствие критериям академического образования. Однако отсутствие знаний профессионального искусства – это еще не показатель отнесения того или иного произведения к наивному искусству, к примитиву. «Отличительная особенность наивного искусства заключается не в творениях художника, а в его сознании. Картина и изображенный на ней мир, – пишет В. А. Помещиков, – ощущается автором как реальность, в которой он сам существует»¹¹⁵.

Широко распространенной формулой искусства наивных творцов является образ праздника как наиболее торжественный и запоминающийся момент в жизненных обстоятельствах. Здесь внимание акцентируется не на частных композиционных элементах, а замечается, как правило, стремление художника запечатлеть то общее, что составляет главный контекст кар-

¹¹⁵ Помещиков В. А. Роль архетипов в наивном искусстве // Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф. – М., 1997. – С. 158–159.

тины – торжественность, возвышенность настроения, открытую радость, жизнеутверждение, человеческое единство.

Достаточно актуальным в наивном творчестве остается тема рая. Именно здесь концентрируются образы архаичных мифов, моделируется картина нереального мироздания, которая представляется автором как образ некоей иной системы бытия, не земной, но и не космической, а иногда и той и другой в едином взаимопереплетении. Наивный художник проникнут верой в свои замыслы, фантазии, мечты, когда открывает перед собой мир, который возникает на холсте из небытия и придает обыденному новый смысл.

Л и т е р а т у р а

1. Балдина, О. Пространство мира и пространство картины наивного художника (к постановке проблемы) / О. Балдина // *Философия наивности* : сб. ст. / сост. А. С. Мигунов. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – С. 149–159.

2. Балдина, О. Д. Наивное искусство как часть культурного проекта / О. Д. Балдина // *Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы* : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2004 г. / Музей наив. искусства. – М., 2004. – С. 30–39.

3. Балдина, О. Д. Примитив в народном искусстве: к постановке проблемы / О. Д. Балдина // *Примитив в изобразительном искусстве* : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 21–37.

4. Бессонова, М. А. Соприкосновение «наивной» живописи Таможенника Руссо с профессиональным искусством его эпохи / М. А. Бессонова // *Советское искусствознание*, 88 / редкол.: В. М. Полевой [и др.]. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 207–223.

5. Бессонова, М. А. Феномен наива как один из ведущих факторов в искусстве XX века / М. А. Бессонова // *Примитив в изобразительном искусстве* : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 148–154.

6. Бихали-Мерин, О. О сущности наивного искусства / О. Бихали-Мерин // *Декоративное искусство СССР*. – 1968. – № 9. – С. 12–18.

7. Богемская, К. Термин «примитив» и его различные значения / К. Богемская // *Примитив в изобразительном искусстве* : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 37–52.

8. Богемская, К. Этнический примитив / К. Богемская // *Декоративное искусство*. – 2000. – № 1/2. – С. 15–17.

9. Богемская, К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К. Г. Богемская. – СПб. : Алетейя, 2001. – 183 с.

10. *Метальникова, В. В.* Непрофессиональная художественная деятельность и специализированные области культуры / В. В. Метальникова // Ориентиры культурной политики : информ. вып. / М-во культуры Рос. Федерации. – М., 1997. – Вып. 10. – С. 64–79.

11. *Мигунов, А.* Маргинальная тема / А. Мигунов // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2004 г. / Музей наив. искусства. – М., 2004. – С. 7–16.

12. *Мигунов, А.* Приоритеты маргинального искусства / А. Мигунов // Декоративное искусство. – 2000. – № 12. – С. 1–3.

13. *Мигунов, А. С.* Маргинальное искусство в поисках родовой идентичности человека / А. С. Мигунов // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке : история, практика, перспективы : материалы науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2007 г. / Музей наив. искусства. – М., 2007. – С. 5–15.

14. *Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке : история, практика, перспективы : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2007 г. – М. : Музей наив. искусства, 2007. – 172 с.*

РЕПОЗИТОРИЙ БУДУЩЕГО

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Народное изобразительное искусство как феномен общественной и культурной жизни основывается на исторической памяти и преемственности традиций, передающихся из поколения в поколение, генетической связи духовного начала и реальностей бытия, природы и человека, человека и предметного мира. Представляя духовную целостность в обществе, народное искусство сохраняет в себе не только выработанные нашими предшественниками традиции, но и аккумулирует проявления современного эстетического, содержательного, образно-пластического художественного осмысления реальности. Важной особенностью народного искусства является то, что с изменением объективных жизненных реалий оно сохраняет такие постоянные категории, как природность, историчность художественного сознания, глубину тематики, связь материального и духовного.

Современное народное искусство объединяет в себе не только традиционные виды, но и все художественное творчество народа. Многочисленные его разновидности, в том числе самодеятельное, любительское и наивное искусство, взаимосвязаны, взаимодополняют друг друга, обогащая этим общую народную художественную культуру.

На длительном пути существования и развития народного искусства происходила постоянная трансформация отношений человека к природе, космосу, изменялось и осмысление нравственных и эстетических категорий. Каждая эпоха формировала свои ценностные отношения к окружающему миру, и поэтому народное искусство в значительной степени зависело от уклада жизни людей, особенностей времени, научно-технического прогресса, состояния духовной и материальной культуры. Сегодня мы можем говорить о том, что народное искусство вследствие происшедших трансформационных процессов в

обществе заметно отошло от бытовой основы и стало предметом эстетической организации жизненной среды.

Примитив в народном изобразительном искусстве, имеющий разные дефиниции в его современном определении (наивное искусство, наивный реализм, инситуное искусство, непрофессиональное искусство, изобразительный фольклор, аутсайдерское искусство, маргинальное искусство, самодеятельное искусство, *art brut* и другие), представляет специфический художественный феномен. Однако эти определения не тождественны между собой. При первоначальном их рассмотрении создается впечатление некоей однородности, но в содержательном плане они обнаруживают заметные отличительные признаки.

Творческая основа наивного искусства моделируется через интуитивное эстетическое сознание, проявляющееся в индивидуальном мирозерцании и мифопоэтическом образном представлении художника. В целом же изобразительный примитив основывается на особой природе эстетического восприятия и образно-пластического отображения мира, которая сохраняется в подсознании творца в определенных запрограммированных художественных кодах.

Народное изобразительное искусство Беларуси развивалось в русле исторических культурных путей, которые пересекались с Востока на Запад. Огромное влияние имела западноевропейская культура, вместе с тем прочно сохранялись черты восточнославянской культуры. Кроме того, эти мощные течения духовного, эстетического взаимопроникновения были тесно связаны с региональными традициями и культурой народа и органично вплетались во все его проявления.

Уже с середины XVIII в. иконопись заметно привлекает творческое внимание художников из народа. Народное искусство становилось мощной движущей силой в развитии иконописания, которое характеризовалось эмоциональной выразительностью, колористической декоративностью произведений, орнаментальностью, непосредственностью раскрытия сюжета, фольклорностью отображения конкретной сцены или действия, стремлением к реальной передаче предметности.

Иконы, создаваемые неизвестными народными живописцами, отображали самые разнообразные стороны духовной и материальной жизни простого человека. Они донесли до нашего

времени глубокие основы духовной культуры народа прошедших столетий и стали активным связующим звеном между прошлым и современностью.

Народные мастера-живописцы вносили заметный вклад и в оформление церквей и костелов, предметов быта, создавали вещи, которые украшали и эстетизировали среду обитания человека. Украшение мебели, роспись на стекле, расписные ковры и сундуки, художественное оформление батлейки являлись органичной частью народной эстетической культуры на протяжении столетий, в которой преломлялся духовный мир человека, отображались его мысли и взгляды, вера и надежда, эстетические и философские представления. В XVIII–XIX вв. народное изобразительное искусство являлось активным транслятором идеологии и мировоззрения через разнообразие художественных проявлений и образных репрезентаций.

В XX ст., особенно в 20–40-е гг., перед республикой стояли конкретные цели создания нового пролетарского искусства, которое было призвано решать насущные задачи идеологического, нравственного и эстетического воспитания трудящихся масс. Народное искусство в этот период способствовало решению не только эстетических, но и агитационно-пропагандистских задач через художественное оформление праздников, украшение площадей и улиц, выпуск плакатов, создание памятников революционным деятелям, деятелям науки и культуры. Именно в этот период активно осуществлялось культурное просвещение масс. Создавались художественные школы, студии, специальные курсы, которые объединяли многочисленные народные таланты. Народные массы активно участвовали в творческом процессе через разнообразные формы художественной деятельности, что способствовало не только их художественному просвещению, эстетическому воспитанию, но и формированию национальной творческой интеллигенции нового типа.

Особым явлением в развитии народного художественного творчества Беларуси стала изобразительная самодеятельность в годы Великой Отечественной войны, развивавшаяся в условиях массового партизанского движения. Графика художников-партизан, получившая распространение в рукописной печати, играла исключительно важную роль в патриотическом,

нравственном и эстетическом воспитании бойцов, сражавшихся за освобождение советского народа от фашистского нашествия. Сотни рукописных журналов, стенных газет, листовок явились летописью боевых событий партизанских отрядов. Они содержат исторически уникальный материал – батальные рисунки, портреты, пейзажи, сатирические зарисовки, выполненные художниками-партизанами. Народное изобразительное творчество в годы войны имело огромную мобилизующую силу и вдохновляющее значение в общенародной освободительной борьбе, что явилось весомым вкладом в победный исход борьбы советского народа в Великой Отечественной войне.

Народное искусство второй половины XX ст., развивавшееся в масштабах массовой художественной самодеятельности, отражало не только жизненно важные события времени, но и являлось транслятором государственной идеологии и культурной политики на протяжении более чем пятидесятилетнего периода. Тысячи любителей искусства через организованные формы творческой деятельности были включены в массовый социокультурный процесс. В период 1970–1980-х гг. многие имена белорусских мастеров самодеятельного изобразительного искусства стали известными широкой публике далеко за пределами нашей страны. Их произведения отражали самые глубинные социальные проблемы, мастера реагировали на важные события того времени, используя разнообразные художественно-образные средства.

1990-е гг. характеризовались значительными изменениями и преобразованиями в организационно-управленческой области народного творчества. В суверенной Беларуси активно проводилась реорганизация многочисленных управленческих институтов, в том числе и тех учреждений и организаций, которые занимались проблемой развития народного творчества. Упразднение республиканских Домов творчества и Домов художественной самодеятельности, прекращение деятельности творческих клубов, сокращение количества студий изобразительного искусства и других объединений по интересам стали причиной поиска новых путей дальнейшего развития как традиционного, так и любительского искусства.

Дома ремесел стали новой учебно-творческой и организационно-методической структурой в системе народного творче-

ства. Они возрождают тот богатый, глубоко народный потенциал духовности, который мог быть потерян под влиянием технического прогресса, урбанизации и социальных изменений в современной жизни. Сегодня новая, молодая генерация наших людей, которая учится и работает рядом с опытными мастерами старшего поколения в Домах ремесел и центрах народного творчества, продолжает сохранять и развивать богатые народные традиции, возрождать национальную культуру.

Произошедшие качественные изменения в развитии народного традиционного и любительского творчества в значительной степени доказали эффективность деятельности новой модели учреждений культуры на этапе социокультурного преобразования нашего общества.

Важной чертой в развитии современного народного искусства стала подготовка кадров специалистов со среднеспециальным и высшим образованием. Училища культуры и искусств, лицеи, колледжи и гимназии, а также вузы художественно-творческого и художественно-педагогического профилей целенаправленно обеспечивают всю систему народного творчества профессиональными кадрами, которые осуществляют учебно-воспитательную, организационно-методическую и творческую работу. Предложенные пути организации подготовки кадров в системе непрерывного образования дают гарантии тому, что процессом развития народного изобразительного творчества и в дальнейшем будут заниматься подготовленные специалисты. Они смогут обеспечить решение актуальных проблем народного искусства на профессиональной, научно-творческой основе.

С начала 1990-х гг. произошедшие коренные изменения в народном художественном творчестве предопределили приоритетное развитие наивного искусства, оставив в прошлом массовую художественную самодеятельность и соцреализм. Следует отметить, что в основе культурно-творческой деятельности наивных художников лежит примат природности и простоты над усложненным рефлексующим мировосприятием, который определяет жизненную философию и творческое кредо наива. Важными факторами образного восприятия жизни и ее отражения в живописных, графических и пластических формах наивных художников являются их личный жизненный опыт, интуиция, мощная креативная энергия, подпитывающая-

ся архаическим художественным сознанием, а также специфический характер их потенциальных творческих интенций. Смысловое значение и содержательное начало жанровых композиций, пейзажей, натюрмортов, скульптурных произведений наивных художников сконцентрированы в определенных элементарно-универсальных формулах, несущих некий сакральный, загадочный смысл и как бы открывающих заново мир, ориентируемый на индивидуальное художественное видение и персональное его восприятие.

Наивное искусство как частное проявление примитива XX ст. в последнее десятилетие заметно приобретает актуальность не только в масштабе СНГ, но и на международном уровне. Оно является одним из важных факторов самореализации и социализации значительной части людей в творческой деятельности вне влияния профессиональной художественной школы. В русле наивного искусства объединяются гениальные художники-самоучки – продолжатели древних аутентичных форм художественно-образного переосмысления жизненных реалий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Азгур, З. То, что помнится... Рассказ о времени, об искусстве и о людях / З. Азгур. – Минск : Беларусь, 1977. – 416 с.

Алексеева, Л. Я. От рабочих кружков к народным коллективам / Л. Я. Алексеева. – М. : Искусство, 1973. – 180 с.

Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Элис Лак, 1997. – 736 с.

Бакушинский, А. В. Игрушка как разновидность примитивной пластики / А. В. Бакушинский // Исследования и статьи : избр. искусствовед. тр. / А. В. Бакушинский. – М., 1981. – С. 309–314.

Бакушинский, А. В. Исследования и статьи : избр. искусствовед. тр. / А. В. Бакушинский. – М. : Сов. художник, 1981. – 351 с.

Балдина, О. Д. Второе призвание / О. Д. Балдина. – М. : Молодая гвардия, 1993. – 136 с.

Балдина, О. Д. Примитив в народном искусстве : к постановке проблемы / О. Д. Балдина // Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 21–37.

Балдина, О. Пространство мира и пространство картины наивного художника (к постановке проблемы) / О. Балдина // Философия наивности : сб. ст. / сост. А. С. Мигунов. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – С. 149–159.

Балдина, О. Д. Наивное искусство как часть культурного проекта / О. Д. Балдина // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2004 г. / Музей наив. искусства. – М., 2004. – С. 30–39.

Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Выд-ва М-ва выш., сярэд. спец. і праф. адукацыі БССР, 1962. – 163 с.

Барышев, Г. И. Художественное оформление белорусского кукольного театра батлейки / Г. И. Барышев // Белорусское искусство : сб. ст. и материалов / Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; ред.: П. Глебка, М. Лужанин. – Минск, 1957. – С. 63–78.

Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны (далее БГМИВОВ), фонды КП. – Инв. № 13225. – С. 7–14.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13227. – С. 73,85.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13229. – С. 46.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13297. – С. 19.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13327. – С. 23.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 13343. – С. 5, 7, 8, 10, 12, 15, 16, 19, 21.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 31840. – С. 6.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 35266. – С. 17, 19.

БГМИВОВ, фонды КП. – Инв. № 44552. – С. 36.

Беларускае мастацтва : зб. арт. і матэрыялаў / рэдкал.: П. Ф. Глебка [і інш.]. – Мінск : Выд-ва Акад. навук БССР, 1962. – Вып. 3. – 240 с.

Бессонова, М. А. Соприкосновение «наивной» живописи Таможенника Руссо с профессиональным искусством его эпохи / М. А. Бессонова // Советское искусствознание, 88 / редкол.: В. М. Полевой [и др.]. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 207–223.

Бессонова, М. А. Феномен наива как один из ведущих факторов в искусстве XX века / М. А. Бессонова // Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 148–154.

Бихали-Мерин, О. О сущности наивного искусства / О. Бихали-Мерин // Декоративное искусство СССР. – 1968. – № 9. – С. 12–18.

Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.

Богемская, К. Термин «примитив» и его различные значения / К. Богемская // Примитив в изобразительном искусстве : ма-

териалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 37–52.

Богемская, К. Этнический примитив / К. Богемская // Декоративное искусство. – 2000. – № 1/2. – С. 15–17.

Богемская, К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К. Г. Богемская. – СПб. : Алетейя, 2001. – 183 с.

Богемская, К. Г. Самодеятельное художественное творчество / К. Г. Богемская. – М. : Знание, 1987. – 47 с.

Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Большая рос. энцикл. ; СПб. : Норинт, 2004. – 1434 с.

Бусев, М. Примитивизм во французском изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века. Поль Гоген / М. Бусев // Примитив в искусстве : грани проблемы : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания ; ред.-сост. К. Богемская. – М., 1992. – С. 126–145.

Вагнер, Г. К. К проблеме крестьянского в народном искусстве / Г. К. Вагнер // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 3. – С. 34.

Вагнер, Г. К. О единой теории народного искусства / Г. К. Вагнер // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 9. – С. 28.

Вагнер, Г. К. О соотношении народного и самодеятельного искусства / Г. К. Вагнер // Проблемы народного искусства : сб. ст. / под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – С. 46–55.

Веселовский, А. Н. Старинный театр в Европе / А. Н. Веселовский. – М. : Тип. П. Бахметева, 1870. – 410 с.

Вольпина, В. Самодеятельность – процесс или результат? / В. Вольпина // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 6. – С. 2–3.

Воронов, В. С. Крестьянское бытовое искусство / В. С. Воронов. – М. : [Б. и.], 1921. – С. 13.

Ганчароў, М. І. Мастацтва мужнасці і гераізму / М. І. Ганчароў. – Мінск : Беларусь, 1976. – 159 с.

Гаўрыс, І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску / І. Гаўрыс. – Віцебск : Выд. Віцеб. акруг. т-ва крязнаўства, 1928. – Т. 2. – С. 168–173.

Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 2 : Другая палова XVI – канец XVIII ст. / рэд. Я. М. Сахута. – 1988. – 384 с.

Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 3 : Канец XVIII – пачатак XX ст. / рэд.: Л. М. Дробаў, П. А. Карнач. – 1989. – 448 с.

Горький, М. О литературе / М. Горький. – М. : Сов. писатель, 1953. – 48 с.

Грозин, В. Муниципальный музей наивного искусства / В. Грозин // *Философия наивности* : сб. ст. / сост. А. С. Мигунов. – М., 2001. – С. 217–221.

Гусев, В. Е. Взаимосвязь русской вертепной драмы с белорусской и украинской / В. Е. Гусев // *Славянский фольклор* / отв. ред.: Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. – М., 1972. – С. 303–311.

Давидова, М. Г. Вертепный театр и лубочные картинки / М. Г. Давидова // *Мир народной картинки* : материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1997», Москва, апр. 1997 г. / Гос. музей изобр. искусств ; под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 258–263.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : ГИС, 1956. – Т. 1. – 669 с.

Данилов, С. С. Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. – М. ; Л. : Искусство, 1948. – 588 с.

Дзяржаўны архіў Гомельскай вобласці. – Фонд 311. – Воп. 1. – Спр. 198. – Арк. 6.

Звезда. – 1921. – 2 апр.

Звезда. – 1927. – 18 лют.

Зубова, Т. О границах понятия «народное искусство» / Т. Зубова // *Декоративное искусство СССР.* – 1973. – № 8. – С. 27.

Зубова, Т. Традиционное и наивное / Т. Зубова // *Декоративное искусство СССР.* – 1976. – № 10. – С. 28–31.

Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – М., 1908. – Т. 8, кн. 2. – 391 с.

Исаков, Г. П. О художественном образовании на Витебщине в конце XIX – начале XX века / Г. П. Исаков // *Изобразительное искусство в системе образования* : материалы респ. науч.-практ. конф., Витебск, 17–18 дек. 1996 г. / Витеб. гос. ун-т ;

редкол.: В. П. Климович, С. И. Малашенков. – Витебск, 1997. – С. 86–89.

Ікананіс Беларусі XVI–XVIII стст. / аўт. і склад. Н.Ф.Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1992. – 230 с.

Ікананіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. / В. Ф. Шматаў [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 348 с.

Ісакаў, Г. П. Віцебская мастацкая школа 1922–1923 гг. / Г. П. Ісакаў // Матэрыялы 1-й навуковай канферэнцыі аспірантаў і маладых вучоных, 20 мая 1993 г. / Віцеб. дзярж. пед. ін-т. – Віцебск, 1993. – С. 24–25.

Канцедикас, А. Искусство и ремесло / А. Канцедикас. – М. : Изобразительное искусство, 1977. – 86 с.

Каталог Першай Мінскай выстаўкі. – Мінск : Беларус. выд-ва, 1921. – 21 с.

Кацар, М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі / М. С. Кацар. – Мінск : Дзяржвыд БССР, 1960. – 183 с.

Кириченко, Е. И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Е. И. Кириченко. – Екатеринбург, 2004. – 233 л.

Кокорев, И. Т. Москва сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX в. / И. Т. Кокорев. – М. : Моск. рабочий, 1959. – 279 с.

Коммунист. – 1919. – 4 июня.

Коммунист. – 1919. – 25 июля.

Конечный Альбион. Раёк – народная забава // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 9. – С. 14–15.

Крылова, З. Н. Типология наивного искусства : (опыт исследования творческих аспектов) / З. Н. Крылова // Примитив в изобразительном искусстве : материалы Всесоюз. науч.-практ. конф., Москва, нояб. 1993 г. / Гос. Рос. Дом нар. творчества. – М., 1994. – С. 29–39.

Кулік, Яўген. Беларускі народны дрэварыт / Яўген Кулік // Спадчына. – 1989. – № 2. – С. 34–36.

Лебедев, А. В. Пространство примитива / А. В. Лебедев // Декоративное искусство. – 1993. – № 12. – С. 58–59.

Лебедев, А. В. Тщанием и усердием: примитив в России XVIII–XIX веков / А. В. Лебедев. – М. : Традиция, 1998. – 199 с.

Лемтюгова, Ю. А. Феномен наивного искусства / Ю. А. Лемтюгова // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2004 г. / Музей наив. искусства. – М., 2004. – С. 129–131.

Летопись народного подвига // Правда. – 1975. – 29 апр. – С. 1.

Лотман, Ю. М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Народная гравюра и фольклор в России XVIII–XIX вв. : (к 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского) : материалы науч. конф. (1975) / под общ. ред. И. А. Даниловой. – М., 1976. – С. 254–255.

Луначарский, А. В. Об изобразительном искусстве : в 2 т. / А. В. Луначарский. – М. : Сов. художник, 1967. – Т. 2. – 391 с.

Маркарян, Э. С. Интегративные тенденции во взаимодействии общественных и естественных наук / Э. С. Маркарян. – Ереван : Изд-во Акад. наук АрмССР, 1977. – 230 с.

Марцелев, С. В. Художественная культура Белоруссии на современном этапе / С. В. Марцелев. – Минск : Беларусь, 1978. – 208 с.

Метальникова, В. В. Непрофессиональная художественная деятельность и специализированные области культуры / В. В. Метальникова // Ориентиры культурной политики : информ. вып. / Мин-во культуры Рос. Федерации. – М., 1997. – Вып. 10. – С. 64–79.

Мигунов, А. Маргинальная тема / А. Мигунов // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2004 г. / Музей наив. искусства. – М., 2004. – С. 7–16.

Мигунов, А. Приоритеты маргинального искусства / А. Мигунов // Декоративное искусство. – 2000. – № 12. – С. 1–3.

Мигунов, А. С. Маргинальное искусство в поисках родовой идентичности человека / А. С. Мигунов // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке : история, практика, перспективы : материалы науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2007 г. / Музей наив. искусства. – М., 2007. – С. 5–15.

Митлянский, Д. Самодеятельность – процесс или результат? / Д. Митлянский // Декоративное искусство СССР. – 1981. – № 6. – С. 3–4.

Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке : история, практика, перспективы : материалы Междунар. науч.

конф., Москва, 16–17 нояб. 2007 г. – М. : Музей наив. искусства, 2007. – 172 с.

Некрасов, А. И. Русское народное искусство / А. И. Некрасов. – М. : Гос. изд-во, 1924. – 212 с.

Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика / М. А. Некрасова. – М. : Искусство, 1983. – 344 с.

Немет, Л. Изменение функции искусства (о процессе субъективизации) / Л. Немет // Борьба идей в эстетике. Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений / М. Овсянников [и др.]. – М. : Искусство, 1974. – С. 103–126.

Новая жизнь старого жанра // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 12. – С. 34–40.

Орлова, М. Искусство Советской Белоруссии / М. Орлова. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 327 с.

Островский, Г. С. Городской фольклор – часть народного творчества / Г. С. Островский // Декоративное искусство СССР. – 1978. – С. 26–27.

Островский, Г. С. Из истории русской живописной вывески XVIII – первой половины XIX века / Г. С. Островский // Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 111–136.

Павлов, П. А. Массовое художественное творчество трудящихся / П. А. Павлов. – М. : Профиздат, 1976. – 115 с.

Перрюшо, А. Таможенник Руссо / А. Перрюшо. – М. : Радуга, 1996. – 416 с.

Пластыка Беларусі XVII–XVIII стагоддзяў / аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 230 с.

Помещиков, В. А. Роль архетипов в наивном искусстве / В. А. Помещиков // Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / Третьяков. галерея ; отв. ред. А. В. Лебедев. – М., 1997. – С. 156–171.

Примитив в изобразительном искусстве : материалы науч. конф., Москва, 14–15 мая 1995 г. / отв. ред. А. В. Лебедев. – М. : Третьяков. галерея, 1997. – 182 с.

Примитив в России. XVIII–XIX век : Иконопись. Живопись. Графика : каталог выст. / авт.-сост.: Е. В. Гладышева, С. А. Глейтман, Г. С. Клокова ; отв. ред. А. В. Лебедев ; М-во культуры

России ; Гос. Третьяк. галерея ; Гос. ист. музей. – М. : [Б. и.], 1995. – 176 с.

Проблемы народного искусства : сб. ст. / под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. – М. : Изобр. искусство, 1982. – 136 с.

Прокофьев, В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени / В. Н. Прокофьев // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* : [сб. ст.] / отв. ред. В. Н. Прокофьев. – М., 1983. – С. 7–28.

Пунин, Н. Н. Искусство примитива и современный рисунок / Н. Н. Пунин // *Искусство народностей Сибири* / Гос. Рус. музей. – Л., 1930. – С. 3–24.

Путь Советов. – 1919. – 18 июня.

Разина, Т. М. О профессионализме народного искусства / Т. М. Разина. – М. : Сов. художник, 1995. – 192 с.

Раманюк, М. Агоўская размалёўка / М. Раманюк // *Этнаграфія Беларусі : энцыклапедыя* / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – С. 20.

Раманюк, М. Віртуоз Давыд-Гарадоцкае размалёўкі / М. Раманюк // *Мастацтва.* – 1995. – № 1. – С. 33–35.

Раманюк, М. Вяртанне ў май / М. Раманюк // *Мастацтва.* – 1992. – № 12. – С. 47–48.

Раманюк, М. Кветкі зямлі Капыльскай / М. Раманюк // *Мастацтва Беларусі.* – 1986. – № 12. – С. 66–69.

Римкус, В. День всех ремесел / В. Римкус // *Декоративное искусство СССР.* – 1973. – № 8. – С. 27.

Ровинский, Д. А. Русские народные картинки : в 5 кн. / Д. А. Ровинский. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1881. – Кн. 1 : Сказки и забавные листы. – 510 с. ; Кн. 2 : Листы исторические, календари и буквари. – 531 с. ; Кн. 3 : Притчи и листы духовные. – 751 с. ; Кн. 4 : Примечания и дополнения. – 788 с. ; Кн. 5 : Заключение и алфавитный указатель имен и предметов. – 567 с.

Ртищева, Л. Д. Наивное искусство в начале XXI века / Л. Д. Ртищева // *Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы* : материалы Междунар. науч. конф., Москва, 16–17 нояб. 2004 г. / Музей наив. искусства. – М., 2004. – С. 73–87.

Сахута, Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии / Е. М. Сахута. – Минск : Польша, 1982. – 96 с.

Сахута, Е. М. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии / Е. М. Сахута, В. А. Говор. – Минск : Наука и техника, 1988. – 266 с.

Сахута, Я. М. Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 1996. – 103 с.

Сахута, Я. М. Народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск : БелЭн, 1988. – 287 с.

Советский энциклопедический словарь : ок. 80000 слов / гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1986. – 1599 с.

Соколов, Б. М. Лубок как художественная система / Б. М. Соколов // Мир народной картинки : материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1997», Москва, апр. 1997 г. / Гос. музей изобр. искусств ; под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М., 1999. – Вып. 30. – С. 9–30, 49.

Тананаева, Л. И. Польский портрет XVII–XVIII веков : к вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени / Л. И. Тананаева // Советское искусствознание, 77 / редкол.: В. М. Полевой [и др.]. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 100–129.

Церашчатава, В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI–XVIII стст. / В. В. Церашчатава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 179 с.

Шаура, Р. Ф. Выяўленчае мастацтва: старонкі мужнасці і гераізму (1941–1945) / Р. Ф. Шаура // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2005. – № 4. – С. 45–50.

Шаура, Р. Ф. Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі другой паловы XX – пачатку XXI ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 364 с.

Шаура, Р. Ф. Сатырычная графіка партызанскіх самадзейных мастакоў / Р. Ф. Шаура // Весці АН БССР. – 1975. – № 11. – С. 112–129.

Шкаровская, Н. Русские живописные вывески / Н. Шкаровская // Декоративное искусство. – 2000. – № 12. – С. 11.

Ю. М. Пэн : альбом / сост.: В. Н. Кучеренко, И. П. Холодова. – Минск : Беларусь, 2006. – 175 с.

Ягоўдзік, У. І. Алена Кіш : альбом / У. І. Ягоўдзік. – Мінск : Беларусь, 1990. – 15 с.

Naumann, H. Primitive Gemeinschaftskultur: Beitrage zur Volkskunde und Mythologie. – Jena, 1921. – P. 190.

СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

АБСТРАКЦИОНИЗМ (англ. *abstractionism*, от лат. *abstractus* – отвлеченный) – широкое направление в искусстве XX ст., в котором произведение основано исключительно на формальных элементах (линия, цветное пятно, отвлеченная конфигурация). Абстракционизм как программное направление возник в начале 1910-х гг. почти одновременно в нескольких странах Европы. Его признанными основоположниками являются русские художники В. В. Кандинский и К. С. Малевич, голландец Пит Мондриан, француз Роберт Делоне, чех Франтишек Купка. Их метод отвлеченных построений определялся намерениями выразить внутренние закономерности и интуитивно постигаемые сущности, скрывающиеся за преходящими явлениями видимого мира.

АВАНГАРДИЗМ (от фр. *avant-gardisme* – передний отряд), авангард – понятие, объединяющее экспериментальные, модернистские, подчеркнуто необычные начинания, поиски в искусстве XX ст. На разных исторических этапах первооткрывателями выступали сменявшие друг друга авангардные направления: в начале XX ст. – возникшие тогда фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм.

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР (от лат. *animal* – животное) – жанр изобразительного искусства, посвященный изображению животных.

АНТРОПОМОРФИЗМ (от греч. *antropos* – человек и *morphe* – вид) – уподобление человеку, наделение человеческим обликом и человеческими качествами предметов и явлений неживой природы, растительного и животного мира, воображаемых существ и божеств.

АНФАС (фр. *en face*, букв. – в лицо) – изображение портретируемого лицом к зрителю.

АР БРЮТ (фр. art brut – грубое, необработанное искусство) – понятие, примененное французским художником Жаном Дюбюфе для обозначения искусства душевнобольных, «наивного» творчества маргиналов, уличных граффити, а также собственных произведений, вдохновленных этими образцами.

АРТЕФАКТ (лат. ars – искусство и factum – сделанное) – художественный объект, символизирующий рукотворный мир техники, автономный по отношению к нерукотворному миру природы. Артефакт может быть определен как разновидность дизайна, лишенная конкретно-прикладного назначения и призванная выразить самые общие, первичные закономерности человеческого творчества.

АРХАИКА (от греч. archaikos – древний) – древнегреческое искусство, развивавшееся в VII–VI вв. до н. э. на территории Греции, островов Греческого архипелага, Малоазийского побережья и Южной Италии.

АРХЕТИП (от греч. arche – начало и typos – образ) – первообраз; архетип – важное понятие средневековой христианской эстетики.

АТРИБУЦИЯ (лат. attributio – приписывание) – установление принадлежности анонимного произведения конкретному автору, национальной или местной школе, определение времени создания.

АСИММЕТРИЯ (греч. asimetria – несоразмерность или нарушение симметрии, несоответствие левых и правых частей сооружения, предмета или изображения).

БАЛЮСТРАДА (фр. balustrade) – ограждение лестниц, балконов, террас, края крыш, снабжение перилами, опирающимися на ряд балясин.

БАРОККО (итал. barocco – причудливый) – художественный стиль, зародившийся в конце XVI в. в Италии и распространившийся в других странах Западной Европы до начала XVIII в. Искусство барокко отличается пышностью, экзальтацией образов. Для барокко характерна значительная степень взаимопроникновения архитектуры, скульптуры, живописи. Живописные произведения также активно взаимодействуют с архитектурным пространством: они изначально создавались для определенного типа интерьеров, зрительно увеличивали их пространство, используя перспективные иллюзионистические эффекты.

ВАРИАТИВНОСТЬ (от лат. *variatio* – изменение) – в традиционном коллективном народном искусстве изменчивость наследуемых художественных традиций в процессе их бытования.

ВИДЫ ИСКУССТВА – различные формы эстетической деятельности человека, художественно-образного мышления. Изобразительные и неизобразительные искусства условно разделяются на роды, хотя между ними сложно провести четкую грань: станковый, монументальный, декоративный. Неизобразительные искусства более четко разделяются в соответствии с материалом (деревянное зодчество, керамика, текстиль, стекло и т.д.).

ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ (от лат. *decorare* – украшать) – живопись, являющаяся частью архитектурного ансамбля или произведения декоративно-прикладного искусства и предназначенная прежде всего для украшения.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО (англ. *decorative art*, фр. *art decoratif*) – одна из главных областей пластических искусств (наряду с архитектурой, изобразительными искусствами). Декоративное искусство вместе с архитектурой формируют окружающую человека материальную предметно-пространственную среду, внося в нее эстетическое, образное начало.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *decoro* – украшаю) – вид искусства, имеющий свой особый художественный смысл и свою декоративную образность и вместе с тем непосредственно связанный с бытовыми нуждами людей. В единстве того и другого – его сущность и специфика.

ДИСКУРСИВНЫЙ (от позднелат. *discursus* – рассуждение, довод) – рассудочный, понятийный, логический, опосредствованный.

ЖАНР (фр. *genre* – род, вид) – в изобразительных искусствах совокупность произведений, объединяемых общим кругом тем, предметов изображения (исторический жанр, бытовой жанр, батальный жанр, портрет, пейзаж, натюрморт, анималистический жанр), а также авторским отношением к предмету, лицу, явлению (карикатура, шарж) либо способом их понимания и истолкования (аллегория, фантастика).

ИДЕАЛИЗАЦИЯ (фр. *idealisation* – приближение к идеалу, приукрашивание) – метод художественного обобщения, заключающийся в обработке натуральных наблюдений путем приближения их к идеальным прообразам.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО (англ. figurative art) – раздел пластических искусств, возникших на основе зрительного восприятия и создающих изображение мира на плоскости и в пространстве, таковы живопись, скульптура, графика. Черты изобразительности могут быть в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, их произведения пространственны и воспринимаются зрением, но их только условно относят к изобразительному искусству. К свойственным изобразительному искусству художественным средствам относятся рисунок, цвет, пластика, светотень.

ИЗОБРАЖЕНИЕ (англ. representation) – воспроизведение средствами искусства внешнего, чувственно-конкретного облика явлений действительности. В изобразительном искусстве изображение является основой художественного образа.

ИЗРАЗЦЫ – керамические плитки для облицовки стен, каминов, полов, печей, водоемов.

ИКОНА (греч. eikon – изображение, образ) – живописное изображение Христа, Богородицы, святых, сцен из Священного Писания, предмет поклонения в христианской религии.

ИКОНОПИСЬ (англ. icon painting – иконописание) – вид станковой религиозной живописи, обладающий особым кругом сюжетов, материальной основой, техникой, приемами и методами исполнения.

ИКОНОГРАФИЯ (от греч. eikon – изображение и grapho – пишу, описываю) – система вариантов изображения определенного персонажа, лица, события, трактовки сюжета.

ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА (англ. arts and crafts) – движение за возрождение эстетической значимости художественной промышленности и за соединение декоративного искусства и промышленного производства. Теоретическую базу движения составили высказывания английских художников, архитекторов, писателей второй половины XIX в.

КАНОН (греч. kanon – правило, мерило) – совокупность твердо установленных правил, определяющих нормы иконографии, пропорций, композиции, скульптуры, рисунка, колорита для данного типа произведений; также произведение, служащее нормативным образцом. Канон – система норм и правил, принятых в искусстве конкретного исторического периода, в том или ином творческом направлении.

КИТЧ (нем. Kitsch, букв. – халтура, дурной вкус), – изделия или произведения, не отвечающие общепринятым представлениям о «прекрасном» и «изящном»; понятие «пошлости» в данном контексте служит лучшим русским эквивалентом. Для китча характерны сентиментальность, выпененная патетика, крикливость цвета, нарочитый эклектизм, избыток декора, подделки под дорогие материалы.

КОНСТАНТНОСТЬ (от лат. constans – постоянный) – свойство зрительного восприятия сохранять некоторое время в неизменности ощущение формы, размера, цвета, светлоты и других качеств реального объекта, несмотря на происходящие с ним изменения. Константность является результатом произошедшей адаптации глаза к условиям освещения, к цвету и свету.

КРЕСТЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО (англ. peasant art) – основная и наиболее важная часть народного искусства. Законы народного искусства – его традиционность, вариативность, коллективность – находят свое проявление прежде всего в искусстве крестьян.

КУЛЬТУРА (от лат. cultura – возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание) – исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях. Понятие «культура» употребляется для характеристики определенных исторических эпох, конкретных обществ, народностей и наций, а также специфических сфер деятельности или жизни (культура труда, политическая культура, художественная культура); в более узком смысле – сфера духовной жизни людей.

ЛУБОК (фр. image d'Epinal), лубочная картинка, народная картинка (название происходит от липового лубка, излюбленного материала народного искусства) – произведение народной графики (как правило, печатное), отличающееся простотой и доходчивостью образа и предназначенное для распространения в народных массах. Лубки, выполнявшиеся безымянными художниками-самоучками, печатались на отдельных листах во многих экземплярах, в сопровождении пояснительных надписей. Лубок служил средством массовой информации и нередко

– общественной пропаганды и публицистики. При всей наивности и грубоватости художественных средств лубки – дешевые по цене, широко доступные, занимательные – заменяли неграмотным иллюстрированную книгу, являясь вместе с тем своеобразной отраслью народного искусства, фольклора.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ЖАНР (от греч. *mythos* – предание) – жанр изобразительного искусства, посвященный героям и событиям, о которых рассказывают мифы древних народов.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (от лат. *monumentum* – памятник) – род изобразительных и декоративных искусств, в частности, станковое и прикладное искусства, непосредственно участвующие в формировании архитектурно-пространственной среды, создаваемой людьми для своей жизнедеятельности и тем самым отражающей характер своей эпохи.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОПАГАНДА – план развития монументального искусства как средства просвещения и политического воспитания народа, выдвинутый Октябрьской революцией 1917 г.

НАИВНОЕ ИСКУССТВО (англ. *naïve art*, фр. *art naïf*) – одна из областей искусства примитива XVIII–XX вв., включающая изобразительные виды народного искусства, творчество художников-самоучек, а также самодеятельное искусство (живопись, графику, скульптуру, декоративное искусство, архитектуру).

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО (англ. *folk art*) – тип синтетического искусства, изначально связанный с трудовой деятельностью человека, представляющий одновременно материальную и духовную культуру. Народное искусство восходит к синкретизму первобытной культуры, оно развивается как коллективное творчество на основе преемственности и традиции, являющейся формообразующим началом, связывающим современность с прошлым.

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО (народное искусство, фольклор) – художественная коллективная творческая деятельность трудового народа, отражающая его жизнь, воззрения, идеалы; создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия (предания, песни, сказки, эпос), музыка (песни, инструментальные наигрыши и пьесы), театр (драмы, сатирические пьесы,

театр кукол), танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ – одна из форм народного художественного творчества, производство фольклорных художественных изделий. Народные художественные промыслы восходят к древности, к домашним промыслам и деревенскому ремеслу.

ОБОБЩЕНИЕ (англ. *generalization*) – выбор наиболее важного, существенного с отказом от второстепенных частных деталей. Обобщение – типизация художественного образа.

ОБРАЗ (англ. *image*) – художественный – способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством субъективных и объективных начал художественного творчества, его чувственных и смысловых аспектов. Образ – результат художественного обобщения, восхождения от единичного явления к типическому, идеальному, воображаемому бытию.

ОРНАМЕНТ (лат. *ornamentum* – украшение) – узор, построенный на регулярном ритмическом чередовании и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов (раппортов). По закономерностям построения обычно выделяют три широко распространенные разновидности орнамента: орнаментальные ленты (фризы, окаймления, бордюры), розетки, сетчатые орнаменты (заполняющие поверхность предмета сплошным узором). По изобразительному началу орнамент подразделяется на растительный, геометрический, тератологический (звериный стиль).

ПАРСУНА (искажение слова «персона», от лат. *persona* – личность) – название произведений русской, украинской, белорусской портретной живописи 2-й половины XVI–XVII в. Парсуны лишь условно передавали портретное сходство, по стилистическим же особенностям были тесно связаны с иконописью, сохраняли идеальность и каноничность образов, плоскостное узорное письмо.

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ (англ. *personification*), олицетворение – одна из разновидностей аллегии: образное представление чего-либо в виде мужских или женских фигур, изображенных с атрибутами абстрактных понятий, явлений, взаимоотношений.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА (англ. fine arts), пространственные искусства, зрительные искусства, изящные искусства – виды искусства, произведения которых имеют предметный характер, создаются путем обработки вещественного материала. Пластические искусства делятся на неизобразительные (тектонические) – архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн – и изобразительные – живопись, скульптура, графика.

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО (англ. applied art) – искусство изготовления бытовых предметов, имеющих утилитарные функции и вместе с тем обладающих эстетическими художественными качествами.

РЕМЕСЛО (англ. handicraft) – мелкое ручное производство промышленных изделий, господствовавшее до появления крупной машинной индустрии и частично сохранявшееся наряду с ней. С древности ремесло и искусство тесно связаны и взаимно обуславливают друг друга, а в декоративно-прикладном искусстве составляют единое целое вплоть до появления художественной промышленности.

РЕАЛИЗМ (фр. realisme – действительный, вещественный) – свойство искусства воспроизводить истину действительности не посредством научного анализа, не посредством мышления в понятиях, а путем воссоздания чувственных форм, в каких идея существует в реальности.

РОСПИСЬ (нем. Bemalung) – орнаментальная или сюжетная живопись, украшающая различные части архитектурного сооружения либо предметы, изделия народного искусства, художественного ремесла или художественной промышленности.

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО – особый тип массовой художественной культуры: свободное художественное творчество самоучек, людей, не имеющих специальной профессиональной подготовки в искусстве, занимающихся художественной деятельностью на досуге. К сфере самодеятельного искусства относятся низовые слои изобразительного и декоративно-прикладного искусства и родственные формы духовной культуры, а также соответствующие им организованные формы (самодеятельные студии, кружки самодеятельных художников, творческие клубы).

СЕМАНТИКА (от греч. *semantikos* – обозначающий) – один из разделов семиотики.

СЕМИОТИКА (от греч. *semeion* – знак, признак) – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем в человеческом обществе, природе или в самом человеке.

СИСТЕМА (от греч. *systema* – целое, составленное из частей; соединение) – множество элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, образующих определенную целостность, единство. В современной науке исследование системы разного рода проводится в рамках системного подхода, различных специальных теорий системы.

СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД – направление методологии научного познания и социальной практики, в основе которого лежит рассмотрение объектов как систем; ориентирует исследование на раскрытие целостности объекта, на выявление разнообразных типов связей в нем и сведение их в единую теоретическую картину.

СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ, мелкая пластика – небольшие произведения, создаваемые скульпторами, изготавливаемые художественной промышленностью и народно-художественными промыслами из керамики, металла, дерева, камня, стекла и рассчитанные на украшение быта.

СИНКРЕТИЗМ (греч. *synkretismos* – соединение) – слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние культуры, искусства на ранних стадиях развития человечества, когда музыка, танец, поэзия, пение, изобразительное искусство составляли единое неразделимое целое.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА – неразрывно связанные и взаимно обусловленные эстетические категории: в искусстве содержание означает то, что отражено и выражено в художественном произведении, а форма – то, какими средствами это достигнуто.

В изобразительном искусстве к категориям художественной формы относят конкретную разработку сюжета, композицию, а также выявление характеров, рисунок, цветовой строй, пластическую моделировку объемов, пространственное и светотеневое построение.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – теоретический принцип и официальное художественное направление, господствовавшее в СССР с середины 1930-х до начала 1980-х гг., утверждавшее социалистические идеалы, образы новых людей и новых общественных отношений.

СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ – род живописи, произведения которого имеют самостоятельное значение и воспринимаются независимо от окружения. Основной формой станковой живописи является картина, отделенная рамой от окружающей обстановки.

СТАНКОВАЯ СКУЛЬПТУРА – род скульптуры, одна из важнейших областей станкового искусства: включает различные виды скульптурной композиции (голова, бюст, поясное или трехчетвертное изображение, фигура, группа), различные жанры (портрет, сюжетная, символическая или аллегорическая композиция, анималистика – изображение животного мира).

ТИПИЗАЦИЯ (от греч. typos – отпечаток, форма, образец) – художественный способ выражения характерных черт, сущности явлений действительности путем воспроизведения их конкретно-чувственного облика. Типизация предполагает глубокое художественное обобщение и яркую индивидуальную форму, порой прибегая к преувеличению и заострению, гиперболе и гротеску.

ТРАДИЦИЯ (лат. traditio – повествование, передача) – исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила, художественные принципы, нормы, образы прошлого, осваиваемые и используемые для достижения целей, стоящих перед современным искусством. Художественные традиции с глубокой древности являются основой культуры каждого народа, будучи обусловлены строем его жизни, устоями мировоззрения, космогоническими представлениями, верованиями и особенностями быта.

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО (англ. traditional art) – условное обозначение восходящего к древнейшим истокам и сохранившего исконные традиции искусства народов Америки, Океании, аборигенов Австралии и др. Традиционное искусство ценно как «живое прошлое» человечества, хранитель его архетипов и как источник важных импульсов для современного искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ (англ. art education) – процесс усвоения знаний и навыков в области искусства в определенной системе. Результатом его является подготовка обучающегося к занятию профессиональным художественным творчеством. Художественное образование – также система подготовки квалифицированных специалистов всех видов пластических искусств и искусствоведов. Она обеспечивает подготовку художников высшей и средней квалификации.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА – комплекс изобразительных и выразительных средств и приемов воплощения художественного содержания.

ЦЕЛОСТНОСТЬ (англ. integrity) – всеобщность, полнота, единство художественного творчества, характеризующее искусство в предметно-пространственном и временном отношениях. Проблема целостности традиционно связывалась с проблемами единства в многообразии, единства формы и содержания – совершенства, органичности и гармоничности художественного произведения и, наконец, с проблемой синтеза искусств.

ЭКЛЕКТИКА (от греч. eklektikos – выбирающий), эклектизм – соединение разнородных художественных элементов, составляющее сложный по составу псевдостиль.

ЭКСПРЕССИЯ (лат. expressio – выражение), экспрессивность – выразительность, сила проявления чувств, переживаний. Термин применим как к художественному произведению, так и к самой натуре. Обычно его связывают с повышенной силой воздействия произведения в целом или же с резкой выразительностью характеристики отдельных лиц, фигур или деталей.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ – целенаправленное формирование в обществе, особенно у детей и молодежи, художественно-творческого интереса к миру, развитие чувств фантазии, способности как воспринимать красоту, так и творить ее.

Учебное издание

ШАУРО Григорий Федорович

**НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ**

Пособие для студентов

Редактор И. В. Смян
Технический редактор А. В. Гицкая

Подписано в печать 2012. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага писчая № 2. Ризография.
Усл. печ. л. 12,79. Уч.-изд. л. 11,26. Тираж 100 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
ЛИ № 02330/0003939 от 19.05.2011.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.