

УДК 75. 021. 36 (476)

А. А. КОУРЫК

БЕЛАРУСКІЯ МАЛЯВАНЫЯ ДЫВАНЫ ЯК ГІСТОРЫКА-МАСТАЦКАЯ З'ЯВА ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ

Выяўленчае мастацтва ХХ стагоддзя, як вядома, стала эпохай вялікіх узрушэнняў: з аднаго боку, глыбокага крызісу класічнай пострэнесанснай традыцыі, з другога — змены парадыгмы агульнаеўрапейскага мастацкага працэсу. Яно стала часам бурнага развіцця так званага «масавага мастацтва», трансфармацыі працэсу мастацкай творчасці, складання глабальнай сістэмы артрынку, а таксама уцягвання ў актыўную творчую дзейнасць, як і ў працэс спажывання мастацкай прадукцыі, значнай часткі насельніцтва нашай краіны.

Для гісторыі мастацтва як галіны навуковых ведаў гэты перыяд адзначаўся як канец «гісторыі шэдэўраў» і пачатак фіксацыі хронікі мастацкага працэсу ва ўсёй яго паўнаце. Ранейшая сістэма відавой і жанравай класіфікацыі выяўленчага мастацтва, крытэрыі яго ацэнкі, характар інтэрпрэтацыі той ці іншай мастацкай з'явы зрабіліся занадта цеснымі і не зусім адэкватнымі тым новым рэаліям, якія патрабавалі больш актыўнага ўключэння прадмета мастацтва ў шырокі сацыяльны кантэкст, і былі выкліканы яго масавай запатрабаванасцю грамадствам. Новыя прынцыпы і межы сацыяльнага функцыянавання мастацтва аказаліся зусім іншымі, чым раней: хіткімі, нястойлівымі і нечаканымі настолькі, наколькі нястойлівым і нечаканым аказалася ў ХХ стагоддзі само чалавечае жыццё.

З'яўленне новых, асаблівых відаў мастацтва, такіх, як фатаграфія і кінематограф, якія як быццам балансавалі на мяжы сфер мастацкай і немастацкай, прымусіла публіку увогуле забыць аб ранейшым, жорстка абумоўленым строгасцю саслоўных дэфініцый, падзяленні мастацтва на «вучонае», гэта значыць класічнае ў чыстым выглядзе, прадстаўленае перш за ўсё акадэмічнай традыцыяй у жывапісе і скульптуры, і на так званае «прымітыўнае», фальклорнае ці архаічнае, якое адлюстроувала як быццам нізавы пласт культуры. Мастацкі твор ператварыўся ў масавы прадукт спажывання, а потым «высокае» мастацтва было канчаткова адціснута ў дастаткова вузкую зону элітарнай творчасці для выбранай інтэлектуальнай меншасці.

Такія перамены не былі раптоўнымі, хаця і адбываліся дастаткова імкліва. Аднак перыяд выпявання «масавага мастацтва» у нашай краіне аказаўся даволі доўгім, ды яшчэ і штучна кантраляваным з боку савецкага ідэалагічнага апарату. Сам па сабе даволі складаны і пры тым яшчэ вымушаны рэгламентаваны зверху, гэты працэс нарадзіў асаблівы кампрамісны, гібрыдны творчы з'явы, якія сталі своеасаблівымі вехамі таго драматычнага перыяду трансфармацыі жыцця і мастацтва, што адбывалася ў нашай краіне ў першай палове мінулага стагоддзя. Асэнсаванне адной з такіх складаных і неадназначных з'яў нашай культуры, як народныя маляваныя дываны, з'яўляецца мэтай дадзенага артыкула.

Нават першыя даследчыкі гэтых твораў ставілі сам тэрмін «маляваны дыван», альбо «маляванка», у двукоссе [1, с. 136], адзначаючы тым самым яго дзіўную парадаксальнасць, штучнасць і нават некаторую жартаўлівую двухсэнсавасць яго гучання. І на самай справе, што абазначае «маляваны дыван»? Добра вядома, што сабой уяўляе дыван звычайны, тэкстыльны і для чаго ён прызначаны, але ж наўрад ці адразу уяўляецца, як можна выкарыстаць такую дзіўную рэч, як маляванка, асабліва калі нічога падобнага раней не было вядома. Уся справа ў складанасці асэнсавання поўнай супярэчнасці і нават узаемавыключнасці паняццяў, якія уваходзяць у гэты тэрмін: з аднаго боку, спецыфікі жывапіснай тэхнікі выканання маляванак з дапамогай хімічнага алоўка, пэндзля са свінога шчацінны, самаробных клеевых, алейных альбо іншага віду фарбаў, а з другога — спрадвечнай прызначанасці дывановага вырабу для абагрэву жылых памяшканняў і абароны ад холаду іх жыхароў.

У якасці утылітарных рэчаў маляванкі былі амаль што бескарысныя, іх функцыянальнасць насіла хутчэй сімвалічны характар. Імі немагчыма было накрыцца як посцілкамі, заслаць ложка ці накрыць стол, як, напрыклад, абрусамі, выкананымі ў тэхніцы ручной набой-

кі па палатну. Нетрываласць і недагавечнасць тэхнікі іх стварэння з утылітарнага пункту гледжання зводзіла на нішто магчымасць іх актыўнага мануальнага выкарыстання. Таму ў пераважна функцыянальным інтэр'еры традыцыйнага жылля яны выконвалі хутчэй пасіўную ролю упрыгажэння, якое было павешана на сцяне больш з меркавання прэстыжу, чым з патрабавання практычнай карысці. Хаця сам факт іх шырокага, масавага распаўсюджвання ў 50-я гады дазваляе дапусціць наяўнасць асобага ўнікальнага статусу і дваістага, утылітарна-эстэтычнага, характару выкарыстання гэтага новага віду вырабаў яго спажывацамі: сялянамі, дробнымі гандлярамі, падзённымі рабочымі, рамеснікамі — жыхарамі вёсак, невялікіх мястэчкаў і нават гарадоў.

Часцей за ўсё маляванкі займалі ў хаце пэўнае і дастаткова жорстка зафіксаванае месца. Яны размяшчаліся ў «чыстай», гасцявой ці параднай яе частцы, звычайна над ложкам з фігурна выпілаванымі спінкамі, гэтым адносна новым для сяла, а таму і надзвычай модным відам «гарадской» мэблі, які пацягнуў традыцыйныя палаці. У гэты ж час польскія даследчыкі указваюць і на іншыя месцы размяшчэння маляванак у сялянскім інтэр'еры, напрыклад, каля этажэркі з кнігамі ці над маляваным куфрам або камодам з сямейным скарбам [3, с. 115; 2, с. 35].

У адрозненне ад «курной» хаты, дзе наяўнасць нейкіх элементаў насценнай дэкарацыі была прынцыпова немагчыма з-за густой тлустай сажы, якая напаўняла жыллё ў час палення печы і тоўстым слоём пакрывала сцены на дзве трэці іх вышыні [1, с. 135], у «комінавых» хатах, якія паліліся па-беламу і набылі пашырэнне пасля адмены паншчыны ў другой палове XIX стагоддзя [5, с. 210—211] перш за ўсё ў заможным сялянскім і местачковым жыллі, маляванка стала адным з першых пастаянных, а не змяняемых, элементаў ансамбля яго дэкарацыўнага упрыгажэння [5—17].

У навуковай літаратуры па гэтым пытанні, як айчыннай, так і замежнай [4—18; 21—22; 26; 29—34; 1—3; 28; 35], прадстаўлена мноства розных відаў класіфікацый маляванак. Сярод іх прыводзяцца наступныя:

- па асноўных рэгіёнах бытавання. На тэрыторыі сучаснай Беларусі перш за ўсё вылучаюцца маляванкі нарачанска-дзісенскія і сліцкія, хаця вядомыя яны таксама і на тэрыторыі Магілёўскай, Гомельскай, паўночным усходзе Мінскай вобласці;
- па паходжанні і сацыяльнай прыналежнасці іх выканаўцаў: майстрыхі-рукадзельніцы традыцыйнага складу; мастачкі «наіўнага» складу; вывучэнцы прафесійнай акадэмічнай школы жывапісу;
- па пабуджалых матывах творчасці: з унутранай патрэбы; «дзеля развіцця эстэтычнага густу ў народзе» [8, с. 22]; у якасці часовага занятку «дзеля хлеба»; як асноўнае поле прафесійнай дзейнасці;
- па характары і маштабах дзейнасці творцаў: для сябе, суседзю і сваякоў за сімвалічную матэрыяльную кампенсацыю; па замовах пэўнага кола «кліентаў»; «паточная» вытворчасць на рыначны гандаль;
- адпаведна сацыяльнаму асяроддзю бытавання рэчаў: у сялянскім, местачковым рамесніцкім, гарадскім, у дробных гандляроў ці абслугі;
- па формах рэалізацыі твораў: падарунак, абмен, свабодны продаж на кірмашах, распаўсюджванне з дапамогай пасрэднікаў, гандляроў-вандрунікаў;
- па характары выкарыстаных матэрыялаў [1, с. 146—148; 6, с. 8—9; 7, с. 423—424];
- па спосабах вырабу маляванак: з пераважным выкарыстаннем трафарэтаў: «цацак», выстрыганак; з частковым выкарыстаннем трафарэтаў; напісаныя пераважна ад рукі;
- па характары выяўленчых матываў і сюжэтаў (аб чым будзе сказана ніжэй);
- па мастацкай стылістыцы твораў: умоўна-дэкаратыўныя, арнаментальныя ці напісаныя ў больш рэалістычнай манеры з элементамі святлоценнявой мадэліроўкі аб'ёмаў, перспектыўнай пабудовы кампазіцыі і танальнай распрацоўкі каларыту;
- па агульнай вобразна-мастацкай форме.

Апошняя прадстаўлена ў дзвюх тыпалагічных схемах, якія былі прапанаваныя адпаведна беларускімі і польскімі даследчыкамі. У сваіх працах Я. М. Сахута і М. Ф. Раманюк вылучылі дзве наступныя асноўныя групы маляванак: раслінна-арнаментальныя і сюжэтна-тэматычныя [10, с. 307—308; 11, с. 385—386], тым самым адкрыўшы спецыфічную дваістасць мастацкай прыроды маляванак, якая праяўляецца ў спалучэнні умоўна-рытмічнага і уласна выяўленчага пачаткаў. Апроч таго, яны адкрылі ў маляванках наяўнасць цеснай узаемасувязі і нават узаемаабумоўленасці паміж вобразна-зместавым і фармальна-выяўленчым бакамі вобразатвора.

Францішак Катула ў сваім вызначальным артыкуле 1963 года прапанаваў іншы вырыянт тыпалагічнай класіфікацыі маляванак: дэкаратыўныя, тэматычныя і дэкаратыўна-тэматычныя

[1, с. 140]. Тым самым ён не толькі зафіксаваў амбівалентнасць гэтай мастацкай з’явы, якая аб’ядноувае як выяўленчыя, так і экспрэсіўныя якасці, але таксама адзначае наяўнасць пэўнай дынамікі яе унутранага эвалюцыйнага развіцця; ён таксама яшчэ раз падкрэсліў устойлівую тэндэнцыю да зліцця двух асноўных тыпаў і стварэння паміж імі трэцяга, прамежкавага. У адрозненне ад сваіх беларускіх калег, якія вылучылі шэраг найбольш характэрных для айчынных маляванак арнаментальных матываў расліннага паходжання, ён канстатаваў факт эвалюцыйнай змены у польскіх маляванках бессюжэтных, раслінна-арнаментальных кампазіцый больш развітымі сюжэтнымі формамі.

Зыходзячы з вопыту калег і папярэднікаў, тут прапануецца больш складаны, шматступеньчаты варыянт тыпалагічнай дэфініцыі маляванак у залежнасці ад іх агульнай вобразна-мастацкай формы і з улікам спецыфікі іх кампазіцыйных вырашэнняў:

- маляванкі арнаментальныя, ці «букетныя» (названыя так па свайму галоўнаму выяўленчаму матыву — пышнаму букету кветак у яго шматлікіх варыяцыях);
- маляванкі арнаментальна-выяўленчыя (у іх выкарыстоўваюцца не толькі раслінна-кветкавыя, але і фігуратыўныя матывы, часцей за усё заа- і арнітаморфныя, якія кампануюцца разам з букетам, што, як і раней, дамінуе у кампазіцыі);
- маляванкі сюжэтна-арнаментальныя (з пачаткамі сюжэтнай кампазіцыі пры агульным арнаментальным характары кампазіцыйнай структуры);
- маляванкі сюжэтныя, ці «карцінныя» (яны уяўляюць сабою найбольш развітыя у сюжэтным плане выяўленні, часта выкананыя у манеры, якую умоўна можна назваць «рэалістычнай»).

На наш погляд, прапанаваная тыпалагічная схема дазваляе больш выразна зафіксаваць дынаміку эвалюцыйных змяненняў мастацкіх форм маляванак, паколькі дадае да дзвюх асноўных дзве прамежкавыя, дадатковыя, групы работ, якія, на першы погляд, як быццам ідэнтычныя адна адной (арнаментальна-выяўленчыя і сюжэтна-арнаментальныя). У іх выразная, цэласная арнаментальная структура агульнага кампазіцыйнага вырашэння спалучаецца з развітым выяўленчым характарам элементаў-матываў, якія яе напаяюць. Але у адной групе асобныя выяўленчыя матывы як быццам механічна, гэта значыць безадносна адзін да аднаго, размяшчаюцца побач адзін з адным, а у другой — пры амаль што аналагічным спосабе кампануюць яны ўжо утвараюць цэласныя змештавыя «выказванні». Выкарыстоўваючы тэрміналогію лінгвістыкі, можна сказаць, што у гэтых апошніх, сюжэтна-арнаментальных маляванках асобныя матывы-«словы» пераўтвараюцца у выразы, фразы, яны вылучаюцца не толькі як структурныя, рытмічныя адзінкі, але і як закончаныя семантычныя комплексы, змештавыя выказванні.

У тварэннях рук невядомых сялянскіх майстрых — маляванках традыцыйнага паходжання, якія належаць да арнаментальнага тыпу, даследчыкі адзначаюць наяўнасць больш шырока прадстаўленай і устойліва бытуючай кампазіцыйнай схемы, якую яны разглядаюць як базавую і ўніверсальную для традыцыйных маляванак у цэлым [10; 11]. У ёй, у адрозненне ад звычайных сялянскіх твораў з іх ізаляванымі адзін ад аднаго, гарызантальна размешчанымі, як быццам бы механічна паўторанымі арнаментальнымі элементамі, выяўленчыя матывы прадстаўлены як ілюзіяністычна паўнацэнныя, цэласныя прадметныя формы. У цэнтры выяўленчага поля дывана на афарбаваным у чорны колер фоне палатна прадстаўлены, часцей за усё, пышныя кветкавыя букеты ў акаймоўцы расліннай гірлянды з пераплеценых кветак, сцяблін і лісця, якая нібыта «сцэлецца» уздоўж края дывана.

На шматлікіх маляванках названага тыпу букеты, сабраныя з мноства асобных арнаментальных кветкавых элементаў-дэталей, паказаны адзіным буйным матывам і адназначна пануюць у цэнтры прадметнай плоскасці — выяўленчага поля дывана-маляванкі. Гірлянда, «звітая» з матываў меншых памераў, фіксуе яго межы, перыметральна акаймоўвае край дывана.

Характэрна, што побач з кампазіцыямі, у якіх цэнтрам з’яўляецца адзіны буйны матыв — букет, у вялікай групе маляванак арнаментальнага тыпу прысутнічаюць таксама і іншыя варыянты кампазіцыйнага рашэння. Сярод дываноў гэтага тыпу вылучаецца група так званых «геральдычных», ці парных, выяў, дзе ў цэнтры паабпал ад тоненькай, маленькай і як быццам нязначнай сцяблінкі, кветкі, дрэўца ці кусціка змяшчаецца сіметрычна разгорнутая пара птушак ці жывёл (часцей за усё львоў, аленяў, галубоў ці паўлінаў), якія адрозніваюцца ад свайго атачэння вялікімі памерамі і таму адназначна дамінуюць у кампазіцыі. Сцяблінка ці кветка паміж імі адыгрывае ролю своеасаблівай вертыкальнай восі сіметрыі і надае выяве рытмічную выверанасць, закончанасць, выразную ураўнаважанасць, а таксама і знакава-сімвалічны характар. Нагадаем, што у адной з работ К. Леві-Строса прадставіў падобныя сіметрычна разгорнутыя, у тым ліку і такога роду парныя, ці «геральдычныя», выявы ў якасці ўніверсальнай,

устойливой выявленчай формулы, уласцівай традыцыйнаму мастацтву так званых «прымітыўных» плямёнаў Азіі і Паўднёвай Амерыкі [15, с. 216—240]. Аднак і адзіны букет у гэтым сэнсе можна разглядаць як прыватны выпадак такога сіметрычна разгорнутага выяўлення.

Цікава, што у геральдычных кампазіцыях пры захаванні іерархічнай сістэмы узаемаадносін паміж цэнтрам і бакавымі элементамі апошняя набывае зусім іншы, супрацьлеглы акцэнт. Маштабна вылучаны бакавыя, профільныя выявы птушак, менавіта яны дамінуюць у кампазіцыі. Сумяшчэнне у ёй дзвюх люстэркава сіметрычных профільных выяў надае ім характэрную унутраную арыентацыю адзін на аднаго, а не на агульны цэнтр, як гэта было у «букетных» кампазіцыях таго ж тыпу. І гэтая, здаецца, нязначная акалічнасць мае, на наш погляд, рашаючае значэнне для фарміравання уласна сюжэтнага ядра, наратыўнай фабулы выяўлення, у пераутварэнні арнаментальнай структуры маляванак у кампазіцыю станковага, альбо карціннага, тыпу, паколькі яна вылучае ў іх прынцып унутранага дыялогу паміж персанажамі-героямі, устанавівае паміж імі пэўны характар узаемаадносін, а гэта значыць, акцэнтнае наяўнасць унутрысюжэтных сувязяў. Здаецца, што менавіта такія «геральдычныя пары», а не роўныя, чыста арнаментальныя рады-фрызы, і не адзінкавыя «букетныя» выявы далі пачатак развіццю маляванак трэцяга, сюжэтна-арнаментальнага, тыпу.

На самай справе і адзінкавае «букетнае» выяўленне, якое прыйшло з арсенала класічнай мастацкай культуры Новага часу, і «геральдычнае» парнае, магчыма, яшчэ больш архаічнае, зыходзяць да адзінага прататыпу, аднаго з найбольш старадаўніх па часе свайго узнікнення і універсальнага па сваім сэнсавым значэнні. У чалавечай культуры ён вядомы, пачынаючы з эпохі верхняга палеаліту: гэта вобраз «дрэва жыцця», ці «сусветнага дрэва» са звярамі і птушкамі, якія яму пакланяюцца [20, с. 161—164; 23, с. 77—103; 24, с. 9—91]. У яго схеме, архетыповай па прыродзе і рытуальнай па характары, якая увасабляе у выяўленчай форме на плоскасці касмалагічную мадэль светабудовы такой, якой яе разумее і уяўляе міфапаэтычная свядомасць носьбітаў не толькі першабытнай, але і ў значнай ступені традыцыйнай народнай культуры, патэнцыяльна закладзены і рытуальна-маленны, і наратыўна-апавадальны аспекты выяўленчай творчасці, якія ў далейшым развіцці маляванкі, аб'яднашыся ў ёй і узаемна трансфармуючыся, паслядоўна змянялі адзін аднаго.

Менш за усё ў нашых калекцыях прадстаўлены дываны «карціннага» тыпу, ці, як іх называюць польскія даследчыкі, «відзікі» [1, с. 135—156; 28, с. 147—166]. Менавіта яны ў свой час былі падвергнуты знішчальнай крытыцы як узоры «мяшчанскага густу» і «рамесніцкага кічу», што увогуле было досыць справядліва, паколькі большасць іх з'яўлялася прадуктамі «паточнай» рынкавай вытворчасці. Тым не менш іх лепшыя прыклады належаць пэндзлю тых, для каго мастацкая творчасць стала адзіным спосабам індывідуальнага самавыяўлення, мастакам «з унутранай патрэбы» [1, с. 150]. Гэта знакамітая случчанка Алена Кіш, Тацыяна Клопава з Браслаўскага раёна, а таксама тыя майстры, якія засталіся невядомымі і працы якіх былі паказаныя на выстаўцы «Беларускія народныя маляванкі XX стагоддзя» у 1997 годзе [18, с. 36—38]. Большасць маляванак, якія былі там прадстаўлены, сабраныя супрацоўнікамі аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі ў экспедыцыях па Чарнобыльскай зоне у 1991—1996 гадах.

Работы Алены Кіш [11, с. 57—58; 18, с. 44; 31—33] найбольш яскрава дэманструюць працэс трансфармацыі цэласнай, выверанай арнаментальнай структуры ў карціннае выяўленне, якое адбываецца ў нетрах самой народнай традыцыі. У іх цэнтральнае выяўленчае ядро-сярэднік, значна пашыраючыся ў памерах і дасягаючы амаль што межаў прадметнай плоскасці, пераутвараецца ў шырокае выяўленчае поле. Аутар адцясняе на перыферыю выяўлення арнаментальную гірлянду і, аддзяляючы яе тонкім кантрасным профілем, пераутварае яе ў аблямоуку-бардзюр, якая нагадвае карцінную раму.

У працах розных даследчыкаў не раз ужо адзначалася [1; 6; 21; 22; 26; 30], што такія характэрныя рысы, як выкарыстанне святлоценявой мадэліроўкі форм, пачатковыя перспектывныя пабудаванні, ускладненая тонавая распрацоўка каларыту, з'яўляюцца наглядным сведчаннем захаплення аутараў «відзікаў» прафесійным рэалістычным жывапісам, у іх нават прыводзяцца пэўныя этапы эвалюцыі жывапіснага строю маляваных дываноў: ад больш умоўных, геаметрызаваных, знакава-сімвалічных па зместу форм да больш праудападобных, класічна-рэалістычных.

Для традыцыйнага гледача «адлюстраванне жыцця ў формах самога жыцця», гэта значыць найбольш адэкватным і як быццам непасрэдна імітацыйным спосабам, было дзіўным, стварала уражанне візуальнага шоку. Асабліва ў параўнанні са звыклай умоўна-сімвалічнай вобразнасцю традыцыйных арнаментаваных твораў, а таму мела вялікую прыцягальнасць для гледа-

чоу — патэнцыяльных спажыцоу такой выяўленчай прадукцыі і таксама для будучых аўтараў, якія з зайздроснай стараннасцю імкнуліся пераняць такую жывапісную манеру.

Поспех «відзікаў» быў абумоўлены тым, што іх мастацкая мова была ў найбольшай ступені набліжана да рэчаіснасці і успрымалася як нагляднае увасабленне «прауды жыцця». З нагоды сваёй максімальнай візуальнай пераканаўчасці яна набывала сакральны характар, апроч таго, яна выгадна вылучала «карцінныя» маляванкі сярод традыцыйнай арнаментальна-сімвалічнай форма- і вобразатворчасці, якая імкліва паспела пераўтварыцца ў вачах глядача ў безнадзейную архаіку.

Узнікненне «відзікаў» без рамачнага бардзюра, якія ў вялікай колькасці прадстаўленыя сярод маляванак «карціннага» тыпу, на наш погляд, ёсць з'ява зусім заканамерная і вельмі паказальная [20]. Рызыкнём дапусціць, што гэта рабілася як наглядная дэманстрацыя магчымасці мастацкімі сродкамі пераадолець разрыў паміж рэальнасцю і ідэалам, стварыць утопію, увасабленнем якой і быў вобразатвор на маляванцы, дасягнуць здзяйснення моцна жадаемай, але немагчымай у штодзённым жыцці гармоніі Быцця, непасрэдна, лёгка і максімальна пераканаўча уявіць сабе здзейсненым ідэал жыццёўпарадкавання, міфічнай тоеснасці мастацтва і жыцця. Выкарыстанне такога прыёму аўтарамі «карцінных» маляванак пацвярджае, што такі вобразатвор для успрымаючага яго глядача меў асобую, апроч уласна эстэтычнай, вартасць, якая была закладзена непасрэдна ў змесце вобразаў, паказаных на тканай паверхні.

Такім чынам, калі уважліва прааналізаваць характэрныя рысы і эвалюцыю кампазіцыйных форм усіх чатырох тыпаў маляванак, складваецца уражанне, што гэты выяўленчы феномен у найбольш поўнай меры увасабляе прыныцып сінкрэтычнасці, які наглядна выяўляецца ў наступных характэрных асаблівасцях:

- у агульным генезісе маляваных дываноў як з'явы выяўленчага прымітыву, у якім сходзяцца разам імпульсы класічнай акадэмічнай традыцыі жывапісу і архаічнай народнай культуры;
- у паходжанні шэрагу выразна зафіксаваных асноўных кампазіцыйных матываў маляванак, якія паўтараюцца і вар'іруюцца (у прыватнасці, букет, фланкіраваны расліннымі, заарнітаморфнымі матывамі, а таксама парныя «геральдычныя» выявы птушак і жывёл, у якіх зліваюцца сустрэчныя культурныя патокі класічнай прафесійнай і традыцыйнай народнай культуры);
- у функцыянальнай спецыфіцы маляванак (не толькі утылітарнай і эстэтычнай, але перш за ўсё камунікацыйнай, мнеманічнай і псіхадэлічнай);
- у мастацкай прыродзе маляванак (дваістая, рытмічна-выяўленчай, першапачаткова арнаментальнай);
- у асаблівасцях развіцця іх мастацкай формы (кансерватыўна-варыяцыйнага, з аднаго боку, і здольнага да трансфармацыі, эвалюцыйнай дынамікі — з другога);
- у агульнай эвалюцыі іх кампазіцыйных форм (ад структурнай формульнасці адзінай арнаментальнай сістэмы, якая арганізуе перш за ўсё паверхню прадмета, да набліжаных да наглядна-ілюзіяністычных варыянтаў сюжэтнай пабудовы самастойнага наратыва выяўлення-апавядання);
- у імітацыйнай сутнасці прадметаў-сімулякраў (адначасова як бы і міжвідавога утварэння: дэкаратыва-прыкладнога, станковага і манументальнага, і ў той жа час з'явы, якая балансуе на мяжы мастацкага і немастацкага ў якасці псеўдадывана, псеўдакарціны і псеўдэрэальнасці).

Summary

The article considers one of most interesting phenomena of Belarussian art in 1st half of the 20th century — coloured tapestries. Analysis of compositional structure of the works allows to interpret them as a compromising phenomenon (a phenomenon in transition) which combines the traditions of classic professional painting and archaic peasant culture of Belarussian people. The substitution of fully ornamental, conventionally symbolic forms for those which are closer to easel realistic ones is a characteristic manifestation of the stylistic evolution of artistic forms of paintings.

Літаратура

1. Kotula F. Dywany — współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskich // Polska Sztuka Ludowa, 1963. № 3/4. S. 135—156.
2. Swiatkowska A. Wnętrze chalupy księzackiej XIX i XX w. // Polska Sztuka Ludowa, 1966. № 1. S. 29—48.
3. Ołędski J. Kultura artystyczna ludności kurpiowskiej. Wrocław, 1971.
4. Кулік Я., Басалыга У. Беларуска маляваныя дываны // Маладосць. 1979. № 3. С. 159—163.
5. Сахута Я. Маляваныя дываны: Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн., 1989. С. 307—308.

6. Сахута Я. Нарачанска-дзісенскія дываны: Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мн., 1987. Т. 4. С. 8—9.
7. Сахута Я. М. Размалёўка: Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн., 1989. С. 423—424.
8. Сахута Я. М. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва: Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1990. Т. 4. С. 278—282.
9. Сахута Я. М. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва: Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1992. Т. 5. С. 215—217.
10. Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва. Мн., 1980.
11. Сахута Я. М. «Райскі сад» // Мастацтва Беларусі. 1988. № 3. С. 57—58.
12. Сахута Я. М. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12. С. 42—43.
13. Сахута Я. М. Сонечныя узоры // Мастацтва Беларусі. 1987. № 11. С. 62—64.
14. Сахута Я. М. Фарбы роднай зямлі. Мн., 1985.
15. Сахута Е. М. Художественная роспись: Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Мн., 1982. С. 65—75.
16. Сахута Е. М. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988.
17. Сахута Я. Маляваныя дываны // Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн., 1989. С. 307—308.
18. Володько Р. Сюжетные дываны со Случчины // Декоративное искусство СССР. 1975. № 6. С. 44.
19. Драздовіч Я. Н. (1888—1954). Аутар тэксту Т. Габрусь. Мн., 1993. С. 22.
20. Топоров В. Н. Модель мира: Мифы народов мира. Т. 1—2. М., 1992. С. 161—164.
21. Раманюк М. Дываны маляваныя: Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мн., 1985. Т. 2. С. 385—386.
22. Раманюк М. Ф. Барвы Леаніды Ючковіч // Мастацтва Беларусі. 1983. № 9. С. 49—54.
23. Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов: Ранние формы искусства. М., 1972. С. 77—103.
24. Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового древа» // Труды по знаковым системам. V. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1971. Вып. 284. С. 9—91.
25. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
26. Шаура Р. Туга па гармоні // Мастацтва. 1998. № 2. С. 40—42.
27. Леви-Стросс К. Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки: Структурная антропология. М., 1989. С. 216—240.
28. Jaskowski A. Dywany, makatki, ekrany (Wspolczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza — cz. II) // Polska Sztuka Ludowa. 1977. N 3. S. 147—166.
29. Шчамялёў Л. Суладдзе // Крыніца. 1990. № 1. С. 21.
30. Шматаў В. Ф. Жывапіс-малітва // Мастацтва. 1997. № 2. С. 36—38.
31. Ягоудзік У. Алена Кіш. Мн., 1990.
32. Ягоудзік У. Аленін рай // Крыніца. 1990. № 1. С. 21.
33. Ягоудзік У. Дзівосны свет А. Кіш // Беларусь. 1986. С. 18—20.
34. Беларускія народныя маляванкі XX стагоддзя. Каталог. Мн., 1997.
35. Reinfuss R. Polskie druki ludowe na płotnie. Warszawa, 1953.