

ганчарстве, выцінанцы і інш. Заняткі вядуць высокакваліфікаваныя педагогі, народныя майстры, перыядычна выкарыстоўваецца база Віцебскага вышэйшага вучылішча народных промыслаў (ганчарства, разьба па дрэве, ткацтва на станках).

Асобнае месца сярод формаў павышэння кваліфікацыі павінны займаць навукова-практычныя канферэнцыі, якія аб'ядноўваюць вучоных і практыкаў. Добра было б, каб у практыку ўвайшло правядзенне рэгіянальных навукова-практычных канферэнцый, па выніках якіх выдаваліся б зборнікі тэзісаў, дакладаў і выступленняў, выпрацоўваліся б метадычныя рэкамендацыі. Такія матэрыялы маглі б актыўна выкарыстоўвацца выкладчыкамі, студэнтамі, спецыялістамі і аматарамі народнай творчасці.

Р.І.Кароткін,

*аспірант кафедры беларускай
і сусветнай мастацкай культуры*

РОЛЯ ТЭХНІЧНЫХ СРОДКАЎ У ПРАЦЭСЕ СТВАРЭННЯ ПЕРСПЕКТЫЎНЫХ ВЫЯЎ

Адкрыццё лінейнай перспектывы стала рэвалюцыйнай з'явай у выяўленчым мастацтве і на працягу некалькіх стагоддзяў вызначала яго далейшы лёс. Цікавасць да яе з боку мастакоў была страчана толькі ў часы “другога аптычнага перавароту”, звязанага з эксперыментамі кубістаў, а з цягам часу элементы перспектывага бачання сталі ўвасабленнем найбольш кансерватыўных тэндэнцый у выяўленчым мастацтве. Нават тады, калі перспектыва як спосаб пабудовы прасторы жывапіснага твора страціла сваю актуальнасць, прынцып цэнтральнай праекцыі працягваў выкарыстоўвацца ў іншых відах мастацтва (фатаграфія, кіно). А з узнікненнем новых тэхналогій — камп'ютэрнай графікі, відэазапісу — лінейная перспектыва захоўваецца як асноўная форма рэпрэзентацыі прасторы, якая з прычыны свайго ўсеагульнага прызнання набыла рысы своеасаблівай візуальнай ідэалогіі.

Тым не менш менавіта выяўленчае мастацтва на працягу чатырох стагоддзяў выконвала функцыі лабараторыі па ўдасканаленні пабудовы перспектывных выяў. Значная ўвага ў гэтым працэсе была нададзена фармальна-тэхнічным аспектам стварэння “адэкватнай” выявы аб’екта (паняцце адэкватнасці выявы можна разглядаць толькі ў дачыненні да геаметрыі Эўкліда). Вынікам такога працэсу стаў пераход ад стварэння мастаком выявы на палатне да атрымання яе механічным шляхам на фотапласціне. Наколькі натуральнымі ў тэхнічных адносінах былі пераўтварэнні ў спосабе атрымання выявы, можна вызначыць, зрабіўшы невялікі гістарычны агляд.

Развіццё перспектывы як навукі праходзіла па двух кірунках. Першы — чарчэнне (пабудова трохмернай прасторы на плоскасці, заснаваная на дакладных матэматычных разліках). Другі — назіранне (распрацоўка спецыяльных прыстасаванняў, якія дазваляюць разнастайнымі спосабамі праецыраваць аб’ём на плоскасць і ўжо з дапамогай гэтых прылад атрымоўваць перспектывную выяву). Як сведчыць гісторыя, шмат мастакоў праяўлялі цікавасць менавіта да такога спосабу перспектывнага малявання і займаліся вынаходніцтвам разнастайных прыстасаванняў.

Прынята лічыць, што ўпершыню перспектыва была выкарыстана ў сувязі з выкананнем дэкарацый да тэатральных пастановак Эсхіла (470 г. да н. э.). Аднак узнікненне тэрэтычных палажэнняў і правілаў пабудовы перспектывнай выявы можна аднесці толькі да перыяду італьянскага кватрачэнта. Ля вытокаў перспектывы знаходзіўся Ф.Брунелескі, італьянскі тэрэтык мастацтва, архітэктар і мастак. Ён быў першым, хто адкрыў законы лінейнай перспектывы. У сваім адкрыцці Брунелескі абапіраўся на вынікі эксперыменту, выкананага пры дапамозе дзвюх карцін. На адной быў паказаны Фларэнційскі баптыстэрыі, на другой — капліца дэла Сін’ерыя. Абодва будынкi былі намаляваны ў адпаведнасці з правіламі лінейнай перспектывы.

Паводле апісання Манэці, неба на карціне з баптыстэрыем уяўляла адпаліраваную пласціну серабра, “каб у ім маглі адлюстроўвацца паветра і прыродныя нябёсы, акрамя таго, аблогі ў гэтым серабры падаваліся рухомымі ветрам”. Мэта эксперыменту — стварыць у глядача ілюзію рэальнасці. Для гэтага ў месцы знаходжання кропкі зыходу была зроблена адтуліна. Глядач у адной руцэ трымаў карціну і з яе тыльнага боку глядзеў праз адтуліну. Другой рукой ён трымаў люстра, якое павінна быць перад карцінай і размяшчацца паралельна яе паверхні. Такім чынам, у адтуліну глядач бачыў адлюстраванне карціны. Як адзначае Р.Арнхейм, “адтуліна ў панелі была неабходная для ўзмацнення эфекту глыбіні ў карціне. Калі на карціну глядзець непасрэдна, фактура фарбаў звычайна відаць і раскрывае такія фізічныя ўласцівасці карціны, як роўная паверхня”. Дзякуючы манакюлярнасці бачання, успрыманне глыбіні ўзмацняецца, і адлюстраваную карціну глядач бачыць ужо не як плоскасць, а як аб’ём. Р.Арнхейм выказвае меркаванне, што надзвычайнага падабенства Брунелескі дасягнуў менавіта таму, што выява архітэктуры выконвалася на люстраной паверхні серабра, тым самым мастак “прадбачыў прынцып расшчэпленай піраміды зроку, які сфармуляваў Альберці і які пазней быў рэкамендаваны для практычнага выканання А.Дзюрэрам”. У сваю чаргу В.Лазараў указвае на тое, што Ф.Брунелескі падыходзіў да сваіх даследаванняў не як жывапісец, а перш за ўсё як архітэктар.

У другой карціне, дзе была паказана капліца, Ф.Брунелескі зусім адмовіўся ад выявы неба і зрэзаў дошку па верхнім абрысе будынкаў. Пры гэтым карціна дэманстравалася на фоне сапраўднага неба. Вучонага вабіла магчымасць выканання перспектыўнай выявы, таму што працяглы этап выканання архітэктурнага макета падчас праектавання мог быць паспяхова заменены больш эканомным перспектыўным чарцяжом.

У эксперыментах Ф.Брунелескі немагчыма дакладна вызначыць, якім чынам мастак атрымаў выявы

архітэктурных аб'ектаў — маляваў на лютэркавай паверхні ці будаваў, аднак, зыходзячы з таго, як карціны экспанаваліся, дапушчальна, што мастаку трэба было стварыць асаблівыя ўмовы для большай пераканальнасці выявы. Можна лічыць, што гэта быў адзін з першых урокаў перспектывага бачання прасторы, бо наўрад ці мог чалавек сярэднявекі ўспрымаць перспектывага пабудаваную выяву як натуральную і адпаведную яго ўяўленню аб прасторы. Мэтай Ф.Брунелескі было пераканаць (наколькі гэта магчыма) глядача, што перад ім знаходзіцца не выява аб'екта, а сам аб'ект.

Праз сто гадоў пасля эксперыментаў Ф.Брунелескі ў 1525 г. выйшла кніга А.Дзюрэра “Настаўленні да вымераў”. Чатыры гравюры з гэтай кнігі ілюструюць распрацаваныя нямецкім мастаком прыборы, якія дазвалялі ствараць дасканалую перспектывага выяву без ужывання геаметрычнай пабудовы. Канструкцыя і прыныцы дзеяння гэтых прыбораў падрабязна апісаны П.Фларэнскім у артыкуле “Адваротная перспектыва”. Агульным у канструкцыі ўсіх прыбораў А.Дзюрэра з'яўляецца тое, што праекцыя прадмета фіксуецца на экране, размешчаным на сярэдзіне стала паміж мастаком і самім прадметам. У якасці экрана выкарыстоўваецца шкло або сетка. У тым выпадку, калі экран шкляны, малюнак выконваецца непасрэдна на ім, калі ж экран меў выгляд сеткі, паказанні здымаюцца з яго і пераносяцца на паперу. Па-рознаму фіксуецца пункт гледжання. У адных выпадках глядач павінен быў глядзець праз адтуліну ў спецыяльным бруску або праз вяршыню ўмацаванай стойкі. У іншых выпадках пункт гледжання знаходзіўся ў яго за спіной, і прамень зроку ў выглядзе шнура ішоў ад сцяны да экрана і аб'екта. Для працы па-за майстэрняй А.Дзюрэрам быў распрацаваны партатыўны прыбор для перспектывага малявання. Трэба нагадаць, што ў час з'яўлення трактата былі вядомы спосабы геаметрычнай пабудовы трохмернай прасторы на плоскай паверхні. У сваю чаргу А.Дзюрэр у кнізе апісвае і графічны спосаб пабудовы перспектывы

аб'ектаў з выкарыстаннем артаганальных праекцый, які вядомы ў літаратуры як “спосаб Дзюрэра”. Таму здаецца памылковым меркаванне Р.Арнхейма аб тым, што “пакуль мастак мог глядзець на аб'ект праз празрыстую паверхню або ў люстэркавую, не было ніякай неабходнасці ў геаметрычнай канструкцыі”.

Справа ў тым, што мастак сумяшчаў абодва метады рабсты, паколькі кожны ў нечым меў свае перавагі. Напрыклад, у тых выпадках, калі немагчыма маляванне з натуры, можна карыстацца чарцёжнымі метадамі. Пры рабоце з натуры, наадварот, перавага аддаецца тэхнічным прыладам для назірання, тым больш, што яны дазваляюць маляваць дакладна адразу, не патрабуючы дадатковых звестак аб памерах аб'екта.

Аптычны пераварот Адраджэння выклікаў вялікую цікавасць у мастакоў XVI—XVII стст. да разнастайных аптычных эфектаў. У жывапісе пачынаюць адлюстроўваць з'явы, якія можна было назіраць толькі з дапамогай лінзаў і люстэркаў. Характэрным прыкладам гэтага з'яўляецца “Аўтапартрэт у люстэрку” Парміджаніна. Аднак стылістычныя асаблівасці аўтапартрэта Парміджаніна ўжо сведчаць аб заняпадзе Адраджэння і пачатку маньерызму. Гэты аўтапартрэт — своеасаблівая дэкларацыя новага стылю, вобразна кажучы, стылю “крывых люстэркаў”. Таму разам з навацыяй у партрэце прысутнічае і некаторая доля самаіроніі.

Стылістычным пошукам мастакоў пачынаюць спадарожнічаць тэхнічныя вынаходніцтвы. Рэалістычнас мастацтва патрабавала аб'ектыўнага адлюстравання рэчаіснасці, наблізіцца да якога дазволіла выкарыстанне камеры-абскуры. Яе канструкцыя ўпершыню была апісана Леанарда да Вінчы і ў некаторых дэталях пераказана ў кнізе Джывавані Баціста дэла Порта “Прыродная магія” (Magic Naturalis), якая выйшла ў 1558 г. Першыя камеры-абскуры былі даволі вялікіх памераў. Камера Анастасіа Крычэра, распрацаваная ў 1646 г., мела выгляд пакоя, які можна было пераносіць з месца на месца. У гэты пакой

мастак трапляў праз люк у столі. Малюнак выконваўся на празрыстай паперы, зафіксаванай насупраць адной з лінзаў. Па меркаванні некаторых гісторыкаў мастацтва, карціна Вермеера Дэльфцкага “Дзяўчына ў чырвоным капелюшы” была выканана пры дапамозе камеры-абскуры. Сучасныя эксперыменты пацвердзілі, што аптычныя эфекты на карціне і на фотаздымку, зробленым ва ўмовах камеры-абскуры, аднолькавыя. Адзначаныя прыёмы пабудовы прасторы яшчэ не вылучыліся ў самастойную мастацкую практыку і былі цалкам накіраваны на ўдасканальванне мастацкіх якасцей жывапіснага ці графічнага твора. Таму карціну Вермеера можна лічыць кульмінацыяй у працэсе выкарыстання дапаможных тэхнічных сродкаў пры стварэнні мастацкага твора.

Канструкцыя камеры-абскуры з цягам часу ўдасканальвалася, што дало магчымасць значна паменшыць яе памеры. У 1685 г. Іаханам Цанам была створана камера ў выглядзе скрыні, якую можна было трымаць на сталі. Асаблівасцю яе аптычнай сістэмы было тое, што люстэрка ўмацоўвалася пад вуглом 45 градусаў. Гэта дазваляла бачыць выяву на гарызантальнай паверхні скрыні. Мастак клаў кальку на матавае шкло на паверхні скрыні і абводзіў контуры аб’екта. Такія ўдасканальванні змаглі значна спрасіць маляванне з натуры і зрабілі яго даступным для многіх. Маляванне стала заняткам у вольны час для дэлетантаў.

Метад стварэння выяў, заснаваны на законах лінейнай перспектывы, быў накіраваны на дасягненне ілюзорнасці і часта прыводзіў да натуралізму. Удасканальванне ж тэхнічных сродкаў усё больш і больш абмяжоўвала магчымасці ў вырашэнні спецыфічных мастацкіх задач. У выніку імкненне да падабенства падышло да той мяжы, калі дастаткова было аднаго кроку, каб дасягнуць канчатковай мэты — копіі. Гэтым апошнім крокам стала адкрыццё хімічнага працэсу, які дазваляў атрымліваць выяву на фотапласціне. Аднак мастаку тут ужо не было месца. Працэс стварэння яму не належаў.

Такі быў вынік эвалюцыі перспектывынага малявання з дапамогай тэхнічных прылад. Ідэя лінейнай перспектывы, нарадзіўшыся ў тэатральна-дэкарацыйным мастацтве, канчаткова здолела ўвасобіцца з узнікненнем новага віду мастацтва фатаграфіі.

Адносна невялікі тэрмін існавання перспектывы ў жывапісе (XVI—XIX стст.) дазваляе зрабіць выснову аб тым, што перспектыву можна ўспрымаць як абстрактную ідэю, якая на пэўным этапе была падхоплена мастакамі, паколькі дала магчымасць выкарыстоўваць новыя прыёмы ў арганізацыі карціннай плоскасці, але яна ніколі не была чымсьці першасным для жывапісу. Лінейнай перспектыве як сістэме ведаў не хапала эзатэрычнасці, якая дагэтуль заўсёды спадарожнічала мастацкай творчасці. Спраба зрабіць перспектыву навукай дасведчаных не мела поспеху. Сама матэматычная схема не ўяўляла ніякіх цяжкасцей і магла быць засвоена самастойна.

Прасторавая рэгламентаванасць, абмежаванасць кампазіцыйных магчымасцей і адсутнасць метафізічнага пачатку нараджалі пачуццё ўнутранай непаўнавартасці перспектывы як часткі мовы мастацкага твора. Спробы вырашэння гэтай праблемы прадпрымаліся яшчэ ў эпоху Адраджэння.

Недакладнасць у перспектывынай пабудове, якую часта можна сустрэць у жывапісных творах, звычайна тлумачаць імкненнем мастака наблізіць перспектыву да зрокавага ўспрымання, як быццам у сваёй дзейнасці ён кіраваўся выключна зрокавымі ўражаннямі і ствараў выявы, якія адпавядалі яму. Аднак такі пункт гледжання здаецца памылковым. Мастак у роўнай ступені не мог цалкам падпарадкавацца ні жорсткім правілам геаметрыі, ні суб'ектывнаму бачанню. Часцей за ўсё ён знаходзіўся недзе на мяжы. Адхіленні ад законаў перспектывы, якія мастак часам сабе дазваляў, з'яўляліся той доляй суб'ектывнага, ірацыянальнага, што павінна было аднавіць у творчым працэсе страчаныя элементы непрадказальнасці.

Стаўленне мастакоў да перспектывы з боку на працягу гісторыі мянялася ад усеагульнага захаплення да поўнай

адмовы ад геаметрычнай дакладнасці. У гэтым ваганні можна нават назіраць пэўную цыклічнасць і яе распаўсюджванне на новыя і навейшыя віды мастацтва. Умоўна можна вылучыць тры асноўныя этапы.

На першым, даволі непрацяглым этапе адбываецца рацыяналістычнае засваенне і ўвасабленне дакладнай геаметрыі. У нейкім сэнсе гэта выпрабаванне магчымасцей новых выяўленчых сродкаў. На другім этапе рацыянальнае і ірацыянальнае ўраўнаважваюцца. Геаметрыя паступова губляе сваю самадастатковасць і падпарадкоўваецца вырашэнню задачы мастацкага вобраза. На трэцім этапе дамінуе ірацыянальны пачатак, які паступова набывае разбуральны характар. Пачынаецца заняпад мастацтва. У гэтых умовах звычайна і адбываецца змена стылю.

А.А.Кемен,
*суіскальнік кафедры
сацыялогіі і культурызнаўства*

РОЛЯ НАРОДНА-ХРЫСЦІЯНСКАЙ ПАЭЗІІ Ў СУЧАСНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ ЎСХОДНІХ СЛАВЯН

Вучэбныя праграмы нават студэнтаў-філолагаў, якія вывучаюць фальклор, у апошняй палове ХХ ст. не знаёмілі з творамі народна-хрысціянскай паэзіі. Між тым духоўныя вершы — свосаблівы стрыжань традыцыйнай народна-хрысціянскай паэзіі — уяўляюць цікавасць і як мастацкія творы, і як матэрыял для вывучэння гісторыі народнага мыслення. Яны аднавядаюць духоўна-маральным асновам хрысціянства.

Духоўныя вершы неаднародныя па тэматыцы і жанравых прыметах. У Старажытнай Русі і пазней духоўнае супрацьпастаўлялася свецкаму, таму што апошняе не мела адносін да боскага, прычым толькі ў хрысціянскім сэнсе. З сучаснага пункту гледжання да духоўнай культуры адносяць усе мастацкія каштоўнасці мінулага і сучаснасці, у тым ліку і фальклор. Але так было не заўсёды. Значная