

УДК 7.036 (476)

Л. У. ВАКАР

ІНСІТНАЕ (НАІЎНАЕ) МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 16.07.2013)

Наіўнае мастацтва адносіцца да прафесійных форм творчасці мастацкай культуры XX стагоддзя. У культуры Беларусі яно мае шмат разнастайных праяў, вялікае кола цікавых аўтараў. Мэтай дадзенай работы з'яўляецца тыпалагічны разгляд гэтага матэрыялу, што дазволіць выпрацаваць шэраг дадатковых характарыстык адносна самой з'явы наіўнага (інсітнага) мастацтва і яго нацыянальных асаблівасцей.

У Беларусі прафесійнае мастацтва развівалася на двух узроўнях: у межах народнай культуры і арганізаванага самадзейнага руху пры дзяржаўных установах культуры. Студыйная сістэма навучання і правядзенне выстаў з афіцыйна вызначанай тэматыкай толькі набліжалі самадзейную творчасць да прафесійнага мастацтва і прыводзілі да яе другаснасці. Вылучэнне наіўнага мастацтва як самастойнай з'явы пачалося ў 1960-я гады, калі ў прафесійнай творчасці адбываецца пераарыентацыя на першавобразы калектыўнай памяці і непасрэднае крэатыўнае выказванне. Мастацтвазнаўцы М. Раманюк [6], Г. Сакалоў-Кубай [7], Я. Шунейка [7], Р. Шаўра [8], Я. Сахута [8] імкнуцца вылучыць кола аўтараў, генетычна звязаных з народнай традыцыяй. Вялікі ўплыў на дадзены працэс зрабілі культываванне народных маляваных дываноў і адкрыццё феномена творчасці Алены Кіш са Случчыны, адзінай беларускай мастачкі, якая патрапіла ў сусветную энцыклапедыю наіўнага мастацтва [2]. На працягу 1980–1990-х гадоў тэрміны «наіўнае мастацтва», «інсітнае мастацтва» былі ўведзены ў навуковы ўжытак устаноў культуры [1; 3–5]. Змена тэрміналогіі растлумачвае новыя значэнні мастацтва самавукаў і змену культурнай палітыкі. Калі ў савецкія часы «самадзейнасць» была дамінуючай формай стасункаў дзяржавы з творца актыўнай часткай насельніцтва, формай яго выхавання і асветніцтва, то ў постсавецкі час на першае месца выходзіць традыцыйная культура з вострай праблемай аднаўлення фальклорнай і этнаграфічна-рамеснай спадчыны як асновы нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці.

Тэрміны «наіўнае» і «інсітнае» мастацтва выяўляюць сувязь дадзенага феномена з першаасновай крэатыўнай дзейнасці чалавека. У перакладзе з лацінскай мовы «nativus» і «insitus» вельмі блізкія па сэнсу, яны азначаюць: прыроджаны, натуральны, першапачатковы, карэнны, першавобразны. Дадзеныя тэрміны ў пэўным сэнсе дубліруюць дэфініцыю «primitivus» (першасны), якая пачала ўжывацца ў адносінах да творчасці самавукаў напачатку XX стагоддзя. Паступова сэнсы паралельна існуючых паняццяў дыферэнцыраваліся. Больш шырокі тэрмін «прымітыў» пераважна падкрэслівае стылістычную блізкасць да першабытнага і традыцыйнага мастацтва пазаеўрапейскіх культур. Тэрмін «наіўнае мастацтва» закранае вобразны, ідэальны строй мастацтва самавукаў, нападзенне яго паэтыкі метафарами раю. Тэрмін «інсітнае мастацтва» падкрэслівае непарыўную сувязь мастацкай дзейнасці з жыццестваральнымі функцыямі чалавека, раскрывае яе кампенсуючы патэнцыял у сацыяльнай і псіхалагічнай адаптацыі, што істотна пашырае паэтыку экзістэнцыяльнымі вобразами і тэмамі.

Наіўная (інсітная) творчасць уласціва для людзей, якія нечакана для сябе адкрываюць свой уласны талент і перараджаюцца ў мастакоў. Адметнасць іх псіхалагічнага стану – у перажыванні першаснасці творчага працэсу. Незалежна ад папярэдніх ведаў гісторыі і тэхналогіі мастацтва, чалавек звяртаецца да яго, каб выказаць сваю праўду, сваё разуменне свету, красы. Сэнс першаснасці творчага акта – у аднаўленні архетыпаў, абагульненых схем выяўлення свету, якія паводле К. Юнга знаходзяцца ў падсвядомасці і набываюць сугестыўную моц праз мастацкае ўва-

сабленне. Кожны творца па-свойму рэалізуе архетыпы і стварае ўласную карціну свету, аднак у залежнасці ад мастакоўскай дасведчанасці і зместу прац можна ўмоўна вылучыць тры групы творцаў: аматараў, найўных рэалістаў і мастакоў унутранай патрэбы.

Адметнай рысай аматараў з'яўляецца здольнасць да навучання і развіцця, скіраванасць на музейнае мастацтва [1; 8]. Сюжэтны пачатак, жаданне паказаць рэчавы свет як мага больш пазнавальным выклікаюць перагружанасць кампазіцыі. Развіццё мастака ў гэтым кірунку можа дасягаць межаў натуральнасці рэалістычнасці вобраза. Аднак мастакі вобраз у аматарстве вылучаецца ўнутранай статыкай. Творчасць Л. У. Трохалевай (1925–1998, г. Смаргонь) дэманструе крайнюю ступень набліжэння да прафесійнага мастацтва. Для яе жывапісу характэрна надзвычайная ілюзорнасць, што надае яе манументальным краявідам эпічны характар першапачатковай дзікай прыроды.

Паказальнай з'яўляецца эвалюцыя творчасці былога актывіста Віцебскай гарадской студыі выяўленчага мастацтва П. Баранавы (1906–1990). Спачатку мастак метадычна засвойваў натуру, але напрыканцы 1970-х гадоў ён робіцца «хатнім» мастаком, працуе па памяці і раней зробленых эскізах. Жывапіс П. Баранавы мае шматсюжэтную структуру і тлумачальныя надпісы, што адсылае да традыцыі народнага лубка. Умоўнае спалучэнне ўсіх кампанентаў карціны «Ляўкі – месца адпачынку і плённай працы беларускага паэта Янкі Купалы» відавочна ў рознамаштаннасці краявіду, нацюрморта са сшыткам вершаў і выяў рук, але гэта не замінае стварэнню сінтэтычнага вобраза плённасці і значнасці творчасці паэта.

Да аматарства трэба аднесці разьбяроў, якія прайшлі школу навучання ў структуры самадзейнасці і паспяхова працавалі ў жанры круглай станковай скульптуры. Галоўнае, што іх вылучае, – гэта здатнасць да стварэння ўласнага мастацкага свету. А. Ф. Пупко (1893–1984, Івянец) ператварыў сваё ўласнае жытло ў музей, напоўніўшы яго жартаўліва-гратэскнымі вобразами. Будучы выдатным артыстам, майстар паспяхова пераўвасабляўся ў сваіх герояў, у выніку чаго яны ўсе мелі падабенства са сваім творцам. У гратэска-сатырычным напрамку працаваў разьбяр з Оршы С. С. Шаўроў (1906–2000, Орша) [8]. На выставах яго творы пачалі з'яўляцца напрыканцы 1960-х гадоў і грунтоўна дапоўнілі сваёй характэрнай тыпажнасцю нацыянальна-фальклорную тэму. Ён выдатны майстар шаржу, вострахарактарнай позы і руху. Пачынаў разьбяр з коранепластыкі, што і дазволіла яму выпрацаваць свой адметны экспрэсіўна-дынамічны стыль. Апрацоўваючы розныя карані, сучкі, мудрагелістыя наросты, майстар навучыўся будаваць вобраз на гіпербалічных дэталях, выразных жэстах і рухах, дыспрапарцыянальных суадносінах частак цела.

Эвалюцыя І. Супрунчыка (1943, в. Цераблічы Столінскага р-на) уяўляе цікавы ўзор дасягнення майстэрства праз шматгадовыя пошукі ўласнай пластычнай мовы. Яго стыль цэласных драўляных форм з іх слупападобнай скаванасцю, з кантраснай выразнасцю вялікіх галоў і маленькіх рук і ног, з экспрэсіўнымі выразамі твараў склаўся на працягу 1970–1980-х гадоў. Майстар скарыстаў старажытную форму сакральных стодаў для ўвасаблення ў ёй вобразаў сваіх родных, аднавяскоўцаў і тым самым аднавіў даўнюю традыцыю шанавання продкаў. Яго шматлікія серыі работ на тэму народных свят («Шчадрэц», «На дзяжу», «Вялікдзень», «Пахавальны абрад: перадача хлеба») дэманструюць высокую ступень творчай свабоды.

Для другога кірунку найўных (інсітных) мастакоў-рэалістаў уласціва мастацкая інфантальнасць [1; 8]. Як правіла, яны вынаходзяць ідэаграфічныя прыёмы выяўлення самастойна, а потым кананізуюць іх праз паўтор. Іх творчасць шчыльна звязана з дэкаратыўным роспісам і драўлянай цацкай. Маляваны дыван увасабляе карціну райскага саду, вобраз мроі, сну. А. Кіш (1896–1949, Слуцкі р-н) на сваіх дыванах выяўляе старажытныя міфалагічныя вобразы ў мадэрнізаваным кантэксце. У дыванах «У райскім садзе» і «Ліст да каханага» характэрная сімволіка ўратавання праз матыў плавання ў лодцы рэдукуецца да ідыліі святочнага баўлення часу. Змест дывана «Дзева на водах» спалучае ў адзіную карціну свету два супрацьлеглыя матывы, якія можна прачытаць як супастаўленне юнацтва і старасці, а больш абагульнена – жыцця і смерці. На правым боку мастачка стварае карціну трыумфу маладой дзяўчыны, якая персаніфікуе сабой красу прыроды і жыцця. На левым боку дывана матыў пераправы на лодцы прачытваецца як вандраванне душы ў замагільны свет, як фінальная карціна жыцця. Спалучае гэтыя дзве эмацыянальна розныя карціны вада – метафара няспыннай плыні часу і быцця. Мастачка стварыла дасканалы па форме і зместу твор, у якім ідылічнае і трагічнае паяднаны.

Дываны Л. Каляга (1906–1993, в. Курдзекі Докшыцкага р-на) дэманструюць касмізм архаічнай карціны свету з ідэаграмамі чалавека альбо жывёл вакол вялізных кветак, набліжаных да архетыпа дрэва жыцця. Водная стыхія з’яўляецца ўстойлівым кампанентам дываноў М. Ларынай (1920–2001, Віцебск). Яны дэманструюць характэрнае для беларуса ўяўленне свету як бясконцага чаргавання водна-лясной прасторы. На дыванку «Рай» воды казачна вялікага возера ўздымаюць човен з людзьмі да неба, туды, дзе гуляе праменьні сонейка, што нагадвае старажытны сюжэт плавання сонечнага бога ў лодцы па сусветнаму акіяну, з тым, каб аднавіць свае сілы і адрадіцца да новага жыцця. У творчасці М. Ларынай матывы свята, гулянняў яднаюцца ў адзіны мегавобраз і традыцыйныя ідылічныя малюнкi раю, і запазычаныя кампазіцыі з класічнага жывапісу, а таксама тэмы з тэлефільмаў і тэленавін. Сюжэт развіваецца стужкай уздоўж плоскасці палатна, можа ўкладвацца нават у два-тры рады. Галоўны герой паўтараецца некалькі разоў, што нагадвае эстэтыку народнага дрэварыта XVIII–XIX стагоддзяў.

Жывапіс В. Жарнасека (1929–1998, Лепель), У. Лебядзевіча (1928–2000, Гродна), А. Печаніцына (1922–2000, Віцебск), І. Малец (1942, Гомель) уяўляе ідэальную карціну свету, дзе пануе гармонія паміж прыродай, зверам і чалавекам. У жывапісу праблема перадачы прасторы мае два трывалыя прыёмы вырашэння. Найбольш інфантальнае, парадковае спажываюць у сваіх карцінах А. Ражанскі, В. Плешкаў (1925–2011, Віцебск). Карціны В. Цяцёркіна (1924–2002, Гарадок), І. Велікодскага (1926, Глыбокае), П. Букасава (1930, Бабруйск) маюць узняты далягляд, які дае магчымасць максімальна напоўніць прастору разнастайнымі дэталямі, сюжэтным аповедам.

Большасць разбярёў сярод наіўных рэалістаў вылучаюцца яскрава акрэсленай інфантальнасцю творчага мыслення. Пераважна яны ствараюць цацачныя мадэлі тых рэчаў альбо працэсаў, з якімі мелі справу ў сваім жыцці. Даволі часта на выставах народнай творчасці можна пабачыць паменшаныя рэчы сялянскага побыту, прылады працы, макеты ветракоў, сядзіб. Гэтыя мадэлі этнаграфічных артэфактаў дакладна перадаюць матэрыялы і прыныцы іх дзеяння. Сэнс іх вырабу – у перадачы інфармацыі аб сваім вобразе жыцця моладзі.

Б. Лабкоўскі (1900–1992, в. Далёкія Браслаўскага раёна) – вязковы сталяр і цясляр, у глыбокай старасці пачаў выскрабаць нажом драўляную цацку. Як клапатлівы гаспадар, які пералічвае свой статак, выразае майстар карову, каня, свіней, барана і прыстаўляе да іх сабаку ды пастуха. Усе вобразы тыпізаваныя, падобныя між сабой лаканізмам выразных сродкаў. Пастух абуты ў боты і носіць картуз. Жаданне надаць свайму герою неабходныя прыкметы пераважае над яго работай з формай і таму дэталі падкрэслена павялічаныя пры агульным схематызме постаці. Гэта тыповыя першавобразы, на якіх трымаецца карціна свету селяніна.

Драўляная скульптура І. Рыжкевіча (1924–2007, в. Бешанкі Лідскага р-на), Г. Рабізы (1925–1998, Глыбокае), М. Юхно (1928–1991, в. Пестуны Міёрскага р-на) вылучаецца знакаваасцю, абагульненасцю вобразаў. Пластыка постацей – статычная, франтальная, архаічная, кампазіцыйныя рашэнні змяняюцца ў залежнасці ад наяўнасці атрыбутаў персанажаў. Відавочна, што аўтар акцэнтуюе ўвагу на гісторыка-этнаграфічных знаках сваіх герояў: традыцыйным адзенні, манеры трымаць інструмент, карыстацца ім. Пераадоленне франтальнай статыкі адбываецца праз стварэнне макетападобных кампазіцый, што дазваляе перадаць прастору і разгорнуты сюжэт.

Найбольш паслядоўна нарматыўныя тэндэнцыі праяўляюцца ў творчасці М. Тарасюка (1932, в. Стойлы Пружанскага р-на). Ён зрабіў мноства кампазіцый на тэмы вязковага жыцця пад агульнай назвай «Сялянская праца». Цыкл складаюць асобныя сцэны: «Вянчанне», «Будаўніцтва дома», «Сялянскі двор», «Сяўба», «Збор ураджаю», «Жніво», «Малацьба», «Млынарскі двор», «Вячоркі» і іншыя. Пра сваю задуму аўтар расказвае наступным чынам: «Зараз прырода падае духам, слязьмі плача. За ёй ніхто не даглядае. Няма каму ёй слёзы выцерці. Няма гаспадара. Раней людзі страх мелі, адказнасць была. Рашыў я узгадаць, якой яна была, гэтая праўдзівая сялянская праца, калі маладыя гаспадары напачатку пажэняцца, а потым будавацца пачынаюць, гаспадаркай абжывацца. Трэба, каб нашы дзеці, унукі не забылі, зналі, як мы жылі, каб бачылі дзе-небудзь на карціне, у гісторыі, як мы жылі з гэтай сялянскай працы». Патрэба грунтоўнасці аповеду нараджае форму: шматфігурныя кампазіцыі на ўзор мадэляў для тлумачэння і навучання. З характэрнай сялянскай кемлівасцю ён выкарыстоўвае навыкі лозапляцення для стварэння пляцоўкі і каркаснай сістэмы архітэктурных пабудов, што дае добрыя магчымасці для замацавання фігурак. Такім

чынам майстар атрымлівае выдатнае гульнёвае поле для мадэліравання сцэн вясковага асяродку з царквой і вуліцай, запоўненай сядзібамі і сялянскім людзям. Статыка расфарбаваных фігурак прыхоўваецца дзякуючы пераносу акцэнта на прасторавае аднаўленне падзеі.

Шматлікія макеты хутара з млынам Х. Максімава (1914–2006, Віцебск) нясуць вобраз ідылічнага, казачнага свету, у якім нарадзіўся і вырас майстар [4]. Падчас калектывізацыі хутар быў разбураны, але штораз паўстае наоў у творах майстра. Макеты сядзіб арганічна дапаўняюць мадэлі прылад працы, постаці сялян, занятых рознымі рамёствамі. Паэтызацыя сялянскай працы і ладу жыцця ўласціва для ўсіх яго прац этнаграфічнага характару. Гумарыстычныя творы «Дырэктар з жонкай», «Кабінет бюрократа» збліжаюць творчасць Максімава з традыцыяй народнай смехавой культуры і робяць яго вобразную сістэму надзвычай шматпланавай, прыдатнай для вырашэння актуальных сацыяльных тэм. У ідэалізаваных вобразах гістарычных асоб («Уладзімір, Рагнеда і Ізяслаў», «Францыск Скарына», «Усяслаў Брачыслававіч – полацкі князь», «Ефрасіння Полацкая») майстар спрашчае пластыку да ўмоўнасці знака, засяроджваецца толькі на вырашэнні аднаго фронтальнага боку скульптуры, паверхню апрацоўвае дэкаратыўна-арнаментальнымі прыёмамі. Узорнай працай макетнага характару можа быць кампазіцыя «Заходняя Дзвіна, Віцьба, Лучоса». Яна ўяўляе сабой лодку з чатырма казачнымі вобразамі, якія мацуюцца паасобку, дапаўняючы яе сілуэт загадкавымі выявамі каралевен і міфічнага вобраза з крыламі і рыбіным хвостом.

Жывапіс Максімава дэманструе архетыповую сутнасць вобразаў дрэва, лодкі, дома, храма, ракі, дарогі. Кампазіцыя разгортваецца парадкова, паралельна плоскасці палатна. Тры ярусы – зямля, рака, неба – утвараюць традыцыйную схему мадэлі сусветнай прасторы. Да твораў, прысвечаных гістарычным трагедыям XX стагоддзя, адносяцца карціны «Перасяленне хутароў у калгасны пасёлак», «Байкальская цясніна. Уцёкі з Гулага». У першай працы мастак распавёў аб лёсе свайго бацькі, раскулачанага ў 1930-я гады, а ў другой – аб сваім зняволенні ў сталінскіх лагерах пасля вяртання з дэпартацыі ў Нямеччыну. Карціна «Цяжкі і доўгі шлях да храма праз 70 разбуральных гадоў» успрымаецца як споведзь цэлага пакалення, трагічны лёс якога падзяліў майстар. Уздоўж лініі гарызонту і палаасы дрэў цягнуецца дарога, што вядзе да храма. Да яго накіроўваюцца людзі, але даходзяць адзінкі.

Мастакі ўнутранай патрэбы адметныя сваёй апавядальнасцю, паглыбленасцю ў стан пачуццяў, жаданняў, болю, мрояў [1, с. 9; 4]. Заклапочаныя праблемамі свайго духоўнага жыцця, яны часам без творчага асэнсавання не могуць іх вырашыць. Мастакоўскі вопыт крэатыўнай дзейнасці, адкрыццё праз творчасць духоўных ісцін надаюць ім упэўненасці ў сваёй праўдзе. Іх творчасць набывае рысы прароцтва, яны вынаходзяць уласныя міфы, утопіі, тэорыі, што часам мае выгляд дзівацтва і недарэчнасцей. Калі ж творчыя пошукі не прыносяць збаўлення, іх творы назаўсёды робяцца пераказам жаху, гневу, крыўды. Карціны М. Сайфугаліевай (1935, Віцебск) дэманструюць імкненне аўтаркі праз творчасць паўплываць на свет, прадухіліць блізкіх людзей ад злога. Шэраг яе твораў з'яўляецца варыянтам жывапіснай малітвы. Швед беларускага паходжання Я. Кузьміцкі (1934, Упсала, Швецыя) здолеў са свайго маргінальнага стану эмігранта, які зацягнуўся, зрабіць уласную тэму творчасці, асэнсаваць і скласці сваю легенду. Яна ўвайшла ў каталог мастака і па аўтэнтычнасці свайго аповеду працуе на роўных з яго творамі. Для інваліда па зроку А. Аляксеева (1961, Гродна) мастацтва стала ўратавальнай саломінай, а памежны стан жыцця – тэмай творчасці. Невылечная траўма пазванка зрабіла М. Засінца (1935–1982, в. Мядзведнае Ельскага р-на) у 35 гадоў нерухомым і пераўтварыла былога механізатара ў мастака і філосафа. Усведамленне свайго становішча паміж жыццём і смерцю прыўносіла ў яго працы адчуванне далікатнасці чалавека і свету. Краевіды і сюжэтныя кампазіцыі на фоне прыроды цікавілі мастака не самі па сабе, а як выявы розных станаў прыроды, яе цыклаў, якія асацыятыўна злучаліся з цыкламі жыцця чалавека. Унутраная скаванасць яго персанажаў, ідучая ад знакавай сутнасці наіўнага мастацтва, як нельга лепш адпавядае экзістэнцыяльнаму разуменню імгнення як узаемнага пранікнення часу і вечнасці.

Творчасць наіўных мастакоў дае цікавыя ўзоры трансфармацыі ў новы кантэкст класічных твораў сусветнага мастацтва. Мантажныя кампазіцыі М. Сайфугаліевай, прысвечаныя Ван Гогу, цалкам будуецца на цытатах з твораў вялікага галандца, але не губляюць абаяльнасці аўтарскага захаплення абраным кумірам. Карціны М. Байцова (1928–2005, Віцебск) здзіўляюць зўрыстычнасцю аповеду, захопленасцю сваёй роляй творцы. Любая выяўленчая прадукцыя (сямейныя фотаздымкі, рэпрадукцыі класічных твораў) падвяргаецца аўтарскай інтэрпрэтацыі і набывае прыкметы яго

экспрэсіўнага, жывапісна-абвостранага бачання свету. Яны адметныя выразным дэфармаваным малюнкам і напружаным спалучэннем чыстых колераў. Яго партрэты, пейзажы, сюжэтныя кампазіцыі, нібы зробленыя на адным подыху, дэманструюць захапленне аўтара самім творчым працэсам.

У творчасці П. Зяляўскага (1917–1995, в. Слабодка Браслаўскага р-на) цікава спалучаюцца хрысціянская іканаграфія і язычніцкі светапогляд. У знакамітай манументальнай кампазіцыі «Новая эра» (1986–1991), зробленай перад хатай, майстар аднавіў алтары вясковага касцёла і тым самым знаменаваў фінал афіцыйнай палітыкі атэізму. На фоне фасада дома ён паставіў паліхромныя скульптуры Хрыста, Маці Боскай, Святога Язэпа і побач з імі выявы жывёл і птушак. На франтоне – любімыя біблейскія сюжэты, якія складаюць усю жыццёвую філасофію майстра. Паралельна размешчаны дзве кампазіцыі – «Уцёкі да Егіпта», «Юры Пераможца», а над імі ўверсе – анёл. Відавочнае супастаўленне дзвюх тэм: ратавання ад бяды і перамогі добра над злом. Увечары П. Зяляўскі запальваў гірлянды лямпачак, развешаных вакол скульптур, і прамаўляў малітвы. Рэлігійную функцыю ансамбля падкрэсліваў і заклінальны надпіс: «Божа, навярні бестыю! Скора канец калдунам». Майстар сваім творам і ўчынкамі імкнуўся няпроста нагадаць людзям пра Бога і пра той правільны свет, які існуе ў яго ўяўленні, але і паспрыяць яго надыходу.

Яскрава рысы язычніцтва і нават яго міфалагічныя матывы праяўляюцца ў метамарфозах вобраза Юрыя Пераможцы ў дахрысціянскае бажаство «Юрка на кані». Менавіта так калісь зваў бацька майстра – бажаство, якое, на яго веру, падчас навальніцы скача на кані паміж хмар і прыносіць дождж. Яго разьбяр увасабляе ў вобразе вершніка, які адначасова забівае здзідай гада, а другой рукой працягвае глядачу кветку. У скульптуры «Жэнік» (унук разьбяра) з тым жа сакральным жэстам змеяборцы можна ўбачыць язычніцкага бога Перуна, але дастаткова адзначыць, што дадзены твор з’яўляецца архетыпам героя, увасабляючага перамогу парадку над хаосам.

Наіўнае (інсітнае) мастацтва Беларусі ўзнікла і развівалася ў эпоху ўрбанізацыі. Яно з’яўляецца мадэрнізаванай формай народнай культуры. Сувязь наіўных творцаў з традыцыйнай культурай праяўляецца праз залежнасць аўтараў ад яе міфаў і архетыповасць вобразаў, праз наяўнасць спрошчаных абагульненых ідэаграм. Ад прафесійнага мастацтва інсітныя аўтары запазычваюць жанравую сістэму. У наіўным мастацтве краявіды маюць умоўна-ідылічны характар, прырода амаль не мае прыкмет часовых змен, аніمالістыка вылучаецца антрапаморфнасцю вобразаў, партрэты – сацыяльнай тыпажнасцю, побытавы жанр – рытуальнай напоўненасцю, гістарычныя героі і падзеі – ідэалізаваным прачытаннем.

Літаратура

1. Інсітнае мастацтва Беларусі. Гісторыя. Суадносіны з народнай традыцыяй. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця: матэрыялы навук.-практ. канф., Віцебск, 29–30 верасня 2000 г. / ДУ «Віцебскі АНМЦ НТ»; скл. Л. Вакар. – Віцебск, 2003. – 232 с.
2. *Bihalji-Merin, O., Tomasevic, N.* World Encyclopedia of naïve Art / O. Bihalji-Merin, N. Tomasevic. – Scale-Philip Wilson, 1984. – P. 143.
3. Naiv art of Belarus. Collection Vitebsk regional scientific-methodical center. // *Insita – 97. The international Exhibition of Naiv Art under the auspice of UNESCO.* – The Slovak National Gallery Bratislava, 1997. – P. 6–10.
4. *Вакар, Л.* Экзистенціальная тема в творчестве наивных художников Беларуси / Л. Вакар // *Философия наивности.* – М.: МГУ, 2001. – С. 286–292.
5. Каталог выставки мастацтва insitus «Талент шчырага сэрца» / Л. У. Вакар; Віцебскі АНМЦ НТ. – Віцебск: Друк. імя Камінтэрна, 1992. – 44 с.
6. *Раманюк, М.* Вяртанне ў рай / М. Раманюк // *Мастацтва.* – 1992. – № 12.
7. *Сакалоў-Кубай, Г., Шунейка, Я.* Скарбы непадробнага свету / Г. Сакалоў-Кубай, Я. Шунейка // *Мастацтва Беларусі.* – 1986. – № 12.
8. *Сахута, Я. М., Шаўра, Р. Ф.* Самадзейнае мастацтва і яго асаблівасці на сучасным этапе / Я. М. Сахута, Р. Ф. Шаўра // *Выяўленчае мастацтва Беларусі.* – Мінск, 1981.

L. U. VAKAR

NAIVE ART OF BELARUS

Summary

In this article the naive art of Belarus of the XX century has been concerned. According to the main tendencies of nonprofessional creativity development such as imitation of professional art, repetition and canonization of own style, internal dialogue with itself there are allocated fans, naive realists, artists of internal requirement. Creative method features and stylistic lines of the art directors creativity have been analyzed, too.