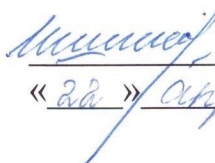


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»


Факультет художественной культуры

Кафедра декоративно-прикладного искусства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

 Г.Ф.Шауро
« 22 » апреля 2026 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

 Е.В.Пагоцкая
« 22 » апреля 2026 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

для специальности 6-05-0213-02

Декоративно-прикладное искусство: Народные ремесла и этнодизайн

Составитель:

Кривошеева Светлана Валентиновна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета художественной культуры

« 17 » апреля 20 26 г., протокол № 8

Рецензенты:

Жук Валерий Иванович, главный научный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы» НАН Беларуси, доктор искусствоведения, профессор

Ушакова Валентина Михайловна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры декоративно-прикладного искусства

(протокол от 26.01.2026 №6)

СОДЕРЖАНИЕ

1 ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1 Конспекты лекций.....	6
3 ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	38
3.1 Тематика семинарских занятий.....	38
4 РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	41
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	41
4.2 Вопросы к экзамену.....	42
4.3 Критерии оценки знаний результатов учебной деятельности.....	42
5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	46
5.1 Учебная программа.....	46
5.2 Литература.....	57

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс (УМК) по дисциплине «Народное изобразительное искусство» разработан на основе учебной программы с учетом последних достижений в области теоретического осмысления специфики народного изобразительного искусства, истории его развития и современного состояния и предусматривает подготовку студентов к профессиональной деятельности, направленной на развитие, обучение и воспитание учащихся средствами изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Методическое содержание УМК предусматривает осмысление студентами особенностей зарождения, развития и бытования на современном этапе различных видов народного изобразительного искусства.

Практический аспект изучения УМК направлен на выработку у студентов навыков анализа произведений народного изобразительного искусства с учетом времени их создания, технологических особенностей и художественных характеристик.

Актуальность изучения УМК обусловлено всесторонней подготовкой будущего специалиста декоративно-прикладного искусства.

УМК «Народное изобразительное искусство» связан с содержанием дисциплин общепрофессиональных и специальных циклов: «Народное декоративно-прикладное искусство», «Декоративная композиция», «Методика преподавания спецдисциплин». Для усвоения теоретического материала кроме аудиторных занятий УМК «Народное изобразительное искусство» предусматривает самостоятельную работу студентов: изучение методической литературы; знакомство с выдающимися мастерами народного изобразительного искусства; посещение профильных музеев и музейных комплексов.

Целью УМК является формирование у будущих специалистов декоративно-прикладного искусства знаний в области теории и истории народного изобразительного искусства как одного из составляющих национальной художественной культуры.

Задачи УМК:

- развитие способностей студентов распознавать и анализировать исторические процессы в художественной культуре Беларуси;
- приобретение необходимых теоретических знаний по народному творчеству и их использование в дальнейшей профессиональной практике;
- усвоение новых материалов в области традиционного народного творчества, что станет прочной научной основой для студентов в дальнейшем изучении народного творчества.

УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный, а также пояснительную записку. Теоретический раздел УМК содержит материалы для теоретического изучения учебной дисциплины в объеме, установленном типовым учебным планом. Практический раздел

УМК содержит материалы для проведения занятий и организовывается в соответствии с типовым учебным планом по специальности Декоративно-прикладное искусство: Народные ремесла и этнодизайн. Раздел контроля знаний УМК содержит материалы текущей и итоговой аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности обучающихся требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования. Вспомогательный раздел УМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего образования, учебно-методической документации, перечень учебных изданий, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины. К УМК прилагается пояснительная записка, отражающая цель УМК, особенности структурирования и подачи учебного материала, рекомендации по организации работы с УМК.

В соответствии с учебными планами на изучение учебной дисциплины «Народное изобразительное искусство» предусмотрено 36 (из них лекции – 16 часов, практические – 12 часов, УСР – 6 часов). Форма контроля знаний – экзамен.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Конспекты лекций

Тема 1. Введение. Предмет народного изобразительного искусства и его место в художественной культуре.

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

Понятие «народное искусство» и его специфика. Народные промыслы и ремесла. Отражение вопросов изучения народного искусства в научной литературе. История народного искусства.

Народное искусство и его отражение в научной литературе. Краткая история народного искусства.

В искусствоведческой литературе народное творчество рассматривается 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. Надо отметить, что народное декоративно-прикладное искусство и изобразительное сосуществуют в едином социокультурном пространстве, обладают определенными типологическими особенностями и приметам, имеют конкретные механизмы функционирования в обществе, свои исторические и социальные послы развития.

Народное искусство нашло отражение в научной литературе. В становлении и развитие теории народного искусства внесли вклад А. В. Бакушинский, А. И. Некрасов, В. С. Воронов, Н. А. Некрасова, Н. Н. Пунин. Исследователи народного искусства второй половины XX в.: В. Д. Балдин, К. Г. Богемская, М. А. Бессонова, А. В. Лебедев и др.

История народного искусства, по самым скромным оценкам специалистов, насчитывает несколько десятков тысячелетий. Еще в каменном веке наши предки умели создавать из подручных материалов всевозможные украшения и предметы быта. Кроме того, в течение многих поколений из уст в уста люди передавали своим потомкам легенды и мифы, которые постепенно обростали новыми подробностями.

В разных уголках Земли на протяжении многих лет формировались уникальные народные промыслы, основанные на местных культурных, религиозных и прочих традициях. Часть из них сохранились до наших дней, другие были навсегда утрачены для потомков. Но с момента возникновения первых цивилизаций искусство перестало быть истинно народным. Часть людей смогла полностью посвятить себя творчеству, появились первые

профессиональные художники. В цивилизованном обществе народные ремесла не могли на равных конкурировать с высоким искусством, зато открылись огромные возможности для развития живописи, зодчества и скульптуры. Народное искусство постепенно перестало играть значимую роль в культурной жизни людей.

В эпоху Возрождения сформировалась концепция изящного искусства, согласно которой высшей его формой были признаны произведения, выполняющие исключительно эстетическую функцию. А творения народных мастеров попали в разряд «низких» и «вульгарных» поделок, недостойных внимания высших кругов цивилизованного общества. Несмотря на предвзятое отношение, народное искусство сохранилось до наших дней благодаря усилиям огромного количества неизвестных мастеров, влюбленных в свое дело. В XX в. оно получило поддержку в большинстве цивилизованных стран мира. Более того, международным сообществом в 1945 г. было принято решение о создании специального учреждения ООН по вопросам образования, науки и культуры — ЮНЕСКО. Одной из основных задач этой влиятельной организации является содействие сохранению культурного разнообразия человечества. В 2013 г. ЮНЕСКО приняла концепцию защиты нематериального культурного наследия, согласно которой значительные средства ежегодно выделяются на сохранение шедевров народного творчества, в том числе танцев, музыки и древних ремесел.

Народное искусство за долгие годы своего существования было источником вдохновения для многих поколений художников и подарило миру бесчисленное количество прекрасных шедевров. А сегодня оно продолжает развиваться и радовать обычных людей благодаря усилиям миллионов энтузиастов, посвятивших свою жизнь благородной цели сохранения культурного наследия своего народа.

1.2. Формирование изобразительного примитива в социально-историческом аспекте.

Терминологические понятия примитива, его синонимы. История изучения изобразительного примитива. Примитив в контексте художественных течений и направлений XX в.

История изучения изобразительного примитива как явления.

К новым творческим феноменам, возникшим на фоне исторических, социальных, культурных преобразований и не сразу распознанным в системе народного художественного творчества, принадлежит такое специфическое явление, как наивное искусство, занимающее в типологическом многообразии примитива особые позиции, что подчеркивал теоретик народного искусства В.М. Василенко. Замечание Г. Островского об искусстве примитива как явлении сложном, разветвленном, многосоставном, не допускающем его интеграции в рамках однозначных дефиниций, объясняет, почему оно редко рассматривается в широком диапазоне явлений народной художественной

культуры; еще реже из его структуры выделяется в самостоятельном качестве наивное искусство, являющееся «специфической разновидностью примитива, возникшего в рамках художественной культуры XX века» и, при сохранении основных черт «классического» примитива, обладающее рядом самообитных свойств. При таком подходе существенно ограничивается восприятие примитива как целостного явления народной культуры с его функцией обновления формальных качеств изобразительного языка. Кроме того, следует отметить существующую до сих пор путаницу в разграничении примитива и примитивизма, неоднозначное определение категории самого примитива, представленного, начиная с XVIII века, такими видами творчества, как лубок, дворянский альбомный рисунок, провинциальный купеческий и мещанский портрет, усадебный пейзажный вид, вывеска. К «историческим» типам художественного примитива в XX веке прибавился новый – наивное искусство.

Воспринимался и оценивался примитив на разных этапах своей истории неоднозначно, чем характеризуется и минувшее столетие: от полемики вокруг проявлений примитива в искусстве начала века до воплощения примитивистских тенденций в изобразительной практике 1910-х годов и теоретического осмысления в 1920 – начале 1930-х, затем – полного отрицания и, наконец, снова – вовлечения искусства примитива в современный культурный контекст, сопровождающегося глубокими аналитическими исследованиями и открытием новых аспектов его бытования.

Наивное искусство заняло определенное место в социокультурном пространстве XX века, вступив в своеобразное взаимодействие с другими феноменами культуры, особенно активное – с авангардом и поставангардными течениями, оказавшимися наиболее восприимчивыми к эстетике примитива. Оба явления развивались параллельно: первое зачастую под непосредственным наблюдением и при очевидном интересе второго, стимулируемое им и вовлекаемое в живой художественный процесс. Почти одновременно они потрясли основы изобразительности в европейской и российской художественной практике.

Авангарду посвящено сегодня немало серьезных, глубоких исследований. В сфере внимания гуманитарных наук оказалось и наивное искусство. До недавнего времени проблемы, связанные с изучением наивного искусства, входили в круг рассматриваемых искусствоведением, однако начиная со второй половины 1990-х годов к их обсуждению подключились культурологи, философы, социологи, литературоведы, психологи, специалисты других гуманитарных сфер, обозначив новые исследовательские аспекты названного явления.

В последнее время наметилась дифференциация понятий «примитив» (широкое поле творческой деятельности «низших» социальных страт в большом временном отрезке) и «наивное искусство» (частное проявление примитива в XX веке), все очевиднее становится и отчетливее осознается уникальность наивного искусства как феномена культуры XX века.

Актуальность исследования объясняется также неоднородностью примитива, существующими в гуманитарных науках противоречиями в использовании терминологических формул, разночтениями в определении сущности наивного искусства, в смешении различных типов творчества, имеющих сходные внешние признаки, но противоположную внутреннюю природу. Сегодня назрела необходимость в подведении первых итогов изучения, рассматриваемого в диссертационном исследовании явления, в определении феноменальных особенностей его изобразительного языка, выделяющих наив в панораме типологического многообразия современной художественной культуры, наконец, в обозначении социокультурных смыслов и закономерностей художественной системы произведений наивного искусства, составляющих целостный художественный мир. Этим объясняется потребность в комплексном осмыслении темы, так как искусство примитива располагается «на перекрестке» культурных образований, взаимодействуя с разными моделями творчества.

Изучение наивного искусства представляется своевременным в связи с началом его музеефикации, активным включением в разветвленную сеть художественных коммуникаций, выявлением в любительской творческой среде носителей наивного сознания.

Предыстория внимания к примитиву в прошлые эпохи не отмечена серьезными попытками его научного осмысления. В XVIII и XIX веках не существовало понятийного обозначения изобразительной продукции, которая производилась для «простолюдов» и в среде «простолюдов». То, что сегодня называют термином «примитив», тогда рассматривалось «в рамках этнографии, бытописания, но не искусства». Известия о художественной продукции подобного рода ограничиваются редкими документальными источниками, преимущественно художественной литературой и мемуаристикой, где со всей очевидностью вырисовывается картина восприятия ее различными социальными слоями общества того времени. Освоение глубинных изобразительных национальных традиций получило первые импульсы лишь в виде вызревавшего в демократической среде интереса к фольклору. Народное изобразительное творчество тогда казалось несколько нелепым, наивным. Существенному сдвигу в осознании роли всех типов народной художественной культуры способствовала наметившаяся в конце XIX века тенденция к синтезу художественных форм. Она привела к решительному пересмотру взглядов на культуру «низов» и, в частности, на искусство примитива, которое на рубеже XIX – XX веков оказалось в центре полемики о путях развития русского искусства.

Интерес к «низовым» формам культуры возник в художественной среде, обозначив себя уже в деятельности таких объединений, как «Мир искусства» и «Голубая роза». Однако по-настоящему примитив был оценен и взят за основу художественных новаций поколением художников, представляющих авангардные течения. В 1910-х годах М. Ларионов, Н. Гончарова и А. Шевченко объявили себя «неопримитивистами» и в ожесточенных дискуссиях

отстаивали определяющую роль народной национальной традиции в радикальных преобразованиях языка искусства. Художественная практика первых десятилетий века подвела научную мысль к необходимости эмпирических выводов и теоретических обобщений в области художественного примитива.

Последовавшее затем изучение самого явления подразделяется на два больших периода: первый связан с деятельностью в 1920-1930-х годах Государственной академии художественных наук в Москве и Института народов Севера в Ленинграде, когда был намечен круг исследований и предпринята попытка определения основных художественных параметров примитива; второй период начался после значительного перерыва в 1960-х годах и продолжался до конца века, подразделяясь на этапы, ведущие от осмысления видов примитива, его роли в художественной культуре и дифференциации связанных с ним понятий к формированию круга проблем, имеющих отношение к различным социокультурным и художественным аспектам; с этого момента наивное искусство стало рассматриваться как разновидность примитива.

В первое послереволюционное десятилетие активная деятельность по изучению всех форм примитива стала проводиться основанной в 1921 году Российской (позднее – Государственной) Академией художественных наук, точнее, созданной при Академии Комиссией по изучению примитивного искусства в проявлениях родового и индивидуального творчества (в 1927 году преобразована в Кабинет по изучению примитивного искусства и детского творчества) при Физико-психологическом отделении, которым сначала заведовал В.В. Кандинский, а с 1923 года А.В. Бакушинский. За девять лет существования Комиссии при участии широкого круга специалистов разного профиля были обсуждены доклады по разностороннему спектру вопросов, развернута практическая деятельность по организации выставок, научных экспедиций, по подготовке художественного оформления революционных праздников.

В процессе изучения примитива Комиссией ГАХН обозначились приоритетные направления: собирались и исследовались детский рисунок (по возрастам, национальности и психологическому состоянию), виды народного искусства, искусство древних цивилизаций и первобытного общества, творчество взрослых необученных художников и творчество душевнобольных. Из типологических разновидностей искусства примитива исключалось русское народное искусство, правда, пока с формулировкой «как полупримитив». В исследовании был избран комплексный подход ко всему блоку примитивного искусства (каким он представлялся тогда). Многие из наработанного в ГАХН не потеряло ценности и сегодня: именно тогда на почве русской художественной культуры А.В. Бакушинским было выдвинуто понятие примитива как особого вида творческой деятельности и намечены пути его изучения.

Следующий этап научного осмысления примитива связан с ленинградским институтом народов Севера, созданным в 1930 году на базе Северного факультета института восточных языков им. А.С. Енукидзе. Здесь широкую деятельность развернули открытые еще на Северном факультете рисовальные (в 1926 году) и скульптурные (в 1928 году) мастерские, к студентам которых – представителям малых народностей Сибири, сохранившим черты родового сознания, преподававшие там художники-профессионалы относились с особой тактичностью. Итогом уникального эксперимента стала выставка 1929 года, состоявшаяся в Русском музее. В одной из статей сборника «Искусство народностей Сибири», вышедшего в связи с выставкой, Н.Н. Пунин дал искусствоведчески точную характеристику творчества северных народов и определил значение примитива для новейшего искусства. Исследователем особо выделена проблема, занимавшая умы художественной интеллигенции еще в начале XX века: влияние примитива на дальнейшие поиски выразительности в искусстве. Решение этой проблемы критику виделось в ориентации современного искусства на рисунок сибирских народностей.

Таким образом, первые (преимущественно искусствоведческие) теоретические обобщения, открывавшие путь дальнейшим исследованиям в области искусства примитива, оформились к началу 1930-х годов в работах А.В. Бакушинского и Н.Н. Пунина. Но с середины 30-х, когда в Москве уже несколько лет не существовало ГАХН (закрытой в 1931 году), начал угасать интерес и к творчеству ленинградских студентов, а к концу десятилетия он локализовался в узкой среде художников и писателей, понимавших ценность природной самобытности северян. Научные изыскания в области примитивного искусства, только начавшие формироваться и складываться в систему, прекратились. В сложившихся исторических и социокультурных условиях наметилась тенденциозность в выборе критериев, применяемых к искусству примитива, за которой скрывалось непонимание специфики его выразительных средств и художественных законов. Исследования оказались прерванными надолго.

Очередной период изучения начинается только в 1960-х годах, когда на выставках самодеятельного творчества вновь появляются работы наивных художников: по точному замечанию современного исследователя, наступившая в общественной и культурной жизни «оттепель открыла в самодеятельности притаившийся там примитив». Закономерным становится появление в середине 1960-х годов первых аналитических материалов, посвященных проблемам современного художественного примитива. Немаловажную роль в этом сыграла выставка, посвященная наивному искусству, которая состоялась в Германии в 1961 году и дала наименование «наивное» самобытному творчеству художников-самоучек, а также деятельность европейских ученых, с середины 1960-х работающих над теорией художественного примитива, и активизация в Европе выставочной жизни наивного искусства, позволившей осознать масштабность явления.

Публикация в отечественном издании статьи югославского ученого О. Бихали-Мерина «О сущности наивного искусства» оживила в среде советских искусствоведов исследовательский интерес к обозначенному виду любительского творчества, не отмеченного до тех пор особым вниманием.

Движение в сторону признания, затем осмысления социокультурного феномена, каким в XX веке оказалось наивное искусство, в отечественной гуманитарной практике шло от обращения к наследию предшествующих столетий – в многотомной «Истории русского искусства» Г.Г. Поспеловым было положено начало выявлению специфики примитива, обнаружившего себя в русской провинциальной культуре второй половины XIX века. Вслед за этим последовали шаги, реабилитирующие наивное искусство как явление самодостаточное и локальное в системе советского самодеятельного движения.

Первый исследовательский этап второй половины века, начавшийся в 1960-х годах, продлился до начала 1980-х. Все это время доминировал подход, связанный с рассмотрением наива в комплексе советской самодеятельности. Н.С. Шкаровская, Г.К. Вагнер, А. Лазыкин, А.Ковалев, Т.Б. Бельская, О.Д. Балдина, К.Г. Богемская рассматривают творчество наивных художников как часть досуговой деятельности в рамках художественной самодеятельности, отмечая при этом уникальность их самобытной манеры (иногда называя их «наивными»).

Значительно реже наивное искусство воспринималось в аспекте традиционной народной культуры, что восходит к взглядам А.В. Бакушинского, представлявшего как примитив в целом, так и самобытное творчество самоучек в едином контексте с народным искусством. Подобной концепции придерживался и В.М. Василенко. Попытки рассмотрения примитивистских тенденций в народном художественном творчестве, предпринимались Т. Зубовой, И. Богуславской, О. Балдиной, Г. Бочаровым, Т. Вильдановой, Н. Володиной.

Новая ступень исследовательского внимания ознаменовалась выступлением В.Н. Прокофьева и исследовательской группы под его непосредственным руководством, а также под руководством А.Д. Чегодаева и Л.И. Тананаевой во ВНИИ искусствознания МК СССР, созданной в 1979 году. Широта историко-культурного контекста, с какой автор подошел к проблеме, позволила ему отметить особенности бытования и функционирования примитива в порождающей его специфической городской среде. Кроме того, автор впервые уделит внимание вопросам терминологического разграничения примитива, которое и по сей день не приобрело окончательно четкой структуры. Постепенно расширяется проблематика, в круг вопросов вовлекаются разные специалисты, выявляются новые аспекты изучаемого явления. Хотя наивное искусство все еще воспринимается в системе самодеятельного творчества, само определение его как «наивного» возникает на страницах многих изданий, становятся очевидными его специфические

особенности собственно в примитиве и в комплексе художественной культуры второй половины XX в.

Наконец, в 1990-е годы наступает период глубокого научного осмысления разветвленной и сложной проблематики примитива, которое в последнее десятилетие века приобрело масштабный размах. Этот процесс совпал с активизацией выставочной жизни примитива, обсуждением многих вопросов на научных форумах. При этом наблюдается не просто реабилитация явления на всех уровнях, но и дифференциация его видов в теории гуманитарных наук.

Важными вехами на пути к интенсивному росту исследовательского внимания можно считать два издания, открывших собой новую страницу теоретических обоснований художественного примитива: книгу Г.Г. Поспелова, посвященную объединению «Бубновый валет», и сборник научных материалов Российского института искусствознания «Примитив в искусстве: Грани проблемы». Первая возобновила изучение взаимодействий примитива и авангарда, цель второго издания – «вовлечь как можно более широкую аудиторию специалистов разных профилей в обсуждение проблемы примитива», это стало характерной тенденцией исследований последнего десятилетия века. Показательно, но при этом до сих пор не произошло достаточно четкой дифференциации понятий «примитив»/«наивное искусство», воспринимаемых в едином смысловом поле и синонимизируемых без конкретизации означающего.

В изучении наивного искусства наибольший интерес представляют работы М.А. Бессоновой, К.Г. Богемской, О.Д. Балдиной, В.А. Помещикова, О.В. Дьяконицыной, Л.З. Письман и других авторов.

Несмотря на возросший к концу XX века исследовательский интерес к художественному примитиву, наивное искусство остается недостаточно изученной его областью. До сих пор наив не был представлен на уровне целостной художественной системы, обладающей собственной имманентной природой творчества и в то же время полидискурсивностью, что позволяет говорить о сложном единстве художественного мира этого явления.

Примитив в контексте художественных течений и направлений XX в.

В сфере изобразительного искусства явлению примитива наиболее близки такие направления и течения авангарда и поставангарда, как фовизм, примитивизм, арт-брют, арте-повера.

В русле развития европейского изобразительного авангарда во Франции в 1905 г. образовалась группа живописцев (А. Матисс, М. Вламинк, Ж. Брак), получивших в одной из рецензий на парижский Осенний салон этого года наименование *фовистов* («диких»). Доктрина этих художников противопоставила себя изобразительной дисциплине, всем художественным правилам: исключались светотеневая моделировка формы, учитывающая определенный источник света; объемное пространственное построение композиции и воздушная перспектива, предполагающая движение цвета от теплых тонов на первом плане к холодным на дальнем; передача

световоздушной среды. Даже манера письма кажется в ней неупорядоченной, «дикой». Красочный слой наносится на холст словно бы произвольно, либо закрашенными одним цветом крупными плоскими пятнами, либо хаотичными разноцветными густыми мазками, или же текучим движением кисти, зачерпнувшей чистую краску, и т.п.

Основные средства выразительности фовистов – цвет и линия, переводящая изображение в орнаментальный узор. Цвет не воспроизводит краски природы в натуральном виде. Тона берутся художником в их полную силу, как, например, красный, зеленый, синий и черный тона в «Музыке» А. Матисса. Главную эмоциональную тему такого искусства условно можно назвать жизнелюбием: никаких острых тем, «острых углов». Выработывается избирательный подход к жанрам и темам: излюбленными становятся пейзаж и интерьер в чистом виде или с фигурами, живая модель. Красота, гармония, умиротворение создаются в работах А. Матисса «Танец», «Музыка», «Красные рыбы», «Красная комната».

Примитивизм (реже – наивное искусство) – художественное направление XX в., искусство талантливых художников XX в., не получивших профессионального художественного образования, но ощутивших в себе дар художественного творчества и посвятивших себя самостоятельной его реализации в искусстве. Например: французы А. Руссо и К. Бомбуа, грузин Н. Пиросманишвили, хорват И. Генералич, американка А.М. Робертсон и др. Они создали истинные художественные шедевры, вошедшие в сокровищницу мирового искусства. Примитивизм по видению мира и способам его художественной презентации в чем-то приближается к искусству детей. Однако в сущности своей отличается и от того, и от другого. Ближе всего по мировосприятию к детскому искусству стоит Наивное искусство аборигенов Океании и Африки. Произведения Наивного искусства крайне разнообразны по форме и индивидуальной стилистике, однако для многих из них характерны отсутствие линейной перспективы, плоскостность, повышенная значимость контура, простота технических приемов. Сюжеты художники Наивного искусства чаще всего берут из окружающей их жизни, фольклора, религиозной мифологии или собственной фантазии. Им легче, чем многим художникам-профессионалам удается спонтанное, интуитивное, не затрудненное культурно-социальными правилами и запретами творчество. В результате чего возникают оригинальные, удивительно чистые, поэтичные и возвышенные художественные миры, в которых господствует некая идеальная наивная гармония между природой и человеком. Именно эти качества Наивного искусства привлекали к нему внимание многих мастеров искусства XX в.. Те или иные приемы и элементы языка примитивистов использовали в своем творчестве многие крупные художники XX в. (экспрессионисты: П. Клее, М. Шагал, Х. Миро, П. Пикассо и др.). В Наивном искусстве многие представители культуры стремятся усмотреть пути выхода художественной культуры из цивилизационных тупиков. В России примитивизм наиболее ярко представлен именами Н.С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова, К. С. Малевича.

Источником вдохновения для неопримитивистов становится искусство Востока, а также лубок, провинциальные вывески, детское творчество, народная игрушка, искусство примитивных культур.

Arte povera (итал. *Arte Povera* – бедное искусство) – термин, введенный в 1967 г. искусствоведом и куратором Джермано Челантом для определения художественного течения, объединившего художников из Рима, Турина, Милана и Генуи во второй половине 1960-х – 1970. Художники *арте повера* визуализировали диалог между природой и индустрией, используя промышленные или нехудожественные материалы, хотели освободить творчество от ограничений традиционных форм искусства и художественного пространства. Движение стало заметным явлением на международной арт-сцене, находясь в противостоянии и диалоге с минимализмом в Америке, который также использовал индустриальные материалы.

Движение *арте повера* зародилось в Италии в начале 1960-х гг. Художники *арте повера* считали себя художниками, которые верили в серьезную социальную роль искусства. Организатор выставки *арте повера* в Городском музее в Турине в 1970, редактор книги «*Арте повера: концептуальное, актуальное или невозможное искусство?*» (1969), Челант надеялся, что использование «бедных» материалов и отказ от традиционных представлений об искусстве как о «продукции» для собирания и коллекционирования, подорвут коммерциализм, заполнивший мир искусства. Первая выставка *арте повера* под названием «*Arte Povera e IM Spazio*» состоялась в Генуе в галерее *La Bertesca* в 1967 г. и была организована Джермано Челантом. Выставка сопровождалась текстом, который был вскоре дополнен и опубликован в *Flash Art* под названием «*Arte Povera: Notes for a Guerrilla War*». Эти события положили начало *арте повера*, движения, центры которого находились в Турине и Риме.

Стремление художников *арте повера* сбросить искусство с его пьедестала привело к экспансии форм и материалов: самые банальные и привычные вещи могли быть интегрированы в художественный контекст. Как следствие, спектр используемых материалов и ресурсов радикально расширился. Желание раздвинуть границы искусства и жизни привели, кроме того, к подходам, основанным на процессах. Временные инсталляции и действия, направленные только на данный момент, характерны для искусства *арте повера* конца 1960-х. В работах более поздних лет радикальные приемы стали привычными, и традиционным формам снова нашлось применение в произведениях художников *арте повера*.

Расцвет *арте повера* пришелся на 1967–1972, но его влияние на последующие художественные течения было значительным и продолжительным. Уже в конце 1960-х движение *арте повера* воспринималось не только как национальная художественная тенденция, а в общем международном контексте. В это время, благодаря возможностям медиального обмена, интернациональные параллели стали заметнее, чем национальные

различия. Работы художников арте повера были выставлены на таких легендарных выставках как «Live in Your Head: When Attitudes Become Form» (Kunsthalle Bern, 1969; Институт современного искусства, Лондон, 1969) и «Op Losse Schroeven» (Stedelijk Museum, Амстердам, 1969), вместе с произведениями концептуального искусства, лэнд-арта и минимализма. В начале 1970-х стало очевидно, что надежды художников арте повера на социальные и эстетические изменения в повседневной жизни посредством искусства не оправдались. Более того, художественный рынок оказался способным интегрировать эти открытые формы искусства. Крупная коллекция работ художников арте повера за пределами Италии находится в Художественном музее Лихтенштейна.

Ар-брют (фр. art brut – грубое искусство, необработанное, неограниченное искусство) – направление в изобразительном искусстве середины XX века. Понятие ар-брюта было введено французским художником Жаном Дюбюффе в 1945 г. для обозначения собранной им коллекции картин, исполненных душевнобольными, детьми, внеевропейскими «дикарями» и примитивистами. Дюбюффе был твердо убежден, что именно такое искусство есть максимально честное и лишено налета стереотипов и данные работы несут в высшей степени спонтанный характер и практически не зависят от культурных шаблонов. В частности, ар-брют не считается с конвенциями правдоподобия, живописной перспективы и условных масштабов, не признает разграничения реального и фантастического, иерархии материалов и т. д.

В качестве эквивалента в англоязычной литературе используется термин искусство аутсайдеров, англ. outsider art, который ввел в 1972 г. искусствовед Роджер Кардинал. Близкие явления – маргинальное искусство, наивное искусство, визионерское или интуитивное искусство, фольк-искусство, новый вымысел (фр. Neuve Invention).

Тема 2. Народное изобразительное искусство конца XVI –XIX вв.

2.1 Народные традиции в иконописи XVI – XIX вв.

Икона как один из видов религиозной живописи. Развитие культовой живописи Беларуси в XVII–XVIII вв., влияние Востока и Запада. Характерная особенность иконописи второй половины XVIII в. Образная структура народных икон.

Белорусская иконописная школа – самобытная национальная иконописная школа XVI – начала XIX вв. Сложилось под влиянием идей Возрождения на основе традиций византийского и древнерусского искусства.

Белорусская иконопись – одна из уникальных составляющих мировой художественной культуры. Процесс его становления и расцвета в своей самобытности растягивается на несколько столетий. Белорусская школа иконописи занимает значительное место в культуре славян. Традиции

искусства Византии и Древней Руси, которые были ассимилированы белорусской культурой (IX–XIV вв.) были объединены со стилистическими особенностями западноевропейского искусства – эпохи Возрождения (XIV–XVI вв.), барокко (конец XVI–XVIII вв.), классицизм (второй половины XVIII в.).

Произведения белорусской иконописи отличаются верностью канону, условностью и символизмом изобразительного языка, характерностью типажа, широким использованием этнографических элементов, стремлением изобразить окружающую действительность.

В ранние годы христианства в славянских землях ситуация складывалась таким образом, что иконописцы свободно или принудительно путешествовали между разными городами на довольно большие расстояния. Таким образом, традиция иконописи по всей земле современной Беларуси, России, Сербии, Болгарии и Греции формировалась как единое течение.

Исследователи высказывают мнение, что самые ранние оскорбления на территории Беларуси появляются в больших городах – Полоцке, Турове. Они, вероятно, были византийского происхождения (Евфросиния Полоцкая получила икону Богоматери от императора Мануила Камнина). Традиции канонического письма берут свое начало со времен принятия христианства местным населением, т. е. примерно с IX в.

Формирование независимой белорусской школы иконописи восходит к XV–XVI вв. В это время белорусские художники, накопив византийские традиции и технологии окраски, приобретя свою индивидуальную манеру, типы, характеры, свое видение окраски, создают собственные иконографические варианты.

В XI–XV продолжалось византийско-балканское влияние («мать Божья Умиление» из-под Бреста, «Успение» из Минска).

При создании икон в XIV–XVI веках использовались декоративно-пластические средства (резьба и лепка), роспись фона, наличие различных накладных элементов, покрытие красочной поверхности защитным лаком из яичного белка или смолы. Прекрасным образцом служит икона рубежа XIV–XV вв. «Умиление Богоматери» из Малориты.

Беларусь является хранительницей поздневизантийской художественной традиции XV в, представленной греческой Византийской или итало-критской школой, по определению ведущих представителей русской византистики начала XX в. н. п. Кондакова и М. П. Лихачева. В XV в. эта традиция была хорошо известна на белорусских землях и оказала влияние на формирование местной школы иконописи. Для современников критская манера была высшей оценкой иконописного произведения. Об этом говорилось в одном из самых значимых руководств по технике иконописи Дионисия из Фурны. Однако, в отличие от славянских иконописных традиций белорусские мастера начали пользоваться светотенями для выявления формы. Они начинают моделировать объем, делать глубину и перспективу. Эти тенденции хорошо иллюстрируются

такими произведениями XVI в., как икона Святой Параскевы и икона Христа Вседержителя.

Белорусская иконопись XV–XVI вв. развивалась в сложных условиях колонизации населения. В этой ситуации особенно важной стала деятельность православных монастырей и церковных братств, при которых существовали иконописные школы, типографии, мастерские по шитью облачений, обработке металла, отделке книг.

Подписной изобразительный материал, связанный с Турово-пинскими землями показывает, что в данный период в пределах Турово-Пинской епархии продолжает развиваться местная иконописная традиция. Например, известен двусторонний деревянный резной образ с сюжетом «София мудрость Божья создала себе Дом» на лицевой стороне и четырехчастной иконой «Успение», «Вознесение», «Преображение», «Рождество» на другой – яркое тому свидетельство. Произведение было создано в 1496–1501 гг. по заказу пинского князя Федора Ивановича Ярославича священником-резчиком Ананием, как он себя называет в надписи «попом Ананием». Наличие такого определенного белорусского памятника, как данный диптих, который имеет надписи автора и заказчика и «говорит» на белорусском языке — знаменательное явление для XV – начала XVI в. Мастер пишет, что он «робил» для князя, применяя хорошо нам понятную белорусскую лексику. Но, кроме того, икона отца Анания открывает новую для того времени тему Софийности, которая станет развиваться на Руси несколько позже. Пинский автор опирался на собственные иконографические разработки, но в основе лежало хорошее знакомство с византийской традицией, которая указывала, каким образом можно формировать в византийско-символическом стиле иконическое высказывание, как можно языком изобразительного знака выразить определенную идею.

Ярким примером византийской традиции в белорусской иконописи является икона «Голубое Успение» XV в., который долгое время был украшением экспозиции древнерусской живописи Третьяковской галереи в Москве. Этот замечательный памятник средневекового искусства никогда не относили ни к истории белорусской иконописи, ни к итало-критской школе, но белорусский ученый А. А. Ярошевич доказал принадлежность «Голубого Успения» к белорусской культуре. Памятник в 1914-1917 гг. был вывезен из Минска в Москву в коллекцию известного собирателя древнерусской живописи И. С. Остроухова. После реорганизации частных сборов Москвы, икона стала достоянием Третьяковской галереи.

С XVI в. формируется белорусская иконописная школа со своим образно-пластическим языком и стилистикой, иконы создаются в Бресте, Гродно, Пинске, Могилеве, Витебске, Полоцке, Минске, Вильнюсе и др. Иконы изображали на досках (чаще липовых), по клеемеловому грунту яичной темперой с масляными красками. Яркость — особенность белорусской иконописи-алтарные иконы, сочетающие черты готики, ренессанса, барокко

В этот период в белорусской иконописи в большей степени получают распространение сдержанные пластические трактовки образа. Мастера часто прибегают к силуэтной трактовке отраженных персонажей, ограничивают лепку форм, моделируют окружение, одежду персонажей локальными пятнами, покрывают фон резным орнаментом. В цветовом решении образов доминируют красно-коричневые, охристые и контрастные им синие, зеленоватые краски, сочетание которых придает им подчеркнуто-декоративный характер. Влияние Ренессанса выражается в том, что каноническая трактовка живописных образов разбавляется более реалистичными жизненными сценками, люди выглядят более достоверными и конкретизированными. Постепенность этого процесса утверждается тем, что на некоторых образцах того времени встречается сосуществование канонических приемов и нового пластического решения. Еще одну особенность именно белорусской иконописи дала сосуществование на белорусской территории двух течений христианства: католической и православной. Не взирая на религиозные различия, в художественной среде находилось многие точки пересечений. Взаимовлияние увеличилось с введением униатства.

В Беларуси тех времен в обиходе было много религиозных и светских художественных произведений, приведенных из зарубежья или сделанных по ним образца. Это также не могло не сказаться на творческой манере белорусских иконописцев.

В это время формируется самобытная школа белорусской иконописи, близкая к барочному стилю. На белорусских землях ощущалось влияние западноевропейского искусства, шел поиск новых выразительных средств для более жизненной трактовки образов святых. Неслучайно белорусские иконы имеют черты позднего Ренессанса и раннего барокко. Однако сакральной сущности образов это не затрагивало, а касалось только эстетической стороны иконы.

На рубеже XVI–XVII вв. формировалась белорусская иконописная школа. В иконописи появилось стремление к передаче пространства, естественных пропорций, отдельные персонажи стали изображаться в светской одежде. Для икон «Святая Параскева» из-под Мостов «Умиление», «Покров», «Успение» из Брестчины был характерен оптимизм, светлое настроение, вера в высшую справедливость. Иконопись в XVII в. оставалась самым распространенным видом живописи.

Шедевром считается икона Петра Евсеевича из Голынца «Рождение Марии», созданная в 1649 г. Это единственная икона, автор которой известен, потому что оставил на ней свою фамилию. До наших дней дошли иконы «Троица Ветхозаветная» (Брестчина), «Сошествие в ад» из Чечерска. С XVII в. начали рисовать на холсте. Также можно упомянуть икону Божьей Матери «Белыничской», которая при общем сохранении каноничности форм не ограничивает художественный язык автора.

О развитии сюжета «Троица» в иконописи Беларуси можно судить по сохранившимся памятникам, наиболее ранним из которых датируется последней четвертью XVII в. Икона была вывезена из Николаевской церкви (1838 г). г. Кричева и сегодня находится в собрании НММ РБ. В иконе с Кричева легко считываются те основные геометрические формы, которые придают произведению ясность, устойчивость, завершенность. Фигуры ангелов вписываются в круг, что показывает их единство и неделимость. Эта фигура повторяется и в форме стола, где совершается таинство Божественной трапезы – прообраза Евхаристии. В центре круга угадывается равносторонний треугольник – с раннехристианских времен он является символом триединства Бога.

Именно в XVII в. начинает расцветать Западнополесская школа иконописи со своими характерными чертами.

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 сказывался на развитии станковой живописи этого периода и был отмечен усилением проявлений народного творчества и реалистического отражения действительности. Мастера иконописи смело и решительно придерживались традиций как древнерусской, так и местной живописи.

В этот веке иконопись разных регионов Беларуси связывают проявления стиля барокко, стремление раскрыть психологию и характер персонажей, их эмоциональное состояние. Распространены в то время жанровая живопись, пейзаж, натюрморт в разной степени присутствуют в сакральных сюжетах местных мастеров.

В начале XVIII в. в иконописи Беларуси наблюдается отход от принятых в религиозной живописи принципов и канонов, что не соответствовало позиции официальной православной церкви. Это отрицательно сказывалось на художественном уровне произведений и не всегда удовлетворяло требования и вкусы заказчиков.

Своеобразием иконописи Беларуси XVIII в. появляются эмоциональная выразительность, колористическая декоративность, богатство орнаментики, непосредственность раскрытия сюжета, фольклорность отражения действия, стремление к реальной передаче действительности.

В XVIII в. известный мастер Григорий Медведский, который раскрашивал церкви, писал иконы («Спас Вседержитель» и др.) для иконостаса церкви в деревне Попова Гора, в 1783 г. создал иконостас Ильинской церкви в деревне Журавичи (нынешний Рогачевский район), который был уничтожен в 1841 г.

Самой известной иконой XVIII века является икона Матери Божьей Жировичской.

В XIX в. очевиден некоторый упадок, характерный для большинства иконописных школ. Активное развитие печатной графики в некотором смысле способствовало этому. Белорусская иконопись постепенно утратила свою

самобытность и перестала существовать как отдельная художественная школа. Собственно, белорусская икона исчезла после 1839 года, когда была ликвидирована церковная уния.

Исследованию самобытной белорусской иконописной школы посвящено немало научных работ, начиная с А. Ипеля и М. Щекотихина и заканчивая последними публикациями современных специалистов.

Техника написания образов белорусскими мастерами имеет свои отличительные черты, которые формировались постепенно. В качестве основы использовались доски, часто сосновые, липовые или дубовые толщиной от 2 до 3 см. Для обеспечения их надежного соединения между собой, предохранения от деформирования, иногда изменения температуры и влажности, использовались шпонки — небольшие деревянные вставки, врезавшиеся с обратной стороны иконы поперек досок. От древнерусских времен идет традиция украшать иконы богато украшенными окладами, особого расцвета она достигла в XV—XVIII вв. Сделанные из полотна, металла, дерева, оклады часто являлись самостоятельными произведениями декоративно-прикладного искусства.

Отличительной особенностью белорусских образов XIV—XVI вв. является широкое применение в украшении декоративно-пластических средств и приемов резьбы и даже лепки по левкостному грунту, раскрашивание фона, покрытие живописной поверхности защитным лаком из яичного белка или смолы, использование накладных элементов, резных плинтусов, киотов, фератронов (небольшой резные алтарики), ожидаемых шатов — все это свидетельствует о проникновении в белорусскую иконопись технических приемов и вкусов народного бытового искусства.

Белорусские иконы отличаются своеобразным переосмыслением Византийской иконографической стилистики, древнерусских и балканских, ренессансных и барочных идей. Для них характерно отражение естественных человеческих настроений (плач, радость, печаль), жизненных ситуаций (рождение ребенка, похороны), местных пейзажей, архитектуры, интерьера, одежды, типажей крестьян, знати, князей. По иконам можно изучать этнографические признаки деревенского и городского уклада жизни.

Школы белорусской иконописи

С середины XVII в. в белорусской иконописи очерчиваются несколько живописных школ, имеющих собственные характерные черты, среди них:

- Западнополесская иконописная школа
- Ветковская иконописная школа
- Бабицкая иконописная школа
- Гродненская иконописная школа
- Полоцко-Витебская иконописная школа
- Могилевская иконописная школа
- Слуцко-Минская иконописная школа

2.2 Лубок в народной художественной культуре XVIII—XIX вв.

Терминологическое понятие слова «лубок». История развития лубочной картинки. Функциональное назначение лубка, способы его изготовления. Сущность лубочной картинки как предмета творчества.

«Белорусская народная картинка» или лубок, – часть истории национального изобразительного искусства, одна из наиболее распространенных форм народного творчества в XVI–XIX вв. в славянском мире. Родился лубок в течении старого средневекового религиозного искусства и распространялся как в виде оригинальных рисунков, так и в тиражных техниках древорита (ксилографии), медерита (гравюры на меди), офорта, литографии и др. Печатный лубок – станковое произведение религиозного или игрового содержания, созданное народными мастерами или мастерами гравировального дела при типографиях, предназначенное для широкого распространения среди народных масс.

На всех этапах своего развития народная гравюра вырабатывала свою характерную образность и стилистику, совершенствовалась в технологии изделий, реагировала на духовные потребности времени, подвергалась различным влияниям, заимствованиям тем, сюжетов, нередко повторяла чужие оригиналы.

В Беларуси древних народных эстампов сохранилось очень мало, часто во фрагментарном виде. Определенное представление о белорусском лубке сакрального содержания, выполненном в технике иконного древорита, можно получить по графическим листам, которые в свое время приобрел Иван Луцевич для созданного им белорусского музея в Вильнюсе. На одной из них указано авторство: Павел Комар (художник Супраслевской типографии). Кстати, обозначать авторство народной гравюры начали с XVIII в. Ранее авторская позиция нивелировалась и выражалась лишь в оттенках интонации почерка.

Своеобразие листов прочитывается в характерной идеализации персонажей, лапидарности сюжета и празднично-декоративной отделке, что указывает на фольклорный источник образов.

Значительную роль в истории белорусской культуры феодальной эпохи, в том числе и изготовления массовой печатной продукции, сыграли монастырские типографии. Супраслевская – самая крупная белорусская типография XVIII века. Кроме книжной продукции, здесь выпускались иконки для простого неграмотного народа (например, образ Богородицы перерисован с иконы Супраслевской Богородицы). Надо заметить, что в отличие от гравюр также супраслевского мастера Леона Тарасевича, которые помещены в шикарных на то время изданиях, дешевые эстампы «для народа» делались резчиками-самоучками, которые не имели должных художественных навыков. В отделке ощущается влияние Московской книжности и заимствование орнаментики украинской и польской печатной книги.

В конце XVIII – начале XIX в. народная картинка сложилась в самостоятельное художественное явление в восточноевропейской культуре.

Это было время расцвета народной гравюры на меди. Характерной чертой периода было то, что официальное церковное искусство становилось иллюзорным, несло черты академической холодности, а в произведениях, предназначенных для народных нужд, проявлялось стремление к сентиментальности и натуралистичности. Такие черты наиболее отчетливо отразились и на творчестве самодеятельных художников-одиночек из состоятельного сословия белорусско-литовской шляхты.

Новые эстетические веяния, изменение стилей и передовые технологии искусства (в графике, в первую очередь), которые распространялись с запада на Восток, проходили через белорусско-литовские земли. Это способствовало активизации деятельности в нашем крае уже существующих культурных центров и генерировало возникновение новых сред искусства. Именно на данный период выпадает формирование в Беларуси системы художественного образования с центром в Виленском Императорском университете. Знаковым событием в развитии графического искусства стало открытие кафедры гравюры в 1805 г. на отделении изящных искусств дополнительно к уже существующим художественным кафедрам рисунку и живописи, скульптуре. Процесс дифференциации искусства на профессиональное и Народное на то время усилился.

На землях бывшего Великого Княжества Литовского традиционное народное искусство не поддерживалось российским государством, но развивалось естественным образом. Официальное (профессиональное) и народное творчество-эти два течения художественной деятельности существовали по отдельности, но имело место и определенное взаимодействие.

Академическая школа привлекала любителей художественного творчества естественностью отражения. Наибольшему влиянию тенденции ориентации на профессиональное искусство подвергались городские художники-любители. Творческие личности из среды интеллигенции - люди образованные и опытные в европейской культуре – чаще склонялись к элитарным видам изобразительного творчества, которым в то время была металлогравюра травяная (офорт) и резцовая (медерит, столярит). Занятие гравюрой было настолько популярно, что гравированием занимались даже некоторые высокопоставленные лица. Среди них, например, князь Адам Чарторыйский – министр иностранных дел России, ближайший советник императора Александра I, куратор Виленского образовательного округа.

Гравирование имеет сложную технологию, требует специальных материалов и оборудования, поэтому было не дешевым, доступным только состоятельным людям. В светской среде гравюра на металле ассоциировалась с высокой европейской культурой.

2.3 Художественная роспись по стеклу как явление народной культуры

Технология росписи по стеклу, развитие промысла. Связь народной росписи на стекле с современным профессиональным искусством. Иконопись на стекле.

На территории Беларуси роспись по стеклу получила большое распространение во второй половине XIX – начале XX столетия, когда в народном быту стекло становилось более доступным.

Возможно, некоторое влияние на его расширение оказали польские ремесленники, которые со своим товаром приезжали в Беларусь, Украину, некоторые области России. Однако если такое влияние и было оказано, то только на расширение этого вида росписи, а не на ее характер. Если у народов Центральной Европы роспись по стеклу почти целиком носила сакральный характер, временами приобретая и сюжетно-тематические черты, то в Беларуси в большинстве случаев она была орнаментально-декоративной. Появившись в тоже время, что и роспись сундуков и «дываноў» на ткани, нередко выполнялась одним и тем же мастером. Почти вся она относится к кичу (одно из явлений массовой культуры).

Белорусские умельцы пользовались прозрачными цветными лаками, масляными и типографическими красками, подкладывая мятую фольгу. Иногда расписывали и стекло, и подложенную бумагу, которая просвечивалась через прозрачный лак. Основой белорусских работ были чистые цвета – локальные, без полутонов и цветных переходов. Обычно контур рисунка прорабатывали черной линией, преобладала явная орнаментальность.

По вариантам композиции, цветовым решениям и стилистике роспись по стеклу очень разнообразна. В ней сложно выявить какие-нибудь региональные особенности, как в росписи сундуков или «дываноў». Проще определить индивидуальную манеру письма автора, чем региональные особенности. В некоторых работах довоенного периода, которые можно встретить на западе Беларуси, чувствуется рука ремесленника-профессионала. Прослеживается стремление передать объемы, ракурс, подробно передать натуру. Цвета еще не очень интенсивны: черные, белые, коричневые, глухие красные и зеленые.

В послевоенное время мастера писали более декоративно. Цветы, листья, лепестки становятся плоскостными, их пишут, не уточняя с натурой, разукрашивают так, чтобы создать звучную игру цветовых пятен. Цветы теряют натуральную форму.

Такая роспись характерна преимущественно для Полесья. Во-первых, здесь бытовали расписные сундуки, откуда черпали мотивы для росписи по стеклу, во-вторых – для полесского интерьера была характерна особенная любовь к цветовому многообразию. Некоторые росписи, как, например, из деревни Ленино Житковичского района, представляют собой почти полное повторение полихромной вышивки.

После того как расписные сундуки вышли из моды, мастера стали делать росписи на стекле как для себя, так и на продажу. Встречаются различные композиционные схемы: симметричные и асимметричные. Рисунок, как правило, обладает непосредственностью. Технология росписи типичная:

тонкой кистью мастера прорисовывали четкий контур плоскостного растительного узора. Перегородки заполняли насыщенным локальным тоном.

Широкое распространение получила подкладка из блестящей фольги. С ее помощью подчеркивали темный контур образа. Картины иногда писали, как с внешней, так и с обратной стороны. Получалось условно-пространственное восприятие изображения.

Проникновение в крестьянский дом мебели промышленного производства, замена домотканых тканей фабричными вытеснили картины и иконы на стекле. В новом убранстве они оказались лишними. К счастью, к тому времени, когда старые работы перестали интересовать крестьянина, в городе среди любителей искусства появился к ним живейший интерес, и работы крестьянских мастеров перекочевали в этнографические музеи и частные собрания.

Некоторые современные мастера стремятся возродить традиции росписи по стеклу, но этот вид искусства утратил свое первоначальное назначение и сегодня связан, в основном, с выставочной деятельностью. В большинстве случаев современная роспись по стеклу являет собой попытку возрождения этого вида искусства.

Для создания композиции росписи по стеклу надо стремиться приблизиться к традиционной белорусской народной росписи. Соблюдать ее технологию, применять законы новизны в создании и раскрытии образа.

Темы росписи по стеклу могут быть различными: букет, орнаментальные композиции, архитектурный пейзаж, пейзаж с природными формами, сюжетные композиции. Для ее создания можно использовать орнаменты полотенец, скатертей, тканых постилок.

Самые популярные техники росписи стекла сегодняшнего времени это:

- Точечная роспись нанесения краски на поверхность стекла, изображение формируется из набора точек, сделанными контурами, причем цвет и насыщенность можно варьировать не только цветом, но и плотностью точек, а оттенки меняются, в том числе при постановке точек разных цветов друг рядом с другом.
- Контурная техника – создается эскиз произведения, а затем пространства между контурами заливается красками, если поверхность большая используется контур – не позволяя краски смешиваться и строго держаться определенного места.
- Бесконтурная техника – здесь краска должна растекаться на поверхности, за счет этого создается картина. В этой техники нанесения создаются новые оттенки, разводы, границы плавные с нечеткими границами. Этот эффект похож на акварель, только лаковую, так же, эти две техники могут сочетаться между собой.
- Многослойная техника – краски наносятся несколькими слоями, эффект контролирует художник, нижний красочный слой может быть, как полностью сухим (или несколько слоев), так и разной степени сырости, чтобы произошло перемешивание их со слоем, накладываемым выше.

Эта техника позволяет максимально реалистичные изображения витражными красками, с ее помощью можно даже передать тени и игру света.

Уникальным явлением в области росписи по стеклу являются иконы на стекле. *Домашняя народная икона* — это особое духовно-сакральное явление, массовое и уникальное по глубине истоков и фольклорно-христианским характером иконографии. По сравнению с храмовой иконой, являющейся, по сути, частью официальной культуры, народная домашняя икона представляется чем-то абсолютно нереальным, выбивающимся и по характеру изображений, и по цветовой гамме. Основываясь на традициях народной росписи, народная икона расцвела буйными красками, уже не напоминая о том вземном мире, который изображен на иконе храмовой, канонической. Народная традиция обозначила новые «горизонты»: теперь христианин меньше думает о Страшном Суде, аде или рае.

Краска наносилась с оборотной стороны, и поэтому дольше сохранялась яркость цвета. Однако из-за хрупкости стекла икон сохранилось крайне мало. Если на икону попадал солнечный свет, она становилась еще краше и лучше. Что же касается воспроизведения, народные умельцы быстро принялись за дело. Писать иконы на стекле было проще из-за готовых рисунков-литографий с самыми «популярными» сюжетами: например, образы Богородицы. Первый этап — это нанесение черных контурных линий, главных и второстепенных контуров. После — раскрашивание фигуры. В последнюю очередь закрашивался фон. Получалось что-то наподобие раскраски. Мастерство же проявлялось в подборе цветов, ведь краски долгое время делали сами.

Таким образом, зарождение художественного стекла на территории Беларуси было долгим процессом с взлетами и падениями. Создавались мануфактуры в разных городах. Развитие стеклянной промышленности постепенно развивалось, появлялись новые художественные решения, способы обработки, декорирования и создавались новые формы в декоративно-прикладном искусстве.

На сегодняшний момент роспись по стеклу вновь приобрела былую популярность и включена в процесс изучения декоративно-прикладного искусства в ВУЗах, профессиональных колледжах, школах, а так же в программы творческих кружков.

2.4 Расписной ковер-«маляванка» как явление народной художественной культуры

История появления и виды маляванок. Образно-символический строй маляванок. Маляванка в системе современного изобразительного искусства Беларуси.

Расписные ковры на ткани (маляванья дываны, маляванки) были широко распространены на территории Беларуси начиная с конца XIX в., но

наибольшей популярностью они пользовались в 30-е – 50-е гг. минувшего столетия. Маляванки – феномен народного творчества белорусов, который стал одним из первых в нашей стране явлений массовой культуры. В первой четверти прошлого века почти в каждом сельском доме стены были украшены расписными коврами. Они были желанными подарками на юбилеи и свадьбы, служили в качестве семейного оберега. В своих работах художники воплощали как сцены из повседневной жизни, так и фантастический, ирреальный мир сказок и легенд.

Маляванка как явление вобрала в себя лучшие традиции народного творчества, основанные на применении разнообразия выразительных средств, сложном символизме и присутствии культурных архетипов, что делает его изучение несомненно важным в процессе приобщения учащихся к отечественному материальному и духовному культурному наследию. Традиции создания маляванок, заложили художники А. Киш, К. Касперович, Я. Дроздович и продолжили современные художники и народные мастера А. Марочкин, В. Марковец, С. Сковырko, О. Сазыкина.

Долгое время маляванка как явление белорусской народной культуры оставалась практически забытой. Интерес к изучению расписных ковров инициировали прошедшие в 1970-х – 1980-х гг. специализированные выставки, на которых были представлены экспонаты из музейных собраний и личных коллекций художников. Значительный вклад в популяризацию расписных ковров внесли профессиональные художники-коллекционеры и музейные работники. На сегодняшний день одним из самых внушительных по количеству произведений является фонд Заславского историко-краеведческого музея-заповедника.

Расписные ковры-маляванки появились почти одновременно с отапливавшимися «по-белому» жилыми домами в связи с изменением интерьеров. В домах была выделена чистая, парадная зона, отныне не затронутая копотью, в которой в качестве декора присутствовали расписные ковры на стене над кроватью. Маляванки появились в мещанских домах вместе с первыми образцами новой передвижной мебели: сундуками, кроватями, скамейками-канапками, комодами, этажерками. Их делали хоть и местные умельцы, но ориентируясь преимущественно на модные городские поветрия. Эти новые предметы быта и интерьерного убранства формирующегося массового жилья отразили двойственность бытового уклада, в который включались элементы как городского, так и сельского образа жизни и соответствующего многоукладного способа ведения хозяйства. И хотя расписные ковры являлись новинкой в бытовой культуре белорусов, тканые свадебные ковры были известны и в традиционной крестьянской культуре. Однако маляванки скорее имитировали благородные изделия – тканые рушники или даже гобелены, шпалеры, считавшиеся принадлежностью и атрибутом жизни высших сословий общества, популярные на землях ВКЛ вплоть до конца XVIII в. Благодаря фигуративным композициям и наличию широкого декоративного бордюра по краю они напоминали станковые

картины в рамках – еще один распространенный предмет интерьерного убранства европейского аристократического, а затем и буржуазного дома начиная с эпохи Возрождения. Маляванки являлись вертикальной проекцией балдахина, полога, еще одной совершенно незнакомой традиционному быту предметной формой, мигрировавшей в массовое жилье из «высокой» культуры.

Маляванки представляли собой широкоформатные изображения, выполненные масляными или клеевыми красками домашнего приготовления на текстильной поверхности. На сшитое из двух частей и чаще всего окрашенное в черный цвет домотканое льняное полотнище размером примерно 170/210 см наносили основные детали рисунка. Часть элементов композиции выполнялась с использованием вырезанных из картона трафаретов. Подкрашивание мелких деталей и нанесение светотени делали от руки. Расписные ковры меньшего размера назывались полуковрами и макатками.

По композиционно-декоративному решению расписные ковры были растительно-орнаментальными и сюжетно-тематическими. Основной мотив растительно-орнаментальных маляванок – это букеты цветов или вазы с фруктами, окаймленные гирляндами переплетенных веток, цветов, листьев. Популярны были также изображения птиц (павлинов, голубей, ласточек) и зверей (олений, львов, медведей, котов). Традиционным сюжетом сюжетно-тематических ковров были молодая пара на веслах; прощание с молодым парнем, который идет в армию; архитектурный пейзаж с древним замком, костелом или красивым поместьем среди деревьев.

Независимо от того, какими красками выполнен сюжетный или орнаментальный узор на полотне, принцип композиционного построения и само изображение расписного ковра всегда имело замкнутый плоскостной, подчеркнуто декоративный характер. Кроме того, первые маляванки характеризовались наличием орнаментального декора с ясным и четким узором растительных мотивов, с декоративной обязательной каймой и симметрично расположенным в центре букетом.

Композиция маляванок всегда отличалась строгой центричностью и симметричностью элементов. Все элементы были масштабно согласованы друг с другом. Несмотря на лаконичность цветовых сочетаний поражало обилие света, идущего от ковра. Такой эффект достигался благодаря контрасту белого, голубого, ярко-розового, золотистого тонов на контрасте с черным фоном, а также разнообразием декоративных приемов оформления каждого растительного элемента, в том числе нюансными растяжками одного цветового тона. Контур, выполненный белилами на цветке, и черный контур фона, оставшийся после трафарета, усиливали ритмическую и красочную выразительность цветов и всей плоскости ковра.

В композицию маляванок включались растительный орнамент или сюжетно-тематические элементы. Пейзаж с деревенскими мотивами или замком, озером (рекой), лебедями, как правило, располагался в круглой,

овальной или прямоугольной раме, которая обрамлялась гирляндами из цветов, листьев и каймой с теми же или иными растительными элементами. Художники охотно изображали на своих полотнах зверей (оленей, лис, зайцев), экзотических животных и птиц (величественных добродушных львов, ярких павлинов, попугаев). Часто букет венчался инициалами хозяина, а также изображениями птиц – ласточек, голубей, кукушек, которые придавали ковру особую символическую значимость.

В зависимости от умения мастера, его предпочтительных приемов декорирования цветов и листьев, местных традиций, сформировавшихся в вышивке, закреплялись стилистические особенности в варьировании букетов, гирлянд, оформлении каймы.

Композиционные схемы изображений центральной части ковра достаточно были разнообразными и могли включать: симметричный букет в вазе или корзине либо три букета, средний из которых изображался в вазе, а два по бокам – перевязанными лентой. Ваза (корзина) декорировалась и стилистически подчинялась общему рисунку. Среди основных композиционных мотивов можно выделить:

- симметричный букет цветов, закрытый с обеих сторон полукружьями гирлянд;
- овал, в котором асимметрично, в определенном ритме изображалась «поляна» из разных или одинаковых цветов;
- птицы над букетом или по его сторонам;
- звери в центре ковра;
- симметричное изображение древа жизни с охранителями в виде львов по сторонам;
- изображенный в круге или овале деревенский пейзаж либо пейзаж с замком.

Данные схемы варьировались, но наличие каймы в виде цветочного бордюра было обязательным, поскольку она являлась своеобразной рамой. Встречаются великолепные образцы ковров, где растительные мотивы, а также сюжетно-тематическое изображение заключены в раму из линий, которая, в свою очередь, оформлена цветочно-травным орнаментом. Цветок в букете всегда обрамлялся листьями, которые являлись связующим элементом и одновременно придавали букету пышность и завершенность.

Наиболее распространенными мотивами растительного орнамента были розы, ромашки, незабудки, которые позволяли выделить ритмически организующий полотно доминирующий тон и имели положительное символическое значение (например, роза – символ совершенства, божественной и романтической любви, ромашка – символ любви и верности, незабудка – символ постоянства и преданности).

Все изображения, присутствующих в маляванке, являются символическими и представлены несколькими типами. В первых двух типах, представляющих произведения наиболее архаические, изобразительная структура складывается из периметральной растительно-цветочной гирлянды

и расположенного в центре букета цветов в корзине или вазе, зачастую дополненных парными изображениями зверей и птиц по сторонам букета.

Букет цветов как воплощение вегетативной силы природы – это один из самых древних изобразительных символов плодородия, широко представленных в художественной культуре. В свою очередь и сосуд-чаша, доминирующий тип античной вещи, в традиционной культуре белорусов является воплощением космоса и человека, точнее, женщины, Великой богини, антропоморфного символа и средоточия жизненных сил космоса, обладательницы плодородящего лона-вместилища, предметной метафорой которого и выступает сам сосуд. Букет в центре окрашенного в черный цвет изобразительного поля представляет собой ипостась Древа жизни, стоящего в центре райского сада, в то время как сама маляванка мыслится метафорическим воплощением последнего. Расписные ковры довольно часто заказывались к свадьбе, маляванки были частью приданого и вместе со свадебным расписным сундуком «переезжали» в новый дом вслед за новобрачной. Поэтому в роли заказчиц нередко выступали невесты [4, с. 69].

Так, изображение букета цветов с открыто показанными стеблями, перехваченными белой или розовой лентой, пышным бантом или простой тесемкой, можно интерпретировать как воплощение начальной формы «умирания девы». А букет, помещенный в нарядный сосуд или корзину с декоративным плетением, – как отражение его завершающей фазы, торжественного «возрождения» в новом, более высоком семиотическом статусе.

Изображение пары оленей, птиц в пейзаже или юноши и девушки в различных бытовых ситуациях, характерные для маляванок более современного «картинного» типа, наглядно отображают смену ценностных ориентаций, перенос акцента с преимущественно социального, статусного аспекта брака на его психологический, личностный аспект, переход от стремления к единоличному самоутверждению в иерархической структуре общества. Вместо одинокой фигуры героини, представленной в метафорически закодированной предметной форме в виде букета в вазе, появляется изображение брачной пары, семейного союза. Маляванки с изображением архитектуры, растительных и зооморфных мотивов были особенно характерны для творчества Я. Дроздовича.

Таким образом, белорусские маляванки эволюционировали от магически-благопожелательного брачного символа к изобразительной утопии, где плоскостная орнаментально-символическая модель мира постепенно превращается в наглядно-описательную картину мира.

Еще одним типом маляванок позднего периода является подражание известным произведениям искусства.

Важной частью учебно-методического материала, посвященного изучению маляванок, является выявление особенностей развития расписного ковра на современном этапе.

Сегодня маляванки признаны значительной частью историко-культурного наследия Беларуси. Значительные собрания расписных ковров представлены в коллекциях Музея древнебелорусского искусства Национальной Академии Наук Беларуси, Национального исторического музея, Полоцкого историко-культурного музея-заповедника, Браславского историко-краеведческого музея, Краеведческого музея города Миоры, музеев в селах Германовичи и Лужки, музея Анны Курилович на Шарковщине. Крупнейшей коллекцией произведений обладает Заславский музей-заповедник. В целях популяризации искусства маляванок в городах Беларуси проводятся выставки работ уже известных и начинающих мастеров, например, выставка работ А. Киш в Городской галерее Л. Щемелева в 2013 г., выставка расписных ковров народных мастеров и маляванки Я. Дроздовича в Национальном художественном музее Республики Беларусь в 2018 г. Популярными пленерами маляванки организует исследователь Т. Горанская в г. Заславле.

Среди современных представителей данного вида декоративно-прикладного искусства можно отметить художников С. Скавырко, А. Марочкина, О. Сазыкиной, в которых присутствуют не только традиционные для маляванок элементы, но и изображения узнаваемых архитектурных памятников и религиозные мотивы.

Расписные ковры-маляванки представляют собой уникальное историко-культурное явление, сочетающее в себе признаки декоративного панно и станковой картины в раме. Содержанием изображений маляванок является символика мифологической модели мироустройства, соединяющая орнамент и наглядно-сюжетные образы. Художественный стиль расписных ковров, в которых отразилась самобытность белорусского народа, повлиял на формирование стиля художников-живописцев

Тема 3. Тенденции изобразительного примитива в творчестве художников XX в.

3.1 Изобразительный примитив в творчестве М. Шагала.

Творческий путь М. Шагала, основные этапы и их характеристика. Стилистические особенности и черты примитивизма в творчестве М. Шагала. Образно-символический строй произведений.

Марк (Мойша) Хацкелевич Шагал – (1887–1985), художник, один из лидеров мирового авангарда XX в., шедший в то же время самобытным путем, стилистике во многом граничащим с произведениями наивных художников; сумел органически соединить древние традиции иудейской культуры с остросовременным новаторством. Родился в Витебске 24 июня (6 июля) 1887 г. в семье приказчика. Получил традиционное религиозное образование на дому (древнееврейский язык, чтение Торы и Талмуда). В 1906 занимался в частной школе Ю.М. Пэна. В том же приехал в Петербург, где в 1906–1909

посещал рисовальную школу при обществе поощрения художеств, студию С.М. Зайденберга и школу Е.Н. Званцевой, где его наставниками были Л.С. Бакст и М.В. Добужинский. Жил в Петербурге-Петрограде, Витебске и Москве, а в 1910–1914 – в Париже, в колонии художников «La Ruche» («Улей»), сблизившись с Г. Аполлинером, М. Жакобом, А. Сальмоном, Р. Делоне и другими авангардистами.

Все творчество Шагала изначально автобиографично и лирически-исповедально. Уже в ранних его картинах доминируют темы детства, семьи, смерти, глубоко личностные и в то же время «вечные» (Суббота, 1910, Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн). Со временем на первый план выходит тема страстной любви – с художником и его первой женой, Беллой Розенфельд, в качестве главных героев (Над городом, 1914–1918, Третьяковская галерея, Москва). Характерные мотивы «местечкового» пейзажа и быта вкупе с символикой иудаизма (Ворота еврейского кладбища, 1917, частное собрание, Париж) включают творчество молодого мастера в круг художников «Еврейского возрождения» 1910-х гг. с его пафосом «возврата к истокам», к библейскому наследию. Однако, вглядываясь в архаику, в том числе и в русскую икону и лубок (которые оказали на него большое влияние), Шагал примыкает к футуризму и предугадывает будущие авангардные течения. Гротескно-алогичные сюжеты, резкие деформации и ирреально-сказочные цветовые контрасты его полотен (Я и деревня, 1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк; Автопортрет с семью пальцами, 1911–1912, Городской музей, Амстердам) оказывают большое влияние на развитие сюрреализма («сюрнатурализмом» назвал его творчество Аполлинер).

В 1918–1919 Шагал был комиссаром искусств губернского отдела народного образования в Витебске, оформлял город к революционным праздникам. В Москве написал ряд больших настенных панно для Еврейского Камерного театра (1920–1922, Третьяковская галерея), тем самым сделал первый значительный шаг к монументальному искусству. Выехав в 1922 в Берлин, с 1923 обосновался в Париже; в том же году в Берлине вышла книга его мемуаров Моя жизнь, где он проявил себя как настоящий литератор-художник, мыслящий яркими образами. С тех пор жил во Франции, в Париже или на юге страны, временно покинув ее в 1941–1947 (эти годы провел в Нью-Йорке). Наезжал в разные страны Европы и Средиземноморья, не раз побывал и в Израиле. Освоив различные гравюрные техники, по заказу А. Воллара создал (в 1923–1930) островыразительные иллюстрации к Мертвым душам Н.В. Гоголя и Басням Ж. де Лафонтена. Внес выдающийся вклад и в сценографию (нью-йоркские спектакли по балетам Алеко на музыку П.И. Чайковского в постановке Л.Ф. Мясина(1942) и Жар-птица И.Ф. Стравинского в постановке Дж. Баланчина; и др.). К середине XX в. его авторитет художника – живописца, графика, мастера театрального искусства, а также декоративной керамики (которой он занимался с 1950) – получил мировое звучание.

В картинах на протяжении всей жизни художника прослеживаются 4 основные темы:

- тема родного города Витебска,
- тема любви — любви к родине, любви к женщине,
- религиозная тема,
- темы, связанные с летающими людьми.

Описание картин этого художника невозможно без рассмотрения их цветовой гаммы. Колористика в работах художника преувеличена, что характерно для импрессионизма. Автор прибегает к такому приему, чтобы ярче выразить на полотнах свои чувства. Школа Марка Шагала предполагает преобладание красного и зеленого цвета.

- Красный цвет ассоциировался у него с днем рождения, когда в Витебске бушевал огромный пожар.

Поэтому красный цвет, красный петух – это символы тревоги и предвестники потрясений

- Зеленый цвет в соответствии с символикой русских икон – это цвет жизни и вечно обновляющейся природы.

На картинах Шагала можно увидеть зеленые деревья, дома, животных, одежду и даже лица людей. Для живописца зеленый был любимым цветом и символизировал жизнь и любовь.

На разных творческих этапах в работах художника преобладала та или иная техника, тот или иной сюжет. Зачастую говорят, что в его картинах много мистики, они слишком оторваны от реальности. Однако если внимательно посмотреть на произведения мастера, то можно заметить, что на них отражена реальная жизнь (только глазами этого художника).

Начало творческой карьеры художника (1907–1910 годы)

Сам Марк Шагал характеризовал свое творчество периода 1907-1910 годов, когда художник сначала находился в родном Витебске, а затем обучался в Петрограде, как реалистический импрессионизм.

Действительно, его картины первых лет творчества вполне реалистичны. Однако время, когда в массах зарождалось революционное брожение, накладывало на творчество художников того периода свой отпечаток. И Марк Шагал не исключение. Его картины кажутся странными и необычными. Но именно таким образом мастер видит окружающую его реальность.

«Русская свадьба» (1909 г.), «Рождение» (1910 г.) навеяны жизненными сценами, но сама форма этих полотен преломлена через призму восприятия самого живописца.

И хотя эти полотна принадлежат к ранним работам, однако уже в них виден особый стиль художника.

Шагал и Париж (1911–1914 годы)

В 1911 году Марк Шагал едет в Париж, где знакомится с творчеством Сезанна, Ренуара, Матисса, Пикассо, Модильяни.

Творчество европейских художников производит большое впечатление на молодого художника. В его работах периода 1911 – 1914 годов видно влияние кубизма западной школы.

В Париже написаны им такие картины, как «Я и деревня», «Вид Парижа из окна» (1913 г.), «Автопортрет с семью пальцами» (1913 г.), которые значительно отличаются от его ранних работ.

Гротескные сюжеты и формы, резкие переходы линий и ирреальные, сказочные цветовые переходы работ мастера оказывают значительное влияние на зарождающиеся движения сюрреализма и экспрессионизма.

Возвращение (1914–1922 годы)

В 1914 году Марк Шагал возвращается обратно в Витебск и после революции, не имея возможности выехать за границу, работает в родном городе. Картины данного периода – это работы зрелого мастера, который полностью сформировался, нашел свой, неповторимый стиль.

В Витебске художник женится на Белле Розенфельд. Тема любви входит в творчество Шагала, что находит отражение в его работах: «Прогулка» (1917 – 1918 гг.), «День рождения» (1915 г.), «Свадьба» (1918 г.), «Над Витебском» (1915-1920 гг.), «Синий домик» (1917 г.). Манера творца приобретает легкость и раскованность. Главные объекты на его картинах парят, а элементы, из которых создано окружающее пространство, своими яркими красками напоминают цветовые видения или сны.

Художник, черпая вдохновение для своих картин в окружающей реальности и наполняя все одухотворенностью и фантазией, стремится передать светлые и мрачные стороны жизни.

1923-1941 годы – новый этап творчества Шагала

В 1923 году художник с семьей перебирается в Париж, где в 1937 году получает французское гражданство. Его работы выполнены в манере колористической утонченности, но вместе с тем они праздничны и фантастичны. В этот период появляется большое количество полотен, на которых присутствуют образы цирковых актеров. По-прежнему люди на картинах Шагала парят в воздухе, но эмоциональный накал несколько сглажен. Среди работ о цирке можно отметить картины «Три Акробата» (1926 г.), «Акробатка» (1930 г.), «Наездница» (1931 г.). Однако живописец не может забыть о своей родине, поэтому продолжается серия полотен, сюжетная линия которых связана с Россией, Витебском.

В работах «Зеленый скрипач» (1923 – 1924 гг.), «Падающий ангел» (1923–1947 гг.) ощущается тоска мастера по родине. Несомненно, что парижская атмосфера, атмосфера города, где ценят и любят искусство благоприятно влияет на художника. Кроме того, он любит и любим. В это время появляются такие характерные для манеры Шагала картины, как «Влюбленные и «Эйфелева башня» (1928 г.), «Сон в летнюю ночь» (1939 г.), «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1939 г.). Нацисты, которые пришли к власти в Германии, начали кампанию гонений на искусство еврейских авторов. Среди прочих произведений в 1933 в Мангейме по указу Геббельса

были сожжены и полотна этого живописца. В этот период художник пишет серию картин на евангельские сюжеты («Желтый Христос» (1941 г.), «Белое распятие» (1938 г.); «Мученик» (1940 г.); «Распятый художник» (1938–1940 гг.), в которых просматриваются апокалипсические настроения автора.

Марк Шагал в 1941 году эмигрирует с семьей в США. Здесь умирает его жена Белла. После чего появляются полотна полные проникновенной любви «Моей жене посвящается» (1943–1944 гг.), «Вокруг нее» (1945 г.), «Свадебные свечи» (1945 г.). В картинах чувствуется тоска и одновременно нежность к навсегда утраченному прошлому. Возвращение во Францию (1947–1985 годы). После войны художник возвращается во Францию. В этот период мастер все чаще обращается к библейским персонажам, но в то же время не оставляет и традиционные для него сюжеты любви к женщине, любви к родине.

Манера живописца меняется. Если сравнивать его ранние работы и последние работы, то видно, что насыщенность красок стала мягче, прорисовка отдельных нюансов тоньше, колорит картин становится менее контрастным. В этот период написаны такие работы, как «Моисей, принимающий скрижали с заповедями» (1950–1952 гг.), «Сон Иакова» (1954 – 1967 гг.), «Бог и Ева» (1960 г.), «Художник над Витебском» (1982 г.). Наряду с картинами Марк Шагал в послевоенные годы большое внимание уделял созданию витражей и мозаик. Наиболее известные из них — Синагога медицинского центра Хадасса в Израиле (1960–1962 гг.), Здание ООН в США (1964 г.), Собор Святого Стефана во Франции (1958–1968 гг.), Собор Святого Мартина и Святого Стефана в Германии (1978 г.). Также можно отметить значительные работы мастера по росписи плафона потолка в парижской опере «Гранд-Опера и по созданию панно для «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке.

3.2 Творчество Н. Гончаровой и М. Ларионова в контексте художественного примитива.

Творческий путь Н. Гончаровой и М. Ларионова. Примитивизм и стилистические отсылки к народному искусству в творчестве Н. Ларионовой и М. Ларионова.

Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962), русская художница. Связана с родом пушкинских Гончаровых (двоюродная правнучка жены великого поэта). Родилась в деревне Ладыжино (Тульская губерния) 21 июня (4 июля) 1881 в семье архитектора. В 1901–1909 посещала занятия в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; занималась скульптурой в классе П. П. Трубецкого, затем обратилась к живописи (класс К. А. Коровина). В 1900 познакомилась с М. Ф. Ларионовым, ставшим ее спутником жизни и соратником по искусству (как художница, впрочем, она всегда сохраняла творческую независимость). Была членом «Бубнового валета», одной из создательниц другого, более радикального художественного

объединения, «Ослиного хвоста» (1911); входила также в «Союз молодежи». Испытала большое влияние П. Гогена.

Живопись и графика Гончаровой – первоначально импрессионистическая, затем решенная в духе фовизма – стоит у истоков русского футуризма. В 1907–1911 ей удалось – возможно, более органично, чем кому-либо из современников, – соединить традиции «примитива» (лубка, расписной вывески и других видов изо-фольклора), равно как и традиции иконы, с новыми авангардными веяниями. Особое место в ее искусстве занимают жанрово-бытовые темы (Сенокос, Мытье холста; обе работы 1910, Третьяковская галерея), а также религиозные мотивы (четырёхчастный цикл Евангелисты, 1911, Русский музей, Петербург). Грозно-апокалиптической экспрессией впечатляют Мистические образы войны (литографии, выпущенные в 1915 в виде альбома). Разлагая формы видимого мира, художница обратилась к кубофутуризму (Велосипедист, 1913, там же), примыкала к изобретенному ее мужем беспредметному «лучизму», сохраняя предметно-фигуративное начало. К лучшим образцам авангардного искусства принадлежат оформленные Гончаровой, часто в соавторстве с мужем, издания А.Е. Крученых, В.В. Хлебникова и других поэтов-футуристов.

Превращая авангард в «искусство жизни», Гончарова и Ларионов занимались театром (проект артистического кабаре «Розовый фонарь») и кино (участие в съемках первого русского футуристического фильма Драма в кабаре № 13; оба – 1913–1914). Поэтому так органичен был их переход к сценографии (по приглашению С.П. Дягилева). Мощная живописная пластика оформленной Гончаровой постановки оперы Н.А. Римского-Корсакова Золотой петушок (1914) имела шумный успех в Париже. Работая в «Русских сезонах», Гончарова вместе с мужем покинула Москву, в 1919 окончательно обосновавшись в столице Франции.

Театр был средоточием ее французского периода (дизайн Жарптицы И.Ф. Стравинского, 1926, и других постановок дягилевской антрепризы); к «карнавальному» миру театральной декорации и костюма нередко примыкают и станковые вещи этих десятилетий, порой экспериментально-нефигуративные, порой близкие изысканной зрелищности «ар деко» (полиптих Испанки, 1923–1924, Центр Ж. Помпиду, Париж; и другие собрания).

Умерла Гончарова в Париже 17 октября 1962. Существенная часть творческого наследия Гончаровой и Ларионова была передана в 1988 в дар Третьяковской галерее.

Михаил Федорович Ларионов (1881–1964) – русский художник. Родился в Тирасполе 22 мая (4 июня) 1881 в семье военного фельдшера. В 1898 поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где с перерывами (его трижды исключали за художественное вольномыслие) учился до 1910; среди его наставников были К.А. Коровин и В.А. Серов. В 1900 познакомился с Н.С. Гончаровой, на долгие годы ставшей его спутницей в жизни и соратницей в искусстве. Уже в ранний, импрессионистический

период Ларионов зарекомендовал себя как колорист жизнелюбивого склада (Куст сирени в цвету, 1904, Третьяковская галерея). Жил в Москве, летом наезжая в Тирасполь и Крым.

В 1907–1912 мастер осваивает городской изо-фольклор, перенимая приемы росписи вывески и подноса, лубка и т.д.; в духе «примитива» он пишет серию Парикмахеры (1907) и другие сценки провинциального быта. Добродушный житейский юмор перемежается с драматическим гротеском в его знаменитых «солдатских» полотнах, возникших после службы в армии (Отдыхающий солдат, 1911, Третьяковская галерея), с нарочито-эпатажной грубостью картин в манере заборных надписей и фигурок (серия Времена года, 1912). Художник входит в число основателей общества «Бубновый валет» (1910), затем, выйдя из него, берет еще круче «влево», организовав выставки «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913). Устраивает в 1913 (вместе со И.М. Зданевичем и М.В. Ле-Дантю) экстравагантные «футуристические прогулки» по Москве, вошедшие в число первых хэппенингов (попутно опубликовав вместе со Зданевичем манифест «Почему мы раскрашиваемся»). В том же году создает собственную систему беспредметного искусства – «лучизм», представляющий (как он указал в одноименном манифесте) «пересечения отраженных лучей различных предметов». Важным этапом авангарда явились и издания поэтов-футуристов (преимущественно А.Е. Крученых и В.В. Хлебникова), оформленные Ларионовым совместно с Гончаровой. Приглашенный С. П. Дягилевым в его антрепризу, уехал в 1915 вместе с женой за границу, обосновавшись в 1919 в Париже. В эмиграции плодотворно работал как сценограф (Шут С. С. Прокофьева, 1921, Байка про лису И. Ф. Стравинского, 1922) и многие другие дягилевские спектакли. В поздние годы писал воспоминания, частично опубликованные в газете «Русские новости» в 1967–1968. Умер Ларионов в Фонтене-о-Роз близ Парижа 10 мая 1964. По завещанию А. К. Томилиной (его супруги после кончины Гончаровой), значительная часть его (и Гончаровой) творческого наследия была передана в 1988 Третьяковской галерее.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских занятий

Тема № 1. Беларуская народная скульптура

- 1 История развития белорусской народной скульптуры
- 2 Беларуская народная скульптура на современном этапе: особенности, тематика и образы, мастера
- 3 Творчество Апполинария Флорициановича Пупко (Ивенецкий район)
- 4 Творчество Ивана Филипповича Супрунчика (Полесье)
- 5 Творчество Семёна Степановича Шаврова (Оршанский район)

Тема № 2. Батлейка как явление народной культуры

- 1 Театр батлейка: происхождение
- 2 Виды батлеечного театра (батлейка, шопка, вертеп), различия
- 3 Типы и особенности представлений батлеечного театра
- 4 Персонажи театра батлейка

Тема №3. Лубок в народной художественной культуре XVIII–XIX вв.

1. Терминологическое понятие слова «лубок». История развития лубка
2. Функциональное назначение лубка, способы его изготовления. Сущность лубочной картинки как предмета творчества: изобразительно-пластические, содержательные и эстетические особенности
3. Виды лубков: «серьезный», «шутливый», «просветительский», «сатирический». Изготовление лубочных картинок в условиях работы типографий
4. Современные проявления лубочного стиля в профессиональном искусстве

Тема №4. Народные основы художественного оформления городской вывески

1. Характеристика вывески и ее развитие в период XIX – XX вв.
2. Виды вывесок, содержание и художественно-образная направленность
3. Мастерские по изготовлению вывесок, художники-ремесленники
4. Примеры современных художественных рекламных вывесок логотипов в стилистике наивного искусства, примитива и примитивизма

Тема 5. Беларускія распісныя коўры як унікальнае зьяўленьне мастацтвага прымітыва

1. Маляванкі В. Марковца
2. Стылістыка маляванкі ў прадзвядзеньнях А. Марочкіна

3. Творчество А. Киш
4. Расписные ковры в творчестве Я. Дроздовича

Семинар 6. Примитивизм в современном искусстве Беларуси

Подготовить доклад о творчестве современных белорусских художников, работающих в стиле примитивизма, стилистике лубка или art rovera.

Литература, рекомендуемая для подготовки к семинарским занятиям

1. Баразна, М. Р. Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя = History of fine art of Belarus of the 20th century : вучэб. дапаможнік для студэнтаў па спецыяльнасцях «Графіка», «Скульптура», «Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва (па напрамках)», «Жывапіс (па напрамках)» / М. Р. Баразна. – Выд. 3-е, папр. – Мінск : [Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў], 2020. – 315 с.
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. 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.
4. Іканапіс Беларусі XVI–XVIII стст. / аўт. і склад. Н.Ф.Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1992. – 230 с.
5. Коврик, О. А. Белорусские расписные ковры на ткани как историко-художественное явление первой половины ХХ века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04: 19.03.2003 / О. А. Коврик. – Мн., 2003. – 23 с.
6. Кулік Яўген. Беларускі народны дрэварыт / Яўген Кулік // Спадчына. – 1989. – № 2. – С. 34–36.
7. 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.
8. Пластыка Беларусі XVII–XVIII стагоддзяў / аўт. і склад. Н.Ф. Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1983. – 230 с.
9. Рыбинцева, Г. В. История искусств : учебно-методическое пособие / Г. В. Рыбинцева. – Ростов-на-Дону : РГК им. С.В. Рахманинова, 2018. – 68 с. –

Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL:
<https://e.lanbook.com/book/247208>

10. Шаура, Р. Ф. Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XXI ст. / Р.Ф.Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 262, [2] с., [58] л. : іл.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов:

Подготовить реферат на тему:

1. Народное творчество в системе профессионального изобразительного искусства Беларуси
2. Творчество художников-примитивистов XX в. (на выбор)
3. Народные мотивы в творчестве профессиональных художников XX в.
4. Народное искусство в контексте течений и направлений XX в.
5. Народное изобразительное и декоративно-прикладное искусство: взаимодополняемость явлений.
6. Средства выразительности произведений народного изобразительного искусства.
7. Образно-символическое содержание произведений народного изобразительного искусства.
8. Представители народного изобразительного искусства XX в.
9. Народное изобразительное искусство в XXI в. : представители.
10. Виды, формы и жанры народного изобразительного искусства.

4.2.Перечень вопросов к экзамену.

Вопросы к экзамену по дисциплине «Народное изобразительное искусство»

1. Изобразительный примитив как художественный феномен XX века
2. Изобразительный примитив: история открытия и изучения в мировом искусстве
3. История изучения изобразительного примитива в Беларуси
4. Жанры и визуальные средства изобразительного примитива
5. Тематика изобразительного примитива
6. Фигуративно-семантические мотивы и символическая природа искусства примитива
7. Связь художественного примитива с фольклором. Творчество художников-примитивистов
8. Современные белорусские народные художники М. Жерносек, М. Ларина
9. Современные белорусские народные художники Л. Трохалева, М. Сайфугалиева
10. Современные белорусские художники М. Засинец, Ф. Максимов
11. Городская вывеска как феномен визуального примитива
12. Ковер-маляванка как феномен визуального примитива
13. Маляванки Я. Дроздовича
14. Маляванки А. Киш
15. Маляванки в творчестве В. Марковца

16. Маляванки А. Марочкина
17. Белорусская иконопись в контексте проблематики изобразительного примитива
18. Батлейка как феномен народной художественной культуры
19. Живопись на стекле: темы, цель, техника исполнения
20. Лубок в народной художественной культуре Беларуси
21. Творчество Я.-Н. Лопатинского в контексте развития художественного лубка
22. Творчество М. Шагала в контексте художественного примитивизма
23. Творчество Н. Пиросманишвили как феномен изобразительного примитива
24. Творчество Н. Гончаровой в контексте художественного примитивизма
25. Творчество А. Руссо в контексте художественного примитивизма
26. Особенности примитивизма в творчестве А. Марке
27. Творчество М. Ларионова как феномен художественного примитивизма
28. Белорусская народная скульптура. Творчество А. Пупко
29. Белорусская народная скульптура. Творчество И. Супрунчика
30. Белорусская народная скульптура. Работы С. Шаврова
31. Творчество «Бабушки Мозес» как пример изобразительного примитива
32. Творчество Л. Майковой как феномен визуального примитива
33. Творчество П. Леонова как пример визуального примитива
34. Творчество И. Генералича как феномен визуального примитива
35. Творчество М. Льюис как пример визуального примитива
36. Примитив, примитивизм и художественные направления в области соответствующей стилизации (фовизм, арт-брют, арте-повера): терминологические различия и художественная специфика (с примерами)
37. Арт-брют как отдельный феномен художественного примитива. Творчество А. Вёльфли
38. Arte povera как отдельный феномен примитивизма.
39. Фовизм как художественное направление. Основные характеристики и примеры
40. Народное изобразительное искусство второй половины XX – XXI веков.

4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Критерии оценки знаний и компетенции студентов по 10-балльной шкале

10 баллов – десять: систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы; - точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; - безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; - выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации; - полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин; - творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

9 баллов – девять: систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; - точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; - владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; - способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; - полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку; самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

8 баллов – восемь: систематизированные, глубокие и полные знания по поставленным вопросам в объеме учебной программы; использование научной терминологии, стилистически и логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы; - владение инструментарием учебной дисциплины (метода комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение их использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и

направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку; высокий уровень культуры исполнения заданий.

7 баллов – семь: систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии, лингвистически и логически правильное изложение ответа на вопросы. умение делать обоснованные выводы; - владение инструментарием учебной дисциплины, - умение использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; - усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им критическую оценку; - самостоятельная работа на практических занятиях, - участие в обсуждениях, высокий уровень культуры выполнения заданий.

6 баллов – шесть: достаточно полные и систематизированные знания в объеме программы; - использование необходимой научной терминологии, стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, - умение делать обоснованные выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение использовать его в решении учебных и профессиональных задач; - способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; - усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку, - активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, достаточно высокий уровень культуры исполнения заданий.

5 баллов – пять: достаточные знания в объеме учебной программы; - использование научной терминологии, - стилистически грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, - умение делать выводы; - владение инструментарием учебной дисциплины, - умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; - способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы: усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; - самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

4 балла – четыре, ЗАЧТЕНО: достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; - усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; - использование научной терминологии, стилистическое и логическое изложение ответа на вопросы, - умение делать выводы без существенных ошибок; - владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач; - умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи; - умение ориентироваться в основных

теориях по изучаемой дисциплине и давать им оценку;, допустимый уровень культуры исполнения заданий.

3 балла – три, НЕЗАЧТЕНО: недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта; - знание части основной литературы; - использование научной терминологии, - изложение ответа с существенными лингвистическими и логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины, - некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач; - неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях, направлениях изучаемой дисциплины; - пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

2 балла – два, НЕЗАЧТЕНО: фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; - знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; - неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых стилистических и логических ошибок; - пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.

1 балл – один, НЕЗАЧТЕНО: отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта или отказ от ответа.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ*

5.1. Учебная программа дисциплины «Народное изобразительное искусство»

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

ЗАЦВЯРЖАЮ

Прарэктар па навуковай рабоце

_____ С.Л. Шпарло

2022 г.

Рэгістрацыйны № ВД-_____ /вуч.

НАРОДНАЕ ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

*Вучэбная праграма ўстановы адукацыі
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці
6-05-2013-02 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва:
Народныя рамёствы і этнадызайн*

2022

Вучэбная праграма складзена на аснове адукацыйнага стандарту вышэйшай адукацыі па спецыяльнасці 6-05-2013-02 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (прафілізацыя: Народныя рамёствы і этнадызайн)

СКЛАДАЛЬНІК:

Крывашэва Святлана Валянцінаўна,
дацэнт кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, кандыдат мастацтвазнаўства

РЭЦЭНЗЕНТЫ:

Вушакова Валянціна Міхайлаўна,
доктар педагагічных навук, прафесар, прафесар кафедры педагогікі і псіхалогіі УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”

Жук Валерый Іванавіч,
дырэктар філіяла “Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы” НАН Беларусі, доктар маастацтвазнаўства, прафесар

РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ:

кафедрай дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ўстанова адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 1 ад 01.09.2022);

прэзідыумам навукова-метадычнага савета УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў” (пратакол №1 ад 27.09.2022).

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПСКА

У падрыхтоўцы спецыялістаў у галіне народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва асобнае значэнне набывае веданне яго гісторыі і тэорыі. Тэарэтычнае асэнсаванне спецыфікі народнага мастацтва, гісторыі развіцця і сучаснага стану дае магчымасць вызначыць яго месца ў сістэме культуры, а таксама выявіць функцыі, роль і значэнне ў айчыннай культурнай прасторы.

У мастацтвазнаўчай літаратуры народная творчасць разглядаецца як рукатворнае мастацтва, якое ствараецца чалавекам (калектывам) у працэсе мастацка-творчай дзейнасці. Яно ўмоўна падзяляецца на дзве разнавіднасці – дэкаратыўна-прыкладную (утылітарна-функцыянальную) і выяўленчую, не звязаную або мала звязаную са стварэннем і эстэтызацыяй прадметаў функцыянальнага прызначэння. Трэба адзначыць, што народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва і выяўленчае суіснуюць у адзінай сацыякультурнай прасторы, валодаюць пэўнымі тыпалагічнымі асаблівасцямі і прыметамі, маюць канкрэтныя механізмы функцыянавання ў грамадстве, свае гістарычныя і сацыяльныя пасылы развіцця.

Праграма разлічана на адзін семестр III курса для спецыяльнасці 6-05-2013-02 Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва: народныя рамёствы і этнадызайн.

Мэтай вучэбнай дысцыпліны з'яўляецца фарміраванне ў будучых спецыялістаў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва ведаў у галіне тэорыі і гісторыі народнага выяўленчага мастацтва як аднаго з складоваў нацыянальнай мастацкай культуры.

Праграма прадугледжвае вырашэнне наступных вучэбных *задач*:

- развіццё здольнасцей студэнтаў пазнаваць і аналізаваць гістарычныя працэсы ў мастацкай культуры Беларусі;
- набыццё неабходных тэарэтычных ведаў па народнаму мастацтву і іх выкарыстанне ў далейшай прафесійнай практыцы;
- засваенне новых матэрыялаў у галіне традыцыйнага народнага мастацтва, якія стануць для студэнтаў грунтоўным навуковым падмуркам у далейшым даследаванні народнай творчасці.

Выпускнік павінен

ведаць:

- тэарэтычныя і метадалагічныя асновы народнага выяўленчага мастацтва;
- развіццё народнага выяўленчага мастацтва Беларусі на працягу XVIII – XIX вв.;
- асаблівасці народнага мастацтва 1920 – 1940-х гг.;
- выяўленчы прымітыў і формы яго праяваў у народным мастацтве.;

умець:

- характарызаваць эпоху, час у развіцці народнай мастацкай культуры;
- аналізаваць творы народнага мастацтва з улікам вобразна-пластычнай і зместавай трактоўкі;

- вызначаць мастацка-эстэтычныя якасці народнага жывіпісу, графікі і скульптуры і выяўляць іх асаблівасці ў параўнанні з іншымі відамі мастацтва.

У працэсе праходжання студэнтамі вучэбнага курса “Народнае выяўленчае мастацтва” выкарыстоўваюцца розныя тэхналогіі і метады навучання. Адной з тэхналогій, якая дазваляе навучэнцу стаць суб’ектам навучання і паспяхова развіваць самастойнасць і камунікатыўныя ўменні з’яўляецца тэхналогія калектыўнага ўзаеманавучання, або калектыўны спосаб набыцця ўменняў і навыкаў у выўленчым мастацтве, і тэхналогія арганізацыі рэфлексійнай дзейнасці.

Праграма па прадмету “Народнае выяўленчае мастацтва” распрацавана ў адпаведнасці з патрабаваннямі існуючых адукацыйных стандартаў і грунтуецца на прынцыпах навуковасці, свядомасці, даступнасці і пасільнасці, сістэматычнасці і паслядоўнасці вырашэння тэхніка-выканальніцкіх задач, і прадугледжвае выкарыстанне ў навучальным працэсе такіх метадаў навукова-творчага пазнання, як назіранне, параўнанне, абагульненне, метады аналізу і сінтэзу.

Матэрыял вучэбнай праграмы мае непасрэдную сувязь з іншымі прадметамі не толькі мастацкага профілю, але і з педагогікай, псіхалогіяй, культуралогіяй, мастацтвазнаўствам.

Вучэбная праграма забяспечвае фарміраванне ў студэнтаў наступных прафесійных кампетэнцый: СК-8 выкарыстоўваць традыцыйныя формы народных раместваў для стварэння вырабаў, прызначаных для аздаблення прадметна-прасторавага асяроддзя і касцюма; аналізіраваць творы народнага мастацтва з ўлікам вобразна-пластычнай і зместавай трактоўкі, вызначаць мастацка-эстэтычныя якасці народнага жывапісу, графікі і скульптуры і выяўляць рэгіянальную і лакальную спецыфіку промыслаў і раместваў.

Матэрыял вучэбнай праграмы мае непасрэдную сувязь з іншымі прадметамі не толькі мастацкага профілю, але і з псіхалогіяй, культуралогіяй, мастацтвазнаўствам.

На лекцыйных занятках паведамляюцца звесткі з улікам сучасных падыходаў і напрамкаў у развіцці народнага выяўленчага мастацтва і якія спрыяюць фарміраванню сістэмы ведаў па асноўных раздзелах дысцыпліны.

Практычныя (семінарскія) заняткі накіраваны на выпрацоўку ў студэнтаў педагагічных якасцяў і навыкаў, якія забяспечаць магчымасць характарызаваць эпоху, час у развіцці народнай мастацкай культуры, аналізаваць творы народнага мастацтва з улікам вобразна-пластычнай і змястоўнай трактоўкі.

У адпаведнасці з вучэбнымі планами на вывучэнне вучэбнай дысцыпліны «Народнае выяўленчае мастацтва» для напрамку спецыяльнасці 6-05-2013-02 Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва: Народныя рамёствы і этнадызайн) адведзена 36 аўдыторных гадзін (лекцыі – 16 гадзін, практычныя – 12 гадзін, КСР – 6 гадзін). Форма кантролю – экзамен.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ
 па спецыяльнасці 6-05-2013-02 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва
 (Народныя рамёствы і этнадызайн)

НУМАР РАЗДЗЕЛА, ТЭМЫ	НАЗВА РАЗДЗЕЛА, ТЭМЫ	Колькасць аудыторых гадзін		Колькасць гадзін УСР	Форма кантролю ведаў
		Лекцыі	семінары		
1.	Тэма 1. Уводзіны. Прадмет народнага выяўленчага мастацтва і яго месца ў мастацкай культуры	2			
1.1	Народнае выяўленчае і традыцыйнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, іх культурная абумоўленасць і праблема мастацкай камунікацыі	2		2	
1.2	Фарміраванне выяўленчага прымітыву ў сацыяльна-гістарычным аспекце	2			дыскусія
2.	Тэма 2. Народнае выяўленчае мастацтва канца XVI-XIX стст.				
2.1	Народныя традыцыі ў іканапісе XVI-XIX стст.	2		2	
2.2	Лубок у народнай мастацкай культуры XVIII-XIX стст.	2	2		дыскусія
2.3	Мастацкі роспіс па шкле як з'ява народнай культуры	2			
2.4	Батлейка як з'ява народнай культуры		2		

НУМАР РАЗДЗЕЛА, ТЭМЫ	НАЗВА РАЗДЗЕЛА, ТЭМЫ	Колькасць аудыторых гадзін		Колькасць гадзін УСР	Форма кантролю ведаў
		Лекцыі	семінары		
2.5	Народныя асновы афармлення мастацкай шпальды		2		
2.6	Дыван “маляванка” як з’ява народнай мастацкай культуры	2	2		
3.	Тэма 3. Тэндэнцыі выяўленчага прымітыву ў творчасці мастакоў XX ст.				
3.1	Выяўленчы прымітыў у творчасці М. Шагала	2			
3.2	Творчасць М. Ганчаровай і М. Ларыёнава ў кантэксце мастацкага прымітыву	2			
4.	Тэма 4. Народныя традыцыі ў выяўленчым мастацтве Беларусі XX-XXI стст.				
4.1	Прымітывізм і мастацкі прымітыў у сучасным выяўленчым мастацтве Беларусі		2	2	эсэ
4.2	Беларуская народная скульптура		2		
	Усяго: 36	16	12	6	экзамен

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Тэма 1. Уводзіны. Прадмет народнага выяўленчага мастацтва і яго месца ў мастацкай культуры

1.1. Народнае выяўленчае і традыцыйнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, іх культурная абумоўленасць і праблема мастацкай камунікацыі.

Паняцце “народнае мастацтва” і яго спецыфіка. Народныя промыслы і рамёствы. Адлюстраванне пытанняў вывучэння народнага мастацтва ў навуковай літаратуры. Гісторыя народнага мастацтва.

1.2. Фарміраванне выяўленчага прымітыву ў сацыяльна-гістарычным аспекце.

Тэрміналагічныя паняцці прымітыву, яго сінонімы. Гісторыя вывучэння выяўленчага прымітыву. Прымітыву у кантэксце мастацкіх плыняў і кірункаў XX ст.

Тэма 2. Народнае выяўленчае мастацтва канца XVI–XIX стст.

2.1 Народныя традыцыі ў іканапісе XVI-XIX стст.

Абраз як адзін з відаў рэлігійнага жывапісу. Развіццё культавага жывапісу Беларусі ў XVII-XVIII стст., уплыў Усходу і Захаду. Характэрная асаблівасць іканапісу другой паловы XVIII ст. Вобразная структура народных абразоў.

2.2 Лубок у народнай мастацкай культуры XVIII-XIX стст.

Тэрміналагічнае паняцце слова “лубок”. Гісторыя развіцця лубочной карцінкі. Функцыянальнае прызначэнне лубка, спосабы яго вырабу. Сутнасць лубочной карцінкі як прадмета творчасці.

2.3 Мастацкі роспіс на шкле як з’ява народнай культуры

Тэхналогія роспісу па шкле, развіццё промыслу. Сувязь народнай роспісу на шкле з сучасным прафесійным мастацтвам. Іканапіс на шкле.

2.4 Дыван “маляванка” як з’ява народнай мастацкай культуры

Гісторыя з’яўлення і віды маляванак. Вобразна-сімвалічны лад малявак. Маляванка ў сістэме сучаснага выяўленчага мастацтва Беларусі.

Тэма 3. Тэндэнцыі выяўленчага прымітыву ў творчасці мастакоў XX ст.

3.1 Выяўленчы прымітыву ў творчасці М. Шагала.

Творчы шлях М. Шагала, асноўныя этапы і іх характарыстыка. Стылістычныя асаблівасці і рысы прымітывізму ў творчасці М. Шагала. Вобразна-сімвалічны лад твораў.

3.2 Творчасць Н. Ганчаровай і М. Ларыёнава ў кантэксце мастацкага прымітыву.

Творчы шлях Н. Ганчаровай і М. Ларыёнава. Прымітывізм і стылістычныя дасылкі да народнага мастацтва ў творчасці Н. Ганчаровай і М. Ларыёнава.

ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

Тэмы семінарскіх заняткаў

Тэма № 1. Беларуская народная скульптура

- 1 гісторыя развіцця беларускай народнай скульптуры
- 2 беларуская народная скульптура на сучасным этапе: асаблівасці, тэматыка і вобразы, майстры
- 3 творчасць Апалінарыя Фларыянавіча Пупко (Івянецкі раён)
- 4 творчасць Івана Піліпавіча Супрунчыка (Палессе)
- 5 творчасць Сямёна Сцяпанавіча Шаўрова (Аршанскі раён)

Тэма № 2. Батлейка як з'ява народнай культуры

- 1 тэатр батлейка: паходжанне,
2. віды батлеечнага тэатра (батлейка, шопка, вертеп), адрозненні.
- 2 тыпы і асаблівасці уяўленняў батлеечнага тэатра
- 3 персанажы тэатра батлейка

Тэма №3 Лубок у народнай мастацкай культуры XVIII–XIX стст.

1. тэрміналагічнае паняцце слова “лубок”. Гісторыя развіцця жывапісу
2. функцыянальнае прызначэнне лубка, спосабы яго вырабу. Сутнасць лубочной жывапісу як прадмета творчасці: выяўленча-пластычныя, змястоўныя і эстэтычныя асаблівасці
3. віды лубка: “сур'ёзны”, “жартаўлівы”, “асветніцкі”, “сатырычны”. Выраб лубочных малюнкаў ва ўмовах працы друкарняў
4. сучасныя праявы лубочнага стылю ў прафесійным мастацтве

Тэма №4. Народныя асновы мастацкага афармлення гарадской шылды

1. характарыстыка шылды як мастацкай з'явы і яе развіццё ў перыяд XIX–XX стст.
2. віды шылдаў, змест і мастацка-вобразная накіраванасць.
3. майстэрні па вырабе шылдаў, мастакі-рамеснікі
4. прыклады сучасных мастацкіх лагатыпаў і шылдаў ў стылістыцы прымітывізму, наіву, прымітыву

Тэма 5. Беларускія маляванія дываны як унікальная з'ява мастацкага прымітывізму

1. маляванкі В. Маркаўца
2. маляванкі ў творчасці А. Марачкіна

2. творчасць А. Кіш

3. маляваныя дываны ў творчасці Я. Драздовіча

Тэма 6. Прымітывізм у сучасным мастацтве Беларусі

Парыхтаваць даклад аб творчасці сучасных беларускіх мастакоў, якія працуюць у стылі прымітывізму, стылістыцы лубка або art povera.

5.2. Літэратура

Асновная літэратура:

1. Баразна, М. Р. Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя = History of fine art of Belarus of the 20th century : вучэб. дапаможнік для студэнтаў па спецыяльнасцях «Графіка», «Скульптура», «Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва (па напрамках)», «Жывапіс (па напрамках)» / М. Р. Баразна. – Выд. 3-е, папр. – Мінск : [Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў], 2020. – 315 с.
2. Рыбінцева, Г. В. История искусств : учебно-методическое пособие / Г. В. Рыбінцева. – Ростов-на-Дону : РГК им. С.В. Рахманинова, 2018. – 68 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. – URL: <https://e.lanbook.com/book/247208>

Дополнительная літэратура:

1. 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.
2. 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.
3. Іканапіс Беларусі XVI–XVIII стст. / аўт. і склад. Н.Ф.Высоцкая. – Мінск : Беларусь, 1992. – 230 с.
4. Коврик, О. А. Белорусские расписные ковры на ткани как историко-художественное явление первой половины ХХ века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04: 19.03.2003 / О. А. Коврик. – Мн., 2003. – 23 с.
5. 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.
6. 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.
7. Шаура, Р. Ф. Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку ХХІ ст. / Р.Ф. Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 262, [2] с., [58] л. : іл.
8. Ягоўдзік, У. І. Алена Кіш : альбом / У. І. Ягоўдзік. – Мінск : Беларусь, 1990. – 15 с.