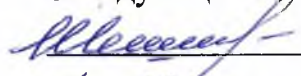


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры
Кафедра декоративно-прикладного искусства

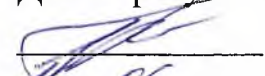
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Г.Ф.Шауро
16 06 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В.Пагоцкая
16 06 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

НАРОДНОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

для специальности 6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство

Составитель:

Е.В. Шатило,

старший преподаватель кафедры

декоративно-прикладного искусства

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета факультета

Протокол от 16.06.2025 №10

СОСТАВИТЕЛИ:

Е.В. Шатило, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И.М.Скворцова, заведующий отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГНУ «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», филиал «Институт искусствоведения этнографии и фольклора им.К.Крапивы», кандидат искусствоведения.

В.И. Жук, главный научный сотрудник ГНУ «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», доктор искусствоведения, профессор.

РЕКОМЕНДОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 30.05.2025);

Советом факультета художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 10 от 16.06.2025).

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ВВЕДЕНИЕ.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	88
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	170
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	175

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Народное декоративно-прикладное искусство» является важной частью профессиональной подготовки студентов по специальности 6-05-0213-02 «Декоративно-прикладное искусство». Материалы комплекса широко раскрывают теоретические и практические направления подготовки специалиста.

Творческая деятельность в декоративно-прикладном искусстве связана с художественным синтезом в архитектурной и предметно-пространственной среде с учетом эстетических потребностей времени и функций изделий. Учебно-методический комплекс дает возможности более глубокого изучения декоративно-прикладного искусства, его законов, средств организации и выразительности в декоративной композиции, технических и технологических возможностей материалов для создания художественного образа, поможет будущему педагогу-художнику в его профессиональной деятельности.

Материалы УМК будут способствовать развитию творческих способностей студента, совершенствованию и закреплению знаний, умений и навыков организации предметной среды, принципов формообразования и декорирования, воспитанию чувства меры и вкуса.

Материалы УМК «Народное декоративно-прикладное искусство» тесно переплетаются со знаниями, полученными при изучении истории искусств, композиции, цветоведения, материаловедения и технологий в художественном творчестве, истории декоративно-прикладного искусства и художественных ремесел.

Основной целью УМК является развитие художественных способностей студентов, необходимых для формирования профессиональных качеств художника-реставратора произведений декоративно-прикладного искусства, специалиста в области народных ремесел и этнодизайна, педагогической практики и самостоятельного художественного творчества.

Задачи УМК:

- раскрыть специфику декоративно-прикладного искусства;
- сформировать умения анализировать и переосмысливать существующие орнаментальные мотивы, связанные с традиционными видами ремесел для создания самостоятельных декоративных композиций и изделий;
- научить способам проектирования художественных изделий по законам композиционного процесса в декоративно-прикладном искусстве;
- способствовать формированию ценностного отношения к отечественной художественной культуре.

Основное содержание УМК составляют материалы по теоретическому и практическому освоению техник и технологий обработки материалов, изучение традиционных и современных форм и видов декоративно-прикладного искусства, особенностей художественно-образных,

композиционных, технологических и конструктивных приемов и выполнения учебной работ в материале.

В теоретической и практической частях УМК собраны методические материалы, в которых рассматриваются основные положения теории и истории декоративно-прикладного искусства и народных ремесел, раскрывается специфика материалов декоративно-прикладного искусства, их использование в авторских работах.

Материалы УМК «Народное декоративно-прикладное искусство» позволяют сформировать у студента следующие *специализированные компетенции*. Анализировать произведения народного декоративно-прикладного искусства и ремесла в аспекте их художественно-образных решений, использовать традиционные формы народного творчества для развития декоративно-прикладного искусства (ткачества, вышивки, керамики, росписи, плетения, резьбы). Применять методы научных исследований при создании или реставрации изделий народного декоративно-прикладного искусства и промыслов, сохранять преемственность и обосновывать новизну собственных концептуальных решений. В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развивать свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной, социально-культурной жизни страны.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины для профилизации «Реставрация изделий» предусмотрено 766 часов, в том числе 458 аудиторных занятий, из них 20 лекций и 438 практических.

Для профилизации «Народные ремесла и этнодизайн» (сокращенная форма обучения) 806 часов, в том числе 482 часа аудиторных занятий, из них 20 лекций, 462 практических.

Трудоемкость учебной дисциплины составляет 20 зачетных единиц, для сокращенной формы обучения – 22 зачетных единиц.

Рекомендуемая форма промежуточного контроля знаний студентов: зачет и экзамен.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тексты лекций

Декоративно-прикладное искусство, классификация, виды декоративно-прикладного искусства. Классификация по материалу (керамика, металл, дерево, текстиль, стекло и т.д.). Классификация по техникам выполнения (гончарство, ковка, литьё, резьба, ткачество, вышивка, набойка, роспись и т.д.). Технологические характеристики используемых материалов. Особенности каждого из видов: ткачество, гобелен, вышивка, батик, роспись по ткани, плетение из соломки, соломенная аппликация, гончарство, художественная керамика, войлоковалание, вытинанка, роспись по стеклу. Полифункциональность народного творчества. Взаимосвязь с народной культурой и бытом. Современное и традиционное декоративно-прикладное искусство Беларуси.

Характер развития художественных ремесел и промыслов Беларуси. Влияние византийского и европейского искусства, сохранение самобытных черт славянской культуры в декоративно-прикладном искусстве средневековой Беларуси. Особенности развития городского и сельского ремесел. Отличия промысла от ремесла. Формирование промыслов художественных ремесел в конце XIX-начале XX веков, направленность их деятельности, основные изделия и их художественно-пластические характеристики. Основные региональные центры промыслов: история и современность. Взаимовлияние народного и профессионального декоративно-прикладного искусства.

Региональные особенности в различных видах ДПИ. Взаимовлияние народного и профессионального декоративно-прикладного искусства. Народные промыслы и ремесла, характерные особенности. Основные региональные центры народного творчества. Стилистические особенности ремёсел по регионам. Региональные особенности вышивки: характер орнамента, техники и технические приёмы, цветовые решения. Региональные центры гончарства и керамики. Авторская керамика Ивенца.

Пластические возможности различных материалов и видов ДПИ.

КЕРАМИКА

Массовое производство керамики на территории Белоруссии относится к эпохе неолита. Сосуды имели простую монументальную форму и отличались некоторой асимметрией (ручная лепка) и богатой орнаментацией: ямочками, полосами, зигзагами, треугольниками, ромбами. Сюжетные изображения в

основном схематические, похожие на детский линейный рисунок человека, уток

В эпоху бронзы эти традиции сохранялись В I тысячелетии до н. э., уже в эпоху железа Поднепровье – более или менее реалистично выполненные глиняные скульптурки животных: быков, коров, лошадей, собак. В Полесье и Понеманье по-прежнему господствует геометрическая орнаментальная культура В эпоху железа сосуды почти полностью теряют орнаментальное украшение.

Формы сосудов:

остродонные, напоминающими половинку яйца, бомбообразные, шаровидные, горшкообразные, цилиндрические, сужающиеся в нижней части наподобие современных корчаг, кувшинообразные биконические сосуды, словно составленные из двух усеченных конусов.

Техники изготовления: ручная лепка, ручная лепка с применением гончарного круга. В X в. на территории Белоруссии вошел в употребление гончарный круг.

Развитие ремесленного производства. Керамическое производство в Белоруссии существовало везде, где были залежи природных глин. В белорусских селах и городах работали тысячи гончаров, игрушечников, изразцовых дел мастеров. Только в Могилевской губернии в последней четверти XIX в. в 100 населенных пунктах работало свыше 1000 гончаров.

В формах сосудов эпохи неолита, бронзы, железа просматриваются основные модели посуды, которые устойчиво будут сохраняться в последующие тысячелетия и дойдут до наших дней.

X век. Посуда стала тонкостенной, более изящной, хотя в некоторых районах еще долго, вплоть до XX в., выделялись толстостенные горшки, кринки, латки, макитры в технике налепа. Чаще всего посуда украшалась скромно: процарапанные волнистые линии и пояски, зацепы по краям, лощеный орнамент на задымленной поверхности

В Киевской Руси пользовались уже поливной посудой. Вначале она была предметом роскоши, особенно когда еще ввозилась из Средней Азии и Византии. В XII-XIII вв. поливная керамика вошла в быт горожан. Начало развиваться ремесленное производство поливной посуды в городах, которая по форме и декору значительно отличалась от крестьянской. Сосуды для напитков, например, представляли собой большие кувшины на поддоне, с узкой горловиной, широко отогнутым венчиком и большой ручкой. Некоторые из них орнаментировались сложной плетенкой, исполненной процарапыванием. Изготавливались бочкообразные, с каннелированной поверхностью бокалы емкостью более литра, высокие бокалы конической формы, чаши в виде братин и т. д. В Любечском замке (Черниговская обл.)

археологи обнаружили около 400 обломков поливных сосудов, реконструировав из них 175 различных форм и размеров. Производство поливной посуды в белорусских городах, в сущности, никогда не прерывалось. В XVI-XVIII вв. глазурированная керамическая посуда, изящная и разнообразная по форме, была широко распространена в городской среде. Еще в середине XX в. гончары Кричева производили покрытую глухой зеленой глазурью посуду, которая по форме напоминала средневековую [13]. Встречаются и буквальные повторы древнерусских форм, и более сложные силуэты.

О широком развитии керамического производства в то время свидетельствуют архивные материалы. Согласно им керамисты работали во многих городах и местечках. Свои поливные изделия они возили продавать даже в Московское государство. Кроме простой бытовой посуды белорусские мастера производили и более дорогую, расписную, с ангобным декором геометрического и растительного характера коричневого, черного, желтого, зеленого цветов. Во многих городах – Гродно, Бресте, Полоцке, Минске, Копыле, Мире, Слуцке, Шклове, Витебске, Дисне, Стрешине, Каменце и др. – существовали гончарные цехи.

Мануфактурное производство. В XVIII в. с появлением мануфактур выпускалась разнообразная посуда, в том числе и фаянсовая. Мануфактура фаянса была создана в имении гетмана Огинского – Телеханах под Пинском (1779) и просуществовала около 50 лет (последние сведения о ней относятся к 30-м годам XIX в.). В организации работ принимали участие шведские и итальянские мастера. Как свидетельствуют письменные источники, в XVIII в. фабрика изготовляла майоликовые вазонницы и другую посуду, богато декорированную рельефными изображениями цветов, фруктов, листьев и маскарон. Изделия глазуривались белой поливой, поверх которой наносилась многоцветная роспись, подчеркивающая элементы лепного декора. Первая продукция фабрики носила яркие черты барочного стиля. Например, вазы имели форму кратера, украшенного рельефным орнаментом, гирляндами из цветов и фруктов и четырьмя маскаронами.

Для раскраски широко использовались малиновый, желтый, зеленый, черный и другие цвета. Контрастные цветовые сочетания, мало характерные для декоративного искусства второй половины XVIII в., придают телеханской керамике самобытность и местный колорит. В XIX в. фабрика выпускала тарелки, соусники, полоскательные чашки, блюда, салатницы, вазы, кофейники, солонки, масленки, чернильницы и т. п.

С 1742 г. до середины 60-х годов действовала мануфактура фаянса в Свержене (Минская обл.). Здесь изготовляли сервизы, вазы, миски, полумиски, салатницы, подносы, аптечную посуду, фигуры для украшения алтарей, мелкую пластику, изразцы. Посуда для сервизов изготовлялась

преимущественно на гончарном круге и отличалась округлыми формами. Вазы, миски, салатницы украшались лепкой в стиле позднего барокко и рококо, росписью в виде цветов и птиц 18.

В конце XIX – начале XX в. на территории Белоруссии, по неполным данным, насчитывалось около 350 различных керамических производств. Только в местечке Копысь Могилевской губернии в начале XX в. действовало свыше 20 керамических заводов.

Традиционная хозяйственная посуда.

Для приготовления пищи в печи – «кругляки» – горшки, шаровидный объем сужался книзу. Носили еду на поле «спарыши», «двайняты», «парнікі» – два небольших горшка соединяли перемычкой и дугообразной ручкой.

Кувшин для хранения молочных продуктов и других жидкостей – «збанок», «гладыш» имеет вытянутую форму и S-образный профиль.

«Гляк» – сосуд с узкой горловиной и шаровидным туловом с ручкой. В нем держали напитки, грели воду (дым и частицы гари не проникали внутрь).

Макотра («цёрла», «макацёр») в них терли мак, замешивали тесто, толкли вареный картофель и т. п.

Миски: «слоік» – цилиндрические сосуды, в которых хранили варенье, держали мед, сало, солили и квасили овощи; имели одну или две ручки и крышку.

специальные сосуды:

формы для приготовления картофельной бабки («бабачнікі»), выпечки сдобных булок и караваев («пасачнікі» кружки («кубкі»),

кружки для питья делали обычно цилиндрическими или кувшинообразными с широкой горловиной, бокалы на тонкой ножке и с поддоном.

поилки для птиц с остроумной технической схемой автоматической подачи воды, сосуды для гонки дегтя, «падкурачкі» для окулирования пчел, подойники («дайніцы»), рукомойники («рукамы»), тарелки («талеркі»), латушки, солонки («сальніцы») и т. д.

Цеховое и мануфактурное производство оказало влияние на традиционный ассортимент и формы керамической посуды, породив значительные вариации многих видов бытовых сосудов.

До XX в. сельские гончары декоративную посуду почти не делали. Они изготавливали главным образом утилитарную, предназначенную для разнообразных хозяйственных нужд.

Для приготовления пищи в печи существовал набор горшков разных размеров. Большие достигали 40 см в высоту. Форма всех видов горшков была одинаковой: шаровидный объем сужался в нижней части, что функционально было оправдано, ибо огонь снизу лучше нагревал посудину. Подобные же

шаровидные сосуды еще в 70-х годах XX в. изготавливались в некоторых местах республики, например, в д. Морино Ивьевского района, Ганцевичах под Клецком, в Городной на Пинщине, где их называли «кругляками». Для других районов характерны более вытянутые по вертикали, суженные книзу горшки. Наиболее интересные экземпляры такого типа можно отметить в Порозово Свислочского района. Они достигают значительных размеров и отличаются изяществом пропорций.

Во многих гончарных центрах делали «спарышы» «двайняты», «парнікі».

Кувшины даже на территории Белоруссии удивительно разнообразны по форме.

В пружанских кувшинах тулово шаровидное, суженное книзу, на него словно насажена высокая цилиндрическая горловина со слегка отогнутым венчиком.

В городнянских горловина совсем коротенькая, с сильно отогнутым верхним краем, тулово яйцевидное, иногда почти шаровидное и составляет основную часть объема.

У кувшинов из Ганцевичей вытянутая суживающаяся конусообразная горловина незаметно переходит в тулово, без отогнутого венчика, что создает впечатление монументальности.

На Шкловщине они имеют вытянутую горловину со слегка отогнутым венчиком, стройное тулово; в формах ощущается изящество.

Силуэты кувшинов центральной Белоруссии отличаются плавным «S-образным» профилем, наиболее ярко выявленным в изделиях из д. Крево Сморгонского района.

Гляки также отличаются разнообразием форм, имеют свои локальные черты. В Шкловском районе, – вытянуты по вертикали, иногда напоминают бутыль, в Городке под Витебском – яйцевидные, под Ганцевичами – приплюснутые, в Ивенце-шарообразные, зауженные книзу.

Макотра («цёрла», «макацёр»), в которой терли мак, замешивали тесто, толкли вареный картофель и т. п., несмотря на разнообразие форм, имела общий композиционный принцип. Цилиндрический объем, иногда слегка суженный или расширенный кверху, в нижней части переходил в усеченный конус. Эта форма, пожалуй, самая древняя, известная еще с неолита.

Сходство с макотрами имеют миски, но они ниже, словно сплюснутые. Стык между конусовидной нижней и вертикальной цилиндрической частью в них решался по-разному. Иногда он ярко выявлен, как в пружанских изделиях, иногда объемы переходят один в другой плавно. По краю мисок может идти валик, но венчик наружу обычно не отворачивается. Такие миски изготавливали уже в железном веке.

Цилиндрические сосуды («слоік»), иногда достигали до полуметра в высоту. Цилиндрический объем слоиков иногда слегка выпуклый посередине.

Цвет керамики – естественный цвет черепка, различный для разных мест Белоруссии: в Городной под Пинском черепок почти белый, в Липлянах под Лельчицами и Бабиновичах на Лиозненщине – оранжевый, под Ганцевичами – темно-коричневый с видимыми вкраплениями дресвы и т. д.

Способы уменьшения водопроницаемости

обварная керамика – изделия еще горячими окунали в мучную болтушку (гартавалі, абварвалі), благодаря чему они становились менее пористыми и одновременно пятнистыми, «рабымі»,

чернолощенная керамика – посуду еще не обожженной лощили, затем при обжиге задымляли, что делало ее более прочной, закрывало микропоры и придавало ей красивый графитовый цвет. Чаще лощили не всю поверхность сосуда, а наносили только узор из елочек, спиралей, сетки и т. д. Блестящие полосы узора эффектно выделялись на матовом нелощенном фоне. В некоторых местах, главным образом на западе Белоруссии.

поливная керамика – в конце XIX в. глазурованная посуда. Употреблялась в основном прозрачная полива, которая изменяла цвет черепка, делала его интенсивным, а иногда придавала совсем другой оттенок, что зависело от состава поливы и особенностей обжига. Мастера гончары стремились создавать бытовую посуду красивой по форме и декору.

Полива (глазурь) пришла в крестьянскую керамику сравнительно поздно, в конце XIX – начале XX в. Раньше для уменьшения водопроницаемости.

Чернолощенные сосуды известны на территории Белоруссии с железного века 23. Уже тогда они отличались пластически завершенной формой, словно вырезанной из камня.

Распространение в конце XIX в. глазурованной посуды не вытеснило ее более древние виды.

Основным компонентом поливы был свинец, для цвета добавляли железную окалину («дзындру»), окись меди («зялёнку»). Городнянская покрытая прозрачной поливой посуда из белесоватой становилась желтой. В благовской преобладали зеленовато-желтые тона, в кричевской – глухой зеленый цвет, в ивенецкой – охристый.

Декор

Наиболее простой и древний заключался в процарапывании горизонтальных прямых, волнистых и зубчатых линий, нанесении защипов по краю сосуда.

Роспись ангобами и цветными глазурями, растительным орнаментом – незамысловатыми веточками, цветочками, зигзагами.

фляндровка – расчесывание ангобной полосы
цветочные мотивы

росписи разноцветными глазурями. Они окаймляют плотной цветочной гирляндой верхнюю часть тулова. Рисунок по контуру обведен белой эмалью, внутри заполнен яркими голубыми, зелеными, коричневыми эмалями. Помимо внешнего цветового решения в ряде гончарных центров Белоруссии применялись и другие способы лаконичного декорирования.

Несмотря на простоту, этот метод позволял создавать выразительные акценты. Например, в порозовских задымленных сосудах начала XX в. пояски, нанесенные на верхнюю часть тулова, у самой горловины, напоминают ожерелье, что в сочетании с лощением создает выразительный художественный эффект. Белесоватые городнянские сосуды в верхней части тулова украшались несложным орнаментом из нескольких параллельных прямых или волнистых линий и косых черточек («шнурочкау», «рубезыкау»). Декор красновато-коричневого цвета выразительно читается на светлом фоне изделий. Городнянские и порозовские сосуды по форме и декору наиболее изысканные и отработанные. Линия их силуэта энергична, выразительна, декор подчеркивает пластичность и красоту материала.

Поскольку ангобами и цветными глазурями белорусские народные мастера начали пользоваться сравнительно недавно, практически лишь в XX в. (хотя в городах их использовали уже в период позднего феодализма), они не успели выработать развитые способы декора. Однако расписная посуда во многих случаях представляет несомненный художественный интерес. Изделия из Ракова, Ивенца, Чашников, Бабиновичей украшены растительным орнаментом – незамысловатыми веточками, цветочками, зигзагами. В их исполнении часто нет уверенности, однако расположение довольно точное. Изредка встречается фляндровка – расчесывание ангобной полосы (Ивенец). На бобруйских изделиях появились сочные контурные, выполненные рожком росписи, в основном цветочные мотивы. Но наиболее интересны росписи разноцветными глазурями.

Особо следует отметить посуду, изготовленную ручной лепкой с применением гончарного круга. Это реликт керамического производства. В конце XIX – первой половине XX в. такая посуда производилась во всех регионах Белоруссии, за исключением Полесья. Ее формы привлекают живостью, пластичностью и скульптурностью. «Статичные формы и массивные, как будто с трудом согнутые ручки спарышей, – как отмечает И. Елатомцева, – создают ощущение застылости, неподвижности, инерции материала. Кажется, что заключенная в этой массе живая творческая сила исполнителя еще прилагает огромные усилия для того, чтобы освободиться, вырваться наружу. Характер материала дополняет этот образ. Грубые

шероховатые стенки и пятнистая рябая поверхность придают изделию какой-то особо суровый характер»

Утилитарно-декоративные изделия.

Традиционный ассортимент глиняной посуды дополняется разнообразными букетниками, конфетницами, сахарницами, масленками, пепельницами, графинами, фигурными сосудами. Влияние промышленных изделий и новые запросы рынка в конце XIX в. не могли не повлиять на творчество гончаров, в первую очередь местечковых и городских. Вольно или невольно они стремились повторить формы промышленной фаянсовой или металлической посуды, чтобы удовлетворить вкусы заказчиков, которые не могли купить фабричную посуду. Однако точного повторения промышленных форм достигнуть было практически невозможно, да мастера и не стремились к этому. Соизмеряя свои замыслы с возможностями материала и собственными вкусами, они просто не могли создавать подражательные вещи. Предназначенная в первую очередь для репрезентативных целей, такая посуда имела более богатый и разнообразный декор.

В Ивенце, например, миски и тарелки украшались концентрическими кругами, нанесенными под прозрачную поливу светлым ангобом. В центре днища обычно помещался стилизованный цветок.

В Ракове изделия расписывались в виде цветка яблони. Иногда по краю декоративных тарелок шла надпись с пожеланиями благополучия, здоровья и т. д.

Букетники и вазы бабиновичских мастеров мало отличались от обыкновенных кувшинов, поставленных на широкий поддон-тарелку. Часто по краям прикреплялись две волнообразные ручки.

Оригинальные букетники выделяли ивенецкие гончары. На плоском квадратном плинтусе укреплялся выточенный на круге цилиндр, который облепляли наростами, отростками наподобие корней и проч., имитируя ствол мощного дерева. Иногда у этого «дерева» ставили фигурку медведя, который словно пытается на него взобраться.

Наивно-реалистическое отображение действительности особенно ярко проступает в фигурных сосудах в виде львов, баранов, медведей. В первой половине XX в. такие сосуды выделяли в Ивенце, Ракове, Мире, Докшицах, Глубоком, Дисне, Бабиновичах. Как правило, они лишены натурализма, хотя их прообразы были хорошо знакомы мастерам. Видимо, мастера стремились не столько к абсолютному сходству, сколько к созданию своеобразной декоративной скульптуры, в которой анатомическая точность была необязательна. Декоративность изделиям придавал и традиционный шликер – продавленная сквозь редкую мешковину жидкая глина, имитирующая шерсть животных.

Оригинально выглядят пепельницы в виде лежащего льва, у передних лап которого помещалась собственно пепельница-тарелочка, выточенная на круге. Особенно интересны изделия раковских гончаров В. Кузьмицкого, Ф. Дзудевича, А. Петрашкевича, Я. Ступкевича. При всем разнообразии трактовок и «почерка» экзотические животные у них напоминают не столько львов, сколько кошек, мирных и добродушных. Иногда вместо гончарной пепельницы-тарелочки помещалась свернутая в кольцо змея.

Подобны по композиции и пепельницы из д. Речки под Вклейкой. Здешние гончары поддерживали широкие творческие связи с Ивенцом. Только у пепельницы-кружочка помещались не львы, а пара голубей на ветке и цветок перед ними, объединяющий композицию.

Гончары из Мира делали пепельницы в виде свернутого в кольцо крокодила, помещенного на широком плинтусе. Изделия П. Елака (лепившего также фигурную посуду и игрушки) отличаются высоким мастерством в передаче пластики и характера экзотического животного. Произведения П. Неверки в этом отношении значительно слабее, однако неожиданно получают другие качества: крокодил напоминает добродушное, мирное животное

Мелкая пластика.

Более наглядно эстетика рукотворности читается в лепной мелкой пластике игрушках-свистульках: кониках, петушках, барашках, уточках, всадниках, «ляляках» и проч. Формы стилистически отработанные – приземистые, монументальные, слабо расчлененные, обобщенные. Еще в археологических находках изделия такого рода встречаются начиная с палеолита. Много их было, вероятно, в средневековье. Согласно поверьям, их свист отгонял злых духов; фигурки людей изображали прародителей. Возможно, их давали играть детям, чтобы эти фигурки охраняли, помогали им вырасти здоровыми и сильными.

По своей стилистике древние и современные игрушки очень похожи. Особняком стоят глиняные фигурки раннего железного века, найденные в белорусских городищах О. Мельниковской. В Поднепровье выявлено около 100 таких фигурок и фрагментов. Условно, хотя и с некоторой долей реализма, изображены лошади, собаки, крупный рогатый скот. Предполагают, что эти фигурки имели культовое назначение.

Как один из самых интересных образцов народного искусства глиняные игрушки нередко попадали на этнографические выставки. Так, на кустарно-промышленной выставке 1913 г. в Вильно только одним гончаром, В. Ланевским из Ракова, были представлены 47 барынь, 41 казак. Эти изделия были простые терракотовые, расписные и поливные. Формы чрезвычайно лаконичные и обобщенные. Только по рогам узнавался барашек, по настороженным ушам – коник, по характерному гребешку – петушок.

По стилистике и характеру известные нам белорусские игрушки XIX-XX вв. можно условно разделить на несколько групп.

Наиболее распространенная и древняя группа игрушек характеризуется обобщенной, точной и выразительной пластической формой. Коллекция игрушек этой группы хранится в Государственном музее этнографии народов СССР (г. Ленинград). Происходят они из восточных районов Белоруссии, но, вероятно, делались и на западе, и на Полесье. Подобным же образом трактовались они и во времена Киевской Руси. Игрушки красивы по силуэту, точны по пропорциям, в них нет подробной детализации, и вместе с тем с удивительной правдивостью в них зафиксировано живое движение, передающее особенность, характер изображаемого. Конь словно застыл на скаку: с гордо вытянутой шеей, тонкими упругими ногами – воплощение быстроты и изящества. Все сформовано из предельно геометризованных объемов. Туловище – цилиндр, ноги – вытянутые конусы, шея парабола. Объемы плавно перетекают один в другой. Изделие – словно знаковая параллель натурному варианту.

Так же стилистически точны фигурки барышень и кавалеров. Кажется, что рука, которая их формовала, привычно лепит их уже много столетий подряд. Защипы на шаровидном объеме образуют лицо с носом, щеками и глазными впадинами, быстрые мазки или порезы создают рот, брови, глаза, так же условно моделируется и тело. Внутренняя логика построения оправдывает и дугообразные подставки вместо ног, непомерно длинных и толстых у мужчин, и шляпки барышень, переходящие в толстые косы, и условный жест. В таком плане еще в 70-х годах нашего века трактовала свои игрушки А. Морачева из г. Дубровно. Куклы, всадники, загадочные то ли кони, то ли птицы, задымленные в черный цвет, изредка с несложной раскраской выглядят чрезвычайно архаично.

Несколько иные по характеру игрушки, воспроизведенные академиком Н. Никольским в 30-е годы. Они также конструктивно отработаны и точны по образному отражению мира, однако художественная интерпретация здесь иная по сравнению с рассмотренными выше. Пластика отражает не столько внешнее состояние и характерное движение животных, сколько их внутреннюю суть. Фигурка коника, например, передает трепетность и даже нетерпеливость. У него тонкое туловище, длинная вытянутая параболическая шея, доминирующая в пластическом решении и придающая ему какой-то удивленный и беззащитный вид. У козлика укороченное массивное туловище и стройная шея с маленькой головкой, что создает ощущение мощности, тяжеловесности, той особой силы, которой народ наделял козла в обрядовой поэзии:

Дзе казёл рогам

Там жыта стогам,
Дзе казёл нагой –
Там жыта капой

Пластическая образность характерна и для могилевских игрушек начала XX в. (МОКМ). Быстрота лепки и массовость производства способствовали появлению предельно стилизованных форм, нередко лишь намеком, схематично передающих контуры человеческой фигуры или животного, но характеристики их точны и выразительны. Часто в решении человеческих фигур использованы характерные детали одежды конца XIX – начала XX в., органично включенные в общий декоративный строй. У женщин, например, высокие головные уборы, ряды больших круглых пуговиц. В основе этих пластических работ лежат древнейшие прототипы – треугольные по силуэту коники, женщины в длинных колоколообразных платьях. Трансформация затронула лишь характеристику поверхности.

В более чистом, архаическом виде мелкая пластика предстает в игрушках из д. Хоросица Новогрудского района. В 70-х годах здесь и в соседних Веселове и Слоневе работали несколько игрушечников (С. Глебка, П. Самойлович, П. Бабань, И. Ших), мастерство которых было наследственным. Раньше игрушки производились как сопутствующие крупным гончарным изделиям. Но в послевоенное время в связи с упадком спроса на посуду жизнь продолжил только промысел по изготовлению игрушек. Их лепили партиями, по 200-300 штук, обжигали в обыкновенной печи и продавали в соседних Негневичах или Новогрудке. Ассортимент свистулек традиционный: коник, барашек, собачка, уточка, соловей, казак. Формы стилистически отработанные -приземистые, монументальные, слабо расчлененные. Кажется, будто живая материя проглядывает сквозь инертный материал, В свистульках наиболее полно ощущается древнее пластическое начало.

Архаичность – черта, свойственная многим образам белорусской керамической пластики. Например, уточки, которых лепили во многих гончарных центрах, и в XX в. решаются так же, как и средневековая из Мстиславля 35. Черты архаичности заметны в странных изображениях уже упомянутых полуптиц-полуконей из Дубровно. Вероятно, они изображают мифологические существа, связанные с культом солнца. О подобной фигурке, найденной в земле радимичей, говорит Б. Рыбаков, отмечая, что археологическая птица имела лошадиную гриву. Архаичность проступает и в многочисленных образах барынь, кавалеров и всадников. В XIX-XX вв. их иногда «одевали» по повой моде, однако древняя основа продолжала проявляться довольно определенно.

В наше время народные мастера-игрушечники стремятся идти от натуры. Они вносят детали, которые должны сделать образ более похожим. У зверей появляются копытца, ноздри, лапы и т. д. Однако народный мастер не может верно передать натурные пропорции, да его это и не интересует, для него важна детализация сама по себе, как средство достижения своеобразной декоративности. Так рождаются произведения наивного реализма, которые привлекают наше внимание не только своей рукотворностью, уникальностью, но и особым видением мира.

Эта группа мелкой пластики в белорусском народном творчестве довольно обширна. Наиболее интересно она представлена в собрании Музея древнебелорусской культуры Института искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР. Игрушки происходят из западнобелорусских гончарных центров (Раков, Ивенец) и сделаны в 20-30-х годах нашего века. В решении их ощущается юмор и особая прелесть наивного восприятия мира, свойственная детскому художественному мышлению и составляющая одну из характернейших черт народного творчества. Игрушки имеют свисток, но это не столько свистульки, сколько декоративная настольная скульптура.

Народные мастера в духе своеобразной стилизации создавали целые скульптурные сцены. Это также традиционный вид творчества, хотя распространение получил главным образом в XX в. В Городной найдена керамическая плитка, изображающая гончара за работой. Археологи относят находку к XV-XVIII вв.³⁷ Сценки в подобной стилевой трактовке, только в круглой скульптуре, создаются и современными мастерами, хотя последние явно незнакомы с древним прообразом. Изображаются кузнецы за работой, баба со ступой, музыканты, волы в упряжке с повозкой, фантастические фигуры, танцоры, застолье и т. д. Чаще всего фигурки имеют юмористический, даже шаржированный характер, но без злобной сатиры: сказывается народное добродушие и снисходительность. Трактуются эти скульптурки в духе наивного реализма с обрисовкой характерных деталей, передачей поз, движений, выражений лиц.

Некоторое распространение в XX в. получила также настенная декоративная пластика. Многие гончары Ивенца, например, выделяли керамические головки оленей. Применялись и гипсовые формы, но такие изделия, стандартные и холодные, особого интереса не представляют. Среди лепных образцов встречаются довольно своеобразные, в первую очередь работы братьев Соболей. Пластично трактованные формы, наколы и налепы в виде полуколец, черточек, ямочек придают этим изделиям теплоту и декоративность.

Поверхность свистулек, игрушек, мелкой настольной и настенной пластики оставляли или натурального цвета, или, как на востоке Белоруссии,

красили в белый цвет, вероятно, с применением мела и молока, а затем отдельные детали раскрашивали в черный, коричневый, желтый, малиновый и другие цвета. Сапоги, одежда и шапки у «кавалеров» бывают черными с коричневой отделкой. Платья женщин – коричневыми, малиновыми. На белые просветы клались желтые «глазки» (ГМЭ). В XX в. начали пользоваться акварельными красками, гамма цветов стала более широкой, игрушки получили более яркий и нарядный вид.

Однако наибольшее распространение имели глазурованные изделия, особенно одноцветные: коричневые, черные, желтоватые, зеленые. Использовался и крупнопятнистый декор, структурно не связанный с пластикой изделия (как на отмеченных игрушках из МДБК). Его получали вследствие ангобирования или накладывания пятен эмалей перед обмакиванием в поливу. Пятна неправильной формы оживляли монотонные крупные плоскости, создавая определенную ритмику и придавая разнообразие пластическому течению формы. Этот прием, несмотря на простоту, дает интересный декоративный эффект.

Архитектурно-декоративная керамика

Декоративные керамические вставки разноцветными майоликовыми плитками – изразцы («кафля») как конструктивный элемент стенок печей, каминов, стен монументальных сооружений. Изразцы имели цилиндрическую или конусообразную форму и изготовлялись на гончарном круге. Изразцы укладывались в стенки печей (сначала устьем к огню, затем – наружу), выполняя роль своеобразного калорифера.

Круглая форма была не слишком удобна в конструктивном отношении, поэтому вскоре изразцы стали делать с квадратным дном и различными раструбами: квадратными, сердцевидными, четырехлепестковыми и проч.

Развитие в XV в. горшкообразных изразцов привело к сокращению раструба и его расширению, так что изразец стал напоминать миску. Внутреннюю поверхность «мисочных» изразцов, развернутую в помещение, стали украшать несложным геометрическим орнаментом и покрывать зеленовато-коричневой поливой.

Вскоре были изобретены и коробчатые зеркальные изразцы с плоской внешней поверхностью, обычно квадратной. Дальнейшее развитие декоративных качеств изразцов связано именно с этой их разновидностью. На плоской поверхности зеркальных изразцов стали появляться разнообразные рельефные геометрические, растительные, зооморфные и антропоморфные изображения. В магнатских замках печи украшались изразцами со сложными геральдическими или сюжетными рельефами.

Впервые архитектурно-декоративная керамика появилась в Древней Руси. Наиболее интересный памятник, частично уцелевший до наших дней, –

Коложская церковь в Гродно, облицованная снаружи майоликовыми вставками, которые образуют геометрические фигуры крестообразных и других очертаний. Эти блестящие разноцветные плитки сочетаются с большими, неправильной формы, тоже разноцветными и хорошо отшлифованными валунами, вмурованными в стены. Декоративные керамические вставки нарушают единообразие плинфовой кладки, создают ощущение уникальности, драгоценности строения.

Разноцветными майоликовыми плитками иногда выкладывали полы в храмах, как, например, в гродненской Нижней церкви, в Борисоглебском храме в Новогрудке. Археолог Н. Воронин, говоря о гродненской Нижней церкви, отмечает, что «майоликовый ковер подкупольной части пола по красоте и сложности пока не знает себе равных в памятниках других областей XII в.». Здесь использованы зеленые, желтые, коричневые цвета, оригинальное орнаментальное построение.

Изразцы («кафля») как конструктивный элемент стенок печей, каминов, стен монументальных сооружений развивались на иной основе. Появились изразцы в XIII в. в Западной и Центральной Европе и в XIV в. были уже широко распространены на территории Белоруссии.

В XVI в. изразцы в большом количестве появляются уже во многих белорусских городах: Могилеве, Минске, Гродно, Пинске, Витебске, Заславле, Бресте, Логойске, Быхове, Копыле, Полоцке, Мстиславле и др. Их изготовление становится одним из ведущих видов ремесла.

В музеях Белоруссии хранятся довольно значительные коллекции изразцов того времени, однако классифицировать этот большой и разнородный материал – дело сложное. Вместе с тем они дают возможность наметить общую канву развития изразцового дела в Белоруссии.

Первые изразцы, видимо, были красноглиняными, довольно архаического вида, с простым геометрическим орнаментом и схематичными изображениями. Они датируются XV – началом XVI в.

В XVI в. появляются поливные изразцы с точным, профессиональным рисунком и характерными орнаментальными мотивами: точками, «рыбьей чешуей», рядами головок ангелов, колонками, косо перевитыми лентами и т. д. Встречаются букеты в характерной для Возрождения вазе, трактованные выразительно, но плоскостно, аппликационно, как было принято в то время. Человек изображается в одежде эпохи Возрождения в архитектурной полуциркульной арке. Рисунок реалистический, фигура подается в трехчетвертном повороте, ощущается реальный типаж. Встречаются также гротескные мотивы. Эта культура несет отпечаток уверенной профессиональной руки. Изразцы были в основном зеленоватого и зеленовато-голубого цвета. В XVI в. появились и полихромные изразцы

синего, белого, зеленого и желтого цветов. Их находят в Вильно, Гродно, Заславле, Орше, Могилеве, Мире и т. д.

Литовский археолог А. Таутавичюс предполагает, что в Великое княжество Литовское в XVI в. приглашались итальянские мастера, которые, вероятно, и принесли реалистический тип рельефа на изразцах и полихромиию в том же сочетании цветов, которое было известно итальянской майолике XVI в.

В Заславле и Гродно обнаружены отливающие золотом изразцы восстановительного обжига, судя по известным материалам, единственные такого рода на территории республики. Видимо, итальянские мастера имели учеников из местных жителей, и уже в XVI в. изразцовым делом начинают широко заниматься белорусы. Это четко прослеживается по изразцам из Заславля (ГМ). Некоторые образцы, например с рельефным изображением львов, созданы, возможно, пришлыми ремесленниками. Рельефы отличаются правильным рисунком, старательной, иногда натуралистической проработкой деталей. Красивыми беспорядочными прядями ложится львиная грива, тщательно моделируются фаланги и подушечки лап, когти, глаза, нос. «Фольклорные» львы лишены гордой репрезентативности, они более декоративны, просты и задорны, словно дворовые псы.

В типично народном стиле решались изразцы в Гродно, Могилеве, Минске, Полоцке и других белорусских городах. В них ощутима готическая стилистика, близкая народному мировосприятию, как, например, на изразце с оленем и олененком из Гродненского историко-археологического музея, выполненном, по всей вероятности, во второй половине XVI в. Однако мастер, как и в готических образцах, шел не от натуры, а руководствовался собственными эстетическими представлениями, следствием чего явилась деформация фигур - стройность, тонкость, вытянутость. Это скорее идеограмма, чем образ реального мира.

Изразцы XVII в. представляют собой законченную композицию без рамочки по краю. Стена печи, набранная из таких изразцов, напоминала сплошной цветочный ковер. Изображались также львы, в том числе и геральдические, грифоны, барсы, собаки, орлы, фантастические звери, птицы на ветвях деревьев, вазоны. Встречаются изображения гербов, мифологические и охотничьи сцены, гротескные мотивы и т. д. Наиболее интересны изразцы с зооморфными мотивами (МОКМ), имеющие родство с барочной резьбой по дереву. Звери беспокойны, подвижны, они скачут, становятся на задние лапы, раскрывают пасти, распускают когти, грифоны машут крыльями. Орнаментальные рамки выражены энергичными извивающимися линиями. Неспокойное барокко проникло в сознание мастеров, но было интерпретировано по-своему, оригинально и неповторимо.

Высок был технический уровень исполнения изразцов. Пласты тонкие, менее сантиметра, рельефы четко проработанные, высокие, поливы и эмали чистые. Однако во второй половине XVII в. с упадком белорусских городов, вызванным войнами, феодальными притеснениями, качество белорусских изразцов заметно снизилось. Рисунок стал неряшливый, эмаль накладывалась пятнами.

Сотни белорусских мастеров ушли на Русь. Именно там нашло почву для дальнейшего развития искусство белорусских ценинников. Уже первые их работы в Ново-Иерусалимском монастыре на Истре выявили новую грань в творчестве белорусских мастеров. Поливная разноцветная керамика украсила стены храмов. Это предопределило ее применение. Изразцами стали выкладывать объемные профилированные элементы: карнизы, балконы, колонны, порталы, иконостасы, наличники. Если раньше каждый изразец имел замкнутую композицию, в чем сказывался готический принцип решения плоскости, то теперь он стал только деталью общей композиции. Белорусские мастера принесли на Русь искусство многоцветной глазури, известной еще в XVI в. На изразцах Ново-Иерусалимского монастыря употреблялись те же цвета, что и на белорусских: белый, желтый, синий, зелено-бирюзовый плюс коричневый цвет черепка, покрытого чуть желтоватой глазурью.

Руководил всеми изразцовыми работами при строительстве монастыря белорус Петр Иванович Заборский – «золотых, серебряных, медных и ценинных дел и всяких рукодельных хитростей изрядный ремесленный изыскатель». Первоначально изразцы были задуманы как замена дорогого мрамора, но ценинники блестяще справились с задачей и создали не дешевую имитацию, а новый тип декора, органично врастающий в архитектуру, имеющий право на самостоятельную жизнь. В орнаментальных мотивах были использованы картуши и маски, характерные для развитого маньеризма. Вероятно, в этом случае на изразцовый узор оказали влияние белорусские резчики по дереву, которые разрабатывали такие мотивы еще с 30-х годов XVII в. Характерно, что подобные орнаментальные мотивы были использованы белорусскими резчиками во второй половине XVII в. в решении иконостасов.

Высокий уровень мастерства белорусских ценинников содействовал тому, что после окончания строительства в Ново-Иерусалимском монастыре их перевели в Москву в штат дворцовых мастеров, которые находились под управлением Оружейной палаты. Эти мастера и их ученики работали над украшением многих зданий в Москве и Подмосковье. Они украсили изразцами церковь Спаса за золотой решеткой в Кремле, Надвратную церковь Андреевского монастыря, Теремной дворец и другие здания. Как полагают русские исследователи, белорусские мастера-ценинники принимали также

участие в украшении выдающегося сооружения XVII в. – Крутицкого теремка в Москве 49. Его стены, карнизы, наличники, колонны были покрыты сплошным ковром полихромных изразцов.

Плод творческого содружества белорусских и русских мастеров – декор церкви Григория Неокесарийского на Полянке (1668-1672). Храм и колокольня украшены широким поясом полихромных изразцов чрезвычайно красивого рисунка, получившего название «павлиний глаз». Подобными изразцами выложены барабаны куполов Покровского собора в Измайлове (1671 -1679). Авторами декоративного украшения этих сооружений были выдающиеся мастера-керамисты выходцы из белорусских городов Мстиславля и Копыси Степан Иванов и Игнатий Максимов «с товарищи».

Подобных изразцовых украшений не было раньше ни в Белоруссии, ни в Московском государстве, где до середины XVII в. были известны главным образом зеленые («муравленные») изразцы. Несомненно, контакт белорусских мастеров-ценинников с архитекторами и художниками был самый непосредственный, но по-прежнему, как и в Ново-Иерусалимском монастыре на Петре, при создании изразцов они вносили нечто свое, а именно фольклорное начало, которое особенно заметно в печных плитках на родине: в Могилеве, Гродно, Логойске, Заславле. Достаточно взглянуть хотя бы на шедевр Степана Иванова из Мстиславля – большие фигуры евангелистов на барабанах церкви Успения «в Гончарах» в Москве (конец XVII в.), чтобы понять эту народную любовь к ясному цвету, узорочью и вместе с тем к простоте и лаконичности 51.

Рельефные однотонные и полихромные изразцы производились в Белоруссии вплоть до середины XX в. Их технический уровень был безупречен, отпечатки четкие, эмали тонкие, употреблялась паводка золотом. Наиболее известными центрами изразцового производства в конце XIX – начале XX в. были Витебск, Копысь и Ивенец. В Копыси, например, работало около двух десятков «заводов», где выделывали белые с золотой наводкой, полихромные и однотонные (коричневые, зеленые, охристые) изразцы самых разных рисунков, главным образом в стиле модерн. В Ивенце славилась изделия П. Лотыша, К. Домбровского, братьев Соболей. Гипсовыми формами штамповались не только изразцы, но и карнизы для завершения печей и каминов до 2 метров длиной. Как правило, ивенецкие изразцы однотонны – коричневого или охристого цвета.

Однако нельзя не отметить, что в конце XIX – начале XX в. изразцы почти полностью утратили свою самобытность и характерные местные черты. Почти все они выполнялись по образцам немецких каталогов. Возможно, многие мастера просто пользовались готовыми формами (в Ивенце были найдены гипсовые формы с клеймами копысских заводов). Поэтому, как

правильно отмечалось исследователями, в отношении изразцов того времени можно говорить только лишь как о высоком исполнительском мастерстве керамистов.

КЕРАМИКА СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ.

Более жизненным и перспективным оказался иной путь – создание в традиционных гончарных центрах промышленных керамических предприятий. Все отмеченные виды художественной керамики (бытовая и декоративная посуда, мелкая пластика, изразцы) являются основой, отправной точкой для развития современных художественных промыслов.

Перед фабриками художественных изделий была поставлена задача – привлечь к работе как можно больше мастеров, особенно в традиционных гончарных центрах. Однако ни традиционная посуда, ни игрушка не могли найти массового сбыта. Гончары были вынуждены производить в основном вазоны для цветов, кувшины, глянжи, миски. Эти изделия попадали в сельские магазины и использовались сельскими жителями по прямому назначению. Сильно упал спрос на такие шедевры народного творчества, как чернолощенные порозовские и пружанские, расписные городнянские, пестрые обварные ганевичские сосуды. Одни народные мастера были вынуждены прекратить работу, другие же, ограничившись производством одной-двух форм, постепенно деквалифицировались.

Правда, и здесь вначале были просчеты. В 1955 г. был организован цех художественной керамики в Ивенце, и мастеров направили на стажировку в Среднюю Азию. Затем на фабрику (созданную в 1960 г. на базе цеха) для руководства керамистами был приглашен выпускник Абрамцевского художественного училища В. Корунув, воспитанный на художественном наследии русского традиционного керамического творчества. Можно было предположить, что среднеазиатский и русский опыт лишит изделия местного своеобразия. Однако постепенно мастера начали возвращаться к местным формам. На стыке среднеазиатского, русского и белорусского искусства и родилась своеобразная ивенецкая керамика, которая характеризуется яркой фляндровкой – росписью на круге горизонтальными полосами с процарапываниями (хотя скромная однотонная фляндровка была известна в Ивенце еще в предвоенное время).

Наиболее удачные ивенецкие работы несут яркий отпечаток местной традиции. Они имеют традиционные или близкие к ним формы и украшены цветными горизонтальными полосами, гладкими и расчесанными. Формы простые, конструктивные, завершенные, привычные для мастеров. Ленточный декор белых, зеленоватых, коричневых оттенков в сочетании с натуральным

цветом глазурованного черепка заполняет всю поверхность сосуда, зрительно срастаясь с формой, подчеркивая ее монументальное лаконичное движение. Древняя форма сосуда словно преображается, смотрится неожиданно, по-новому. Для фляндровки часто употребляются ангобы, иногда один цвет накладывается на другой, и на границе двух цветов, чаще белого и сероголубого, делаются волнистые расчесы. Цвета при этом затекают друг на друга. Этот метод вскоре получил широкую популярность. Хотя некоторые его принципы и заимствованы, однако подобные технические методы нанесения декора являются для белорусских мастеров глубоко традиционными: и поисковый декор, и процарапывание по ангобу – исконно белорусские, новизна заключается лишь в композиционном решении декора. Этот прием орнаментации ярче всего развился в конце 60 – начале 70-х годов, широко используется он и сегодня. Фляндровкой обрабатывают новые формы, создаваемые на основе традиционных. Это наглядно проявляется в работах А. Прокоповича, Ф. Телишевского, В. Куликовского, М. Зверко. Встречаются попытки сочетать фляндровку с росписью рожком и кистью. Сосуды становятся более нарядными, хотя иногда теряют цельность и монументальность.

Второй тип декора на традиционных или трансформированных формах представляет собой роспись кистью или рожком. Хороших результатов здесь достигли мастера С. Адамович, П. Скрипка, пробуют этот вид росписи М. Зверко, И. Молчанович и др. С. Адамович эффектно сочетает матовую терракотовую поверхность черепка с блестящей разноцветной росписью. Иногда он ограничивается двумя-тремя, а то и одним цветом, создавая несколько разреженные композиции ковровых растительных узоров.

В 70-х годах ивенецкие мастера начали активно использовать новые, более эффективные глазури, что дает глубокие красивые тона. Потечные глазури, взаимопроникая, образуют интересные плавные цветопереходы, неожиданные цветовые пятна. Такими глазурями П. Молчанович покрыл традиционный бочонок, В. Корунов – миску, П. Скрипка – кофейный сервиз и некоторые игрушки. Красивыми однотонными эмалями и подцветченными глазурями покрываются декоративные сосуды, сервизы с подглазурной росписью. Ясные глубокие тона даже при простой форме преображают изделие, придают ему нарядность, праздничность.

Как отмечалось, ивенецкие мастера пользуются традиционными, устоявшимися или слегка модернизированными формами, которые получают у них законченность и цельность. Поиск новых форм проходит здесь трудно и сложно. Это не удивительно, ибо традиционные формы за тысячелетия своего развития приобрели совершенство, линии силуэта – выверенность и точность, поэтому любые изменения связаны с нарушением древних образов. Мастер,

создающий новую форму и невольно вступающий в соревнование с традицией, должен обладать безупречным вкусом и особой способностью к интерпретации уже известного. Поиск новых форм более успешен у профессиональных мастеров – П. Скрипки, В. Корунова, Ф. Мальцевой, Ф. Шостака. Но здесь наблюдается другая крайность – отрыв от народной основы, создание вещей сугубо индивидуальных.

Ивенецкие мастера создали ряд оригинальных фигурных сосудов, возродив один из традиционных видов народной керамики. Наиболее интересны сосуды в виде зубров, львов, медведей. Здесь проявляется разнообразие форм и декора. Иногда их конструктивной основой является традиционный спарыш с лепными элементами, в других случаях – кувшинообразный объем, к которому наклепками добавляются ноги, грива, голова, хвост и т. д. Эти конструктивные приемы уводят от натурализма и способствуют созданию обобщенных, условных образов. Накладные элементы бывают лаконичными. Но часто мастера украшают туловище различными завитками, орнаментально решают шерсть, что делает сосуды декоративно насыщенными. Широко используется и традиционный шликер.

В последнее время на творчество ивенецких гончаров оказали влияние традиции Опoшни (Украинская ССР), где с давних времен выделывают фигурные сосуды, значительно более сложные по форме и декору. Заимствуя манеру украинских коллег, М. Зверко уже не пользуется шликером, укpывающим изделие мелким рельефом произвольного рисунка, а облепляет своих зубров крупными завитками одинаковой конфигурации в определенном порядке, словно орнаментом.

Игрушки на Ивенецкой фабрике традиционны по форме, но поверхность обрабатывается по-современному. Наиболее интересны сюжетные композиции М. Зверко («Музыканты», «Свадьба»). Правда, эти изделия – не столько игрушки, сколько настольная пластика.

Отдавая должное высоким техническим и художественным достоинствам фабричной игрушки, нельзя не отметить, что она, к сожалению, лишилась основных традиционных качеств: непосредственности, ощутимой рукотворности. Если отработанные, красивые по силуэту и четкие по декору образцы в 60-70-е годы выпускались фабрикой серийно, то наивно-реалистические появляются довольно редко, относятся к ним снисходительно, поэтому народные мастера или повторяют вещи, предложенные профессионалами, или сами стремятся преодолеть привычный традиционный характер своих наивных работ. Забвение целого стилистического направления представляется неправомерным.

Обобщая сказанное, можно отметить, что развитие традиционной керамики в Ивенце шло не столько по пути поиска новых пластических

решений, сколько в области декоративного решения поверхности, причем в массовой посуде применялся не рельеф, а роспись, игра глазурями, ангобами. К сожалению, с введением Ивенецкой фабрики (ныне завод художественной керамики и вышивки) в объединение «Белхудожкерамика» (1979) изготовление лепных и точеных изделий традиционных форм почти прекратилось.

По иному пути пошло развитие керамики на Мозырской фабрике художественных изделий. Основная часть посуды изготавливается здесь заливкой жидкой глиняной массы (шликера) в гипсовые формы. Такой метод позволяет получать при тонком черепке разнообразные пластические формы, даже высокорельефные, отступать от строгой правильности круга.

Производство керамики началось здесь в 60-е годы, и основную направленность ей придали мастера И. Кашеед, Т. Кирщина, Н. Пушкар, лучшие работы которых являются примером творческого отношения к традиционным формам белорусской народной керамики применительно к новой технологии. Многие изделия имеют силуэт кувшина, но это не повтор традиционной формы: тулово, горловина, ручка украшаются рельефными элементами, процарапываются орнаментальные линии, поверхность покрывается цветной поливой, иногда с цветопереходами. Нередко мозырские мастера излишне увлекаются рельефными деталями, перегружая сосуд, но в лучших работах гармоничность пластического решения, удачное распределение масс, отдельные элементы органично перетекают друг в друга.

После ухода Т. Кирщиной и И. Кашееда с фабрики формы сосудов стали беднее и проще. Появилось много вертикальных форм типа ваз, кувшинов, иногда с неоправданной измельченно-стью форм, неорганичными декоративными элементами. В них уже нет остроты неожиданности решений, теряется традиционная основа. Иногда повторяются некоторые формы продукции Художественного фонда БССР. Мастер М. Васковский, пришедший работать на фабрику в 70-х годах, не сразу ощутил особенности технологии литья в форму. Его сосуды тех лет зрительно представляются не отлитыми, а смонтированными из отдельных частей. Одни из его сервизов излишне суровы по форме и декору, на других лепные элементы выглядят нарочито. Однако с начала 80-х годов М. Васковский все увереннее заявляет о себе как мастер оригинальных столовых комплектов, фигурных сосудов, декоративной пластики и других изделий, которые придают местному промыслу свое лицо. Довольно интересно развивалось на Мозырской фабрике производство мелкой пластики, образцы которой созданы Т. Кирщиной и Н. Пушкар. Первые работы Н. Пушкар были обобщенными по форме, отдельные детали ангобировались, поверхность чаще оставалась гладкой. Мастер находил неожиданный ракурс, стремясь добиться передачи характера

персонажа. В этих работах явно ощутимы приемы стилизации, характерные для керамики 60-х годов. Однако затем Н. Пушкарь перешел к ручной лепке, используя пласти с отпечатками тканей, свободно деформирующиеся, разрывающиеся. Высокая температура обжига неполированного черепка давала на выпуклостях белесоватую поверхность. Пластические возможности материала использовались виртуозно. Но эти работы были настолько индивидуальны и своеобразны, что могли тиражироваться только автором, поэтому с его уходом их производство прекратилось.

Т. Кирщина работала в иной стилистической манере. Отталкиваясь от народной игрушки, она пользовалась литьем глиняной массы в форму, добавляя лаконичные налесты в виде завитков, спиралей, а черенок оставался неполированным, гладким. Течение формы непринужденное, красивое. Однако со временем перестали тиражироваться и эти работы.

Возобновление с начала 80-х годов выпуска мелкой пластики на Мозырской фабрике связано с деятельностью М. Васковского. Он взял за основу традиционную народную игрушку, лаконичную, компактную, с мягкой пластической моделировкой форм, разработал образцы, пригодные для массового тиражирования. Интересная серия игрушек-свистулек, выполненных в технике черного лощения, предложена мастером в конце 1985 г.

Крупное производство керамических изделий налажено на головном предприятии объединения «Белхудожкерамика» в Радомежовичах. Предприятие ориентируется главным образом на профессиональное декоративно-прикладное искусство, и в большинстве случаев его продукция не вызывает сомнений. Однако в последнее время в связи с широким применением зарубежных деколей и жидкого золота изделия окончательно лишились местной оригинальности.

Как видим, развитие керамики в системе художественных промыслов идет по нескольким направлениям. В наиболее плодотворных из них можно отметить подлинные успехи в совершенствовании форм, декора, в выявлении новых пластических возможностей. Ивенецкая и мозырская посуда сочетает в себе традиционное и новейшее, и в лучших ее образцах (а их немало) это сочетание органично. Развитие идет в сторону декоративности. Посуда становится более нарядной, подчас даже теряет свои утилитарные функции, выполняя чисто декоративную роль в современном интерьере.

И все же современные художественные промыслы используют не все возможности традиционной белорусской керамики. Во внимание принимаются в основном опыт народных мастеров и новейшие достижения в области керамического производства. В то же время почти нетронутыми остаются пласты творчества белорусских городских мастеров прошлых эпох,

по-своему самобытных, но иного стиливого направления. Их изделия отличаются богатством пластических разработок, разнообразием форм и изобразительных элементов, совершенством отделки поверхностей. Городская культура изразцового производства впитала в себя черты профессионального искусства – барокко, классицизма, стиля модерн, однако заимствования не могли лишить ее местного своеобразия. По духу, по трактовке образов она оставалась близкой к народной культуре. Сегодня мы смотрим на нее как на исторический факт развития белорусского декоративного искусства, однако не исключена возможность творческого освоения этого наследия прошлого в современных художественных промыслах. В качестве положительного примера можно привести организацию в начале 80-х годов в Волковыске производства художественных изразцов с декором по мотивам аналогичных изделий прошлых эпох, хотя интересные, оригинальные решения в этой области пока еще не найдены.

За пределами внимания современных художественных промыслов остаются самые архаические пласты творчества белорусских керамистов с их оригинальным методом выявления материала, когда ярко проступают рукотворность, индивидуальность, уникальность работы. Нет попыток продолжить и развить характерную для белорусской мелкой пластики стилистику наивного реализма, приобретающую особую ценность в современном индустриальном мире.

Городнянская керамика.

Как гончарный центр деревня Городня Столинского района известна с XV в. В XIX - начале XX вв. гончарство занималось около 200 семей. Они распространяли свои изделия почти на все центральное и восточное Полесье. Изделия имели традиционный характер: горшки, кувшины, крынки, вазонницы, банки, макотры, чашки, миски. В зависимости от объема горшки имели специфические названия: «мамзель» (вмещал около 1 кг зерна), «зливач» (2 кг), «одиночка» (8 - 16 кг), «поляк» (более 16 кг). Производили также фигурные сосуды, мелкую пластику, игрушки. Городнянская керамика была в основном белоглиняная, неглазурованная, отделанная волнистыми, либо ровными полосками и косыми черточками красно-коричневого цвета, нанесенными в 2 - 3 ряда на верхнюю часть изделий красной глиной. Посуда отличался крупными, емкими формами, близкими к шару. С 1930-х керамика декорировалась бесцветной и цветной глазурью, размеры посуды уменьшились. Популярна мелкая пластика в виде жанровых сценок: гончар или кузнец за работой, музыканты, воля в упряжке и др... Фигурки трактовались в духе наивного реализма и отличались юмором.

Пружанская керамика.

В к. XIX в. на территории прежнего Пружанского повета было зарегистрировано более 700 различных ремесленников. Своеобразной “визитной карточкой” пружанских гончаров являлась чернолощенная керамика. Изготавливали традиционную посуду – гляки и кувшины, макитры, жбаны, спарыши. В их основе геометрические фигуры — шар, цилиндр и конус. Формы чернолощенной посуды подчеркивались глянцево-стальным декором в виде вертикальных и косых полос, параллельных линий, ромбической сетки, спиралевидных завитков, “ёлочки”. Характер расположения декора подчинялся членению форм изделий: тела жбанов украшались ромбической сеткой, горловина – вертикальными полосками или сплошным глянецованием; края мисок расчерчивались как будто беспорядочными, хаотическими крупными спиралями.

Изготавливалась в Пружанах также глазурованная посуда и кафель, но в меньших объемах, чем задымленная керамика. Глазурь для гончарных изделий данного региона характерна коричневого, зелёного или синего цвета.

После Великой Отечественной войны гончаров в Пружанах было только 10, среди которых – Михаил и Антон Токаревские, Николай Колбышевский, Иосиф и Михаил Веркевичи, Антон Боханкевич, Михаил Жуковский – это в основном потомственные мастера. К сожалению, современные Пружаны не могут похвастаться своими достижениями в этом деле – гончарство тут почти не развивается, а большинство умений и секретов ремесленничества утрачены навсегда.

Ружанская керамика.

Ружанская бытовая керамика характерна лощеным и чернолощеным декором, стандартным ассортиментом изделий – горшки, спарыши, кувшины, миски и пр.

Ружанские мастера знамениты искусством изготовления народной глиняной игрушки. Особенность фигурок-игрушек в том, что они мастерами почти не разделялись и были поэтому, как бы, статичные, фронтальные и одновременно монументальные. Самым популярным среди изделий местных мастеров был “Конник”. В Ружанах делались и мелкие игрушки-свистульки в виде различных животных — лошадок, уток, собак. Некоторые изображения расписывались красками, но основная часть изделий оставалась цвета глины. Известность в этой области ДПИ получили две ружанские мастерицы – Екатерина Жилинская и Ольга Давиденко-Хворостовская.

Жаль, но древние традиции ружанских мастеров также почти полностью исчезли.

После Второй мировой войны в местечке работали такие потомственные мастера керамического ремесла, как Николай, Александр и Василий Савутичи, Пётр, Константин и Дмитрий Хворостовские, Пётр, Иван и Георгий Гаевские, Сергей Богданович, Зигмунд Жилинский, Станислав Житницкий, Иван Буткевич, Антон Северин.

Ивенецкая и Раковская керамика.

Кроме стандартной бытовой посуды Ивенецкие и Раковского мастера изготавливали вещи утилитарно-декоративного и художественного характера, мелкую пластику, кафель и др. Практически вся продукция глазуровалась, чернолощеную посуду перестали производить еще в конце XIX в. Ивенецкой и Раковской посуде присущи совершенные, отточенные формы. Столовые кувшины имеют ярко выраженный 8-подобный профиль, небольшую изящную ручку со своеобразным отростком упором сверху, носик, профилированный по всей шейке, завершённый двойным валиком. Широкое распространение имели шарообразные кувшины, цилиндрические банки, спарыши, чашки, сковородки, вазоны и пр. Совершенство форм подчеркивалось скромной, но выразительной ангобной росписью. Достаточно характерный ивенецкий декор 1920-30-х годов растительного характера в виде сосновой веточки. Раковская посуда того же периода отделана сочной эмалевой росписью в виде яблоневых лепестков.

В Ивенце и Ракове изготавливали декоративную керамику – вазы для цветов – на основе жбаноподобной формы на поддоне, с двумя фигурными ручками. Знамениты вазы из Ивенца, напоминающие ствол дерева с ветвями и корнями, около которого стоит фигурка медведя. Умелые мастера из этого региона лепили фигурные пепельницы, чернильные приборы и др. Особый интерес представляют фигурные сосуды в виде баранов, медведей.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ.

В XVI - XVIII вв. в церковном обиходе и быту господствующих классов расширилось использование ценных предметов, привозившихся из Западной Европы и с Востока: шёлковых и парчовых тканей, фарфора и фаянса, ювелирных изделий, кружев и ковров. Монархи и высшее дворянство украшали свои замки и дворцы, подражая французской, немецкой и итальянской моде. Но привозные товары стоили очень дорого, и, чтобы удовлетворить растущий спрос на предметы роскоши, в крупных феодальных поместьях и при королевских дворах в конце XVII и особенно в XVIII в. организовывались многочисленные крепостные ткацкие мастерские и мануфактуры, которые, помимо удовлетворения потребностей владельца в

тканых изделиях, работали также на рынок. Мануфактурами считались предприятия, основанные на разделении труда и ручной ремесленнической технике. Они являлись переходной формой производства между ремеслом и капиталистической фабрикой и составляли альтернативу городским цехам. Создаются они в основном в поместьях и королевских экономиях. В первую очередь они открывались там, где крестьянское ткачество получило широкое развитие: в Слуцке, Несвиже, Мире, Гродно, Слониме, Ружанах, Дубровно и других местах. Сначала на мануфактурах работали приглашённые французские, бельгийские и другие заграничные мастера-ткачи, под руководством которых в скором времени многие талантливые ткачи и ткачихи овладевали новыми для них техниками и сами становились ведущими мастерами. Начало изделию шпалер положила Анна Радзивилл из Сангушков, которая «основала «таписярни»» в своих резиденциях в Белой и Мире. В 1733-1737 гг. местные ткачи соткали тут свои первые изделия. После смерти А. Радзивилл ее ткацкие «таписярни» перешли в собственность ее сына Михаила V Казимира Радзивилла (1702-1706), который открыл еще несколько «таписярнь» в Альбе, в Каменце и Кореличах.

Ткацкие мануфактуры князей Радзивиллов

При Михаиле V Казимире Радзивилле ткацкие мануфактуры достигли большего успеха. Наибольшую известность приобрела крепостная мануфактура по производству шпалер в Кореличах. Именно тут были вытканы самые знаменитые шпалеры в гобеленовой технике, которые являются чудесными памятниками декоративно-прикладного искусства Беларуси. В 1752 г. Михаил Радзивилл приказал соткать серию картин-шпалер (около 10 штук), которые прославили бы род Радзивиллов, их военные подвиги в боях с крестоносцами, татарами, казаками и т. д. До наших дней сохранилось несколько шпалер из кореличской серии: «Император Карл V Габсбургский дарит Радзивиллам княжеский титул», «Взятие в плен Станислава Михаила Кричевского под Лоевом в 1649 году», «Парад войск под Заблудовом» и фрагмент шпалер «Битва на реке Словечно».

Шпалера «Битва на реке Словечно». До нашего времени сохранилось половина этого гобелена, которая находится во Львовском историческом музее (размер 3,19 X 2,06 м, шерсть, шелк).

Сюжетом здесь послужило подавление восстания крестьян Каменщины, Мозырского повета, в 1756 году. Создавая это полотно, магнаты стремились увековечить для потомков подвиги князя Михаила V Казимира (Рыбоньки). Князь Михаил V по приказу польского короля Августа III послал на борьбу с повстанцами несколько отрядов казаков. Командовать этим войском приказал

поручику Понятовскому, который успешно справился с поручением – восстание было задушено. Более 3000 крестьян погибло в неравной битве.

На переднем плане гобелена - высокий курган, над которым будто бы парит фигура всадника на вздыбленном коне. Всадник – поручик Понятовский в темно-синем кунтуше, желтых сапогах, в шлеме, украшенном пучком красных страусовых перьев. Правой рукою он указывает двум кавалеристам на поля и реку Словечну (под Мозырем), где разыгрываются трагические сцены: радзивиловская конница нагоняет кучку крестьян, которые стремятся перебраться на другой берег реки. По реке плывут трупы. Здесь же, на берегу, возле костела и отдельных разрушенных построек, небольшое количество повстанцев продолжает битву. Какой была вторая часть гобелена – неизвестно, нигде в литературе не осталось о ней записей.

Фрагмент гобелена, который сохранился до нашего времени, окаймляется орнаментальным бордюром. Вверху расположен герб Радзивилла и подпись с перечислением его титулов. На этом гобелене впервые обозначены инициалы «М. К.» Ткачиха, которая его ткала, – скорее всего, Мария Кулаковская, которая в это время работала на мануфактуре. Шаблон для гобелена, скорее всего, сделан придворными художниками Юзефом и Рудольфом Гесскими. Шаблон не перегружен деталями, фигурами. Блестящий шелк оживляет ткань. Декоративно, празднично смотрится костюм Понятовского. Удачно завершает композицию большое дерево с чуть зеленеющими листьями.

Шпалера «Парад войск под Заблудовом» исполнена, по-видимому, в 1744 г. Произведение выткано сплошным полотном. Центральное место в композиции занимает фигура князя, на втором плане – парад войск по поводу приезда в Заблудов короля Польши Августа III. Часто это произведение называют «парадным», «батальным» портретом князя Михаила Казимира. Князь - в военном одеянии, меховой шапке с пучком страусовых перьев и на белом коне. Фигура, повернутая к зрителю в три четверти, выдает рыцарскую фигуру князя. Композиция шпалеры уравновешена двумя деревьями, которые словно создают декоративную раму. На втором плане – стройные отряды кавалерии проходят через холмистые поля перед королем Августом III и женой гетмана.

Шпалера выполнена в красивой цветовой гамме, где доминируют голубо-зеленые и серо-золотистые цвета, которые глубиной тона напоминают бархат. На обратной стороне шпалеры - имя и фамилия ткачихи Анастасии Маркевич. Это первый случай, когда мастерица полностью оставило свое имя и фамилию на изделии.

Одним из более важных моментов своей родословной Радзивиллы, безусловно, считали дарование им в 1547 г. императорам Карлам V

княжеского титула. На эту тему художник Дель Вене написал картину, по которой отец и сын Гесские соткали шпалеру.

Шпалера «Император Карл V Габсбургский дарует Радзивиллам княжеский титул» выполнена в стили пышного итальянского барокко XVII в. В глубине зала, на троне, над которым свисают богатые ткани, сидит император. Перед ним на коленях Николай Черный в княжеском плаще с горностаевой мантией. На шпалере отражен торжественный момент, когда император в присутствии князей Речи Посполитой, которые разместились вдоль стен, провозглашает дарение почетного титула Радзивиллам.

Бордюр шпалеры совсем другого орнамента, чем в предыдущих произведениях: вместо военных атрибутов – мотивы цветков. По уцелевшей части шпалеры можно полагать о перевесе в ней красного цвета, которым вытканы плащи князей.

Самая значительная работа из этой серии – «Взятие в плен Станислава Михаила Кричевского под Лоевом в 1649 г.», которая находится теперь в Краковском Национальном музее.

В композиции шпалеры объединено несколько сцен. Центр занимает сцена встречи гетмана Радзивилла и его свиты с заключённым Кричевским, который, тяжелораненый, лежит на подводе. Гетман в богатом костюме, с булавой, под флагом, в окружении свиты. Кричевский – босой, в простой крестьянской шубке. Отказавшись от исповеди, он просит воды. Казак, его товарищ по бою и неволи, приложил жбан с водой к устам обессиленного Кричевского. Трогает спокойное мужество руководителя повстанцев. Слева – подростки, девочки и мальчики, с любопытством рассматривающие пленного. Можно отметить некоторую хаотичность композиции, перегруженность ее фигурами, но декоративная сторона шпалеры притягивает к себе взор. Красиво смотрятся разного рода оружие (булавы, колчаны), флаги, шикарные костюмы. В цветовой гамме господствует спокойный сероватый колорит, на котором выделяются розовый, желтый, коричневый, зеленый и голубой цвета различных оттенков.

Известно также, что в Кореличах были вытканы портреты Радзивиллов. По характеру исполнения кореличские ковровые изделия делились на два вида. На одних присутствовал растительный орнамент; другие изображали исторические сцены, связанные с родом Радзивиллов. Картоны для шпалер выполняли придворные художники Гесские (отец и сын), Лютницкий, Скажицкий и еще Андрей и Константин и др. Вместе с местными мастерами работали в Кореличах и приезжие ткачи.

Незначительное количество известных нам шпалер из радзивилловской серии свидетельствует о том, что Кореличская мануфактура изготавливала шпалеры в основном для своих нужд, а не на продажу. На радзивилловских

мануфактурах ткали также ковры. Ковровая техника – одна из наиболее распространенных. Когда в технике гобелена ткались чаще вещи монументального плана и фигурные композиции, то в ковровой – меньшие по размеру, орнаментальные, хотя резкой границы между ними нет.

Гродненские королевские ткацкие мануфактуры.

Гродненские королевские мануфактуры, созданные графом Тизенгаузенем в середине XVIII вв., были одни из первых капиталистических мануфактур Беларуси. На мануфактурах работало около 1500 парней и девчат из семей приписных казенных крестьян. Управляли мануфактурами квалифицированные мастера, чаще наемные из Франции, Бельгии, Швейцарии и др. Станки, инструменты, 70% сырья привозилась из-за границы. Низкая производительность работы, высокая плата иностранным мастерам – были причиной высокой себестоимости товаров – на 50% выше, чем иностранные. Поэтому продукция не имела сбыта и залеживалась на складах. Все это привело к тому, что в конце XVIII в. большинство гродненских промышленных предприятий было закрыто. Многие иностранные мастера, которые остались тут после закрытия мануфактур, в дальнейшем оказали положительное влияние на воссоздание буйной текстильной промышленности Гродненской области.

Гродненские шпалеры в основном ткались в стиле барокко и классицизма, но встречаются и выполненные в местных орнаментальных традициях. И те, и вторые определяются высокой техникой ткачества и высоким эстетическим уровнем. Ковры Гродненских королевских мануфактур также отмечены влиянием французского ткачества XVIII в. Веточки и букеты прохладных оттенков, фон – преимущественно темный или серый, овечья шерсть натуральная, некрашеная, но под рукой местного ткача рисунки французских художников приобретали заметную местную окраску. Композиции их складывались преимущественно из разбросанных на светлом фоне букетов роз или других цветков. Растительный орнамент определялся легкостью и стройностью форм, гармоничностью цветовых сочетаний.

Ткацкие мануфактуры князей Огинских

Достаточно известными во второй половине XVIII – начала XIX вв. были ткацкие мануфактуры в Слониме князей Огинских. Основал их Михаил Клеафас Огинский, который был образованным человеком, видным общественным и государственным деятелем своего времени и способствовал экономическому развитию страны.

Известно, что на Слонимской мануфактуре была выткана серия из двенадцати гобеленов. До нашего времени сохранились две шпалеры

Слонимской мануфактуры – «Флейтист» и «Вакханка». На первой – обнажённая фигура юноши на пьедестале, обвитая гирляндами цветков. Он играет на флейте. Блики света, которые создаются шелковой нитью, переливаются на скульптуре. «Вакханка» по композиции похожа на первую шпалеру: в ниши на пьедестале – фигура обнажённой молодой женщины. Рядом с ней – амур, которого она держит за руку.

На территории Беларуси в XVIII в. существовало большое количество ткацких мануфактур. Кроме уже упомянутых – ткацкие и ковровые мануфактуры в Могилевской губернии.

Слуцкие пояса.

Наиболее известной была Слуцкая мануфактура, создателем которой был Михаил Казимир Радзивилл (1702-1762 годы).

Слуцкие пояса – изделия белорусского ручного ткачества 2-й половины XVIII – 1-й половины XIX вв.

К наиболее известным относилась Слуцкая мануфактура шелковых поясов, которую называли персиарней. Там изготавливали знаменитые слуцкие пояса, ковры, «персидскую», «китайскую» и другие ткани. Эту мануфактуру М. К. Радзивилл открыл в начале 1760-х гг. Для организации производства он пригласил из Украины мастера Яна Маджарского.

Название получили от города Слуцк (Минская область, Беларусь), где в 1740-х годах было организовано производство поясов, заменивших привозные восточные пояса и ставших принадлежностью богатого белорусского, польского, украинского и русского мужского костюма. Первоначально были приглашены мастера из Османской империи и Персии. Поэтому первые пояса делались с восточными узорами. Обучение ткача длилось не менее семи лет. Когда местными мастерами был освоен процесс изготовления поясов, то ими стали использоваться местные мотивы в узорах поясов – незабудки, васильки, ромашки, листья клена, дуба.

Слуцкие пояса ткались из тонких шелковых, золотых и серебряных нитей, 2-4,5 м. в длину и 30-50 см. по ширине. По сторонам украшались узорной каймой, а по концам – пышным, главным образом растительным орнаментом, в котором народные узоры сочетались с восточными мотивами. Пояса изготавливались односторонними (с обратной стороной), двухсторонними (обе стороны лицевые или одна двусторонняя с одной изнаночной). Наиболее ценными считались четырёхсторонние слуцкие пояса – каждая сторона пояса была разделена на две части с разными цветами, пояс складывался вдвое. Слуцкий пояс состоит из трех частей – середник с окаймлением и два конца. Каждая часть пояса имеет свою разработанную орнаментацию. Середник пояса имел орнамент с поперечными гладкими или

узорными полосами, реже узор был сетчатым, в горошек, еще реже – растительным. Концы пояса имели сложный орнамент, чаще с двумя мотивами: чаще всего – овал, окруженный листьями со стеблями и цветами. Мотивы бывают в виде дерева с корнями, деревьев или цветов, растущих из вазонов, букетов цветов в вазах, без ваз и реже венков. Иногда встречаются мотивы с человеческими фигурами и изображениями животных. Редко число мотивов достигает трех, как исключение встречаются пояса с одним мотивом. Иногда конец имеет самостоятельное окаймление. Основным отличием в орнаменте слущких поясов является симметрия, чаще двоичная, т.е. узор повторяется дважды по обеим сторонам пояса.

Имелся особый вид пояса с золотой нитью, так называемый «литый». Его лицевая сторона была густо заткана золотой нитью, так, что не видно было шелковой основы.

Излюбленными сочетаниями в расцветке слущких поясов были оранжевый с синим и с золотом, алый с синим и с золотом и др.

К нижнему краю конца обычно пришивалась шелковая или золотая бахрома. Бахрома делалась из шелковой нити различной степени скрученности, что придавало ей большую или меньшую упругость. Длина бахромы была различна – от 0,5 до 0,20 м. бахрома обычно делалась однотонной. Цвета преимущественно золотистый различных тонов и белый. Бахрома составляет типичную особенность слущких поясов. Она не является продолжением основы, а всегда пришивается к концам. Завершение пояса бахромой было взято не от восточной традиции. Оно, по-видимому, было продиктовано местными вкусами.

В углу пояса с обеих сторон ткалась метка на старославянском и латинском языках (Слущк, В городе Слущке, Сделано в Слущке). Ткали пояса только мужчины. По легенде, если рука женщины прикоснется к изделию – золотые и серебряные нити поблекнут. Но в действительности ткацкий станок был довольно тяжелым, поэтому управляться с ним было легче мужчине, да и ткачество считалось творческой профессией, которой могли заниматься представители сильного пола.

Слущкие пояса повязывались сверху кунтуша – мужской верхней одежды, к поясу крепилось оружие. Такие пояса завязывались спереди узлом, концы одинаковой длины спускались по бокам. Слущкие пояса надевались в самых различных случаях жизни. Они были будничные, праздничные, свадебные и траурные. Пояса повязывались различными способами – по стану, выше стана или ниже, туго или свободно, прямо или набок. Это зависело либо от обычая, либо от вкуса, носящего пояс.

Пояса слущкого производства вытеснили восточные и получили широкое распространение среди состоятельных слоев. Шляхта, богатое

мещанство, казачья старшина были основными потребителями Слуцкой персиярни.

В 1846 году мануфактура закрывается, а сами пояса превращаются в предмет собирания для любителей антиквариата. Самая богатая коллекция слущких поясов находилась в Несвиже, у князей Радзивиллов. После революции она была передана в Белорусскую государственную галерею, в годы Великой Отечественной войны (как и следы многих национальных святынь) утеряна.

Слуцкая мануфактура существовала до 1848 года. После третьего раздела Речи Посполитой и восстания 1831 года на территориях, вошедших в состав Российской империи, было запрещено носить слущкие пояса, меняются тенденции моды. Под влиянием этих факторов изменяется характер производства – начинается выпуск тканей для церковных нужд. Орнат – главное литургическое облачение католического епископа и священника. В разных случаях они были определенного цвета и покроя в зависимости от церковного праздника. Это единственный вид старинной одежды, дошедший до наших дней в неизменном виде. Орнаты изготавливались из итальянских, французских, английских тканей. Порой слущкий пояс вертикально вшивался в одежду священника – орнат.

Рост промышленного производства в Западной Европе не содействовал, а скорей препятствовал дальнейшему развитию тех ветвей декоративно-прикладного искусства, которые были связаны с индивидуальным выполнением. Потому во второй половине и, в особенности в конце XIX в., не избежала упадка и шпалерное ткачество в его классическом виде.

В этих условиях «классическим шпалерам» тяжело было отстоять свои бывшие позиции. Но в европейской художественной жизни приближались события, направленные против тотальной механизации. Были художники, которые сражались за возрождение индивидуального творчества и художественного ремесла. И постепенно, с середины XX в., искусство гобелена начинает возрождаться и в Беларуси.

СОВРЕМЕННЫЙ ГОБЕЛЕН

В начале становления советского гобелена художники, в том числе и белорусские, осваивали новый пластический язык, активно используя средства и приемы живописи, с которыми гобелен был связанный в течение столетий. Следующим этапам в его развитии было восхищение фактурой и пластическими эффектами тканой поверхности. Художники много экспериментировали: красили нити старым домашним способом, делали краску из листвы, коры, корней и др., применяли новые материалы – лен, синтетическое волокно, люрекс. Обогадилась технология и за счет новых

техник, в том числе вязания, плетения и др. Гобелен стал восприниматься не только как часть стены.

1960-1970-е годы – время возрождения и становления искусства гобелена в Беларуси. Сложности в процессе развития художественного гобелена в республике объясняются во многом отсутствием квалифицированных кадров. Для организации учебного процесса в 1964 г. впервые в республике при Белорусском государственном театрально-художественном институте была открыта кафедра оформления художественных тканей, куда были приглашены А. Кищенко и А. Бельтюкова. Успешному развитию художественного ткачества содействовал также Борисовский гобеленовый цех на базе комбината прикладного искусства художественного фонда БССР, открытый в начале 70-х годов усилиями А. Кищенко и М. Савицкого. Со временем в цехе стали работать белорусские ткачихи В. Тетерева, Т. Синицына, Л. Слабковская, Н. Маркова и много других, которых воспитали наши мастера гобелена и в первую очередь главный художник комбината Г. Гаркунов. Под его непосредственным руководством исполнялась вся основная работа. Белорусские исполнители строго следуют авторскому замыслу, придерживаясь традиционной гобеленовой техники. Белорусские гобелены 1970-х годов изобразительны по характеру. Имеют в своей основе тщательно проработанный картон.

Для белорусского гобелена в 1970-е годы наиболее характерной особенностью стала его монументальность, ориентация на общественный интерьер.

Начав разрабатывать первые гобелены, А. Кищенко ориентировался на их размещение в конкретной архитектурной среде. Его тканые картины находятся в зале ООН (г. Нью-Йорк), в здании администрации президента Беларуси, в Белорусском государственном музыкальном театре и Белорусском театре оперы и балета. Он считает, что гобелен должен иметь ярко выраженный монументальный характер. Он применяет средства «пространственной монументальной живописи», от которых берет пространственную условность – перебивку планов, многочисленные перспективные сокращения.

В 1970 - 1971 гг. вместе с художниками-прикладниками А. Бельтюковой и Г. Гаркуновым А. Кищенко создал первый гобелен – «Человек, познающий мир», с которого и начинается современный белорусский гобелен. Сюжет гобелена, предназначенного для минской гостиницы «Турист», соответствует назначению помещения, его цветовая гамма гармонирует со стенами, потолком, светильниками, декоративной металлической решеткой и другими элементами. Композиционно гобелен «Человек, познающий мир» строится на ритмике пересечения плоскостей и линий, их взаимном наплыве. Центральное

место занимает фигура юноши – своеобразная аллегория человечества в его стремлении к познанию. Композиция монументальна по характеру, в ней подчеркнута безграничность пространства. Тайны природы и открытого для познания космоса символизируют немногочисленные изобразительные элементы: звезды, планеты, птица, рыба и т.п. богата и сложна колористическая гамма, которая строится на сочетании серебристо-серых, серебристо-голубых цветов и их легких, прозрачных оттенков.

Еще одним примером творческого содружества А. Кищенко и архитектора Л. Погорелова может служить гобелен «Музыка» (1975 г) для интерьера Минского музыкального училища имени М. И. Глинки. Гобелен размещен в холле, перед входом в концертный зал училища. «Музыка» – своеобразный декоративный триптих, в котором смысловые изобразительные зоны объединены общей темой. Музыка представлена в ее основных формах: неотделимый от природы музыкальный фольклор в образе юноши со свирелью, девушка с арфой – аллегория высокого, классического искусства и в центре композиции – призывная музыка битв и революций. Пасторальная тишина и величественное спокойствие боковых частей гобелена контрастируют с динамикой и романтическим порывом центральной его части.

Одна из последних работ А. Кищенко - серия гобеленов для интерьера Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР в Минске (1985). Автор нашел новые средства выражения важных этапов истории белорусского народа. Каждый из шести гобеленов («Созидательная работа», «Вдохновение», «Первопечатник», «Песняры Беларуси», «Октябрь», «Штурм Космоса») представляет собой трехъярусную композицию, части которой складывают ансамбль из многочисленных тем и сюжетов. Они размещены в круглых медальонах, которые идут по центральной вертикальной оси. Фоном для медальонов являются вертикальные лучи света, которые смотрятся как натянутые струны. Создается впечатление, что гобелены не висят, а стоят, упираясь в потолок и пол.

«Гобелен века» – уникальное произведение Александра Кищенко, выполнено из шерсти (ручная работа). «Гобелен века» впервые был представлен публике в 1996 г. За эту работу художнику присуждена Государственная премия Беларуси. Уникальное полотно внесено в Книгу рекордов Гиннеса как самый большой гобелен в мире, признано национальным достоянием. На полотнище размером 19х14 метров автор изобразил самых известных личностей прошлого и современности, (изображены более 80 портретов). Основной замысел художника был сконцентрирован не в портретах политических деятелей, а в центральном сюжете гобелена – авторски интерпретированном конфликте Христа и Антихриста. Работа над созданием «Гобелена века» длилась пять лет.

Уже в конце 70-х годов у А. Кищенко и М. Савицкого появилось много последователей, преимущественно выпускников Белорусского государственного театрально - художественного института. Они успешно работают в ветви как монументально - декоративного, так и станкового, камерного гобелена. Уверенно заявили про себя Г. Юзеева - Шабловская, Л. Сивакова, Н. Пилюзина, В. Кривошеева, А. Салохина, Л. Путейко, Л. Петруль, Г. Кривоблотская, Л. Скрипниченко, В. Бартлава, Н. Суховерхова и др., которые с каждой новой работой приобретают собственную манеру, почерк, мастерство и опыт. Для их работ характерно некоторая повествовательность, развернутый сюжет, когда содержание раскрывается сразу, словно лежит на поверхности. Некоторые художники делают объемные и рельефные гобелены, обыгрывают фактуру переплетения.

Художественные решения белорусских мастеров гобелена эволюционировали от строго изобразительной формы с сюжетно развернутым, повествовательным характером композиции к большей декоративности и ассоциативности художественного высказывания.

Гобелены Н. Пилюзиной, сдержанные по цветовой гамме, неброские, их надо рассматривать внимательно, хотя язык их понятен сразу. Некоторая повествовательность чередуется с образными символами, как в произведениях «Легенда про озеро Свитязь» (1972), «Наука о звездах» (1975), «Перед звездной дорогой» (1976) и др.

Поэтичность и лирическая окрашенность характерны для работ В. Кривошеевой и О. Гридиной. Гобелены В. Кривошеевой «Осенний натюрморт» и «Месяц июнь» отличает тонкость колорита, внимание к фактуре. Акцент сделан на живописные качества гобелена. Сочетание изобразительных и декоративных средств помогает решить в гобелене авторскую задачу – выявить красоту и тихую радость бытия. В работах О. Гридиной превалирует графическое начало, они изящны по цвету и линиям.

А. Салохина, удачно выступив в соавторстве из Г. Юзеевой - Шабловской с гобеленом «Белая Русь ты мая», продолжает тему Родины. Работы исполняет сама, используя гладкое ткачество, вводя акценты - цветные пятна. Тон ее гобеленов в большинстве пастельный.

В 1971 г. демонстрирует свое искусство в разработке гобелена Л. Петруль. Она восхищается белорусской поэзией, историей и пытается отобразить это в своих работах. В гобеленах «Муза» (1971), «Автопортрет с масками», «Музыка» (оба 1972), «Стану песней в народе» (1976), «Прелюдия» (1982) и других художница ищет образный язык, чтобы сообщить духовный мир чувств, звуков, обращается к философским обобщениям. Умение соблюдать правила и законы гобелена, и стремление к новаторским решениям – отличительная особенность творческого метода Людмилы Петруль.

Художница использует характерные для живописи композиционные приемы: ее гобелены скорее напоминают станковые картины, в которых сюжет, тема воплощаются через формальные и композиционные находки. Орнаментально, графически, монохромно выполнена серия «Сказ пра бульбу» (1983), где автобиографические зарисовки детства напоминают национальные народные образы. Лирический гобелен «Вересковая тишина» (1983) исполнен в противоположной манере – мягкой и живописной. Выбирая для себя романтические, поэтические темы – «Рассвело» 1987, «Созвучие» 1988, «Триолет» 1991, «Сонет» 1992 и др., – Людмила Петруль стремится передать настроение через пластичность линии, глубину пространства, контрастность цвета. Созерцательность, философичность композиций строится на условности, символичности образа. Многие гобелены художницы были выполнены по мотивам поэтического творчества белорусских классиков М. Богдановича и Я. Купалы. Людмила Петруль уделяет большое внимание использованию и разработке декоративного начала искусства гобелена. Для усиления выразительности образного решения своих произведений художница создает ворсовые рельефные, объемные гобелены с использованием не только ткачества, но и плетения, вышивки, включения в полотно разнофактурных нитей, деталей. Серия гобеленов «Плачущая ива» (1994–2004) – пример варьирования одной и той же конструкции, структуры на тему «Времена года».

По своей природе гобелен предполагает связь со стеной, с интерьером, архитектурным пространством. Людмилой Петруль в разные годы выполнялись монументальные интерьерные объекты. Один из последних ее гобеленов – «Тайны пуши» (2006) – украшает новое здание Национальной библиотеки Беларуси в Минске.

В современном декоративно-прикладном искусстве отмечается стремление к синтезу традиционных и экспериментальных направлений в творчестве. Растет индивидуализация художественного видения, стремление к выражению духовных ценностей в произведениях декоративного искусства.

В белорусском декоративном искусстве на современном этапе прослеживается ряд тенденций – фольклорная, романтическая и изобразительная. Фольклорная тенденция проявляется в обращении к народным традициям. К ним обращаются такие мастера гобелена как В. Марковец-Бартлова, А. Непачалович, В. Кривошеева “Полесское утро”, И. Данилова, Г. Кривоблоцкая “Диалоги с природой” Художники отходят от суеты города в тишину природную, не тронутую цивилизацией среду. В изобразительно-ассоциативном направлении отмечается тяготение к изобразительности (например, А. Кищенко, Г. Горкунов, С. Свистунович).

Декоративно-прикладное искусство 1990-х годов имеет прочную основу, заложенную мастерами старшего поколения. Растет профессиональное мастерство, разнообразнее и богаче становятся изобразительные средства и технологические приемы.

Искусству Беларуси последних пятнадцати-двадцати лет свойственно разнообразие и философское обобщение художественных образов. Значительно активизировалась выставочная деятельность, проводятся международные пленэры, фестивали и выставочные проекты. Выставки современного искусства регулярно показывают Музей Белорусской государственной академии искусств, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Дворец искусств.

В 2001 году в Минске прошла выставка «Беларусь – третьему тысячелетию». Эта выставка была организована как эпохальная ретроспектива за целое столетие со всей Беларуси, то есть со всех музеев. Это были новые работы, созданные за последние пять лет. Зрители впервые видели гобелен умершего уже Геннадия Гаркунова, с чьим именем неразрывно связано понятие «белорусский гобелен». Во время «Славянского базара в Витебске» прошла выставка гобелена в залах Витебского литературного музея. Участники – преподаватели и выпускники кафедры дизайна Витебского государственного технологического университета.

Название экспозиции – «Истоки» – точно определяет творческое кредо авторов и внутреннее содержание их произведений.

Выставки ДПИ проходят не только во дворцах культуры, музеях, но даже и в библиотеках. Вот и в Национальной библиотеке представлены некоторые виды декоративного творчества – такие как керамика, гобелен, витраж. В произведениях Л. Петруль, Н. Сухаверховой, Г. Лукиной, В. Кривошеевой, Л. Густовой, которые представлены в библиотеке, есть прочная связь с традициями народного творчества, там присутствует мироощущение народного искусства. В них не так много экспериментальности, больше серьезности и строгости.

Также в г. Витебске в июле 2011 года была открыта Республиканская выставка художественного текстиля «Каляровая нізка». Все участники республиканской выставки являются членами Белорусского союза художников, Белорусского союза дизайнеров, выпускниками Белорусского государственного театрально-художественного института (ныне Белорусская академия искусств), Белорусского университета культуры и искусств, кафедры дизайна Витебского государственного технологического университета, художественно-графического факультета Витебского государственного университета им. П.М. Машерова. Экспозиция включает произведения. Работы выполнены в авторских техниках, подвойного,

переборного, выборного четырехремизного узорного ткачества, шпалерной технике с использованием разнообразных как традиционных, так и нетрадиционных материалов: шерсть, лен, хлопчатобумажная нить, джут, сизаль, синтетика, керамика, дерево, кожа и другие.

16-31 марта 2012 года традиции ручного ткачества демонстрирует выставка гобеленов «Связь» в Минске, на которой представлены работы художника и преподавателя Людмилы Петруль и ее учеников. Среди учеников Людмилы Петруль, которые вместе с признанным мастером представляют свои произведения, студенты Белорусского государственного университета культуры и искусств Алина Зайко, Анастасия Арсентьева, а также молодые художники Елена Колесникова-Илькавец, Юлия Зеленая, Ольга Конева и другие.

В наши дни гобелены приобретают станковый самоценный характер, новый пластический язык, оригинальную палитру, монументальное или декоративное содержание, соотнесенность с интерьером. Белорусский гобелен традиционный в своей основе, ему несвойственные пространственные игры, иллюзии, неожиданные «прорывы в третье измерение». В декоративном искусстве нашего времени можно увидеть общие тенденции. Одна из них – особенное сочетание философичности и декоративности. Сочетание в одном произведении разных не только техник, но и материалов, а также видов искусства – также одна из очень распространенных современных тенденций.

«Сегодня белорусскую школу гобелена характеризует разнообразие тем и разных творческих почерков художников-текстильщиков, поиски выразительных фактур и материалов для раскрытия образов», – считает Наталья Лисовская. Она добавила, что синтез видов и жанров искусства позволяет выявить национальное своеобразие белорусского гобелена. Любовь к Родине и родной природе является самой распространенной темой белорусского гобелена. Вместе с тем мотивы, используемые художниками, самые разнообразные: человек-творец, архаика и современные интерпретации, символика белорусской народной культуры, образы известных людей, натюрморт и пейзаж. И это всегда очень личное, эмоциональное видение и отражение мира. Художников волнуют и большие, общечеловеческие – глобальные темы из истории и современности.

Белорусские гобелены – выставочны, так сказать “станковые”, со своей сложной пластической оркестровкой. И монументальные, выполненные для определенного архитектурного пространства, – стали сегодня привычными в нашей жизненной и эстетической среде. Они украшают музеи и больницы, кафе и рестораны, библиотеки и магазины, государственные здания и квартиры, профилактории и театры. Иными словами, белорусский гобелен –

одно из современных классических искусств, формирующих гармоническую среду и чувство прекрасного у человека.

СОЛОМОПЛЕТЕНИЕ

Аграрно-магическая символика соломенных изделий. Солома всегда была незаменимым пластическим материалом для создания различных обрядовых атрибутов и украшений, в которых ярко проявились фантазия и мастерство крестьян. Наиболее богата многообразными примерами народного творчества жатвенная обрядность. Повсеместно существовали обычаи украшать первый «зажиночный» и последний «дожиночный» сноп, убранный с поля, сплести из хлебных колосьев венки, оставлять на ниве заплетёнными последние колоски. «Бородою» или «божьей бородой» называли украшенные несжатые колоски, которые обязательно оставляли на поле, в качестве дома для хлебного духа. С течением времени обрядовые атрибуты жатвы приобрели символическое значение, стали украшениями, которые выполняли по традиции.

Зерном, осыпали молодых на свадьбе, а девушку сажали на солому, чтобы сила растений передалась молодой семье и их будущим детям.

Венками из колосьев украшали головы девушек-жниц, их дарили хозяину поля в знак пожелания благополучия. Наряду с круглыми венками известны и более поздние по происхождению декоративные жатвенные венки, имеющие сложные формы.

Традицией ритуальных действий с соломой и изготовления из нее обрядовых изделий пронизаны многие аграрные ритуалы и праздники. Когда-то наши предки, стремясь умиловить богов, от которых, по их представлениям, зависел урожай, приносили на своих полях человеческие жертвы. На более высокой стадии общественного развития человеческие жертвоприношения были заменены символами в виде антропоморфных изображений. Материалом для их изготовления преимущественно стала служить солома. Пучки и жгуты соломы связывали, сплетали, придавали им очертания человеческой фигуры. Этим народным творениям был отпущен недолгий век: рождаясь с началом обряда или праздника, они умирали с его завершением. Соломенные изображения Масленицы, Ивана Купалы, Ярилы, Костробуньки, Марены горели в огне ритуальных костров, тонули в воде. Их смерть символизировала будущее воскрешение в зерне нового урожая.

Нужно вспомнить ещё об одном народном обычае – ряжении в солому. У восточных славян оно приходилось на период зимне-весенних праздников – Рождество, Масленицу, Пасху. Ряженных покрывали соломой с ног до головы, одевали им на головы соломенные шапки из соломы, которые были замысловато сплетены и украшены колосками.

История развития соломоплетения на Беларуси

В прошлом из соломки изготавливались преимущественно изделия утилитарного назначения – разнообразные емкости для хранения зерна, муки, соли; предметы домашнего обихода – сундуки, «кузубы», «шыяны», «сявеньки», дорожные сумки, кублы; предметы одежды – шляпы, «коробочки» (головной убор), обувь и многое другое.

Период наивысшего взлета белорусского соломоплетения пришелся на конец XVIII- начала XIX веков. До нашего времени сохранились только соломенные царские врата. Именно царские врата из деревень Лемешевичи Пинского и Вавуличи Дрогичинского районов – вершина творчества белорусских народных мастеров соломоплетения XVIII - XIX веков. Здесь применен новый прием – главная деталь резного деревянного иконостаса с иконами заменена ажурной декоративной перегородкой соломенного орнамента, состоящего из кругов, ромбов, крестиков. Такой прием среди других европейских народов не отмечен.

Особой ажурностью и филигранностью узоров отличаются врата из Лемешевич (XVIII век). Композиционное построение традиционно: две створки с полукруглым верхом покрывались жгутами витой плетенки, делившими каждую из них на две части. В центре полученных прямоугольников компоновались два разработанных узорчатых круга – своего рода символов солнца. Каждый круг образовывался из по-особому выплетенных круглых жгутов и плоско-сплетенных ромбиков различной величины. В центре кругов помещался слегка выпуклый плоско выплетенный ромб, обведенный жгутом круглой плетенки. От него расходились пары мелких ромбиков. Ромбы различной величины – основной орнаментальный мотив врат.

Единственным креплением и основанием ромбов, как и композиции в целом, являются тонкие прутки лозы и нитки.

Упадок в соломоплетении, после взлета в XVIII - начале XIX-го веков, начался с середины XIX века. Соломенные изображения животных и птиц утрачивали свою обрядовую значимость и постепенно перешли в ранг детских игрушек и пустячных забав.

Соломенные бытовые изделия для хранения продуктов, зерна, которые были незаменимы в крестьянском быту на протяжении многих веков хоть и медленно, но тоже стали вытесняться более современными изделиями. Хотя по прочности они могли соперничать с любыми из них. Емкости, выполненные в технике спирального плетения, имели самые разнообразные размеры и формы и находили широкое применение в хозяйстве. Самые большие могли вмещать в себя десятки килограммов зерна. Они были гигроскопичны, их не

грызли мыши. И даже в 1940-1950-е годы некоторые крестьяне изготавливали такие изделия для себя.

С середины XIX века начало уменьшаться и изготовление элементов одежды из соломы. Самыми распространенными из них были соломенные шляпы. Соломенная шляпа была обязательной частью народного летнего мужского костюма. Постепенно сельские жители стали отдавать предпочтение головным уборам фабричного производства, а шляпы продолжали носить для защиты от солнца во время работ в поле или, когда пасли скот.

Новый взлет в истории белорусского соломоплетения начался в 1960-е годы. С этого времени соломоплетение стало интенсивно обогащаться новыми приемами плетений. Особенно ярко и разнообразно развилась художественная сторона соломенных изделий. Наблюдается усиление декоративного начала, тяготение к сюжету, к чисто декоративным формам.

В конце 80-х – 90-х годов в Белоруссии отмечен своеобразный соломенный бум. Старшая плеяда мастеров белорусской соломы – Таисия Агафоненко, Лариса Лось, Лидия Гловацкая, супруги Соломянко и Гресь приняли в свои руки, угасавшие в крестьянской среде традиции соломоплетения и современно их, переосмыслили.

Использование соломенных изделий в быту

Изделия из соломы находились в широком употреблении в повседневной жизни крестьянина. Из соломы изготавливались как предметы быта, в частности посуда, так и головные уборы.

Виды кухонной утвари: соломенные бочки – «кузубы», «шияны», «соломяники»; емкости для хранения продуктов питания – «кублы», «коробки»; овальные и круглые «севенки», «лубки», «гарнцы».

Техника изготовления соломенной утвари носит название спирального плетения. Жгуты соломы укладываются по спирали, начиная со дна изделия, наращивая его объем в высоту и ширину. Витки жгута скрепляются более прочным, чем солома, материалом: расщепленными прутьями лозы, орешника, корнем хвойных пород деревьев, а в небольших по размеру предметах – льняными, пеньковыми нитками или лыком. Фактически витки соломенного жгута сшиваются друг с другом. Спиральное плетение – один из наиболее древних видов художественной обработки соломы. Наиболее широко использовали её для создания утилитарных предметов в безлесных местностях – в южных и центральных районах России, на Волыни, в белорусском Полесье.

Головные уборы

Шляпы из соломы делали в форме «канотье» – с низкой тульей, с небольшими полями, широкополыми с высоким цилиндрическим, конусообразным или фигурным верхом. Белорусы-полешуки выплетали из

соломы шляпы, по фасону очень похожие на высокие дворянские цилиндры, что были в моде в первую четверть XIX века. Праздничные капелюши были украшены плетёной тесьмой или матерчатыми лентами, которые эффектно выделялись на фоне соломки. С распространением в деревне моды на городской костюм и картуз с лаковым козырьком крестьяне стали выплетать из соломы шапки с козырьком характерной для картуза формы.

И крестьянские и городские соломенные шляпы выполнены одинаково – сшиты из плетеной соломенной ленты. Способ изготовления формы шляпы при помощи сшивания ленты схож с принципом создания формы в технике спирального плетения. Лента-плетёнка, как жгуты соломы, укладывается по спирали и сшивается. Крестьянские капелюши и брыли сплетены из целых соломин, а более деликатные и изящные городские шляпки – из расщепленных в тонкие полоски.

Во второй половине XIX века в некоторых местах Белоруссии, России, Украины крестьянское производство соломенных шляп приобрело промысловые формы и стало в основном ориентироваться на городского потребителя. С Полесья в 1860-е годы плетеные шляпы и картузы вывозили в Киев, Минск, Вильно.

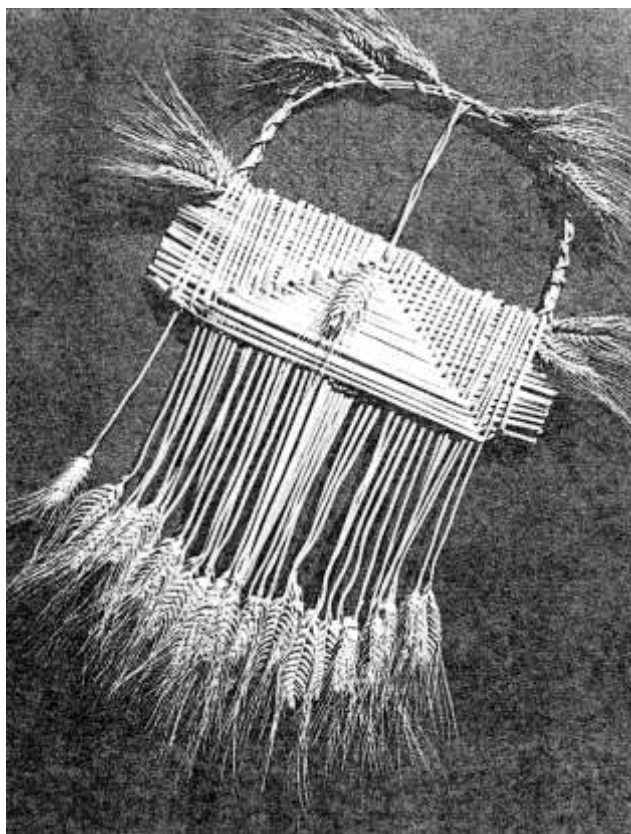
ТРАДИЦИИ СОЛОМОПЛЕТЕНИЯ БЕЛАРУСИ.

Соломоплетение – одно из древнейших ремёсел. Временем его зарождения можно считать начало периода земледелия.

Возникнув в тесной связи с земледельческой обрядностью, оно приобретало свой вид и форму в народных ритуалах и празднествах.

Обычай оставлять на поле в залог будущего урожая несжатыми последние колоски имел свое декоративное выражение.

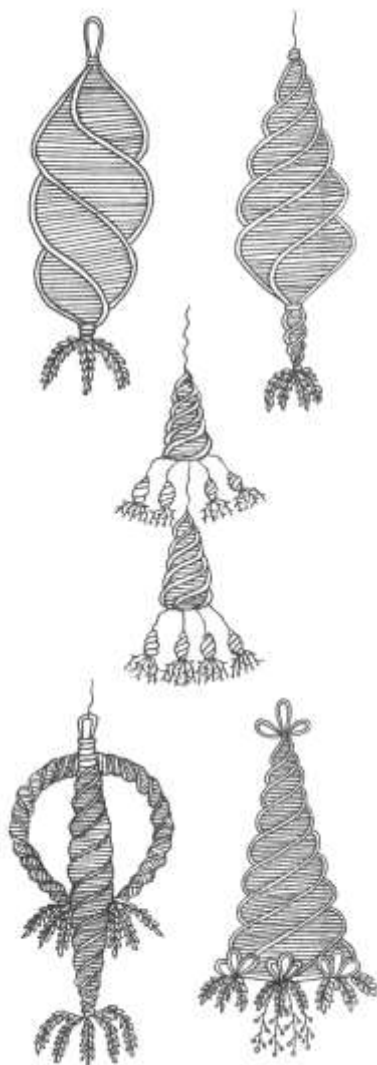
Многим народам известен способ заплетать его по принципу венка в виде согнутого пополам квадрата, от сторон которого отходят колоски, действительно напоминающие бороду. Форма этого жатвенного атрибута и прием его плетения, очевидно, дошли до нас из древности.



О чём нам говорит и его название **“арабская клетка”**.

Представления крестьян, что в последнем снопе присутствует дух хлеба, который может принимать образ человека или животного, нашли свое воплощение в соломенных фигурках. На территории Германии. Крестьяне вязали чучело «матери хлеба» или «старухи» из трех-четырех снопов или делали большое двойное чучело, внутри которого помещали маленькую куколку из колосков.

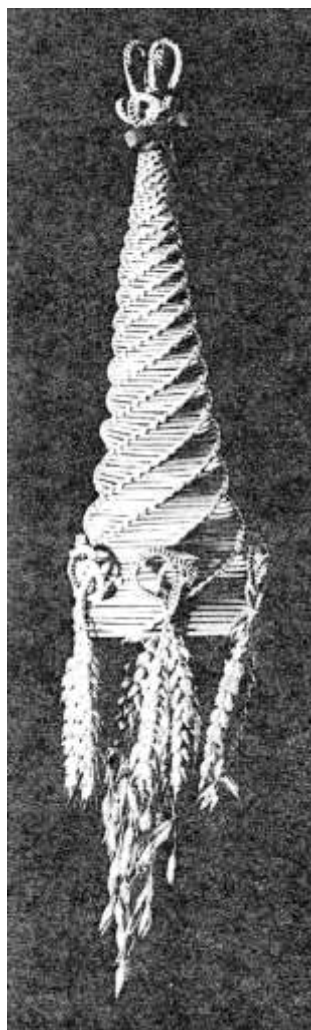
В Шотландии из последнего сжатого снопа сплетали снопики-чучела от восьми до тридцати сантиметров длиной, которые называли “дева”, “дева урожая”.



Крестьяне Западной Европы верили, что дух хлеба, изгоняемый с поля во время жатвы, может принять облик собаки, волка, зайца, петуха или других животных. В Германии жница, вязавшая последний сноп, делала из него «хлебного волка» — небольшое чучело, туловище и ноги которого были сделаны из крепких стеблей, а хвост и грива — из колосков. В других местах последнему снопу придавали облик петуха. Хранили это чучело над дверью дома до следующей жатвы.



В Англии традиционно по окончании жатвы делали подвески в форме сосулек с колосками. По своей форме они напоминают снопик сжатого хлеба, перевязанный лентами, или куклу. Не случайно в Англии эти украшения носят название зерновых кукол.



Также получили распространение жатвенные букеты, которые устанавливали в домашних алтарях и церквях как символы плодородия. В Англии и Ирландии их оформляли в виде венка из колосьев, центр которого украшался ромбом или крестом, выплетенным из соломы.



В 19 веке обрядовые атрибуты жатвы повсеместно приобрели декоративные формы. Так, например, последний сноп, который хранили в доме, стали заменять подвесными украшениями, сделанными из его стеблей.

Формы жатвенных украшений различны и многообразны. Традиции их изготовления продолжают в современном искусстве соломоплетения.



Нужно упомянуть о таком элементе народных обрядов и праздников как ряжение в солому. У славян оно приходилось на период зимне-весенних праздников – коляды, масленица, пасха. Так, например, у поляков и словаков на масленицу и пасху ряженных покрывали соломой с головы до ног, оборачивали снопами, обкручивали плетеными соломенными косами. Обязательной деталью ряженных была конусообразная шапка из соломы. Особенно интересны шапки польских ряженных – «драбы». Довольно высокие (иногда до метра), украшенные колосками, соломенными кисточками. Позднее, в 20 веке, они украшались разноцветными лоскутками, цветной бумагой.

В наше время соломенные маски приобрели исключительно декоративное назначение.



ХУДОЖЕСТВЕННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ВЫСОКОРЕЛЬЕФНОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ

*Ковалёв А.А. кандидат философских наук,
доктор педагогических наук.
профессор кафедры ДПИ*

В современной художественной культуре таких стран как Россия и Беларусь всё большее значение придается возрождению ушедших традиций высокого уровня мастерства в области технологии художественной обработки материалов. В этом ключе речь идет именно о материалах, традиционно используемых в декоративном искусстве наших стран, а это в первую очередь дерево, не умаляя при этом художественную обработку металла. Год от года повышается интерес к художественной обработке древесины, это можно наблюдать и в увеличении количества творческих работ в экспозициях современных выставок, выполненных в материале дерево, и о впечатляющей вариативности изделий мастеров народных промыслов. Практика организаций выставок связанных с демонстрацией произведений мастеров-резчиков по дереву работающих в традиционных техниках, постоянно расширяется. А в этой области культура наших стран имеет очень богатые традиции.

Вся жизнь наших предков, русичей и других славянских племен проходила подле дерева и вместе с деревом. Человек рожденный в бревенчатом срубе-избе набирался сил в уютной деревянной люльке-колыске, а из красного угла за ним приглядывали, вначале резные лики Родных Богов, а после принятия новой веры писанные на деревянных досках Богоматерь, Спас и другие христианские святые. Большинство бытовой утвари было деревянной – это и значительная часть посуды, резные кленовые ложки, ковши, бочонки, туеса; это и неприхотливая деревянная мебель, тесанные лавки и столы, и многое другое. Семьи покрепче, позажиточнее больше внимания обращали на внешний вид предметов быта, старались придавать им определённую художественную форму, занимались украшением своего жилища.

С давних времен в белорусской культуре художественная обработка дерева имела прочно устоявшиеся традиции. Резчиков и краснодеревщиков из Великого княжества Литовского Русского и Жамойтского, хорошо зная об их мастерстве, часто приглашали в Россию, Польшу, Венгрию. Из дошедших до нас источников известно, что белорусские резчики и краснодеревщики принимали участие в строительстве и оформлении царского дворца в селе Коломенское, под Москвой XVII века (время правления Алексея Михайловича Романова). Ими были исполнены иконостасы церковью Воскресения Славущего Теремного дворца Московского Кремля; Алексея митрополита что на Глинницах – центр Москвы, в 1670–1680 годы. Резчики белорусы Клим Михайлов, Андрей Федотов, Иван Филлипов (Тютрин). Далее следует упомянуть Царские врата и иконостас Смоленского Успенского собора, Новодевичьего монастыря; иконостас собора Донского монастыря в Москве; иконостас церкви Покрова в Филях и др. В этом контексте можно привести массу примеров. Что очень ценилось – белорусские резчики владели техникой высокорельефной резьбы (горельефной).



Рис. 1. Царские врата иконостаса церкви Алексея митрополита на Глинцах. Восстановленный и обработанный архивный снимок. 1920-е годы. В 30-е годы церковь была снесена. Находилась в центре Москвы, Глинцевский переулок.

Самой сложной техникой считается сочетание рельефной и прорезной резьбы, которая использовалась при изготовлении Царских врат (центральной части алтаря) в Успенском соборе г. Смоленска. В некоторых случаях, а именно в изготовлении обрамляющих колон общий рельеф представлял из себя объёмную форму, которую уже сложно квалифицировать как классический рельеф. Не много мастеров славяно-русских земель владело данной технологией. В настоящее время появляется возможность в определённой степени практическим путём воссоздать технологию (весь цикл процесса) этого сложного вида резьбы. В данной технике вместо культовой, храмовой орнаментальной резьбы можно выполнять сюжетные композиции на мифологическую и бытовую тематику.

Путём анализа большого количества литературы автору (А.А. Ковалёву) удалось достаточно основательно и убедительно прописать (проработать) категориально-понятийный аппарат исследуемого вопроса – белорусской высокорельефной резьбы. В ходе работы над историей данного феномена *было проанализировано около 50 источников* отечественных и зарубежных исследователей художественной резьбы по дереву включая различные аспекты этого вида дпи:

Л.С. Абецдарский [1.], С.В. Бессонов [2.], И.Л. Бусева-Давыдова [3.], Н.Ф. Высоцкая [4.] [5.], Н.И. Комашко[6.], А.Марцинович[7], М.В. Николаева[8.],

Н.А. Вьюева[9.] – та литература в которой показана роль и значение белорусских мастеров-резчиков в оформлении храмов Москвы и Подмосковья в XVII-XVIII веках;

Г.М. Литвин [10.], Г.Нечаева Е.М.[11.] Сахуто А.М. [12.][13.], Скидан А. [14.] – источники данных авторов в которых анализируются особенности белорусской народной резьбы по дереву;

А. Ярошевич [15.] – резьба в католических кастёлах;

С.В. Андриевская, И.П. Хитько [16.] – авторы которые исследуют творчество современных резчиков Беларуси;

А.Ф. Афанасьев [17.], А.А. Барташевич [18.], Т.А. Матвеева [19.], В.Г. Ходосевич [20.], И.П. Хитько [21.] – авторы которые описывают технологические и методические аспекты (художественно-образовательная деятельность) художественной резьбы по дереву.

В статье И.Л. Бусевой-Давыдовой, М.В. Николаевой «Белорусская резь: Высочайшая степень совершенства» из книги-альбома «Белорусы Москвы. XVII век.» (2013 г.) дается характеристика стилистическим особенностям резьбы, которую выполняли белорусские мастера в Москве в XVII веке [22].

Стилистически белорусская высокорельефная резьба – «белорусская резь», несомненно, должна определяться как барокко. Однако она существенно отличается от европейской барочной резьбы – итальянской, немецкой и польской, для которой типична статуарная пластика (в Германии особенно обильная). Анализируя дошедшие до нас образцы, можно сделать вывод о том, что белорусские резчики весьма умело «держали плоскость», говоря иначе, уровень плоскости, не вырываясь за предел общего условного уровня рельефа. Плоскостность орнаментальной резьбы, ее «накладной» характер, не смотря на нередкую атектоничность и запутанность, говорит о наличии определённого чувства меры у белорусских резчиков, при этом, это качество совершенно не сказывалось на энергичность моделировки рельефной формы, которую постоянно оживляли излюбленные белорусскими и русскими резчиками мотивы – прорезные колонки с виноградной лозой, виноградные и акантовые листья высокого рельефа. Зато польские и немецкие мастера широко употребляют маньеристические орнаменты и комбинации геометрических форм с растительными. В украинской же резьбе надолго задержались традиции ренессанса, что обусловило ее плоскостность, стремление к симметрии, простоту и ясность композиций. Таким образом, именно в этой специфической форме культового декоративно-прикладного искусства – «белорусской рези», произросшей из белорусских корней на русской православной культуре храмового убранства, декоративно-прикладное искусство России последней четверти XVII в. не только встало на один уровень с европейским, но и выработало свой оригинальный и

художественно совершенный вариант общеевропейского стиля, который вовсе не уступает не в художественном, не в технологическом аспектах другим европейским аналогам.

В некоторых источниках при характеристике высокорельефной (горельефной) резьбы используется термин «Флемская резьба». По этому поводу существует два варианта прочтения. Флемованные дорожки – это багеты, покрытые порезкой, напоминающей языки огня. От слова «Flamme» некоторые исследователи производят и само название нового типа резьбы – флемская резьба. Однако более вероятно, что оно произошло от слова *flamisch* (фламандский). Генетическая связь подобной резьбы с Фландрией достаточно хорошо прослежена польскими учеными. (Е. Анжель и др.)

На сегодняшний день можно констатировать следующее, тот высокий уровень, который был достигнут белорусскими и русскими мастерами в создании и оформлении храмового убранства – иконостасов, аналоев, обрамлении икон и т.д., в силу ряда объективных причин не может быть востребован служителями христианского культа. Современные мастера-резчики в основном сконцентрированы на творческих работах, либо частных заказах--отделка интерьера, мебель. панно и т.д. И это обстоятельство позволяет поддерживать общий профессиональный уровень художественной резьбы по дереву. В общем, спрос на деревянные изделия, выполненные на высоком профессиональном уровне, не уменьшается. Художественные изделия, выполненные из дерева, всегда остаются в фокусе внимания ценителей декоративно-прикладного искусства благодаря своей красоте, экологичности и особой уникальной энергетике, которая от них исходит. Традиции художественной обработки дерева в настоящее время пытаются сохранить некоторые специальные образовательные учреждения Беларуси и России.



Рис.2 Резное панно на тему «Мая Радзима Беларусь» выполненное для интерьера столовой ВГПИ им. С.М. Кирова. Дипломный проект выполнен группой студентов ХГФ, под руководством И.П. Хитько. 1976 год. Кафедра дпи, зав. каф. А.Ф.Ковалёв. При выполнении панно использовалась *техника обратного рельефа (контррельефа)*.

Список литературы

1. Абецедарский, Л. С. Белорусы – мастера Оружейной, Золотой, Серебряной и мастерской палат / Л. С. Абецедарский // Белорусы в Москве: XVIIв.: из истории русско-белорусских связей / Л. С. Абецедарский. – Минск, 1957. – С. 26–43.
2. Бессонаў, С. В. Беларускае мастацкае майстэрства ў Маскве XVII стагоддзя / С. В. Бессонаў // Вес. Акад. навук Беларус. ССР. Аддз-не грам. навук. Сер. гіст. – 1947. – № 1. – С. 75–81.
3. Бусева-Давыдова, И. Л. Декор русской архитектуры XVII в. и проблема стиля / И. Л. Бусева-Давыдова // Архитектурное наследство / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т теории архитектуры и градостроительства. – М., 1995. – Вып. 38. – С. 39–49.
4. Высоцкая, Н. Царская брама / Н. Высоцкая // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 8. – С. 57–58.
5. Клім Міхайлаў – разьбяр «з таварышы», Дарафей Залатароў – пазалотчык «з таварышы» // Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў : альбом / аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая. – Мінск, 1983. – С. 98–102.
6. Комашко, Н. И. Белорусские мастера в Московском государстве второй половины XVII века [Электронный ресурс] / Н. И. Комашко // РусАрх. – Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/komashko1.htm>. – Дата доступа: 07.09.2018.

7. Марціновіч, А. Калі дрэва спявае. Клім Міхайлаў / А. Марціновіч // Хто мы, адкуль мы ... : гіст. эсэ, нарысы : у 3 кн. / А. Марціновіч. – Мінск, 2008. – Кн. 1. – С. 161–179.
8. Николаева, М. В. История создания иконостасов храмов Высокопетровского монастыря по письменным источникам последней трети XVII века / М. В. Николаева // Актуал. проблемы теории и истории искусства. – 2017. – № 7. – С. 460–472.
9. Вьюева, Н. А. Беларускі разьбяр Клім Міхайлаў – жалаваны майстар Аружэйнай палаты / Н. А. Вьюева // Помнікі мастацкай культуры Беларусі : новыя даслед. : зб. арт. / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1989. – С. 79–83.
10. Літвін, Г. М. Развіццё дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі ў другой палове XVII стагоддзя / Г. М. Літвін // Тр. молодых специалистов / Полоц. гос. ун-т. – Новополоцк, 2008. – Вып. 28. – С. 55–58.
11. Нечаева, Г. Ветковская резьба / Г. Нечаева // Декоратив. искусство СССР. – 1982. – № 10. – С. 48.
12. Сахута, Я. М. Беларуская рэзь / Я. М. Сахута // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1984. – Т. 1. – С. 192–193.
13. Сахута, Я. Іканастас Смаленскага сабора Новадзявочага манастыра / Я. Сахута // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 3. – С. 45–46.
14. Скідан, А. На ліштвах – сад дзівосны: веткаўская дамавая разьба ў кантэксце стараверскай культуры / А. Скідан // Мастацтва. – 2008. – № 7. – С. 52–55.
15. Ярошевич, А. Резьба первой половины XVII века костела в Кремянице / А. Ярошевич // Аладаўскія чытанні : матэрыялы канф., прысвеч. вынікам навук.-даслед. працы за 2002 г., Мінск, 2–3 чэрв. 2003 г. : у 2-х ч. / Нац. маст. музей Рэсп. Беларусь ; адк. рэд. С. А. Шукан. – Мінск, 2003. – Ч. 1. – С. 31–32.
16. Хіцько, І. П. Разьбяры Віцебшчыны / І. П. Хіцько // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XVI (63) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 16–17 марта 2011 г. : в 2-х т. / Витеб. гос. ун-т. – Витебск, 2011. – Т. 1 / редкол.: А. П. Солодков (гл. ред.) [и др.]. – С. 292–294.
17. Афанасьев А.Ф. Резьба по дереву. – М., 1999.
18. Барташевич А.А., Романовский А.М. Художественная обработка дерева. – Мн., 2000.
19. Матвеева Т.А. Мозаика и резьба по дереву. – М., 1978.
20. Ходосевич В.Г. Рельефные виды резьбы. – Витебск: УО «ВГПТК», 2005.

21. Хитько И.П. Основы резьбы по дереву: учебно-методическое пособие. – Вит., 2007.
22. Бусева-Давыдова И.Л., Николаева М.В. Белорусская резь: "Высочайшая степень совершенства" // Белорусы Москвы. XVII век--Минск: Белорусская Энциклопедия им. П.Бровки, 2013 --Стр. 258-251.
23. Ковалёв А.А. Отчёт получателя гранта Президента Республики Беларусь в науке, образовании, здравоохранении, культуре А.А. Ковалёва о результатах научного исследования (инновационного проекта). Тема: "Традиции белорусской высокорельефной резьбы (белорусская резь)".--Минск: Типография БГУКИ, 2018. -36с.

БЕЛОРУССКАЯ ВЫТИНАНКА

Вытинанка ("выцінанка", "выразанка", "выразка", "выстрыганка", "выбіванка") – вид народного декоративно-прикладного искусства, ажурный узор, вырезанный из чёрной, белой или цветной бумаги; а также техника традиционного вырезания из бумаги. Термин распространен на территории Беларуси, Польши, Украины. В белорусской искусствоведческой науке используется с 80-х годов XX века. Первой публикацией, упоминающей это явление белорусской культуры, стала статья Е. Сахуты, которая вышла в 1988 году в журнале «Мастацтва». О происхождении этого явления традиционного искусства в нашей стране однозначно сказать можно немного. Силуэтное вырезание, распространившееся в кругах европейской знати с конца XV века, в наименьшей степени повлияло на народные вырезки. Вытинанка развивалась самостоятельно как один из видов декоративно-прикладного искусства. Об этом свидетельствуют общие для всех других видов народного творчества образы и мотивы, которые закрепились и в вытинанке. Чтобы точно описать историю возникновения и развития белорусской народной вырезки необходимо проследить историю развития бумажного производства и историю ажурного вырезания из более древних материалов (кожи, войлока, ткани). Своеобразным прототипом народных вырезок, по мнению украинского исследователя М.Станкевича, стали кустодии – бумажные (ранее кожаные и металлические) накладки с ажурными вырезанными краями под канцелярские печати, распространенные в середине XVIII века. Возникновение и распространение вытинанки в белорусской деревне связано с развитием промышленного производства бумаги и переходом от «курных» крестьянских домов к печному отоплению. Самая древняя бумага, которая известна на территории Беларуси датируется XIV веком – это письма Витовта

Великого, князя древне белорусской державы. Первое предприятие по производству бумаги (паперня) появилось в XVI веке в Вильно, тогдашней столице Великого княжества. В XVII – XVIII веках паперни были почти в каждом большом городе государства. В конце XIX – начале XX века вплоть до событий 1917 года бумажная промышленность Северо-Западного края была одной из самых динамично развивающихся отраслей местной экономики. Быстрое и эффективное внедрение технических новинок, системы организации бизнеса и труда сделало эту отрасль одной из самых привлекательных сфер для инвестиций местных и пришлых капиталистов. Бумажные фабрики Беларуси в этот период достаточно успешно конкурировали с аналогичными производствами в России, Украине, Польше и даже Финляндии. И не только практически полностью закрывали потребность внутреннего рынка, но и продавали значительные объемы продукции в другие регионы Российской империи. Вытинанка получает широкое распространение в оформлении крестьянского интерьера с середины XIX века. Наибольший ее расцвет приходится на конец XIX – начало XX века, определенный всплеск популярности наблюдался в послевоенные 40 – 50-е годы XX века. В Любанском районе Минской области (согласно современным этнографическим данным) наряду с бумажными вырезками употреблялись изделия из дешевой ткани (белого ситца) с аналогичной композицией. Часто как бумажные, так и тканевые вырезки окрашивались цветными красителями по краям прорезанных отверстий. Интересно, что каждый фрагмент узора имел своё название: “сухарыкі”, “лялечкі”, “зоркі” и т.д. Распространены были и вырезки, имитирующие узоры гардинных тканей. Для их изготовления пользовались как ножницами, так и ножами, резцами («Галубы», д. Маршалки Воложинского района Минской обл.; «фіранкі», г. Новогрудок Гродненской обл.). Изделия, выполненные при помощи резца или ножа, являются технологической разновидностью вытинанки и часто в народе носят название «выбіванка» (д. Болота Кобринского района Брестской обл.). Основные черты народной вырезки - симметрия и декоративность образов (непреренно высокая степень стилизации, склонность к геометризации прорезей и т.п.). В белорусской вытинанке применяются осевой (зеркальный), радиальный и раппортный виды симметрии, а также сочетание нескольких ее видов. Ассортимент ажурных изделий из бумаги составляют оконные занавески (“фіранкі”, “кветкі”), кружева (“карункі”) для украшения полок, потолочных балок, рамок с фотографиями, икон, дверных косяков; салфетки (“сурвэтки”, “рагавічкі”, “вугольнікі”) и др. По установившемуся обычаю вытинанками украшали интерьер жилища каждый год к наиболее важным праздникам Коляд (Рождества) и Великодня (Пасхи). На Западе Беларуси черными или полихромными вытинанками украшали побеленные стены жилищ. Наряду с

изделиями утилитарного характера встречались самостоятельные сюжетные композиции для декорирования стен жилья, потолочных балок, дверных косяков и окон. Среди сюжетов наиболее популярны Древо жизни (“Дрэва жыцця”), композиции с букетами и вазами (“Жаночая доля”), вероятно встречались и фигуративные композиции с сюжетами изобразительного характера. Поскольку бумага была дешевым и доступным материалом, изделиями из нее не дорожили. По прошествии определенного времени старые вытинанки выбрасывали или сжигали. Этнографы достаточно поздно обратили внимание на этот вид народного искусства. В 1928 году работниками Гродненского музея была проведена экспедиция по территории современного Гродненского района. Среди приобретений были и местные бумажные вытинанки, которые «использовались местными крестьянами для украшения хат». В 20-е годы эти произведения среди прочих изделий демонстрировались на выставках в Соколке, Белостоке, Вильно. Постепенно вытинанка вытесняется из крестьянского интерьера текстильными изделиями. До наших дней в быту белоруссов как на селе, так и в городе сохранилось вырезание снежинок из бумаги для украшения окон к новомуднему празднику.

В 70 - 80-е годы XX века произошло возвращение традиционного искусства вытинанки в культуру нашей страны. Произошло это благодаря росту интереса в среде творческой интеллигенции к традиционному наследию. Тогда вырезанием из бумаги увлеклись профессиональный фотограф и журналист В.Дубинка, художники Н. и Г. Соколовы-Кубай, А. Лось, М.Воронецкий, Ю.Малышевский и др. Вырезанием вытинанок увлекался и известный деятель национального культурного возрождения ксендз В.Чернявский (д.Вишнево Воложинского района Минской обл.). В 1995 году на III Международном фестивале кукольных театров Могилевский областной кукольный театр показал спектакль «Піліпка і ведзьма» (реж. А.Жюжда, худ.Л.Микина), основу художественного решения которого составили вытинанки. Актриса-рассказчица с ножницами в руках как будто вырезает героев спектакля из бумаги, открывая окошки с сюжетами сказки. Спектакль отмечен искусствоведами как пример чистоты стиля и открытие совсем новой ветви в развитии белорусского кукольного театра.

Вытинанка называется «совсем неожиданной, забытой ветвью». Однако, использование силуэтного вырезания в театральном творчестве не ново. Известен вид традиционного народного кукольного представления «батлейка», который основывался на принципе театра теней. Внутри бумажного короба зажигалась свеча, на фоне которой происходило действие с рождественскими сюжетами. Этот же принцип использован молодым творческим коллективом для создания спектакля о происхождении города Крево и его знаменитых правителях (худ. Л.Скитович). Действительно, еще

лет 10 назад вытинанка в Беларуси была не так известна как сегодня. Об этом свидетельствует такой факт: I Республиканская выставка, организованная искусствоведом и мастером Т.Марковец при поддержке Министерства культуры Беларуси, собрала небольшое количество произведений и не получила достойного резонанса даже в среде искусствоведов и мастеров народного творчества. Поэтому выставка вытинанки «Папяровы сусвет» 2005 года ошибочно названа первой Республиканской. На ней наряду с коллекцией вытинанок народной умелицы Н.Одинец (д.Засмужье Любанского района Минской обл.) было представлено около 150 произведений современных мастеров вытинанки различных стилистических направлений. Тут можно было увидеть и графические работы в технике вытинанки (Н.Соколова-Кубай, Н.Гамаюнова, Е.Шалимо), и работы в объемно-пространственном решении (птицы А. Талерчик, ангелы Т. Лобуновой), и светильники, декорированные при помощи бумажных композиций (Ю.Веремей), макеты оформления сцены (И. Забело), вытинанки философского содержания (Н.Червонцева), и, конечно, традиционные композиции с мотивами деревьев и птиц (Л. Казаченок, Л. Горовая, Н. Сухая и др.) В настоящее время вытинанка широко применяется в школе и внешкольных учреждениях образования и культуры для детского творчества. Популярна как техника графического искусства для оформления книг, плакатов, открыток, календарей (В.Дубинко, Н.Соколова-Кубай, Н.Гамаюнова).

Дизайнеры и оформители оценили выразительные художественные особенности вытинанки и используют ее в своем творчестве. Так, традиционные мотивы вытинанок использованы для оформления главной сценической площадки Международного фестиваля «Славянский базар» в Витебске в 2002 году. Более 10 лет существует единственная в Беларуси Молодечненская школа вытинанки. Создателем ее является известный мастер и глава творческой династии Червонцева В.Н. Две ее дочери Наталья и Елизавета, известные мастера с выразительным творческим почерком, сегодня преподают вытинанку на отделении декоративно-прикладного искусства Молодечненского музыкального училища им. М.К. Огинского. Из стен училища вышло несколько поколений вытинанщиков, которые работают в Гродно, Минске и других городах, и регионах страны. Сегодня сложно говорить об узко региональных особенностях традиционной вытинанки. Однако, живы еще носители этой традиции, детство которых захватило период активного бытования бумажной вырезки в крестьянской среде. Этот материал и подвергается сегодня активному изучению. Своеобразный эксперимент проводился Поставским Домом ремесел Витебской области. Найти аутентичные экземпляры начала прошлого века в районе охвата работы не удалось. Специалисты этого учреждения

стимулировали лучших мастериц воссоздать по памяти старинные узоры [10]. Коллекция этнографических и современных вытынанок сохраняется в Музее древнебелорусской культуры института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы НАН Беларуси, Гродненском государственном историко-археологическом музее. Активная работа по обобщению материала по вытынанке ведется Витебской, Гродненской областными методическими службами отрасли культуры, районными Домами ремесел городов Браслав, Городок, Поставы Витебской области, Любанским районным Центром культуры Минской области и др. В составе Белорусского союза мастеров народного творчества около 40 мастеров вытынанки. Наиболее известные: О. Бабурина, Н. Гамаюнова, Л. Горовая, О. Денисевич, В. Дубинко, Т. Лабунова, О. Маслова, С. Мулица, А. Овчинников, Г. Рудницкая, Н. Соколова-Кубай, А. Талерчик, Е. Червонцева, Н. Червонцева, Е. Шалимо. Большинство мастеров не только творчески работают, но и преподают традиционное вырезание из бумаги в кружках и студиях. Для организации преемственности и стимулирования мастеров к творчеству существует система конкурсных мероприятий как республиканского, так и регионального уровня. Так, в году прошел I Республиканский праздник-конкурс мастеров вытынанки «Ажунья фантазіі».

Сегодня вытынанка становится все более популярной, однако возникает много вопросов, которые следует озвучить:

- проблема поиска художниками и мастерами своего стиля (несознательное копирование известных образцов, тиражирование удачных приемов и образов особенно в среде начинающих);
- проблема соотношения декоративности и изобразительности в вытынанке;
- проблема интегрирования вытынанки в современную художественную (и жилую) среду.

МАЛЯВАНКА

Рождение массового искусства – едва ли не ключевое явление мировой культуры в XX веке. В нашей стране оно приобрело характер длительного процесса, поскольку происходило исподволь, постепенно приобретая особые компромиссные промежуточные художественные формы, которые существовали первоначально в смешанной крестьянско-мещанской социальной среде, на стыке профессионального искусства и традиционного народного творчества. Это явление проявилось во второй половине XIX века, в пореформенный период, одновременно и параллельно с пробудившим его к жизни промышленным подъёмом, развитием машинного производства и

городской культуры. Последняя сопровождалась появлением массовой аудитории потребителей художественной продукции. Она характеризовалась также преимущественно рыночно-коммерческой формой функционирования искусства и стандартизированными формами его создания, которое постепенно принимало индустриальный характер налаженного поточного производства.

Важным стимулом развития массовой культуры и искусства стало уничтожение многовековых межсословных барьеров и постепенная унификация общества, которое становилось однородным перед лицом нового критерия дальнейшего социального развития – торгово-рыночных отношений и денежного обмена. Финансовое благополучие как главный фактор общественной значимости личности, а также поляризация общества с точки зрения распределения богатства и бедности стали основополагающими. В Беларуси с давних пор особенности геополитического положения успешно реализовывались в развитии ремесла и торговли, давних и прочных традиций развития городской и местечковой культуры. Здесь процесс урбанизации общества проходил довольно интенсивно, плавно, параллельно с размыванием патриархальных ценностей традиционной сельской общины, вызывая к жизни множество разнообразных переходных социокультурных форм. Последние отличались двойной компромиссной природой, принадлежа одновременно и сельскому, и городскому укладу жизни. Одним из таких явлений были расписные ковры на ткани, которые называли на польский манер маляванками, либо макатками.

Они появились почти одновременно с чистыми, отапливавшимися побелому жилыми домами, которые раньше всего появились в местах проведения крупных кирмашей, в религиозных и паломнических центрах, в торгово-ремесленных местечках, на городских окраинах. В таких домах и интерьеры становились иными. Из традиционного универсально-хозяйственного нутра в них выделилась чистая, или парадная, зона, рекреативное пространство, а в нем – расписные ковры на стене над парадной кроватью. Не случайно 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.

Будучи крупноформатными предметами (210х190; 150х90 см), расписные ковры являлись новинкой в бытовой культуре белорусов, хотя

тканые свадебные ковры были известны и в традиционной крестьянской культуре. Их, в частности, клали под ноги брачующимся во время церковного обряда. Однако маляванки скорее имитировали благородные изделия, считавшиеся принадлежностью и атрибутом жизни высших сословий общества. Это были текстильные ковры и шпалеры, чрезвычайно популярные на землях ВКЛ вплоть до конца XVIII века и широко использовавшиеся в магнатском и шляхетском быту с конца XVI века. Они размещались на стенах феодальных замков, дворцов и усадебных домов. Благодаря своим фигуративным композициям и наличию широкого декоративного бордюра по краю они напоминали станковые картины в рамах – еще один распространенный предмет интерьерного убранства европейского аристократического, а затем и буржуазного дома начиная с эпохи Возрождения. Маляванки располагались над парадными супружескими кроватями в «чистом» покое, являясь вертикальной проекцией балдахина, полога, еще одной совершенно незнакомой традиционному быту предметной формой, мигрировавшей в массовое жилье из «высокой» культуры.

Расписной ковер на ткани представляет собой предметно-изобразительный симулякр, обманку, фикцию. Он замещает собой текстильный оригинал, наличие которого в мещанской или мелкобуржуазной среде было весьма желанно, поскольку символизировало достигнутый социальный успех и финансовое благополучие. Обладание определенной вещью, атрибутом жизни высших слоев в этой среде становилось критерием ценности и социального престижа хозяев. Особенно желанным такой предмет или его внешний заменитель становился в тех домах, где покупка оригинала была совершенно исключена, где ее не могли себе позволить по финансовым соображениям. Так, через появление и широкое распространение предметов-симулякров, выступавших внешней наглядной имитацией и символической заменой настоящего дорогого изделия, считавшегося в данной социальной прослойке предметом роскоши, проявилось глубинное свойство массовой культуры – раздвоение, разделение сути и видимости, подмена внутреннего ядра внешним проявлением. Это отразилось на людях, событиях, предметах, образе жизни. Вещь, постепенно утрачивая свой предметный (функциональный) смысл превращалась в символ и знак. Расписной ковер в бедной мещанской семье полностью заменил собой свой текстильный прототип.

Имитативная природа маляванки проявилась также и в технике ее создания. Нанесение красок на ее текстильную основу носило ярко выраженный репродуктивный характер. Таким изделием невозможно было пользоваться в быту так же, как его оригиналом: хрупкость живописной техники не предполагала мануального контакта с вещью. А использовавшиеся

для изготовления маляванок трафареты (мелкие «цапки», вырезанные из кусочков репы, картофеля или резины, крупные «выстрыганки», изготовленные из картона или жести) придавали самому процессу ее изготовления элемент унификации и стандартизации. Фактически функции маляванки сводились к тому, чтобы: а) создавать видимость достатка и благополучия в бедном доме; б) выступать ярким декоративным пятном в скудно освещенном интерьере; в) служить развлекательной картинкой на стене.

Большинство маляванок выполнено на черном фоне, который в условиях скудного естественного освещения, характерного для большей части годового календарного цикла в нашей природно-климатической зоне (вспомним также об относительно небольших размерах окон в мещанских домах), визуально терялся и сливался с поверхностью деревянных неоштукатуренных стен. Учитывая среднюю интенсивность естественного освещения, а также крупный формат изображений и декоративную броскость их колористических решений, построенных на чистых контрастных тонах, можно предположить наличие своеобразного зрительного эффекта, присущего расписным коврам. Изображения на них активно выступали из полумрака на зрителя, создавая пространственный эффект наглядного присутствия «оживших» образов, аналогично тому, как это происходит в зрительном зале кинотеатра во время просмотра картины. Этот кинематографический эффект способствовал эмоциональному слиянию зрителя с изображенным на полотне, «вере в явление чуда», восприятию изображений как реально существующих.

В маляванках использовался довольно узкий круг повторяющихся сюжетов, в основном связанных с тематикой природного плодородия и брачной пары (растения, птицы, животные, девушка и юноша) в пейзажной среде. Расписные ковры были довольно пассивны с точки зрения индивидуальности «авторского послания». Их образный строй носил обобщающий типизированный характер, он тяготел одновременно и к символике, и в то же время к иллюзорной утопичности. При этом образы имели характер изобразительных стереотипов, персонажей с заданными повторяющимися свойствами, значение и ценность которых находились где-то за пределами их самих. Они – в тех обобщающих универсальных значениях и мировоззренческих коллективных истинах, ради наглядного воплощения которых и создавались расписные ковры.

Плодотворный союз противоположностей, олицетворяющий гармонию мифопоэтической картины мира, полнота Бытия, равновесие, покой и вечное круговращение Жизни, выраженные как в орнаментально-символических, так и в наглядно-иллюзионистических образах, являются единственным изобразительным содержанием маляванки. Её образы воплотили в себе

глубокий архаический пласт мифопоэтического сознания человечества и оказались востребованными на новом витке его истории. Они обращены ко всем и к каждому, а именно к тому эмоциональному коллективному опыту, который объединяет всех людей, поскольку в равной мере присущ каждому из нас.

Смысл этих образов заключен в провоцируемом ими синдроме «визуального комфорта», точнее, в том психо-нормализующем эффекте, который имеют изображения маляванок, используемые в качестве визуального средства снятия нервного напряжения и расслабления. В вечных поисках подобного эффекта, как известно, постоянно находится массовый зритель. Ведь принятие такого визуального «наркотика» – его излюбленный способ ухода, бессознательного бегства от реальности в мир грез и фантазий. Массовые поиски эмоционального отдохновения, забвения невзгод и тягот повседневной жизни особенно остро оказались востребованными в эпоху бурных социальных перемен, кардинальной трансформации жизни, двух мировых войн, на фоне которых и расцвело пышным, хотя, возможно, и ядовитым цветом, искусство расписного ковра. Именно данным обстоятельством, на наш взгляд, и обусловлен в наибольшей степени утопический характер данного изобразительного и социокультурного явления.

Маляванки были широко распространены на территории всей Беларуси начиная с конца XIX века, но наибольшей популярностью они пользовались в 30-е и особенно 50-е годы минувшего столетия.

Как и их традиционные текстильные прототипы (цельнотканые и вышитые ковры), они создавались женщинами, жительницами городских окраин, крупных торговых сел и местечек, грамотными представительницами среднего и молодого поколения. Всплеск массовой рукотворной художественной активности женщин, появление у них интереса к украшению своего жилища, приданию ему декоративного характера, происходит на рубеже XIX—XX веков на фоне усилившихся в пореформенный период процессов урбанизации села, разрушения натуральной системы хозяйства и традиционной патриархального типа общины, а также постепенного проникновения на село товарно-денежных отношений и развития новых компромиссных форм жизни.

В этот период обновляемое на городской лад народное жилище из унифицировано-универсального, преимущественно хозяйственного помещения постепенно превращается в собственно жилое, рекреативное, в оформленный эстетическими средствами интерьер. Наряду с выделившимися ранее из синкретичного единства пространства народного жилища в самостоятельные семиотические зоны христианским «красным углом» и языческим «бабіным кутам» в нем выделяется также и частно-семейная

парадная, или «чистая» зона, точнее, угол со стоящей в нем городской кроватью, комодом или расписным сундуком на колесиках.

Будучи вертикально повешенной на внутренней стене дома, маляванка облекала ее поверхность так, как одежда облекает тело человека, фактически моделируя границы миниатюрного «освоенного» мира, внутреннего жилого пространства семьи. Чаще всего она размещалась в определенном и довольно строго фиксированном месте, над супружеской кроватью с прорезными, на городской манер выпиленными спинками, – одним из первых, появившихся в народном интерьере функционально специализированных предметов мебели. Учитывая амбивалентно-универсальную семантику ложа в мифоритуальной культуре, выступающего в качестве первичного семиотического горизонта, места сакрализации, связанного с началом, концом и кульминацией человеческой жизни, можно предположить взаимосвязь маляванки с брачным ритуалом. При этом она выступает в качестве охранительного и благопожелательного изобразительного символа в доме, своеобразного языческого талисмана-оберега.

В пестрой массе маляванок, собранных нашими специалистами в конце 1970 - первой половине 1980-х годов, представлены 4 основные группы расписных ковров. В первых двух, 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 уже в античной 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. А поскольку образ Мирового древа изоморфен образу Великой матери и является одной из его ипостасей, точно так же и букет цветов в вазе может рассматриваться как еще одна, более поздняя метафора Женщины, сакрального центра и средоточия брачного ритуала. 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.

В мифоритуальной культуре белорусов процедура свадьбы есть прежде всего обряд женской инициации, успешное прохождение которого обеспечивает женщине обретение нового, более высокого социального статуса и легитимирует право полноценного телесного функционирования ее организма, направленного на зачатие, вынашивание, вскармливание и воспитание детей. Поэтому тело женщины, представительницы традиционной патриархальной культуры – это ее храм в буквальном смысле слова, сакральное значение которого столь просто и исчерпывающе раскрывается в символично-метафорическом содержании «букетных» маляванок. На них в изобразительной форме не только отражены общий смысл и содержание традиционного брачного ритуала, но и зафиксированы различные временные фазы его развития. Так, изображение букета цветов с открыто показанными длинными, низко срезанными стеблями, перехваченными белой или розовой лентой, пышным бантом или простой тесемкой, мы склонны 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, представляют собой унифицированный вариант уже десакрализованной картины мира, тривиальную иллюстрацию мифопоэтической картины о том, что залог гармонии мироздания воплощен в единстве мужского и женского начал. Таким образом, происходит процесс содержательно-смысловой эволюции маляванки, отразивший смену коллективных взглядов патриархально ориентированных белорусских женщин, представительниц широкого социального слоя, на суть брака. Смена 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, к поискам эмоционального контакта с другим человеком отразилась в содержании белорусских маляванок.

Преобразование в маляванках одиночного изобразительного мотива в парную группу персонажей обнаружило замену архаической модели более современной. Изменился способ изобразительной репрезентации брака. Вместо одинокой фигуры героини, представленной в метафорически закодированной предметной форме в виде букета в вазе, появляется изображение брачной пары, семейного союза.

Белорусские маляванки, таким образом, эволюционировали от магически-благопожелательного брачного символа к изобразительной утопии, где плоскостная орнаментально-символическая модель мира постепенно превращается в наглядно-описательную картину мира, которая выполняет задачу регулирования и нормализации психо-эмоционального состояния зрителя, точнее, широкой аудитории зрительниц. Маляванка в своей художественной форме и в своем бытовании отразила изменение системы воззрений патриархально ориентированной белорусской женщины, представительницы традиционной народной культуры и в то же время автора и потребительницы расписных ковров. Маляванка стала одним из первых в нашей стране явлений массовой культуры и одним из ранних «инстинктивных» примеров художественной практики постмодернизма

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ БЕЛОРУССКИХ РАСПИСНЫХ КОВРОВ (“МАЛЯВАНКА”)

*Кривошеева С. В., доцент кафедры
декоративно-прикладного искусства
кандидат искусствоведения*

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.



Рис. 1. Расписной ковер с цветами и яблоками. 1950-е гг.

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 [2, с. 196].

Традиции создания маляванок, которые заложили художники А. Киш, К. Касперович, Я. Дроздович и продолжили современные художники и народные мастера А. Марочкин, В. Марковец, С. Сковырко, О. Сазыкина обуславливают изучение маляванки как художественного и культурного явления в рамках лекционного курса «Народное изобразительное искусство» учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Знание истории и теории народного искусства приобретает особое значение при подготовке специалистов в области народного декоративно-прикладного искусства. Теоретическое осмысление специфики народного творчества, истории его развития и современного состояния позволяет определить его место в культурной системе, а также выявить его функции, роль и значение в национальном культурном пространстве.

Основными задачами курса являются выявление путей становления народного творчества Беларуси, рассмотрение исторических вех его развития и определение содержания и художественных особенностей видов народного искусства. Дисциплина рассчитана на один семестр третьего курса специализации «народное творчество» (народные ремесла).



Рис. 2. А. Киш. Дева на водах. 1930-е – 1940-е гг.

В контексте дисциплины народное искусство рассматривается как рукотворное искусство, которое создается человеком либо коллективом в процессе художественно-творческой деятельности и условно разделено на два вида – декоративно-прикладной (утилитарный) и изобразительный. Народное декоративно-прикладное искусство и изобразительное искусство сосуществуют в едином социокультурном пространстве, обладают определенными типологическими чертами и признаками, имеют специфические механизмы функционирования в обществе, свои исторические и социальные направления развития.

Программа по предмету «Народное изобразительное искусство» разработана в соответствии с требованиями действующих образовательных стандартов и строится на принципах научности, информированности, доступности и возможности, системности и последовательности решения технико-исполнительных задач и предусматривает использование в учебном процессе таких методов научно-творческого познания, как наблюдение, сравнение, обобщение, метод анализа и синтеза.

Учебный материал имеет непосредственную связь с другими предметами не только художественного профиля, но и с педагогикой, психологией, культурологией, искусствоведением.

Соответственно поставленным задачам лекционный материал, связанный с изучением расписных ковров-маляванок, структурирован следующим образом:

- история появления, развития и изучения расписных ковров-маляванок;
- художественно-технологические особенности маляванок;
- образно-символический подтекст маляванок.

Данная структура лекционного материала позволяет рассмотреть маляванку в качестве целостного историко-художественного явления в единстве и взаимообусловленности его художественной системы, образного строя, эволюционной динамики развития, специфики и форм социального функционирования в народном жилище на определенном этапе развития общества.



Рис. 3. Я. Дроздович. Расписной ковер с оленем. 1935 г.

Несмотря на большой интерес к расписным коврам на ткани среди современных исследователей, изучение данного явления все еще находится в стадии своего становления [3, с. 1]. Среди научных трудов, так или иначе затрагивающих тематику маляванки в частности и народное искусство в целом можно отметить исследования В. Басальги, О. Коврик, Ф. Котула, М. Романюка, Е. Сахуты, Г. Шауро, А. Яцковского, послуживших методологической базой для разработки данного лекционного курса.

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 [7, с. 171].



Рис. 4. А. Киш. В райском саду. 1940-е гг.

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 [3, с. 10]. 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 [3, с. 10].



Рис. 5. Я. Дроздович. Расписной ковер. Пейзаж с замком и анютиными глазками. 1930-е гг.

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 [1, с. 11]. 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 помещьем 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 (олений, 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.



Рис. 6. Г. Кузовков. Букет в вазе. 1950-е гг.

Композиционные схемы изображений центральной части ковра достаточно были достаточно 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).



Рис. 7. Маляванка с изображением букета в вазе. 1940-е гг.

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].



Рис. 8. В. Бука. Букет в вазе. 1930-е гг.

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 [4, с. 71]

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 [6, с. 123].



Рис. 9. Девушка с яблоками. 1950-е гг.

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 [4, с. 71].

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



Рис. 10. Я. Вайцешик. Три богатыря. 1963-1964 гг.

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 [5, с. 65].

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.



Рис. 11. С. Скавырко. Маляванка. 2020-е гг.

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 [3, с. 19].

Таким образом, изучение таматики, связанной с появлением, распространением, художественными и образными особенностями маляванки в структуре курса «Народное изобразительное искусство» представляется методически обоснованным и позволяет учащимся развивать способности изучения исторических процессов в художественной культуре Беларуси; приобретать необходимые теоретические знания в области народного

изобразительного искусства и использовать их в дальнейшей профессиональной практике; осваивать новые материалы в области традиционного народного искусства; изучать теоретические и методологические основы народного изобразительного искусства.

Литература

1. Беларускія маляваныя дываны: альбом-каталог з фондаў гісторыка-культурнага музея-запаведніка «Заслаўе» / [аўтары уступнага артыкула і складальнікі: І.Арцём'ева, Ю.Малаш, А.Рак. – Мінск : Рыфтур, 2005. – 63 с.
 2. Буслова, А. П. Витебские маляванки как средство приобщения учащихся к культурному наследию / А. П. Буслова // Актуальные проблемы технологического образования: школа, колледж, ВУЗ : материалы V Международной заочной научно-практической конференции, Мозырь, 3 ноября 2017 г. / [редколлегия: С. Я. Астрейко (ответственный редактор) и др.]. – Мозырь, 2018. – С. 196–197.
 3. Коврик, О. А. Белорусские расписные ковры на ткани как историко-художественное явление первой половины XX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04: 19.03.2003 / О. А. Коврик. – Мн., 2003. – 23 с.
 4. Коврик, О. А. В поисках утраченного рая: женский лик белорусских расписных ковров («маляванных дываноў») / О. А. Коврик // Материалы Международной научно-практической конференции «Гендер: язык, культура, коммуникация: Тезисы докладов Второй Международной конференции», МГЛУ, г. Москва, 22-23 ноября 2001 г. – 69-72.
 5. Коврик, О. А. Опыт возрождения белорусского расписного ковра на ткани (маляванки) в современных условиях. Художественная стилистика, специфика бытования / О. А. Коврик // Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Народнае мастацтва і традыцыйныя мастацкія рамёствы. Вопыт актуалізацыі ў сучасным грамадстве» ў рамках III абласнога свята народных мастацкіх рамёстваў «Служкія паясы», 22–23 верасня 2017 г., Рэспубліка Беларусь, Мінская вобласць, г. Слуцк / [укладальнік Н. Сухая]. — Мінск, 2017. – С. 64–68.
 6. 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.
- Шауро, Г. Ф. Народные расписные ковры Беларуси как национальное культурное наследие / Г. Ф. Шауро // Культурное наследие в диалоге традиций : материалы форума писателей и культурологов Казахстана и Беларуси (г. Минск, 2 октября 2008 г.) / [редколлегия: К. Е. Касабулатов, М. А. Можейко (ответственный редактор), Л. Т. Спиридонова]. – Минск, 2009. – С. 171–188

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

Шатило Е. В.

Появившийся в работах К. Г. Юнга, термин архетип восходит к значению греч. *arche* – начало и *typos* – образ и может определяться как наиболее древние и наиболее всеобщие формы представления человечества. По сути, ещё до теории К. Г. Юнга отмечалось, что существуют некие прообразы, первоэлементы, универсальные идеи, которые в определённой степени присущи всему человечеству. Именно их мы можем называть архетипами вследствие их универсальности, всеобщности и повторяемости.

Архетипические мотивы или образы могут воплощаться в искусстве в самом широком его смысле. Это могут быть основополагающие концепты пространства и времени, отражающие древние представления о строении мира, такие как образ мирового яйца или мирового дерева.

Есть два основных космогонических мифа о принципе мироустройства. Одним из них является представления о мировом яйце. Яйцо представляет собой и небо, и землю, и модель вселенной. Именно такой архетипический мотив мы видим в работе «Начало» Анастасии Люцько (2017 г., роспись по стеклу). Яйцо воплощает космогонический акт творения, отражает точку отсчёта, момент творения и возможность развития. Пространство мифа имеет начало, тогда как современный художник ставит себя в центр этого экзистенциального мифа и переживает события относительно самого себя. Он сверяет действие или ощущение в первую очередь с собой и создаёт образ, основываясь на субъективности восприятия.

Вторым таким мотивом можно назвать мифологему мирового дерева. Образом мирового дерева воплощается в универсальных композиционных схемах, которые, в свою очередь, структурируют как изобразительное пространство, так и физическое, поскольку в пространстве мифа всё идентично.

Четырёхчастное или, как вариант, восьмичастное деление пространства произведения часто выражено в симметрии по горизонтали и вертикали и является аналогичным определению пространства «на все четыре стороны». Так проявляет себя архетипический мотив креста, квадрата, восьмиконечной звезды. В визуальном воплощении выглядит как композиционная схема, основанная на зеркальной вертикально-горизонтальной симметрии. Такое композиционное решение достаточно часто можно встретить в работах современных художников.

Так, в работе «Ощущение времени» (2006 г., батик) мы видим нехарактерную для батика пространственную композицию в виде креста, когда рамы соединены в центре и работают со всех сторон. Плоскостной изначально, батик выходит в объём. Каждая из сторон имеет свой характерный ритм и основной цвет, воплощая множественные образы. Это движение времени по кругу: смена утра, дня, вечера и ночи, и цикличность пор года, а также течение человеческой жизни, поскольку архетипические мотивы миропорядка, циклические мотивы человеческой жизни имеют общий принцип подобия. Также цикличность и непрерывный круговорот отражен в работах Светланы Вербилло «Праздники» (2006 г., соломенная аппликация), Анастасии Головки «Месяцеслов. Колесо жизни», (2006 г., соломоплетение, соломенная аппликация). Трехчастное деление как отражение линейного времени: прошлое-настоящее-будущее отражаться в горизонтальной композиции гобелена Елены Дорошевич «Игрища».

Как правило, в любом творчестве на архетипическое значение накладывается значение иного порядка. Так изменяется и образ, и воплощение архетипа. При этом архетипические мотивы остаются узнаваемы.

Также к архетипическим мотивам можно отнести, как и отдельные символы и знаки, такие как круг, ромб, крест и т.д., так и более сложные орнаментальные мотивы, а также ритмические композиционные схемы построения орнаментов или целых произведений. Многие значения таких изображений как кресты, ромбы, волнистые линии и т.д. оказались забыты или истолкованы по-новому. Но при этом они продолжали жить в традиционных народных орнаментах вплоть до XX века. И также используются в творчестве современных художников.

Работа «Трансформация круга» Александра Сильвановича (2014 г., дерево, смешанная техника) показывает нам множественные мотивы архаичных изображений животных, различных знаков и символов, Пространство большого круга разбито модульной сеткой на квадраты, несколько изменяющиеся по форме ближе к верху и низу. Каждый такой элемент заполнен изображением, стилистически отсылая зрителя к первобытным наскальным рисунками и примитивным орнаментам. Это и изображения креста, ромба, круга, рыбы, волны, и только потом мы начинаем замечать более сложные изображения, такие как башня, ладья с людьми, замок. Так при одинаковом линейном изображении, каждую клетку круга автор наполнил смыслом. Круг в итоге состоит из знаков, которые, в свою очередь обозначают некие универсальные понятия, например, солнце, землю, зерно, воду. В разное время и у разных народов они могли обозначаться по-разному, при этом оставаясь узнаваемыми.

Земля часто изображается следующими геометрическими фигурами: ромб, квадрат, треугольник. Земля как образ матери-земли, женского божества присутствует абсолютно во всех религиозных воззрениях человечества. Скульптура «Между небом и землёй» Андрея Воробьёва (2014 г., бронза, литьё) представляет собой объем, напоминающий по форме песочные часы с условно изображенным лицом, симметрично отраженным в верхней и нижней части. Закрытые глаза, взгляд устремлён внутрь себя, осмысление сущего.

Архетипический мотив пространства, дороги, движения в пространстве также достаточно часто встречается в современном искусстве. Архетип в искусстве всегда реализуется как вариативная инвариантность. Один инвариант имеет несколько вариантов воплощения. Вариантом в данном случае будет любое конкретное воплощение. Архетипический мотив (инвариант), например, пространство, наполняясь конкретным содержанием, получает своё воплощение в произведении.

Художник Ирина Радкевич в работе «Отбеливание полотна» (2007 г., фарфор, авторская техника) дает нам отсыл к архетипическому мотиву дороги. Лента полотна аналогична ленте жизненного пути человека. Она также состоит из множества частей, соединенных в одно, она также неравномерно поднимается вверх и опускается вниз, повторяя рельеф и воплощая идею жизненного пути как совокупности взлётов и падений.

Скульптура Сергея Сотникова «Пути» (2014 г., металл, дерево, камень) представляет собой объемно-пространственную композицию в виде круга, состоящего из хаотично и многослойно пересекающихся лент-дорог. «Неисповедимы пути», как отражение архетипического мотива неизвестности судьбы и дороги жизни, прихотливо пересекающейся непредсказуемым образом, при этом не выходя за границы пространства круга, как представления о цикличности или круговороте жизни, или колесе судьбы.

Продолжение темы осмысления пространства можно увидеть в работе Виктории Тарасевич «Жизнь пространства» (2019 г., керамика). Произведение состоит из нескольких геометрических форм. Это формы на основе прямоугольника и квадрата. Нехарактерная для керамики строгая геометрия пластики и изображения ассоциативно перекликается с формами древних культур, ступеням ацтеков, глиняными табличками Вавилона. Но при этом также напоминает и печатную плату микросхемы. Сложная структура пространства как в реальном, так и в квантовом мире. Так, имея некоторую базовую схему, архетипы преобразовываются в художественные образы, которые после визуализируются в различных вариантах. Архетипический мотив универсален по своей природе, так как представляет собой изначальную схему.

Древнейшие бинарные оппозиции свой/чужой, жизнь/смерть, космос/хаос, внутри/снаружи не только четко структурируются в пространстве мифа, но и переосмысливаются в современном искусстве. Диптих «Снаружи и внутри» Христины Высоцкой (2018–2019гг., авторские техники ручного ткачества) представляет собой две цилиндрические скульптурные формы, каждая из которых состоит из двух равных частей и отражает дуальность человеческих представлений. Одна часть сосредоточена внутри себя, нейтрально-белая снаружи, она теплая желтая внутри, снаружи гладкое ткачество, а внутри сложная структура хаотичных объемов и переплетений. Тогда как вторая часть, сложного холодного синего цвета и основная фактура снаружи, при гладких фактурах внутри объема. Но даже при таких контрастах, взаимоотношения двух миров непротиворечивы. Взаимодействие внутреннего и внешнего, личности и окружения, этого мира и иного, мотив перехода, преодоления порога или границы, как и сама граница и сам процесс перехода являются архетипическими пространственными мотивами.

Трансформация искусства в визуальный архетип происходит не всегда. Основой для такой трансформации становится значимый духовный элемент, иными словами, экзистенциальный миф, имеющий важную значимость для художника. Так в «Портрете современника» (2018г., левкас, темпера, зеркало, смешанная техника) Елизаветы Бутрис мы видим взгляд на себя как на часть мира или часть произведения, когда каждый зритель может увидеть себя элементом миропорядка. В зависимости от ракурса, зритель видит в зеркале либо свое отражение, либо отражение окружающего мира.

Таким образом, мотив в изобразительном или декоративно-прикладном искусстве – регулярно повторяющийся элемент. Также термин мотив используется для обозначения неких повторений структурного элемента. Архетипический мотив, в свою очередь, можно определить как некий прообраз, первичный, далее неделимый элемент.

Архетип можно рассматривать как наиболее древние и наиболее всеобщие формы представлений человечества. Во всех мифологиях и мифологических представлениях о строении или создании мира, существуют некие универсальные идеи и знания, которые в определённой степени присущи абсолютно разным народам.

К архетипическим мотивам в декоративно-прикладном искусстве также можно отнести универсальные образы, схемы, символы и знаки, характерные как для отдельно взятого этноса, так и для мировых цивилизаций. Архетипические мотивы могут различным образом визуализироваться, например, ритмом, орнаментом или темой в декоративно-прикладном искусстве. Можно сказать, что в орнаментах сложилась устойчивая система

архетипических мотивов, так или иначе понятная для всех, имеющая много общего для людей различных наций.

Современный художник переосмысляет действительность субъективно, переосмысляя достаточно разносторонние знания и концепции. Он не вкладывает в свои работы исходный магический смысл, не верит в безупречность того или иного мифа, но с их помощью воплощает художественный образ. Скорее, он переосмысливает архетипический образ, иногда наделяя его более широким смыслом или сужая его до определенной символической трактовки.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Технологии декоративно-прикладного искусства.

Развитие технологий в разных видах декоративно-прикладного искусства: тенденции и закономерности. Традиционные и современные материалы в ДПИ. Техники и приемы работы в разных видах декоративно-прикладного искусства.

Этапы работы над изделием: подготовка материалов, оборудования, инструментов; организация рабочего места; выполнение пробного образца. Разнообразие приемов работы с материалом в различных видах декоративно-прикладного искусства. Обогащение традиционных конструктивных и пластических приемов народного декоративно-прикладного искусства современными техниками и приёмами. Анализ и выбор приемов и способов создания формы в различных видах ДПИ. Различные приёмы стилизации в зависимости от материала декоративно-прикладного искусства. Методы обработки материала и оформление работы.

Композиционные и пластические приемы создания формы в различных материалах ДПИ. Мотивы, их декоративная стилизация и трансформация. Особенности использования цвета в различных видах белорусского декоративно-прикладного искусства. Взаимосвязь декора с формой. Особенности декорирования в различных видах ДПИ.

Особенности проектирования ансамбля ДПИ.

Проектирование произведения декоративно-прикладного искусства. Этапы проектирования: инициация, планирование, выполнение, завершение. Предпроектная подготовка. Идея, концепция. Технология проектирования. Выполнение в материале.

Художественный образ в декоративно-прикладном искусстве. Понятие художественного образа. Осмысление. Свойства художественного образа: осмысление, отражение, обобщение. Система образов. Целостность художественного произведения. Особенности художественного образа в народном творчестве. Авторский образ. Понятие художественного стиля, его проявления в формировании, декоре, цвете. Стилистическое единство как требование к художественному произведению.

Архетипические мотивы в традиционных видах ДПИ. Мотив, архетип, культура, синкретизм. Вечные образы. Ассоциативность представлений. Образный потенциал. Фольклор, ахаические и мифологические формы. Модель и интерпретация. Фольклорные образы в ДПИ. Образная структура традиционного искусства белорусов: образы урожая и плодородия, матери-земли. Фольклор как источник образов.

Переосмысление народных традиций и поиски новых современных средств выражения художественной идеи. Создание объектов в разных стилистических направлениях. Смешение стилей. Работа с необычными образами. Соединение принципов народного творчества и дизайн-проектирования. Новые тенденции совмещения материалов.

КЕРАМИКА

Процесс изготовления изделия на гончарном круге.

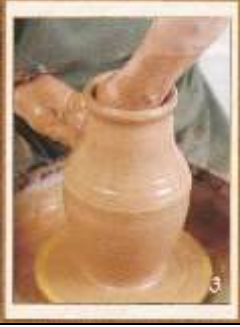
Центровка глины на круге.

Формирование дна изделия.

Вытягивание стенок изделия.

Срезка изделия с гончарного круга.

Следующая стадия изготовления любого керамического изделия – сушка, затем оправка отформованного изделия и завершающий этап – обжиг, благодаря которому изделия приобретет камнеподобное состояние.

	
Центровка глины на круге.	Формирование дна
	
Вытягивание стенок изделия.	Срезка изделия с гончарного круга.

Способы декорирования.

Декор чаще всего ограничивался скромными волнистыми поясками, нанесенными острой палочкой на плечики посуды во время ее изготовления. Часто посуда для прочности обматывалась лентами бересты, что придавало ей дополнительный декоративно-художественный эффект.

Традиционные способы декорирования:

Тиснение – самый древний вид орнамента, выполняется по сырой глине палочками, специальными штампами вырезанными из дерева, грубой мешковиной, листьями растений, и прочими предметами. Рельефная поверхность смотрится наиболее эффектно в сочетании с другими способами обработки.

Гравировка – нанесение прочерчено-процарапанного орнамента остроконечным предметом или предметом гребенчатого типа, чаще при вращении изделия на гончарном круге.

Лощение – поверхность керамического изделия или отдельные его участки натирают почти до зеркального блеска каким-либо гладким предметом – камнем-голышом, полировальной косточкой, стальной ложкой и т.п. – обрабатывают часть, либо весь сосуд еще до обжига. Лощение уплотняет поверхность черепка, делает его менее водопроницаемой и более прочным. Чернолощенная керамика - задымленная, обожженная в коптящем пламени, без доступа кислорода.

Обварная керамика – традиционная гончарная керамика, получающаяся при условиях, когда раскаленный черепок щипцами достается из печи и опускается в мучную болтушку, жидкую кашу, настой трав и т.д., поверхность изделия покрывается красивыми произвольными разводами.

Ангобирование. Ангоб – это жидкая цветная глина.

Способы ангобирования:

1) роспись ангобами

2) фляндровка-эта техника широко используется на Ивенецком заводе керамических изделий, суть метода в том, что изделие устанавливается на подставку и, при помощи кисти, наносят пояса разного цвета, затем мастер быстрым движением рассекает эти пояса специально заостренной палочкой, проводя ряд вертикальных равномерно расположенных линий

3) резерваж-жиром или воском наносят рисунок, затем окунают изделие в ангоб, к жировому изображению ангоб не пристает, во время обжига резерв выгорает и подчеркивает цвет черепка.

4) окунание – изделие или его части, согласно задумке, опускают в ангоб получая детальное или полное окрашивание.

5) сграфито – изделие покрывают ангобом, затем высушивают его до твердого состояния, далее при помощи остроконечного предмета, согласно заданному рисунку снимают слой ангоба, получаются 3-4 цветные рисунки.

Глазурование. Глазурь – тонкое стекловидное покрытие образующиеся в результате наплавления на поверхность керамического изделия легкоплавких силикатных соединений.

ВЫТИНАНКА

Мотивы декора вытинанок

Основные мотивы белорусской вытинанки – это “древо жизни”, птицы, солнце, дома, реке – животные и люди. Дерево – символ жизни. Корнями своими оно уходит глубоко в землю, а ветвями тянется к небу, солнцу, теплу, жизни, символизируя память о предках, о душах умерших. Дерево окружено птицами, символизирующими связь земли и неба, двух противоположностей, двух стихий. Такое изображение имеет глубокий философский смысл и встречается не только в Беларуси, но и в вытинанках Польши, Литвы, Украины и других народов.

Основные черты народной вырезки - симметрия и декоративность образов (непременно высокая степень стилизации, склонность к геометризации прорезей и т.п.). В белорусской вытинанке применяются осевой (зеркальный), радиальный и раппортный виды симметрии, а также сочетание нескольких ее видов. Среди сюжетов наиболее популярны Древо жизни, композиции с букетами и вазами, вероятно встречались и фигуративные композиции с сюжетами изобразительного характера.

Материалы и технические приемы

Возникновение и распространение вытинанки в белорусской деревне связано с развитием промышленного производства бумаги и переходом от «курных» крестьянских домов к печному отоплению. В конце XIX – начале XX века вплоть до событий 1917 года бумажная промышленность Северо-Западного края была одной из самых динамично развивающихся отраслей местной экономики.

Бумага для вытинанок должна быть как можно более тонкая. Чем тоньше бумага, тем более сложный узор можно вырезать и тем менее физических сил потребуют ножницы. Наилучшей считается белая папиросная бумага.

Бумага складывалась либо гармошкой, либо 2 раза пополам и затем в виде треугольников, либо только пополам и по сторонам вырезались простые ажурные узоры. Таким образом отдельные элементы были симметричны. Для белорусской «вытинанки» свойственна зеркальная симметрия – когда при завершении работы рисунок повторяет себя с двух сторон основной оси. Также существует несколько способов складывания бумаги – в зависимости от того, что мастер хочет получить в итоге, например, треугольником или гармошкой.

Виды композиционного решения

Узоры вытинанок в плане композиционного решения можно разделить на три основных вида:

раппортный;

осевой (зеркальный);

радиальный (замкнутый).

При раппортном стиле композиции ленту бумаги складывают гармошкой, вырезанный узор со множеством вертикальных осей симметрии повторялся много раз по горизонтали. Так вырезались занавески, подзоры на полки, украшение на рамки и т. д. Оконные занавески, которые временами достигали метровой длины и полуметровой ширины, при вырезании дополнительно складывались в самых разных направлениях, в соответствии с задуманным узором.

Второй вид вытинанок – осевой или же зеркальный. Лист бумаги складывается пополам, образуя вертикальную ось симметрии. Вырезанный рисунок зеркально повторяется вправо и влево. Такая композиция диктует и характер узора, который имеет ярко выявленную вертикальность. На ее основе строились распространенные когда-то, глубоко традиционные мотивы в виде дерева жизни, букетов цветов и др., известные в ткачестве и вышивке, а также в росписи.

При радиальном (замкнутом) виде композиционного построения вытинанки, квадратный лист бумаги складывают 4, 8, 16 раз таким образом, что оси симметрии скрещиваются в его центре. Развернутое изделие создает закомпонованную в квадрат, многоугольник или же круг ажурную композицию, где рисунок расходится веером от центра. Таким способом вырезали цветы на стены, салфетки на мебель, а сегодня – снежинки, которые украшают окна под Новый год.

СОЛОМОПЛЕТЕНИЕ.

Материалы и инструменты

Солома – стебли хлебных злаков ржи, пшеницы, овса, ячменя – дешевый и доступный материал для плетения. Хрупкая и ломкая солома при замачивании или распаривании становится мягкой, пластичной, хорошо сохраняет приданную ей форму. Такие качества в сочетании с природными декоративными свойствами – глянцевой поверхностью, золотистым цветом – позволяют в работе достичь высокого художественного результата.

Материал

Для плетения преимущественно используют ржаную соломку. Среди злаковых растений стебель ржи имеет наибольшую длину и отличается прочностью. В замоченном состоянии солома ржи наиболее мягкая и пластичная. Она обладает широкой природной гаммой оттенков зеленого, желто-золотистого цветов.

Пшеничная соломка также пригодна для плетения, но она короче, грубее и толще ржаной. Соломка пшеницы используется для плетения в районах, где рожь не растет.

Овсяная солома – мягкая, красивая, более светлая, с перламутровыми оттенками цвета. Однако она имеет короткий стебель, который можно использовать большей частью для плетения небольших деталей и в декоративной отделке.

В плетении большей частью используют три верхних, наиболее тонких колена стебля, которые имеют равномерную толщину по всей длине. Однако при чистке соломы не следует выбрасывать короткие и толстые нижние части стебля, так как они могут пригодиться для различных декоративных деталей и при изготовлении каркасов.

Инструменты

Для плетения из соломки не требуется каких-либо особых инструментов и специально оборудованного стола. Работать лучше всего у низкого стола, на котором на уровне колен разложены солома и все необходимые принадлежности. Плетение в основном выполняется на весу. Во время работы потребуются: ножницы и нож с коротким, заточенным под углом лезвием; нитки, леска, проволока; клей; пресс (любые тяжелые предметы) для выравнивания плетеных изделий; маленькие ножницы для обрезания соломин во время плетения.

Техники и виды плетения из соломки

Техника плетения из соломы во многом схожа с плетением из других материалов. В основе плетения лежат два основных принципа – соединение и перегибание. Виды соломоплетения различаются между собой по использованию заготовок материала (жгут, соломины, ленты из распластанных соломин) и способом их соединения в единое целое.

Техники плетения

Различают четыре основных техники плетения: спиральное; прямое; плоское; объемное плетение.

Спиральное плетение – одна из наиболее распространенных в недавнем прошлом техник плетения из соломы. Из жгутов соломы, выложенных по спирали и соединенных между собой, изготавливали короба, емкости для хранения продуктов, одежды, зерна и муки, а также ульи и мебель. Техника спирального плетения использует пластические качества соломы: способность к изгибу и уплощению полых стеблей, благодаря чему образуется плотный жгут. Из жгутов по спирали выкладываются круглые или овальные донца и выводятся стенки соломенных емкостей. Каждый виток жгута позволяет наращивать объем в высоту и в то же время сужать или расширять его. Формы, выплетенные в технике спирального плетения, всегда округлые, цилиндрические или шарообразные с плавными переходами от одной части к другой.

Самый простой способ плетения – переплетение друг с другом горизонтальных и вертикальных соломин под прямым углом. Оно называется ленточно-крестовым, или прямым плетением. Эта техника плетения применяется для плоских пластин, которые используются в качестве салфеток, подставок, фона для декоративных панно, а также как полуфабрикаты для объемных предметов из соломки (стенки, донышки для шкатулок, коробочек). Обычно такое плетение сочетают в изделиях с плетенками других видов. Прямое плетение выполняется из сплюснутых или распластанных в ленту соломин. Это плетение схоже с процессом изготовления полотна на ткацком станке.

Существует два вида переплетения в технике прямого плетения: «шахматка»; «паркетик».

При использовании «шахматки», соломины или ленты, количество которых определено размером задуманной плетёнки, укладываются параллельно друг другу в вертикальном положении и их концы прижимаются с одной стороны прессом.

При плетении «паркетик» горизонтальные соломины перекладываются через две вертикальные, и в каждом ряду сдвигается переплетение вправо или влево на одну соломину.

Плоское плетение позволяет получить из отдельных соломин ленты различной ширины, с ровными или фестончатыми краями, плотные или ажурные, с разными рисунками переплетения. Сшивая или переплетая такие ленты, можно изготовить соломенные шляпы, сумки, корзиночки, салфетки-подставки, панно. Плоские плетенки применяются также для оформления сборных объемных изделий и для декоративной отделки соломенной скульптуры.

В технике плоского плетения можно выделить несколько видов плетенки: «косичка»; «зубатка»; «рогожка»; «елочка».

Объемные плетенки – «цепочка» и витые плетенки-шнуры одни из наиболее декоративных в соломоплетении. Объемные плетенки используются в качестве шнуров и деталей для сборки изделий из соломки и как декоративные дополнения к ним. В этой технике выплетаются традиционные жатвенные украшения в форме витых сосулук, колокольчики и другие виды подвесок.

«Цепочка» относится к числу наиболее пластичных плетенки. Выполняется она из двух соломин. В сечении такая плетенка – треугольная и соответственно имеет три одинаковые грани. Выплетается «цепочка» только из цельных соломин – верхушек вторых колен от верха соломенного стебля.

К объемному плетению относятся также витые плетенки шнуры нескольких разновидностей. В зависимости от количества взятых для

плетения соломин (4, 5, 6, 7, 9) плетенки получаются различными в сечении и имеют разную частоту витков. Витые плетенки пластичны, их можно изгибать, выкладывая из них разные фигуры. Обычно такие плетенки изготавливают на каркасе из соломин. Каркас позволяет добиться заданной толщины плетенки по всей длине. Для плетения витых плетенок чаще используется тонкая соломка верхней части стебля.

Традиционные конструктивные приёмы создания соломенной скульптуры.

Работа с соломенной скульптурой начинается с изготовления каркаса. Он делается из пучков соломки. Каркасы изготавливаются только из распаренной соломки. Перевязки в конструктивных узлах выполняют толстыми и прочными нитками. При необходимости туго перевязать толстый пучок можно воспользоваться медной проволокой. Чем туже перевязаны пучки, тем красивее изделие по своему силуэту. При создании каркаса соломенных фигурок следует обращать внимание на соотношение размера головы к длине туловища, длины рук и длины ног, толщины рук и ног к объёму туловища и т. д.

Чаще всего изготавливались фигурки кукол, птиц и животных (лошадей, баранов или коз). Как и «пауки», фигурки из соломки имели свой сокровенный и магический смысл. Они являлись своеобразными символами божества.

Конь – герой многих поверий и сказок, он всегда сопровождал мужчину и был его другом и советчиком. Коза была символом урожая и плодovitости. Кукла – Мать-Прородительница, защитница женщин. Птицы – души предков, охраняющие и помогающие ныне живущим на Земле. Фигурки из соломки, изображающие петуха, голубя, козу, принято было ставить на рождественский стол. Соломенных птиц часто подвешивали над столом рядом с «пауком» или подвязывали к нему. Соломенным жаворонком в первые теплые дни звали – «гукали» весну. Конь или козлик участие в свадебном обряде. Большие изображения Масленицы, Марены делали во время массовых обрядов, принося в жертву через сожжение или потопление.

Традиции создания соломенных пауков.

«Паук» имеет символическое значение и является оберегом, призванным охранять дом, а также обеспечивать благополучие семьи. «Пауков» в крестьянских семьях вывешивали в канун Нового года, на самом почетном месте дома – Красном углу. Его строгая гармония форм и движения призваны были оберегать дом и его хозяев, вбирая в паутину своей конструкции всё негативное, что могло помешать счастливому течению жизни семьи. Каждый год повторялся цикл. Старый «паук» сжигался и на его место вывешивался новый. «Паука» подвешивали над колыбелькой ребёнка и над головами молодых во время свадьбы. Охранять, приносить счастье в дом и в

то же время украшать, давать возможность любоваться – такое назначение этих удивительных конструкций.

Существует множество вариантов форм и конструкций, а также декоративного оформления соломенных «пауков». Среди них выделяются основные, которые можно отнести к традиционным типам «пауков»: «пятиручный» ромбический «паук»; пирамидальный «паук»; большой ромбический «паук»; «паук»-звезда.

Модульный принцип создания формы

Создание «паука» в виде пирамиды или ромба сродни процессу конструирования. Сначала из соломенных трубочек собираются отдельные элементы – модули, которые затем соединяются в определённом порядке. При сборке основных конструкций «пауков» очень важно, чтобы модули были точного размера.

Модуль может выполняться как из равновеликих соломин (октаэдр), так и из разновеликих. Модуль из равновеликих соломин представляет собой пространственную фигуру – правильный многогранник, который имеет восемь равных между собой сторон или граней.

Существует три варианта ромбов-модулей, которые собираются из соломин разной длины: соломины основания короче соломин ребёр; соломины верхних ребёр длиннее нижних ребёр и основания; соломины основания длиннее соломин ребер.

В зависимости от длины соломин в основании и вершинах модуля получаются фигуры разного вида.

АППЛИКАЦИЯ СОЛОМКОЙ

Ярким явлением в народном искусстве Беларуси является украшение изделий бытового и художественного предназначения кусочками соломки – аппликация.

Искусство аппликации по дереву и полотне до недавнего времени бытовало в большей степени как домашнее ремесло и изредка изготавливались вещи на продажу. На Беларуси соломенными узорами украшались деревянные шкатулки, сольницы, табакерки, рамки для образов и детские игрушки. В технике аппликации соломкой по полотну выполнялись большие настенные ковры. Простые по форме и конструкции предметы, орнаментированные узорами геометрического или растительного характера, принимали красоту и художественную выразительность.

Характер композиций

Все разновидности аппликаций соломкой можно разделить на два основных вида:

аппликация из геометрических элементов (инкрустация);

аппликация из элементов разнообразной криволинейной формы.

Первый вид чаще всего употребляется для украшения деревянных изделий, в то время как второй – главным образом для выполнения ковров, панно на ткани или же картоне.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РИСУНКА И КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ

*Ковалёв А.А. кандидат философских наук,
доктор педагогических наук,
профессор кафедры ДПИ БГУКИ.*

Владеть мастерством рисования необходимо как художнику-живописцу, так и мастеру, работающему в области декоративно-прикладного искусства. Подготовка художника-прикладника предусматривает знание основ академического рисунка, наряду с этим ему необходимо владеть навыками спецрисунка, имеющего свою специфику и свои особенности графических средств выразительности. Для удобства изложения можно назвать этот спецрисунок *декоративным рисунком* или иными словами графическая основа для декоративной формы. Как известно, некоторые школы, осуществляющие подготовку мастеров декоративно-прикладного искусства, используют термин, *рисунок декоративной направленности*. В общем суть данной деятельности от этого не меняется.

В основу метода обучения спецрисунку положено рисование с натуры, поскольку в процессе непосредственного изображения натуры у студентов активизируется процесс художественного восприятия окружающего. Они глубже знакомятся с природными формами, которые необходимо будет перевести в декоративную форму.

Подготовка художников декоративно-прикладного искусства по предметам базового блока предусматривает последовательное освоение всех видов рисования и имеет свои особенности, связанные со спецификой специальности, которые должны учитываться и отражаться в характере и организации натурных постановок и в решении учебных и творческих задач. В этой подготовке отдельное место занимает спецрисунок. Учебный спецрисунок, как и любая другая учебная дисциплина, имеет свои специфические особенности и вполне определённые задачи: дать будущим художникам-прикладникам сумму конкретных теоретических знаний и практических навыков; сформировать и развивать их образное мышление,

декоративное художественное видение и восприятие, научить грамотно и правильно графическими средствами передавать окружающую действительность; помочь им понять законы построения формы предметов и уметь использовать эти законы в практике построения декоративного изображения. Учебный спецрисунок раскрывает перед студентами принципы построения декоративного изображения на плоскости и способствует усвоению основ художественной культуры в целом.

В основу обучения декоративному рисунку положен принцип единства теории и практики, который является необходимым условием подготовки квалифицированных специалистов в области декоративно-прикладного искусства. Специалист в области декоративно-прикладного искусства и народных промыслов также должен не только сам владеть достаточно высоким уровнем умений, навыков реалистического и декоративного рисования, но и глубоко понимать сущность художественного творчества, в полной мере представлять себе процесс рисования, как результат художественно-образного познания окружающей действительности, роль и место изобразительной грамоты в развитии эстетического восприятия и творческой самореализации.

Конечной целью подготовки художников декоративно-прикладного искусства в области рисунка является свободное владение всеми его типологическими и технологическими особенностями. Основу обучения составляет выполнение длительных рисунков с натуры, наряду с которыми большое внимание уделяется краткосрочным рисункам, наброскам, зарисовкам, работе по памяти, по представлению и основанный на этом блок специальных упражнений и заданий имеющий декоративную направленность.

Сейчас, наконец, нам необходимо ответить на вопрос: какие требования в графической декоративной композиции нам необходимо предъявлять именно к рисунку, иными словами, к линейной основе плоскостной декоративной композиции либо к силуэту декоративного объема, на этом заострив своё внимание. Именно в этом заключается предметная область нашего исследования. Начнем с основополагающего тезиса художественно-изобразительной деятельности – форму определяет содержание. Содержательный аспект произведения всегда определяется вопросом: что изображать? И далее ставится вопрос как изображать?

Основная специфическая особенность рисунка в декоративно-прикладном искусстве – направленность его на графическое (линейное) решение, *(линейный) поиск утрированного, преобразованного (стилизованного) силуэта введенных в композицию форм.*

Обратимся к истории и приведём замечательный пример барельефной резьбы, которая украшала царский трон Ивана Грозного. (Рис.1) По

сохранившимся данным данный трон изготовили в Новгороде для священного коронования царя Ивана Грозного, которое произошло в 1547 году в Успенском соборе Кремля. К сожалению, в смутное время трон был разобран. Однако при правлении династии Романовых его восстановили.

Трон, дошедший до наших дней, был изготовлен из древесины ореха и липы. Над троном возвышается, прорезной балдахин, выполненный в резной технике. Макушка балдахина украшена двуглавым орлом, а вместо подножия трон держат четыре льва. Изготовлен трон в России, дворцовыми мастерами Оружейной палаты. Есть факты, указывающие на то, что в разработке замысла данного трона принимал участие московский митрополит Макарий, наставник юного Ивана IV. В данное время в историческом музее находится точная копия престола, причем в его первоизданном виде. Архитекторы восстановили все, включая даже утраченные детали оригинальных узоров, золочений и полихромной росписи. Что касается конкретно художественной части резного рельефа, то тут мы можем наблюдать умелое выявление силуэта основных фигур общей композиции. Как видим при невысоком рельефе читаются не только отдельно взятые фигуры, но и планы, на которых эти фигуры находятся. Высота рельефа выбрана идеально, практически фигуры и фон находятся в одном пространстве, не разрушая его общую структуру.



Рис.1. Царское молельное место Ивана Грозного в Успенском соборе Кремля. Западная сторона ограда с клеймами: войска князя Владимира идут в землю Фракийскую. Резьба по дереву. На невысоком рельефе очень ясно читаются силуэты всадников.

Приведем другой пример, до нашего времени сохранились Царские врата, принадлежащие Юрьевской церкви Витебской епархии, выполненные в технике резьбы по дереву около 1690 года. (Рис.2). В общей композиции Царских врат изображены четыре Евангелиста и епархиальный епископ, все изображения *силуэтно выделены* за счет приема, который используется в

технике резьбы по дереву, он носит название – *подобранный фон*. Внешний вид формы определяется характером очертания, и ее масштабными размерами. Что характерно, Евангелисты изображены в одинаковом масштабе, тогда как фигура епископа примерно в полтора раза увеличена. Размещение фигур в плоскости/пространстве Царских врат определяется по смыслу деятельности епископа определяется Евангельским основанием, именно они являются осями координат.

Напомним, что силуэтом еще называется разновидность графической техники, для которой характерно изображение фигур и предметов сплошным, преимущественно черным, пятном с остро выразительными контурами. Техникой силуэта, распространенной с 18 в., обычно выполнялись профильные портреты или несложные фигурные композиции.



Рис. 2. Царские врата. Выполненные в технике резьбы по дереву около 1690 года. Принадлежали Витебской Юрьевской церкви. Находятся в экспозиции Национального художественного музея Республики Беларусь.

В зависимости от поставленной художественной задачи силуэт может усложняться либо упрощаться практически до знака. Рисованный контур силуэта в декоративных композициях всегда находится в *одинаковом напряжении* в отличие от контура в академическом рисунке, который в принципе не может быть одинаковым. Практически это положение можно утверждать, как принцип декоративного рисования где линия имеет более отчетливый, выверенный характер, ведется четко и осознанно, ограничивая

изображение, утверждая свою суть на любом отрезке, исключая элемент случайности.

При выполнении такого рода задач необходимы несколько иные навыки ведения работы. В этом случае в творческий процесс в большей степени включается воображение, опирающееся на зрительные впечатления, в то время как зрительные анализаторы отступают на второй план. Когда рисунок силуэта усложняется, изображение приобретает признаки повышенной декоративности и воспринимается как разросшийся узор. Когда же рисунок силуэта упрощается, происходит выявление формообразующего начала так называемой первоформы. В данной связи опять обратимся к истории и приведем пример, когда общий силуэт культового изделия обрел очертание первоформы – мирового древа, это Людогощенский крест из церкви Флора и Лавра в Новгороде, датированный 1359 годом. (Рис.3).



Рис.3 Памятный Людогощенский крест. Новгородский резчик Яков Федосов. 1359 год. Материал: сосна.

Рис. 4. Ковалёв А.А. Резное изображение головы лося с натуральными рогами. 90-е годы XX-го века. Материал: осина.

Выразительность силуэта тесно связана с характером контура и напрямую зависит от особенности формы изображаемого предмета, четкий силуэт помогает *сплотить воедино* все элементы внутри формы. (Рис.4).



Выполнение эскизов для различных видов резьбы по дереву



Рис. 6. Эскиз для контурной резьбы "Тетерева". Рисунок из методического пособия И.П.Хитько "Основы резьбы по дереву". 2007г. Витебск.

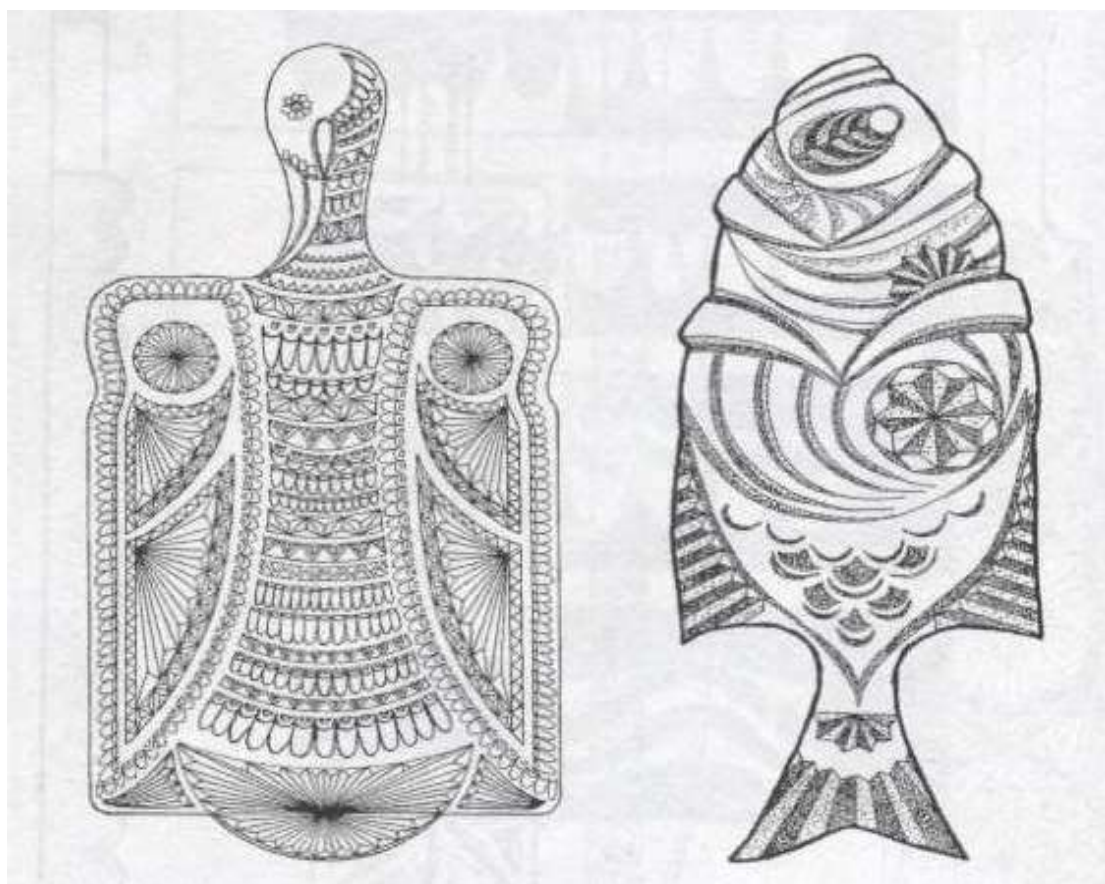


Рис. 7. Эскиз для разделочных досок, декорированных в технике гранено-выемчатой резьбы. Рисунок из методического пособия И.П.Хитько "Основы резьбы по дереву". 2007г. Витебск.

Украшения из дерева (деревянная бижутерия). Эскизы.
Мастерская проф. А.А.Ковалёва.

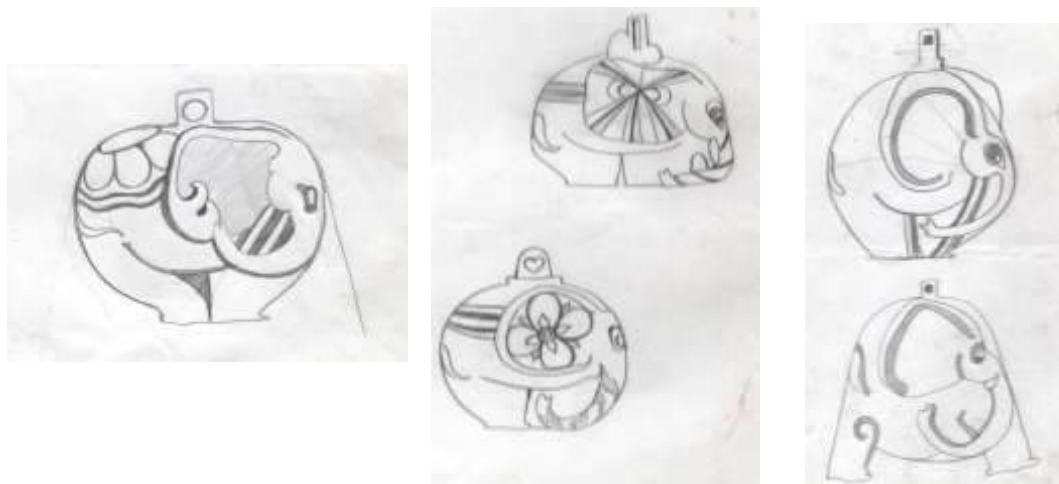


Рис.8. Задание выполнила студентка 3-го курса ХГФ МПГУ. М. Кашлач.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить эскиз кулона (материал дерево). Технология: резьба. Тема "Слонёнок".
Содержание работы. Необходимо на формате А4 выполнить силуэтный рисунок слонёнка. Подчеркнуть характерные особенности животного и ввести минимальный декор. .	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	

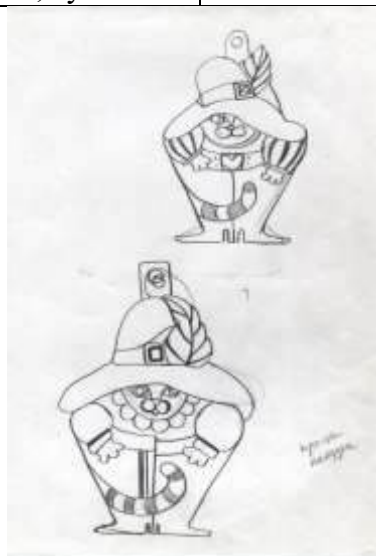


Рис.9. Задание выполнила студентка 3-го курса ХГФ МПГУ. М. Кашлач.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить эскиз кулона (материал дерево). Технология: резьба, роспись. Тема "Кот в сапогах".
Содержание работы. Необходимо на формате А4 выполнить силуэтный рисунок сказочного персонажа. Далее подчеркнуть характерные особенности животного и ввести минимальный декор. .	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	

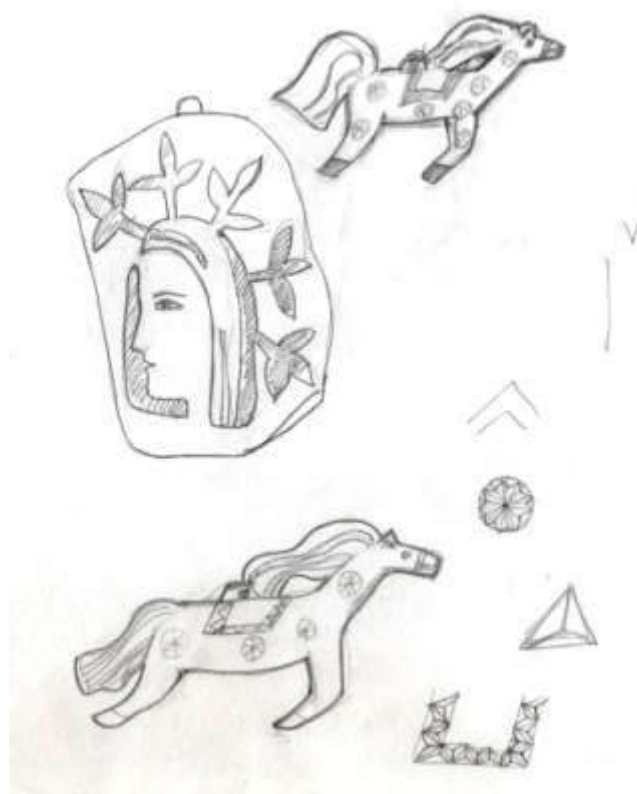


Рис. 10. Студенческие работы разных лет структура ХГФ.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить эскиз кулона (материал дерево). Технология: выпиловка. Тема "Славянская мифология".
Содержание работы. Необходимо на формате А4 выполнить силуэтный рисунок персонажа из славянской мифологии. Выполнить эскиз кулона (материал дерево). Технология: выпиловка. Тема "Славянская мифология".	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	



Рис. 11. Эскиз графическое решение разделочной доски.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить эскиз разделочной доски (материал дерево). Технология: резьба (плоско-рельефная в комбинации с прорезной).
Содержание работы. Необходимо на формате А4 выполнить силуэтный рисунок будущего предмета быта. (разделочной доски). При этом предмет может иметь ассоциативное сходство с животным.	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	



Рис.12. Акварельная отмывка графического решения разделочной доски, "Барашек". Задание выполнила студентка 1-го курса ХГФ МПГУ (отделение ДПИ) К.Балаева. 2010 год.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить эскиз разделочной доски с имитацией материала (материал дерево). Техника исполнения эскиза акварельная отмывка.
Содержание работы Необходимо на формате А4 выполнить силуэтный рисунок будущего предмета быта. (разделочной доски). При этом предмет может иметь ассоциативное сходство с животным.	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь, акварель.	

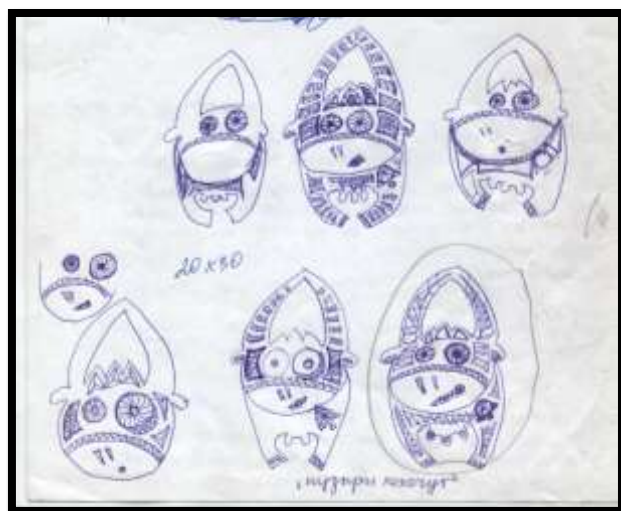


Рис. 13. Эскизы разделочной доски "Коровушка". Задание выполнила студентка 3-го курса ХГФ МПГУ. Т. Россоленко. 2009 год.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить серию поисковых вариантов разделочной доски (материал дерево). Технология: геометрическая резьба.
Содержание работы. Необходимо на формате А4 выполнить несколько эскизных рисунков будущего предмета быта. (разделочной доски). При этом предмет может иметь ассоциативное сходство с животным.	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	



Рис. 14. Задание выполнила студентка 3-го курса ХГФ МПГУ. Т. Россоленко. 2009 год. Методика профессора А.А. Ковалёва.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.	Учебная задача Выполнить на основании композиционных поисков окончательный вариант разделочной доски (материал дерево). Технология: геометрическая резьба.
Содержание работы. Необходимо на формате А4 выполнить силуэтный рисунок будущего предмета быта. (разделочной доски). При этом предмет может иметь ассоциативное сходство с животным.	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	



Рис.15. Эскиз резной композиции "Олени". Рельефная резьба. Рисунок из методического пособия И.П.Хитько "Основы резьбы по дереву". 2007г. Витебск.

Основная методическая цель Обретение профессиональных навыков эскизирования в области технологий дпи.(художественная резьба по дереву)	Учебная задача Выполнить эскиз для рельефной резьбы с условной имитацией объёма. Темы: "Лесные обитатели", "Олени".
Содержание работы. На формате А3 выполнить эскизный рисунок будущей композиции. Выделить при помощи тона градацию планов, не более трех.	
Материал. Бумага, карандаш, гелевая ручка, тушь.	



Рис. 16. Резная рельефная композиция на тему "Сказка старого ворона".
Дипломный проект 2013 года. Автор: Сангинов Шавкат. Руководитель:
А.А.Ковалёв.



Рис. 17. Декоративная резная полочка с символикой ХГФ (75-летие ХГФ
МПГУ). Автор: Андрей Барабошин. Руководитель А.А.Ковалёв.

Литература

1. Жук В. И. Белорусское декоративно-прикладное искусство 18 – 20 вв. Становление и тенденции развития. — Минск, 2006 г. .
2. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция : Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство».—М. : Владос. 2010.—144 с.: ил.
3. Кацар М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва. Вышыўка / Навук. рэд. Я.М. Сахута. — Мн.: БелЭн, 1996 – 208 с.
4. Ковалев А.А. Рисунок в декоративно-прикладном искусстве // РИСУНОК. ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ЗАВТРА. М.: "Прометей", 2013. – 240 с., ил.

5. Ковалев А.А. Сакральная функция орнаментальных изображений в прикладном искусстве восточных славян. //Художественно-педагогическое образование: история. современное состояние, перспективы развития. Материалы научно-практической конференции. -М.: 2000г.
6. Соколова Е.О. Стилизация как методическое средство взаимосвязи натурального и декоративного рисования: монография / Е.О. Соколова.- Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2017.- 211 с.
7. Никитина А. Узорочье. Словарь символов и знаков, встречающихся в вышивке, резьбу, чеканке, литье. Серия "Кладезь Рода". Санкт-Петербург: Издательство АРТЕЛЬ "ВОРОЖЕЯ", 2013. – 120 с.
8. Училище барона А.Л. Штиглица. Школа мастерства М.: Издательство МША Сергея Андрияки, 2004. – 64 с.
9. Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі / М89 [В. В. Церашчатава, Ю. В. Хадыка, А. А. Ёркіна і інш.] – Мн.: Навука і тэхніка, 1983. – 176 с., іл.
- 10.Сахута Я. М. Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я.М. Сахута. — Мінск: Беларусь, 2001. — 2-е выд., перапрац. і дап. — 107 с.
- 11.Хитько И.П. Основы резьбы по дереву: учебно-методическое пособие / И.П. Хитько. – Витебск: Издательство УО "ВГУ им. П.М. Машерова", 2007. – 164 с.
12. Якушева М. С. Трансформация природного мотива в орнаментальную декоративную форму : учебное пособие / М.С. Якушева ; МГХПУ им. С.Г. Строганова. – М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2009. – 240 с. : илл.
- 13.Стили и орнаменты в искусстве: каталог. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 360 с.: ил.
- 14.Гусакова И.М. Рисунок в системе специальной подготовки по дисциплинам декоративно-прикладного искусства (батик, вытинанка) / РИСУНОК. ВЧЕРА. СЕГОДНЯ. ЗАВТРА. М.: "Прометей", 2013. – 205-208 с., ил.

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В ТЕХНИКЕ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ

*Ковалёв А.А. кандидат философских наук,
доктор педагогических наук, профессор кафедры дпи БГУКИ.*

Подготовительные упражнения для овладения навыками ведения предварительного композиционного поиска в декоративно-прикладном искусстве.

Условно подготовительные упражнения можно разделить на общие универсальные и конкретно специфические. Поговорим об этом подробнее предварительно сделаем некоторые пояснения. Говоря об особенностях

рисунка в декоративно-прикладном искусстве, следует разобрать еще один существенно важный момент. В этой связи речь пойдет о характерных особенностях выполнения линейно-тонового эскиза для конкретных разновидностей и типов декоративно-прикладного искусства. Имея ввиду разновидности и типы декоративно-прикладного искусства, мы используем классификацию В.Г.Власова, данную в «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства». По Власову, к типам относятся изделия, различные по технологии изготовления (роспись, резьба, чеканка, литье, мозаичный набор и т.д.), к разновидностям – объекты декоративно-прикладного искусства отличающиеся друг от друга преимущественно по способу формообразования, которые условно подразделяются на три вида: архитектурный, скульптурно-архитектурный, живописно-графический. При выполнении рукотворного эскизного проекта в графической технике следует учитывать, как технологический тип деятельности, так и характер материала. Например, поисковые эскизные рисунки, предназначенные для росписи по ткани (батик), следовательно, в основном для разнообразия моделей одежды, которая в дальнейшем будет являться предметом одежды в большинстве своем будут мало пригодны для интерьерного панно, выполненного в технике резьбы по дереву. Приведем примеры.

Работа над эскизом конкретного произведения.





Поиск и графическая разработка характерных типических черт лица главного персонажа произведения, с учетом исполнения его в материале.





Графическая разработка верхней части композиции.
За счет разницы тона-можно наметить градацию планов.
В данном случае намечается четыре основных плана.



Эскиз (общий план) декоративного резного панно для Городокского краеведческого музея (Витебская область), для зала посвященного творчеству К.В. Вереницина автора известной поэмы "Тарас на Парнасе". Формообразующая основа буква Т. Автор композиционного решения А.А.Ковалёв. 2017год.



Рис.2 . А.А. Ковалев. Тарас на Парнасе. Пробный (промежуточный) вариант.
Декоративное деревянное резное панно, выполненное по мотивам одноименной поэмы
К.В Вереницына.

Технико-технологический этап.

Поэтапное выполнение резьбы

Выбор древесины. Для рельефной, крупноформатной резьбы используется *древесина лиственных пород* со средней и высокой степенью твёрдости--это осина, береза, клен, каштан, дуб, ясень. Что касается дуба и ясеня, для их обработки требуется специальная подготовка инструмента и определённые навыки работы с ним. Заготавливать древесину следует в зимний период. Для выполнения резного панно "Тарас на Парнасе", этапы выполнения которого представлены в статье, автор использовал древесину клёна-- брусы в сечении 65 мм на 120 мм.



Рис.3. Сушка древесины в естественных условиях под навесом.

Сушка древесины. Сушка осуществляется обязательно под навесом. Между рядами досок по всей длине перпендикулярно должны быть проложены деревянные прокладки (в сечении примерно 15 на 20 миллиметров). Это необходимо для обеспечения максимальной циркуляции воздуха. Минимальный (он же оптимальный) временной отрезок для сушки в естественных условиях под навесом – полтора месяца. Пересушивать древесину не следует т.к. это затруднит практическое выполнение резьбы.



Рис. 4. Склеивание древесины. Широкий щит клеится в несколько этапов, по две-три доски за один раз. Качество обеспечивается более тщательным нанесением клея на боковые части бруска. Клей обязательно наносится на обе склеиваемые стороны бруса.



Рис. 5. Для избежания деформации щита его фиксируют с торцов струбцинами расположенными вертикально.



Рис. 6. **Перевод рисунка.** На лицевую поверхность деревянной основы (щита) по всей площади располагаются листы копировальной бумаги. (Для этого используется копировальная бумага формата А4). Листы бумаги накладываются не встык, а друг на друга. Граница соприкосновения 10-15мм.



Рис. 7. Наверх на копировальную бумагу размещаем картон с композиционным рисунком. Картон должен быть тщательно закреплён и зафиксирован. В противном случае рисунок на деревянную основу будет переведен не чётко (не качественно).



Рис. 8.



Рис. 9.



Рис. 10.

Рисунки 8, 9, 10. Для "обогащения" пластики (увеличения высоты рельефа) первого плана в некоторых случаях приходится наращивать объем путём доклейки деревянных брусков.



Рис. 11. **Разработка пластики фигур.** Разработка объема должна начинаться с той части фигуры, которая принадлежит первому плану, при этом остальные части углубляются (понижаются). Таким образом формируется общая пластика рельефа.



Рис. 12. **Разработка пластики фигур.** Разработка объема должна начинаться с той части которая принадлежит первому плану. В том случае, когда фигура развёрнута к зрителю в профиль, в первую очередь разрабатывается ее контур, общий силуэт фигуры.



Рис 13.В высокорельефной резьбе, где предусмотрены несколько пространственных планов, первый план прорабатывается с максимально возможным объёмом. Объём второго и третьего плана прорабатывается с меньшей интенсивностью.



Рис. 15. После разработки переднего плана начинается формирование второго плана. Для этого происходит выборка древесины на нужную глубину.



Рис. 16. Завершённый вариант, резного панно по мотивам поэмы К.Н. Вераницина «Прыгоды Тараса».

Творческие работы А.А. Ковалёва резное панно «Тарас на Парнасе» и «Прыгоды Тараса» экспонировалась на юбилейной выставке кафедры НДПИ БГУКИ (25 лет со дня основания), в третьей декаде ноября 2018года (открытие 14 ноября), в галереи Университета культуры



Рис.18. Авторский знак.

На основании собранного материала автором публикации (А.А.Ковалёвым) был разработан *учебно-методический комплекс*. Это специфический учебно-методический комплекс по предмету «Художественная резьба по дереву». Специальность 070801.65 Декоративно-прикладное искусство. 02. Художник декоративно-прикладного искусства. УМК включен в учебный процесс *и реализован* на кафедре ДПИ БГУКИ. УМК содержит рабочую программу, методические рекомендации, список необходимой учебной литературы. В тематическое планирование дисциплины «Художественная резьба по дереву» включены следующие темы: «Специфика художественного образа в материале дерево, Приёмы стилизации и трансформации натуры», «Рельефная и плоскорельефная резьба. Основные школы», «Панно в технике плоско-рельефной резьбы», «Изготовление резного изделия в технике барельефной резьбы», "Изготовление резной объёмной фигуры малой формы (по заданной тематике)" Общее количество практических часов (аудиторных и самостоятельных) 8 з. е.

На реализацию научно-практического (художественно-творческого) проекта А.А. Ковалёву был выделен грант Президента Республики Беларусь. В Проекте А.А. Ковалёва *практически осуществлена* в общем объёме и в деталях, реконструкция всего технологического цикла создания художественной высокорельефной (горельефной) резьбы на конкретном примере. Результатом художественно-экспериментальной деятельности *явилась авторская творческая работа*, выполненная по мотивам поэмы известного белорусского писателя К.Н. Вераницина «Тарас на Парнасе». Два

резных панно, выполненные в технике высокорельефной (горельефной) резьбы. Малое панно имеет название «Тарас на Парнасе», большое— «Прыгоды Тараса». Габаритные размеры малого панно: 58/40 см., толщина—4 см., материал осина. Большого панно: 155/70 см., толщина большого панно—6,5 см., материал клён.

Схема работы над творческим проектом:

Определение и четкая формулировка целей и задач авторского проекта (целеполагание), при этом очень важно придерживаться определенного культурного кода, имеется ввиду общая культурная традиция в общем содержательном контексте которой будет реализован данный проект.

Постановка конкретной задачи на практическое выполнение изделия (объекта) в материале, это важное условие так как в некоторых современных вузах обучающиеся ограничиваются только виртуальным проектом, для практического выполнения изделия необходимо особое внимание уделять этапу композиционного поиска.

В общем процессе работы над дипломным проектом акцент делается на самостоятельную работу студентов, при этом роль педагога на любой стадии сводится к анализу и консультации по поводу собранного материала и выполненных графическими средствами эскизов будущего изделия (объекта, композиции).

Рассмотрение и подробный анализ всех технологических этапов выполнения творческого проекта.

Публичное представление и обсуждение выполненного в материале авторского творческого проекта.

Творческие проекты студентов, выполненные под руководством А.А.Ковалёва



Рис.3 Дипломный проект 2012 года. Резная рельефная композиция на тему: "Архитектура Советского Ампира". Автор А.Попов. Руководитель: А.А.Ковалёв, кафедра дпи ХГФ МПГУ.



Рис. 4. Дипломный проект 2020 года. Маски Всадников Апокалипсиса, резьба по дереву. Э. Свиридов. Руководитель: А.А.Ковалёв, кафедра НДПИ ФТБК БГУКИ.



Рис.5. Дипломный проект 2019 года. Тайна власти. Объемная резная композиция. В. Ломако. Руководитель: А.А.Ковалёв, кафедра НДПИ ФТБК БГУКИ.

АСАБЛІВАСЦІ ЎТВАРЭННЯ КОЛЯРОВЫХ АДЦЕННЯЎ У ТКАЦТВЕ

*С.В. Матвейчык ,
старшы выкладчык кафедры ДПМ*

Колер як адзін з асноўных кампанентаў мастацкай вобразнасці забяспечвае выразнасць тканага твора, а таксама нясе ў сабе пэўную сэнсавую нагрузку. У стварэнні тканіны колер адыгрывае адну з галоўных роляў. Ён непасрэдна ўдзельнічае ў стварэнні арнамента, выяўляе альбо прыглушае той ці іншы арнамент, узаемадзейнічае з фактурай.

У тэорыі колера выдзяляюць два спосабы змешвання колераў: аддзіцёўны (складальны) і субтракцёўны (аднімальны, механічны). Аддзіцёўны спосаб змешвання колераў у сваю чаргу падзяляюць на прасторавы, аптычны і часавы.

Для ткацтва характэрны аптычны від змешвання колера (які яшчэ называюць парціцёўным ад англ. part – “частка”). Сутнасць яго ў тым, што на значнай адлегласці кропкі пэўнага памеру зліваюцца на сятчатцы вока ў агульны колер. Менавіта аптычнае змешванне колера пакладзена ў аснову стварэння ткацкага малюнка, арнаментальнае і каларыстычнае рашэнне якога будзе на спалучэнні пераплеценых паміж сабой нітак асновы і ўтка.

У парціцёўным змешванні светлавая энергія, якая адбіваецца ад назіраемага аб’екта і дасылаецца ў накірунку вачэй, з’яўляецца сярэдняй, прапарцыянальнай велічынёй змешанага, адлюстраванага тону каляровых паверхняў аб’екта. Асноўных колераў змешвання тут не выдзяляецца, у адрозненне ад аддзіцёўнага спосаба змешвання колераў, калі ўсе адценні можна атрымаць змешваннем сіняга, зялёнага, чырвонага, а таксама субтракцёўнага, дзе асноўнымі колерамі з’яўляюцца сіні, чырвоны, жоўты. Пры парціцёўным змешванні усе адценні і колеры спектра ўдзельнічаюць у стварэнні новых адценняў і колераў. На пэўнай адлегласці з дробных каляровых кропак атрымліваецца сярэдні аптычны колер. Новы колер мае сярэдняю светлату ўсіх змешваемых колераў.

Парціцёўнае змешванне колеру адносяць да аддзіцёўнага змешвання колераў, але адзначаюць, што стаіць ён паасобку, з’яўляецца сярэднім і адначасова абагульняючым аддзіцёўны і субтракцёўны спосабы змешвання [1, с. 45].

Ткацкія перапляценні дазваляюць дасягнуць максімальных зрокавых эфектаў і танальных пераходаў пры мінімальным выкарыстанні колера.

Успрыняцце пэўнага колеру ў тканіне залежыць:

1. ад памера кропкі, плямы ці лініі;

2. ад іх кантраста паміж кропкамі, плямамі і лініямі па светлаце, насычанасці і каляроваму тону;
3. ад інтэрвалаў паміж кропкамі, плямамі і лініямі;
4. ад адлегласці, на якой разгладзецца тканіна.

Разгледзем гэтыя эфекты на прыкладзе 4-нітовых тканін, створаных студэнтамі кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У залежнасці ад хода па панажам на паверхню тканіны ў тым ці іншым парадку выходзяць асноўныя ці ўточныя перакрыцці, насцілы, розныя каляровыя ніткі ў выглядзе кропак, плям і ліній. У залежнасці ад памеру і канфігурацыі гэтых перакрыццяў, на невялікай адлегласці на паверхні тканіны бачны асобныя каляровыя кропкі, плямы, лініі, а на вялікай адлегласці бачны толькі абагульнены каляровы малюнак і фактура (мал. 1, 2).



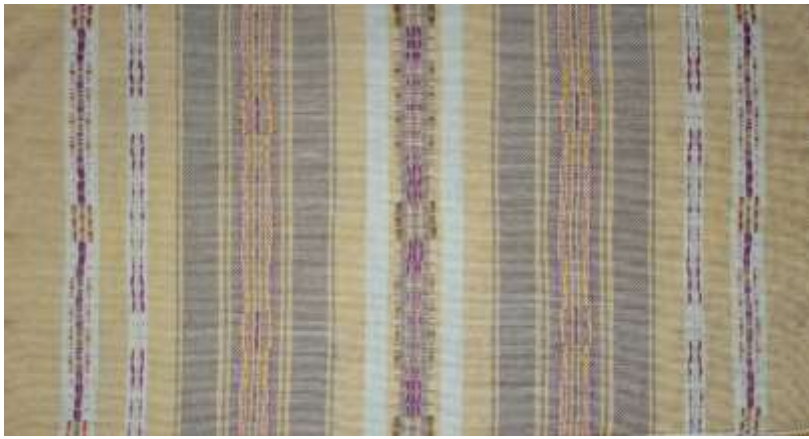
Малюнак 1 – Агульны выгляд выраба Малюнак 2 – Фрагмент буйным планам

Тканіны па свайму каларыту могуць быць:

1. кантрасныя, стракатыя, дэкаратыўныя (мал. 3);
2. нюансныя, танальныя, стрыманыя (мал. 5, 6).



Малюнак 3 – Кантрасны малюнак тканіны



Малюнак 4 – Нюансны малюнак тканіны

Колер цесна звязаны з фактурай тканіны. Стварэнне любой тканіны ўключае распрацоўку каляровага рашэння з улікам фактуры.

Па рэльефу паверхні выдзяляюць тканіны гладкія; фактурныя з рознымі перапляценнямі (мал. 5), аб'ёмныя (мал. 6).

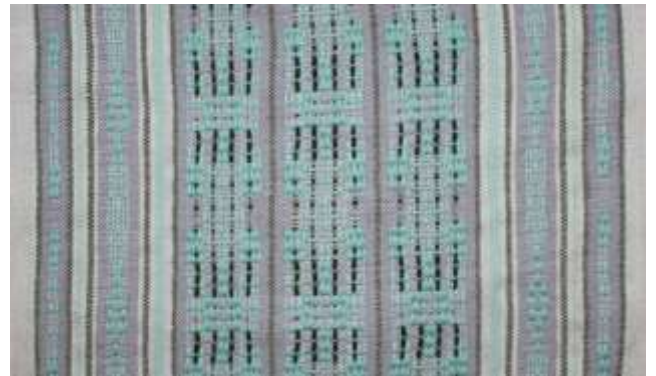


Малюнак 5– Фактурная тканіна

Малюнак 6 – Аб'ёмнае ткацтва

Вялікае значэнне ў тканіне маюць прапарцыянальныя суадносіны колераў.

У двухкаляровай тканіне з кантрасных па светлаце (тону) нітак пры змяненні плошчы, занятай кропкамі ці перакрыццямі пэўнага колеру, можна атрымаць розныя светла-ценьвыя пераходы. Маючы ў наяўнасці толькі два колеры, у залежнасці ад перапляцення, шчыльнасці размяшчэння каляровых перакрыццяў асновы ці ўтка і іх колькасных суадносін можна атрымаць малюнак, які складаецца з мноства адценняў (мал. 7).



Малюнак 7 – Манахромія ў ткацтве

Кожны колер мае тры асноўныя характарыстыкі: каляровы тон, светлату і насычанасць. Перапляценні, на якіх будуюцца малюнак тканіны, ствараюць каляровыя плямы, у межах якіх колеры змешваюцца ў пэўных прапарцыях і таксама маюць сваё каляровае адценне, сваю светлату і насычанасць.

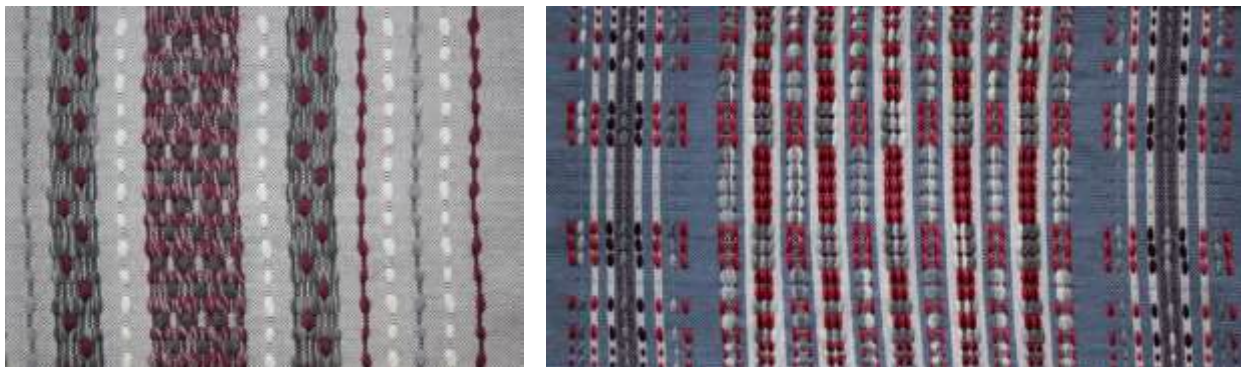
Памер кропак, плям, ліній, якія ўтвараюцца на паверхні тканіны за кошт перапляцення, залежыць у многім ад абранай сыравіны. Тут вялікую ролю адыгрывае нумар пражы. Напрыклад, адзін і той жа ткацкі малюнак з аднолькавым перапляценнем нітак, выкананы з пражы рознай таўшчыні, будзе з розным памерам кропак на паверхні тканіны, адпаведна, аптычнае змешванне колераў будзе адбывацца на рознай адлегласці (мал.8).



Малюнак 8 – Маштаб ткацкага малюнка ў залежнасці ад нумара нітак

У тканіне аўтар часта спалучае пражу розных нумароў, чым дасягаюцца пэўныя мастацкія эфекты. Напрыклад, у аснове ці (і) ўтку могуць выкарыстоўвацца спалучэнні тоўстых і тонкіх нітак, таму ў тканіне адно і тое ж перапляценне нітак можа глядзецца па-рознаму з-за неаднароднай таўшчыні

празы. Гэты эффект узбагачае паверхню тканіны, які можа быць узмоцнены выкарыстаннем розных перапляценняў (мал. 9).



Малюнак 9 – Неаднародная таўшчыня нітак

Нечаканых каляровых і фактурных эфектаў у нітовым ткацтве можна дасягнуць, калі выкарыстоўваць фасонную пражу.

Фасонныя ніткі – гэта пражы, якую атрымліваюць шляхам скручвання самай разнастайнай сыравіны па якасці, характары і колеры, з выкарыстаннем паэтак, страза, футра, бісера, пацерак; яна можа быць шнурковыя, стужкавыя, з вялікім перападам таўшчыні (“фламе”), з петлямі (“букле”), з варсінкамі, валасінкамі (“траўка”, “сінэль”), штучным пер’ем, люрэксам (метанітам) (мал. 10 - 12). Сучасная прамысловасць выпускае шырокі асартымент фасонных праж, і з кожным годам ён толькі пашыраецца.

Большая частка фасоннай пражы складаецца з дзвюх і больш нітак, скручаных разам у выніку аднаразавай ці шматразавай круткі. Асновай кручанай фасоннай пражы з’яўляецца так званая стоевая нітка. Вакол яе абвіваецца іншая нітка, падаваемая хутчэй і называемая нагонкай, ці эфектнай. Дзякуючы вялікай хуткасці выпуска нагоннай ніткі адносна стоевай, нагонная нітка ўтварае на ёй пэўныя эфекты (вузельчыкі, петлі). Для замацавання эфектаў, атрыманых пад час круткі, некаторыя гатункі фасоннай пражы падвяргаюцца другаснай крутцы ў адваротны бок. Нітка, з дапамогай якой замацоўваецца эфект фасоннай ніткі, называецца закрэпам.

Віды фасоннай круткі вельмі разнастайныя: вузельчыкавыя, пятлічныя, камбінаваныя, букле, спіральныя і інш.



Малюнак 10 – Фасонная пража ў ткацтве

Каларыстычныя магчымасці гэтых праж бязмежныя. Выкарыстанне ў ткацтве фасонных нітак узбагачае мастацкія магчымасці аўтара. Але, першае, даволі часта гэта пража цікава і дэкаратыўна глядзіцца ў матке, а ў вырабе губляецца, страчвае свае першапачатковыя якасці. Па-другое, выраб, цалкам выкананы з фасоннай пражы, будзе аднастайны і нецікавы. Па-трэцяе, фасонная пража патрабавальна да спалучэння ў ёй іншых нітак, асяроддзе павінна быць лаканічным, не спрачацца з фасоннай ніткай. Часам бліскучая пража ў ткацтве выглядае безгустоўна.



Малюнак 11 – Метаніт у ткацтве



Малюнак 12 – Шнур з метанітам ў ткацтве

Шырока выкарыстоўваецца для ткацтва меланж. Меланжавая пража (mélange з гальскага азначае “змешванне”) – пража з валокнаў, афарбаваных у розныя колеры. Меланжавая пража можа мець разнастайны склад. Яна вырабляецца з бавоўны, воўны, а таксама са штучных і сінтэтычных валокнаў. Гандлёвая сетка прапануе дастаткова вялікі асартымент меланжавай пражы. Але часам патрабуецца скласці яе самастойна адпаведна аўтарскай задумцы з патрэбных адценняў.

Меланжавая пража згладжвае, разбівае графіку ткацкага перапляцення, дадае цівых эфектаў.



Малюнак 13 – Меланжавая пражы ў ткацтве

Побач з каляровым кантрастам важную ролю ў стварэнні каларыту адыгрывае святлотны кантраст, калі адзін колер бярэцца ў розных святлотных градацыях. Цікавыя гарманічныя злучэнні атрымліваюцца з аднатонных колераў, пабудаваныя на нюансах. З дапамогай меланжу можна ствараць нюансныя пераходы.



Малюнак 14 – Меланжавыя эфекты

Надаць адметнасці тканіне можна з дапамогай секцыйнай пражы. У адрозненне ад меланжавай пражы, яе фарбуюць пасля прадзення. Меланж складаецца з рознакаляровых нітак па ўсёй даўжыні, у пражы секцыйнай афарбоўкі колеры чаргуюцца на працягу пэўнай даўжыні ніткі.

Нітовае ткацтва ўяўляе сабой шырокае поле магчымасцяў для стварэння цікавых і арыгінальных каларыстычных кампазіцый, заснаваных на тонкіх пераходах і аптычным змешванні колера, для ўвасаблення аўтарскіх праектаў з выкарыстаннем разнастайных ткацкіх перапляценняў. Але пры рабоце ніткамі ў ткацтве неабходна ўлічваць механізм аптычнага змешвання колера, ведаць асновы гарманічнага спалучэння колераў і памятаць, што чым складаней графічная арганізацыя малюнка, тым лаканічней павінна быць каляровае рашэнне выраба.

Літаратура

1. Кулененок, В.В. Цветоведение: учеб. пособие / В.В. Кулененок. – Минск: Беларусь, 2012. – 221 с.: ил.

ТЕХНОЛОГИИ ПРОЕКТНОГО ОБУЧЕНИЯ

*Аждер Наталья Александровна,
старший преподаватель кафедры
декоративно-прикладного искусства*

Совершенствование процесса обучения – актуальная задача современной высшей школы, которая осуществляется во всех областях, а именно: в содержании, целях, средствах, методах, формах и приемах обучения.

В современных условиях развития требованиями к выпускникам художественных вузов становятся не только потребность в грамотном, творчески мыслящем, но и практически создающим профессионале. Возникает необходимость использования таких методик организации учебного процесса обучения, в которых обеспечивается единство теоретических знаний и практических умений и навыков, что обеспечивает более высокий уровень активности и эффективности деятельности человека во всех сферах жизни.

В процессе подготовки специалиста главенствующую роль приобретает ориентация на развитие его личности и профессиональной культуры, что позволяет существенно облегчить процесс адаптации в профессиональной среде. Это требует высокого качества подготовки специалистов. Качественное образование сегодня – это средство социальной защиты, гарант стабильности профессиональной самореализации человека на разных этапах жизни.

Важнейшей задачей учреждений, обеспечивающих получение образования, является освоение и реализация эффективных технологий обучения и воспитания, создание комплексного учебно-методического обеспечения образовательного процесса, отвечающего требованиям образовательных стандартов. Именно в таком направлении моделируется образовательный процесс на кафедре декоративно-прикладного искусства в Учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Художнику декоративно-прикладного искусства необходимо научиться образно мыслить, создавая свои модели, направляя творческую мысль в область специфики конкретного вида ДПИ.

Успешное развитие творческих способностей возможно лишь при создании определенных условий, благоприятствующих их формированию. Но создание благоприятных условий недостаточно для воспитания человека с высокоразвитыми творческими способностями. Необходима усиленная целенаправленная работа по развитию творческого потенциала у студентов.

Использование технологии проектного обучения в образовательном процессе на занятиях декоративно-прикладным искусством кафедры декоративно-прикладного искусства позволяет обеспечивать формирование ключевых компетенций: исследовательской, коммуникативной, информационной и способствует социализации личности студентов.

Главная цель педагогической деятельности – развитие и саморазвитие личности каждого учащегося в процессе формирования профессиональных компетенций через его собственную творческую, проектную и предметную деятельность.

Результатом данной деятельности являются непосредственно творческие проекты (тематическая декоративно-прикладная композиция, произведение декоративно-прикладного искусства в материале) и умения представить результаты своей работы.

Творческий отчет по предметам художественного цикла и спецдисциплинам проходит в форме просмотра либо выставочной деятельности – это конечный результат работы учащихся за определенный период с выставлением профессиональной оценки.

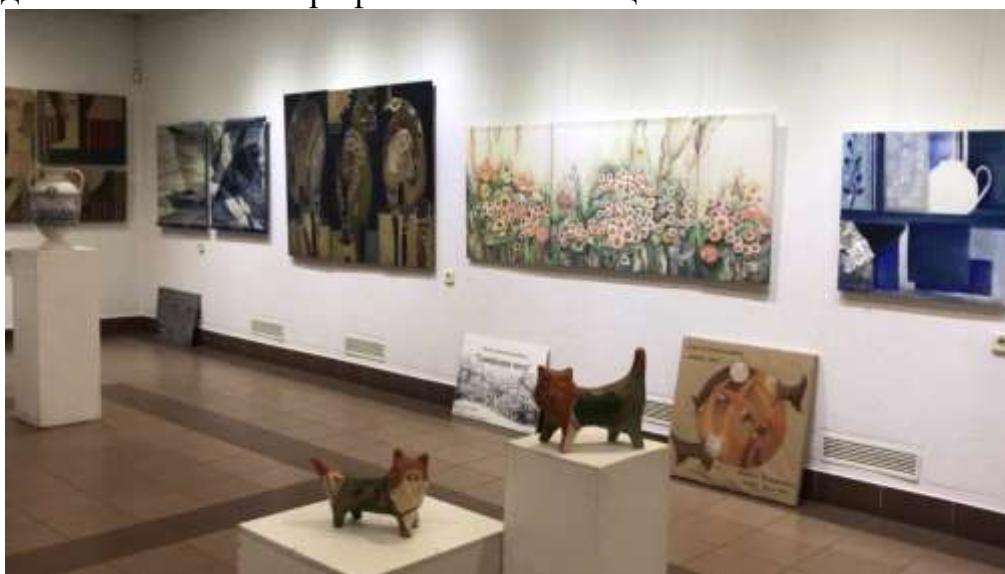


Рис.1 Представление творческих проектов студентов кафедры декоративно-прикладного искусства в галерее «Университет культуры»

Технология проектного обучения направлена, прежде всего, на раскрытие и использование опыта каждого учащегося, путем организации познавательной деятельности. Задача педагога заключается в том, чтобы пробудить интерес, раскрыть возможности каждого, организовать совместную познавательную, творческую деятельность, сочетая различные формы работы.

Проектная технология строится с учетом принципов гуманизации, коммуникативности, индивидуализации, деятельностного, ценностного

подходов, ориентированных не только на формирование знаний и умений у учащихся, но и на самореализацию их личности.

Потенциал технологии проектного обучения на занятиях дисциплины «Декоративно-прикладное искусство» в формировании профессиональных компетенций студентов

Основной тезис современного понимания технологии проектного обучения звучит таким образом: «все, что я познаю, я знаю, для чего это мне надо и где, и как я могу это содержание применить».

Данная технология всегда ориентирована на самостоятельную деятельность учащихся — индивидуальную или групповую, которую учащиеся выполняют в течение определенного отрезка времени, и предполагает совокупность проблемных методов обучения, творческих по своей сути.

Проектная технология предполагает:

- наличие проблемы, требующей интегрированных знаний и исследовательского поиска ее решения;
- практическую, теоретическую, познавательную значимость предполагаемых результатов;
- самостоятельную деятельность студента;
- структурирование содержательной части проекта с указанием поэтапных результатов;
- использование исследовательских методов, т.е. определение проблемы, вытекающих из нее задач исследования, выдвижения гипотезы их решения;
- обсуждение методов исследования, оформление конечных результатов;
- анализ полученных данных, подведение итогов, корректировку, выводы.

Использование проектной технологии предусматривает хорошо продуманное, обоснованное сочетание методов, форм и средств обучения.

Для этого педагог должен:

- владеть всем арсеналом исследовательских, поисковых методов, умением организовать исследовательскую работу учащихся;
- уметь организовать и проводить дискуссии, не навязывая свою точку зрения;
- направлять учащихся на поиск решения поставленной проблемы;
- уметь интегрировать знания из различных областей для решения проблематики выбранных проектов.

При использовании проектной технологии каждый учащийся:

- учиться приобретать знания самостоятельно и использовать их для решения новых познавательных и практических задач;
- приобретает коммуникативные навыки и умения;
- овладевает практическими умениями исследовательской работы: собирает необходимую информацию, учится анализировать факты, делает выводы и заключения.

Для профессионально-художественной подготовки студентов кафедры декоративно-прикладного искусства в соответствии с предлагаемыми сегодня принципами реформирования образовательной системы, профилирующей в учебном плане является дисциплина "Декоративно-прикладное искусство" для групп, обучающихся на специальности – декоративно-прикладное искусство и получающих квалификацию – художник декоративно-прикладного искусства. Преподаватель и «Народное декоративно-прикладное искусство" для студентов сокращенного срока обучения, обучающихся на специальности - народное творчество (народные ремесла), получающих квалификацию – художник народных ремесел. Преподаватель.

Данные дисциплины способствуют приобщению студентов к многовековым народным традициям и ремеслам, осуществлению эстетического воспитания, установлению меж- и внутри предметных связей, развитию творческих способностей, профориентации.

В условиях изменения целей художественного образования влечет за собой и изменение содержания подготовки художника как личности, в которой соединяются высокий профессионализм, духовность и способность к творчеству.

Преподавание декоративно-прикладного искусства – не только профессиональная подготовка учащихся, но и эстетическое воспитание, содействие развитию творческих способностей студентов, обращение к истокам национальных традиций и попытка преподавателя помочь познать реальный мир, развить пространственное мышление, воображение.

В процессе выполнения предложенных заданий, учащиеся должны получить знания по истории возникновения, развития декоративно-прикладного искусства: составлению рисунка с учетом принципов композиции, основ цветоведения, технологии изготовления изделий, о требованиях к качеству готового изделия, необходимом наборе инструментов и материалов для работы, правилах безопасности труда.

Задача преподавателя состоит в том, чтобы студент научился самостоятельно организовывать рабочее место, соблюдать правила безопасного труда, выполнять рисунки, переводить эскиз в выбранный им материал, оценивать его качество.

Внедрение метода творческих проектов в учебный процесс позволяет сохранять самостоятельность у учащихся. Студент становится равноправным участником совместной деятельности с педагогом, отвечая за свои успехи, промахи и недостатки. Он сам анализирует каждый шаг своего обучения, определяет свои недостатки, ищет причины возникших затруднений, находит пути исправления ошибок.

В ходе работы студенту предоставляется право выбора способов деятельности, выдвижения предположений, гипотез, а также участие в коллективном обсуждении различных точек зрения. Чувство свободы выбора делает деятельность осмысленной, сознательной, продуктивной и более результативной.



Рис.2 Защита дипломного проекта «Секреты» Юдо Екатерины, войлоковаляние

Выполняя творческие проекты, студенты кафедры овладевают основами проектирования, технологии, коммуникации и рефлексии, учатся приобретать новые знания и умения, а также интегрировать их. Навыки работы с материалами, инструментами, информацией учащиеся получают по мере реализации той или иной идеи в процессе выполнения различных проектов.

Наиболее важными результатами выполненных учащимися проектов являются: реализованный на практике объект проектирования (изделие, творческая работа), мероприятие (выставка, просмотр), оформленное описание проекта (дневник проектирования или проектная папка), освоенные в ходе проектной деятельности знания и умения, развитые личностные качества и способности учащихся. Большая часть материалов, входящих в описание проекта, должна быть представлена в виде рабочих эскизов, рисунков, чертежей с поясняющими и аналитическими комментариями к ним.

Описание проекта осуществляется студентом при написании курсовой, а затем и дипломной работ, в первую очередь, отражая, ход работы их мысли и логику проектной деятельности.



Рис.3 Подготовка работы в материале (гобелен) в рамках курсового проекта, студентка 313к группы Ролич Людмила

Итогом проекта является организация выставки просмотра или защита дипломного проекта. Выставка – это не последняя черта в деятельности автора, а только итог на сегодняшний день и стимул для работы на завтра. Такая выставочная деятельность имеет большое значение для дальнейшей работы. Реализация проекта обеспечивает высокий уровень достижений, как студента, так и педагога.



Рис.4 Защита дипломных проектов студентов кафедры ДПИ в галерее «Университет культуры»

Проект дает возможность соединить профилирующие предметы между собой, которые необходимы для подготовки специалиста.

Проект открывает обучающимся доступ к традиционным видам искусства, повышает эффективность самостоятельной работы, дает совершенно новые возможности для творчества, обретения и закрепления профессиональных навыков, позволяет реализовать принципиально новые формы и методы обучения.

Средства реализации технологии проектного обучения

«Задача современного образования, - отмечает искусствовед и культуролог В.Н. Бенин, - не только в том, чтобы обогатить человека разнообразными сведениями о многообразных культурах, но и в том, чтобы помочь ему обрести себя в культуре, сформировать собственный культурный облик и образ».

Дисциплины "Декоративно-прикладное искусство", «Народное декоративно-прикладное искусство» кафедры ДПИ УО «БГУ культуры и искусств» в большинстве состоят из лабораторных занятий, цель которых, развитие интересов, способностей, профессиональных навыков каждого студента. Вся учебная работа неразрывно связана с практическим изучением предмета. В итоге изучения предмета студенты должны научиться выполнять работы в материале, овладеть технологией изготовления изделий. Учебным результатом является способность студентов создавать и защищать собственный продукт, а в образовательном процессе практическая польза предмета становится средством достижения главной задачи – повышение качества образования, и тем самым качества профессионально-художественной подготовки специалистов в области декоративно-прикладного искусства.

Цель проекта:

- творческий поиск новых композиционных решений, реализованных в гобелене (проект – создание творческой авторской работы к участию в Республиканском конкурсе «Второе Триеннале молодых художников», 2022 г.);
- обеспечение высокого уровня профессионально-художественной подготовки;
- развитие познавательной потребности, творческого мышления, раскрытие творческого потенциала личности студента.

Задачи проекта:

- определить цель и задачи проекта, идею, грамотно анализировать проектное задание;
- углубить изучение истории и современного декоративно-прикладного искусства;

- изучить свойства и технологические особенности художественного ручного ткачества;
- проверить изделия с точки зрения конструктивных, функциональных и художественных достоинств;
- проектировать гобелен с учетом применяемых материалов и их технологических возможностей;
- выработать высокий уровень эскизного исполнения проекта, создания композиции в материале.
- представить конечный результат проектной разработки в образно-выразительной форме;
- выразить идею в пробниках, эскизах;
- обеспечить развитие творческой, инициативной, самостоятельной и предприимчивой личности студента к профессиональной и самостоятельной трудовой деятельности.

Предполагаемый результат

1. Повышение качества обучения студентов кафедры в профессионально-художественной подготовке специалистов в области декоративно-прикладного искусства через внедрение в практику технологий проектного обучения.
2. Повышение мотивации учащихся к овладению профессией и организацией собственной художественной деятельности, обеспечивающей создание новых произведений в материале.

Предполагаемый продукт

1. Создание произведения декоративно-прикладного искусства, гобелена, пояснительной записки к проекту.
2. Обновление процесса лабораторных занятий.

Методы реализации проекта

Исследовательские:

- изучение литературы по декоративно-прикладному искусству, по технологии приемов ручного художественного ткачества;
- изучение опыта использования метода учебного проектирования;

Практические

- индивидуальный подход к каждому студенту, для варьирования задания по степени сложности или по уровню усвоения материала;
- использование различных технических материалов и форм реализации проекта.

Аналитические:

- анализ учебных результатов, способности создать и защитить собственный продукт;
- описание полученных результатов.

ЭТАПЫ ПРОЕКТА

1. Поисковый этап
2. Конструкторский этап
3. Технологический этап
4. Этап реализации проекта
5. Заключительный этап
6. Аналитический этап
7. Оценка проектной деятельности учащихся

Учебный проект включает следующие основные компоненты:

- **определение потребностей:** учащиеся самостоятельно или совместно с педагогом выявляют актуальную проблему, требующую разрешения;
- **написание краткой формулировки задачи:** определяется цель авторского проекта и в краткой форме записывается задание по разработке и изготовлению изделия, выставочной работы;
- **проведение исследований и анализ их результатов:** исследуются положения конкурса, предполагаемые запросы, технологии, доступность материалов и оборудования;
- **разработка требований к проектируемому изделию:** составляется детальный перечень критериев, которым должна соответствовать разрабатываемая работа;
- **выработка первоначальных идей:** студенты генерируют идеи по разрешению обозначенной проблемы, выполняют рисунки, эскизы и сопровождают их своими комментариями;
- **выбор и проработка лучшей идеи:** представленные идеи оцениваются по отношению к критериям, указанным в требованиях и выбирается лучшая, которая детально прорабатывается (разработка технологии изготовления);
- **планирование и изготовление изделия в материале:** автор планирует процесс изготовления, прорабатываются необходимые умения и навыки работы с материалами и изготавливается разработанное изделие;
- **проверка изделия и оценка результатов проекта:** студенты проводят оценку изделия по отношению к выработанным требованиям и самооценку всего процесса проектирования.

Перечень знаний и умений, формируемых у учащихся в процессе реализации проекта

Учащиеся должны знать:

- ✓ Правила безопасности труда;
- ✓ Виды декоративно-прикладного искусства;
- ✓ Основные изобразительные средства для выполнения проекта;
- ✓ Принципы построения декоративной композиции и разработки проекта;
- ✓ Технологию выполнения работы;
- ✓ Способы подачи, оформления работы и оформления проекта.

Учащиеся должны уметь:

- ✓ Выполнять композиции гобелена с учетом особенностей техники исполнения;
- ✓ Выполнять рисунок, передать его в цвете;
- ✓ Выполнять изделие в смешанных техниках и в сочетании с другими материалами;
- ✓ Работать на гобеленовом станке, пользоваться инструментами и приспособлениями для ткачества;
- ✓ Оформлять работу и оформлять проект, размещать его в интерьере.

Таблица 1 Проект "Лесовик" Падлозной Анастасии, студенки 405 группы кафедры декоративно-прикладного искусства

этапы	цель этапа	содержание работы учащихся	организационные моменты
Поисковый	Выбор концепции гобелена	Изучение и подбор литературы, иллюстративного материала, аналогов. Выбор концепции, темы, сюжета работы	Лекция, дискуссия, беседа, просмотр необходимого материала
Конструкторский	Разработка концепции, картона гобелена	Создание проектной папки, написание пояснительной записки. Разработка форэскизов, эскиза проекта	Самостоятельная работа. Консультации
Технологический	Освоение технологии	Выбор технологии выполнения, материалов, приемов для реализации проекта	Самостоятельная работа. Консультации
Реализация проекта	Подготовка авторской	Выполнение проекта в материале	Самостоятельная работа. Консультации

	творческой работы		
Заключительный	Оформление гобелена, теоретической записки, планшета	Обработка и оформление проекта, создание рекламной презентации	Самостоятельная работа. Консультации
Аналитический	Анализ полученного результата	Самоанализ результата	Предварительный просмотр, анализ проделанной работы
Оценка проекта	Творческий отчет	Организация выставки, просмотра, творческой презентации	Итоговый просмотр, защита проекта

Авторские работы данного проекта в итоге были представлены на финальном этапе Республиканского конкурса второе Триеннале молодых художников в Национальном центре современных искусств Республики Беларусь с 20 октября по 20 ноября 2022 г.



Рис.5 Гобелен «Лесовик» Падлозной Анастасии, студентки 405 группы кафедры декоративно-прикладного искусства. Триеннале молодых художников, 2022.

Триеннале молодых художников проводилось во второй раз (Первое Триеннале состоялась в 2019 г.) и было направлено на презентацию и поддержку талантливой молодежи: творческих, научных, музейных

работников и педагогов не старше 35 лет, студентов и учащихся, получающих образование в сфере культуры по художественным и искусствоведческим специальностям. Целями конкурса являются поддержка талантливой молодежи, повышение ее профессионального мастерства и популяризация национального изобразительного и декоративного искусств.

При выборе мероприятия учитывались цели развития творческого потенциала личности, потребность в творческом самоопределении и самовыражении.

Мероприятие имело высокую воспитательную ценность благодаря развитию профессиональных компетенций участников, а также трансляции традиций народного искусства и культуры. С присущей молодежи энергией и открытостью новому, художники переосмысливали окружающий мир, с уважением относясь к истории, мифологии нашего края.



Рис.6 Андрейчикова Татьяна «Предвкушение», гобелен. Триеннале молодых художников, 2019.

Выполняя творческие проекты различной тематики, студенты кафедры овладевают основами проектирования, технологии, коммуникации и рефлексии, приобретают новые знания и умения, а также интегрируют их. Таким образом, применение технологии проектного обучения дает возможность формировать профессиональные компетенции у студентов, например: реализованный на практике объект проектирования (изделие, творческая работа), мероприятие (выставка, просмотр), оформленное

описание проекта, приобретенные в ходе проектной деятельности знания и умения, развитые личностные качества и способности учащихся.

Технология проектного обучения в формировании профессиональных компетенций имеет высокий потенциал, так как это способ индивидуализации обучения в рамках практико-ориентированных дисциплин художественного образования.

При реализации технологии проектного обучения в формировании профессиональных компетенций студентов наблюдается развитие познавательных навыков учащихся, формирование умений самостоятельно конструировать свои знания, а также развитие критического и творческого мышления.

Исходя из существующих социальных потребностей, основной задачей кафедры народного декоративно-прикладного искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» является подготовка специалистов, обладающих глубокими знаниями в области национальной культуры и способных на профессиональной основе участвовать в процессе развития традиционного и современного декоративно-прикладного искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гузеев, В.В. Методы и организационные формы обучения/ В.В. Гузеев. – М.: Народное образование, 2001. – 128с.
2. Кашлев, С.С. Современные технологии педагогического процесса: Пособие для педагогов/ С.С. Кашлев. – Минск: Университетское изд-во, 2000. – 95 с.
3. Селевко, Г.К. Современные образовательные технологии / Г.К. Селевко. - М.: Народное образование, 1998. - 256 с.
4. Чечель, И.Д. Исследовательские проекты в обучении / И.Д. Чечель. М.: АСТ, 2015. – 164 с.

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ ПОСРЕДСТВОМ РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ

*Шатило Е.В.,
старший преподаватель кафедры ДПИ*

Современные социальные трансформации, быстрый рост информатизации общества, внедрение модульного обучения требуют совершенствования практики в контексте профессиональной подготовки. Актуальное профессиональное образование на современном этапе

рассматривает овладение профессиональными компетенциями в деятельности как фактор успешной социальной и промышленной интеграции, конкурентоспособности и профессиональной мобильности. Таким образом, основополагающим подходом к обучению в результате реформирования системы образования является компетентностный подход, целью которого является не только передача совокупности знаний, умений и навыков в определенной области, но также развитие горизонтов, междисциплинарных и метапредметных связей, способности к индивидуальным творческим решениям, самостоятельной учебе.

В связи с этим личностно-ориентированный подход к обучению стал доминирующим в методике преподавания. Актуальность технологии творческого проекта обусловлена тем, что он позволяет органично интегрировать знания студентов из разных предметных областей, дает возможность применять полученные знания на практике, генерируя при этом новые идеи. Работа в процессе реализации проектов позволяет ориентироваться в информационном пространстве, анализировать полученную информацию, решать задачи по развитию творческих способностей, развивает навык самостоятельно структурировать свои знания и применять их для решения задач.

Профессиональное образование в условиях модульного обучения определяет ряд требований к способностям квалифицированного специалиста со стороны работодателей: гибкость и мобильность в использовании знаний и навыков в производственной среде; выполнение профессиональных функций; работа в команде; планирование деятельности; самообразование. В качестве методологической основы современного профессионального образования четко предусмотрен компетентностный подход к обучению, формированию таких профессиональных знаний, умений и навыков и таких универсальных ключевых компетенций, которые востребованы на современном рынке труда.

В данном контексте можно обозначить профессиональную компетентность как интегральную, проявленную в деятельности характеристику личности, определяющую успех профессиональной деятельности и ответственность за её результаты. Тогда профессиональная компетенция – это потенциальная активность, готовность и стремление личности к продуктивной профессиональной деятельности с полным осознанием ответственности за её результаты.

Основные факторы, определяющие эффективность проектирования профессионального образования на основе компетентностного подхода можно определить следующим образом: определение ценности самоопределения личности; обеспечение эффективной организации учебного процесса; обеспечение личностного развития во взаимодействии индивидуальных, личностных и профессиональных характеристик; определение реализации

личностного и деятельностного подхода в обучении; адекватное использование современных технологий и методов обучения.

Таким образом, обучение на основе компетенций имеет личностную направленность, осуществляется в процессе практической деятельности с использованием прошлого опыта и основывается на комплексном системном подходе, направленном на овладение компетенциями, которые представляют собой сочетание профессиональных и личностных качеств. Следует также отметить сложную взаимосвязанную природу профессиональных и личных качеств, состоящую во взаимном сочетании знаний, навыков, опыта, ответственности и т. д.

Создание произведений декоративно-прикладного искусства само по себе является целью и приоритетом подготовки специалистов по дисциплине «Декоративно-прикладное искусство» кафедры ДПИ УО «БГУКИ». Именно поэтому проектная технология, которая подразумевает создание творческих работ, участие в художественных выставках является наиболее универсальным и всеобъемлющим показателем отношения обучающегося к освоенной профессии, специальности.

Основные способы создания и реализации творческих проектов связаны с развитием самостоятельности и творческой активности студентов. Независимость в любой работе является важной, ключевой характеристикой личности и одним из главных критериев уровня профессиональной квалификации специалиста. Формирование самостоятельности у будущих специалистов является одной из важных задач профессионального образования. При этом следует помнить, что самостоятельная работа успешна только в том случае, если студент уже освоил достаточное количество знаний, навыков и умений.

Творческая деятельность и формирование компетенций студентов зависит от мотивации профессионального роста. Включаясь в профессиональную выставочную деятельность, студент осознает цели и результаты своей работы и у него формируется акцент на саморазвитии, самоанализе и самосовершенствовании. Склонность к творческой самостоятельности и исследовательской работе более выражена у студентов с высоким уровнем теоретических и практических знаний, усвоение которых определяется осмысленным формированием компетенций будущей профессиональной деятельности. Когнитивная деятельность при этом носит творческий, независимый характер, студент осознает цели и результаты своей деятельности. Профессионально-психологическое отношение к достижениям и успехам ярко выражено, высоко развиты навыки организации, наблюдается грамотная работа с информацией. Действия студента направлены на решение проблем эвристического типа, требующих творческого и независимого подхода, оригинальных решений. Основное внимание уделяется

саморазвитию, самоанализу, самосовершенствованию и профессиональному мышлению.

Ценность творческих проектов состоит в том, что процесс обучения строится как активная деятельность, направленная на создание собственного художественного стиля, который даст возможность постоянного саморазвития как в профессиональном, так и в личностном плане. При этом положение преподавателя кардинально меняется: он перестает быть дидактичным транслятором информации и контролером, а становится партнером, консультантом и помощником в условиях компетентностного подхода.

Творческие проекты являются важным этапом становления студента как специалиста. К тому же участие в художественных выставках является достаточно объективной оценкой эффективности творческой работы студентов. Именно поэтому одной из задач кафедры при организации работы со студентами является развитие компетенций в области творческой и выставочной деятельности. С учетом практико-ориентированной направленности обучения, выставочная деятельность является хорошо отслеживаемым и, соответственно, оптимальным практическим результатом.

Только при участии в художественных выставках, при взаимодействии с публикой, сопоставлении своих работ с работами других художников, нарабатываются и формируются умения и навыки художника. Студенты могут участвовать как в малых, локальных выставочных проектах, например, выставках кафедры или группы, так и в республиканских или международных проектах. Соответственно, каждое такое взаимодействие, актуализирует те или иные аспекты проектной деятельности. Именно то, что работа будет оцениваться не только и не столько педагогами кафедры, а вначале отборочной комиссией, а после и зрителями является сильнейшим стимулом повышения качества работы.

При участии во внешних проектах, студенты учатся взаимодействовать с уже существующими концепциями и темами, выбор которых задан извне, что даёт возможность выйти за рамки учебных заданий, применяя все свои знания как по декоративно-прикладному искусству, так и по рисунку, живописи, композиции, дизайну, скульптуре, расширяют свои познания в таких смежных с декоративно-прикладным искусством областях, как дизайн и арт-дизайн.

Студенты при этом могут выбирать: участие во внешнем выставочном проекте, или создание самостоятельного проекта, который начинается с выбора темы, создания концепции, выбора выставочной площадки, выполнения работ на заданную тему, формирования выставочного пространства, создания афиши, написания экспликации, монтажа экспозиции. При такой системе работы студенты учатся взаимодействовать в различных ролях, поскольку при формировании художественной выставки складываются

различные многокомпонентные структуры, в которой можно выделить основные системы взаимодействий, в рамках которых студенты могут проработать каждую роль.

Сам процесс подготовки выставки знакомит студентов с методами и способами организации пространства. Формирование выставочного пространства сродни решению дизайнерских задач, которые помогают наилучшему раскрытию художественного произведения в пространстве и его оптимальному взаимодействию, как со зрителем, так и с другими работами.

Важным компонентом при формировании художественной выставки является смысловой аспект, который раскрывается при формулировке идеи или концепции выставки. Концепция как базис при создании выставки помогает сделать её цельной и содержательной, наиболее полно раскрыть основную идею. Здесь важно найти баланс между решением учебно-проектных задач и творческой составляющей личности. Поскольку декоративно-прикладное искусство это движение к образу при сохранении декоративного начала, смысловая часть выставочного проекта даёт некий угол зрения на проблему, помогает выйти за границы стандартного видения и привычных интерпретаций.

Ещё одним важным аспектом участия в художественных выставках является взаимодействие на уровне концепция-художник. Тут необходимо осознавать, что в данном контексте ограничения зачастую являются фактором положительным, направленным на развитие умений решать сложные творческие задачи. А при участии во внешних выставках и проектах, соответствие теме является обязательным. И если при участии во внешнем проекте, данное взаимодействие достаточно регламентировано тем или иным фактором, то при работе со студентами преподаватели кафедры скорее формирует более современную систему художник-художник, где куратором и участником проекта становится педагог, который помогает решить возникающие вопросы и противоречия, руководит, но не диктует. Таким образом, взаимодействие педагог-студент переходит на новый качественный уровень.

При развитии профессиональных компетенций, полезным будет участие в формировании выставки в разных ролях. В целом, выставки помогают студентам видеть себя и свои работы вне стен учебной аудитории, а участие в групповых республиканских и международных выставках и конкурсах даёт возможность сопоставить себя и результаты своей работы не только со своими сокурсниками, но и с работами других художников. Повышается мотивация студентов к экспериментальным поискам, формированию активной позиции в профессии. Использование в учебном процессе активных, проектно-исследовательских форм и методов обучения обеспечивают овладение будущими специалистами не только знаниями, но и способами

профессионального мышления и деятельности, а также стимулируют их саморазвитие.

Также выставки кафедры народного декоративно-прикладного искусства аккумулируют в себе некоторые аспекты социального взаимодействия. Это сохранение и трансляция традиционной народной культуры и искусства в процессе их развития, что способствует популяризации традиций народного творчества.

Организация работы всего профессорско-преподавательского состава по формированию как социально, так и профессионально востребованного выпускника направлена, прежде всего, на развитие компетенций и конкурентоспособности, а также профессиональной культуры и последующей профессиональной самореализации обучающегося.

Структура и организация учебной деятельности студентов в модульной системе приближает современное обучение к индивидуальному, личностно-ориентированному обучению. Так одной из ее целей является обеспечение гибкости, адаптации к индивидуальным потребностям личности и уровню ее базовой подготовки, а также создание условий для развития мышления, памяти, творческих способностей.

Создание творческих проектов отвечает таким задачам модульного обучения, как: способствовать мотивации и активизации самостоятельной учебной, познавательной и практической деятельности, объективно оценивать прогресс и результаты обучения. В процессе реализации творческих проектов преподаватель, помимо функций информирования и контроля, выполняет функции консультанта и координатора, сохраняя при этом свою ведущую роль в педагогическом процессе. Творческие проекты дают возможность быстро и адекватно корректировать задания, сохраняя адаптивность к уровню предварительной подготовки студентов. Кроме того, участие в творческих проектах помогает повысить активность как студентов, повышая их мотивацию к получению знаний, так и преподавателей, заставляя их совершенствовать свои педагогические навыки. Работа над творческим проектом способствует полной реализации творческого потенциала, а также помогает выявить заинтересованных студентов, проявивших интерес к знаниям, поможет им сформировать устойчивый интерес к профессиональной деятельности.

Реализация творческих проектов – это специальная форма организации познавательной деятельности, осуществляемый в форме совместной деятельности студентов и преподавателей, при которой все участники взаимодействуют друг с другом, обмениваются информацией, совместно решают проблемы, моделируют ситуации, оценивают, погружаются в реальную атмосферу делового сотрудничества по разрешению проблемы. Именно так построена работа кафедры декоративно-прикладного искусства

УО «БГУКИ» при выполнении курсовых и дипломных работ, а также при создании любых творческих проектов от момента выбора темы до момента итоговой реализации в форме художественной выставки.

По сравнению с традиционными формами ведения учебных занятий, в процессе реализации творческих проектов, активно используется интерактивность, т.е. способность взаимодействовать или находиться в режиме беседы, диалога. При интерактивном обучении меняется взаимодействие преподавателя и обучаемого: активность педагога уступает место активности студентов, а задачей педагога становится создание условий для их инициативы. А это означает, что приоритет в работе педагога отдается диалогическим методам обучения, совместным поискам решения задачи, разнообразной творческой деятельности. Для этого выполняются задания творческого характера, идет работа с различными источниками информации, осуществляется также передача (делегирующие) полномочий.

Таким образом, студент становится полноправным участником образовательного процесса, его опыт служит основным источником познания, а педагог, в свою очередь, не дает готовых знаний, но побуждает участников к самостоятельному поиску и выполняет функцию помощника в работе.

При этом важным фактором развития профессиональных компетенций является создание атмосферы, благоприятствующей появлению новых идей и мнений, вселять уверенность в себе, поощрять интересы, развивать творческое начало. Главная направленность работы педагога заключается в развитии самостоятельных действий студентов, а также создание климата взаимного доверия, психологической безопасности. Это происходит на каждом этапе деятельности: при формировании замысла (выбор объекта, содержание будущей композиции), отборе материала и реализации замысла (нахождение выразительных средств для наилучшего воплощения содержания), оценке продукта деятельности (сравнительного анализа). Исключается доминирование какого-либо участника образовательного процесса или какой-либо идеи.

Обязательными условиями для реализации творческих проектов можно назвать: доверительные, позитивные отношения между студентом и преподавателем; демократический стиль общения; сотрудничество в процессе общения обучающего и обучающихся между собой; многообразие форм и методов представления информации, форм деятельности обучающихся, их мобильность; включение внешней и внутренней мотивации деятельности.

Опыт и знания участников образовательного процесса служат источником их взаимообучения и взаимообогащения. Делясь своими знаниями и опытом деятельности, участники берут на себя часть обучающих функций преподавателя, что повышает их мотивацию и способствует большей

продуктивности обучения. Такая модель обучения наиболее эффективна в процессе формирования профессиональных компетенций.

Основными отличиями реализации творческих проектов является, во-первых, реальная, а не декларируемая совместная деятельность преподавателя и студента, особенно в реализации совместных выставочных проектов, когда студент и преподаватель выступают в роли художника. Таким образом, участие в художественных выставках обеспечивающих максимальную самостоятельность и активность при обучении.

Развитие профессиональных компетенций посредством прямого включения в профессиональную деятельность, применения интерактивных методов обучения, обмена знаниями и опытом, становления профессионального мышления, приобретению конструктивной позиции в отношении обучения, пробуждению чувства нового, творческому подходу к, формированию критической самооценки собственной практики и т.п.

Выставочная деятельность является неотъемлемой частью творческой жизни художника. Поэтому, одной из задач кафедры декоративно-прикладного искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» при подготовке специалиста является развитие профессиональных компетенций, что выражается в активном привлечении студентов к участию в художественных выставках.

На данном этапе развития выставочной и галерейной деятельности можно наблюдать не только традиционную форму презентации изобразительного и декоративно-прикладного искусства, но следует также говорить о введении в выставочную деятельность тех или иных интерактивных или мультимедийных компонентов, позволяющих зрителю ещё теснее взаимодействовать с произведениями искусства. Что, в свою очередь, формирует новые решения и приводит к новым взаимодействиям в таких системах, как зритель-художник, зритель-произведение искусства, произведение искусства-выставочное пространство и т.д.

При всём многообразии художественных выставочных площадок и проектов, было бы уместно остановиться непосредственно на выставочной деятельности кафедры декоративно-прикладного искусства. Существуют различные форматы кафедральных выставок и площадок, на которых эти выставки происходят. Так в зависимости от задач, решаемых в процессе, формируется наполнение и итоговый визуальный ряд.

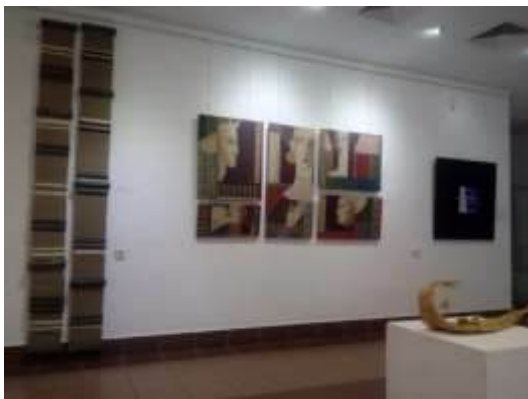


Рисунок 1 Фрагмент экспозиции выставки к 15-летию галереи «Университет культуры»



Рисунок 2 Фрагмент экспозиции выставки «Крыніцы натхнення» 2016 года в галерее «Университет культуры».

При формировании художественной выставки складывается сложная и многокомпонентная структура, в которой можно выделить некоторые основные системы взаимодействий. К таким системам можно отнести взаимодействия зритель-произведение, художественное произведение-выставочное пространство, художник-концепция, куратор-художник и многие другие.

Сам процесс подготовки выставки знакомит студентов с методами и способами организации пространства. Так формирование выставочного пространства сродни решению дизайнерских или проектных задач, которые помогают наилучшему раскрытию художественного произведения в пространстве и его оптимальному взаимодействию как со зрителем, так и с другими работами.

Ещё одним важным аспектом при формировании выставки, можно выделить взаимодействие на уровне куратор-художник (или преподаватель-студент). Современный этап развития выставочной деятельности находится в состоянии переосмысления роли куратора, т.к. личность куратора оказывает определённое влияние на итоговый результат, например, куратор видит некую цельную итоговую картину, возможные смысловые, стилистические или технические ходы раскрываемой темы и всячески ориентирует на это художников. Однако, при абсолютном доминировании куратора возникает проблема авторства художественного произведения, т.е. вопрос, что является первичным, личность художника или проект и идея куратора. При работе в творческой группе, когда все готовы прислушиваться к мнению другого и идти на компромисс, это способствует наиболее полному раскрытию идеи или концепции, когда личные способности и предпочтения направлены на решение определённых задач, что в итоге идёт на пользу как проекту в целом, так и каждому участнику.

В данном аспекте деятельность кафедры скорее формирует более современную систему художник-художник, где куратором и участником проекта становится педагог, который помогает решить возникающие вопросы и противоречия, руководит, но не диктует. Таким образом, взаимодействие педагог-студент переходит на новый качественный уровень.



Рисунок 3 Фрагмент выставки «Шляхі», 2017 год, галерея «Академия».

Также важным компонентом при формировании художественной выставки является смысловой аспект, который раскрывается при формулировке идеи или концепции выставки. Концепция, как базис, при создании выставки с одной стороны, помогает сделать её цельной и содержательной, наиболее полно раскрыть основную идею, а с другой, если концепция доминирует, возникает вопрос, куда уходит свободное видение и творчество личности художника. Зачастую концептуальный подход перераспределяет внимание с процесса творчества на проектное начало. Здесь важно найти баланс между решением учебно-проектных задач и творческой составляющей личности.

Само декоративно-прикладное искусство — это движение к образу при сохранении декоративного начала. При этом концептуальность как чистое понятие смысла, стоящего над его предметным воплощением, наверное, в декоративно-прикладном искусстве не может существовать в чистом виде. Однако, смысловая часть выставочного проекта даёт некий угол зрения на проблему, помогает выйти за границы стандартного видения и привычных интерпретаций. Многообразие тем, в том числе связанных с мифологией, определяют много возможностей для их интерпретации и воплощения. Интерес к теме будет, если она затрагивает внутренние интересы личности конкретного студента. Если же тема отражает абстрактные понятия, возникает бесконечные возможности её реализации.

При работе со студенческим коллективом, правильным будет прохождение всего пути и участие в формировании выставки в разных ролях. Как правило, работа над творческим проектом той или иной студенческой выставки начинается от идеи, т.е. сначала предлагаются варианты концепции выставки. После выбирается та тема, которая будет интересна всем участникам. Далее обозначаются, если они концептуально необходимы, определённые правила и ограничения. Тут необходимо осознавать, что в данном контексте ограничения зачастую являются фактором положительным, направленным на развитие умений решать сложные творческие задачи. Так было, например, в ходе реализации такого проекта, как «Внутри и снаружи».



Рисунок 4 Выставочный проект «Внутри и снаружи», 2017 год, галерея «Академия».



Рисунок 5 Выставочный проект «Внутри и снаружи» 2017 год, галерея «Академия».

«Внутри и снаружи» – это творческий экспериментальный проект, общая концептуальная основа которого состоит из диалога форм и жизни текстиля, созданная в структуре дисциплины «Декоративно-прикладное искусство». Стремительность времени и мягкость текстиля ограничена формой куба, статичной и устойчивой фиксацией пространства, а взаимодействие метаморфоз художественного текстиля с упорядоченной геометрической системой рождает новые формы его существования. Это также решило также экспозиционные задачи мини текстиля и возможности экспериментальных работ в сфере традиционного ДПИ.

Проект стал творческой площадкой для сотрудничества разных людей. Это результат понимания существования, восприятия пространства и времени, начала и конца, субъективного и реального. Руководителями проекта от кафедры были доцент Домненкова Л.В., ст. преподаватель Аждер Н.А., ст. преподаватель Шатило Е.В. всего в нём поучаствовало 26 человек.

В целом, выставки помогают студентам видеть себя и свои работы вне стен учебной аудитории, а участие в групповых республиканских и международных выставках и конкурсах даёт возможность сопоставить себя и результаты своей работы не только со своими сокурсниками, но и с работами других художников. Повышается мотивация студентов к экспериментальным поискам, формирование активной позиции в профессии.

Современное формирование концепции художественного пространства даёт возможность не только познакомить зрителя с творчеством художника, но и становится способом актуализации культурно-исторического художественного наследия. Так можно рассматривать выставку как форму культурного обмена, поскольку пространство выставки для студента и педагога это не просто форма демонстрации произведения, но и средство культурной коммуникации, благодаря которому расширяется социальный, культурный, эмоциональный, художественный опыт.

Таким образом, выставки кафедры декоративно-прикладного искусства аккумулируют в себе некоторые аспекты социального взаимодействия. Это как сохранение, так и трансляция традиционной народной культуры и искусства в их современном развитии, что в свою очередь влияет на становление и развитие личности зрителя и способствует популяризации традиций народного искусства. Участие в творческом проекте оказывает многоплановое воздействие на студентов, а именно: осуществляет обратную связь; формирует мнения и отношения; формирует жизненные навыки; формирует универсальные, базовые и специальные профессиональные компетенции. Развивается логическое мышление, навыки системного анализа и научного поиска, пространственное воображение и объемное видение. У них развивается основательный подход к решению проблем, воспитывается стремление к самообразованию, доброжелательность по отношению к окружающим, чувство ответственности за свою работу.

Выбор темы для творческой работы это первая и довольно сложная часть проекта. Очень часто студенты обращаются к сложным философским вопросам, «вечным» или мифологическим темам. Следует отметить, что сам процесс работы над творческим проектом, который начинается с выбора темы, развивает такие универсальные компетенции, как: способность к креативной деятельности, владение междисциплинарным подходом при решении проблем, способность воспринимать социальные, культурные и личностные различия, способность формировать и аргументировать собственное мнение и профессиональную позицию, способность к самоорганизации и самообразованию. Также в процессе реализации творческих проектов формируются следующие компетенции. Способность осмысленно воспринимать и бережно относиться к мировому и отечественному

историческому и культурному наследию, культурным традициям и мировоззренческим взглядам.

Обращение к мифологическому наследию включает в себя ряд межпредметных взаимодействий и метапредметных связей, что позволяет создавать интересные художественные образы и решения. Так миф о мироустройстве и образ Мирового Дерева помогает выстроить композицию произведения и раскрыть тему в работе Нагорной Юлии, когда через образ дерева раскрывается тема разных вселенных, вероятной возможности их существования. Особая роль дерева мироздания для мифологической эпохи определяется тем, что оно выступает универсальной системой измерения всего сущего, этот образ гарантирует целостное восприятие порядка, точно определяет место и роль каждого элемента в системе. Мировое древо во всех религиозных традициях находится в центре, и мир разворачивается вокруг него как вокруг вертикального стержня. Здесь мы видим все образы, присущие этому мифу. Это птица, олень и волк. Каждая часть отражает свой мир, объединяясь центральным изображением.



Рисунок 7 Нагорная Ю. «Мары іншых сусветаў», стекло, роспись, 2016, руководитель Шатило Е.В.



Рисунок 8 Шапорда А. «Чырачка», маляванка, 2017, руководитель Шатило Е.В.

В работе Александра Шапроды мы видим совершенно иной подход к трактовке образа дерева, с помощью которого раскрывается тема весеннего обряда «Чырачка» села Тонеж Лельчицкого района Гомельской области, входящего в список нематериального наследия ЮНЕСКО. Это весенний обряд, в ходе которого выпекаются птички и развешиваются на деревьях, символизируя прилёт птиц и приход весны. Работа над этим проектом начиналась именно с изучения фольклорного материала, участия в самой реконструкции обряда, а уже после обозначился визуальный образ и композиционное решение. При этом образ дерева, на которое развешивают выпеченных птичек, расширился до базового понимания Мирового древа, что отражено в композиционной структуре работы. Центральное место занимает

изображение дерева, корнями уходящего глубоко в землю, превращаясь в традиционные мотивы народного орнамента.

Сложный путь поиска художественного образа был и в работе Елизаветы Мартин «Дерево жизни, дерево познания». Если общая смысловая доминанта была обозначена уже при выборе темы, а именно, явно библейское толкование образа, то вот художественное решение было найдено не за один раз. Художественный образ в её работе базируется на метафорических представлениях про уникальное место, центр мира, райский сад, как трактовка места рождения в самом широком понимании. Композиционное решение деления работы на три части, отражает представление о троичном делении мира. В нижней части триптиха, в корнях дерева познания, символизирующем хтонические силы, изображен змей. В центральной части представлены люди, как отсылка к мифу про Адама и Еву. В верхней части мы видим изображения листьев и плодов, говорящие нам о непрерывности роста и жизни в целом. Деление на три части, также, как и в структуре мирового дерева, символизирует прошлое, настоящее и будущее. Люди живут в настоящем, корни нижней части символизируют память и связь с прошлым, ветки и листья верхней части говорят нам про рост и стремление в будущее.



Рисунок 9 Мартин Е. «Дерево жизни, дерево познания» вытинанка, 2022, руководитель Шатило Е.В.



Рисунок 10 Старунова Е. «Спутники», вытинанка, 2022, руководитель Шатило Е.В.

В работах Елизаветы Старуновой, помимо оригинального воплощения темы, мы видим необычное авторское воплощение такого традиционного вида народного творчества, как вытинанка. Объёмно-пространственная композиция «Спутники» воплощает представления о мироустройстве, жизни, традициях народа. Деление на три части отражает представления о времени, о

его течении, о жизни человека и природы. Такие традиционные персонажи как птицы, воплощают идею любви к родной земле, возвращения к родным гнёздам. Также в большинстве мифов птица является важным элементом в сотворении мира. Она вмещает в себя различные образы народного фольклора, где птица является воплощением души. Лошадь, как образ постоянного спутника человека, также встречается в древнем пантеоне. Это и символ мощи, и воплощение силы. Помимо оригинального воплощения темы, мы видим необычную авторскую трактовку такого традиционного вида народного творчества, как вышиванка. Автор создаёт уникальную объемно-пространственную композицию в которой сочетаются белорусские традиции с современными материалами.

Особого внимания заслуживают творческие проекты студентов-участников международных конкурсов. Семечко Екатерина получила золотую медаль за 1 место на VIII Международных Дельфийских играх среди стран СНГ в 2013 году и специальный диплом на I Международных Дельфийских играх среди стран Европы в 2014 году. В работах Екатерины мы видим осмысление и анализ женских образов в мировой и национальной художественной культуре. Это и образы мировых мифологий, где образ женщины-дерева восходит к образу дриады, а женщина-река перекликающаяся и с образом наяды, и со славянской русалкой. Женщина-птица это и образ кукушки белорусского фольклора, с которой женщина ассоциирует себя в традиционных песнях, а также образы Сирина, Алконоста, Гамаюна.



Рисунок 13 Семечко Е. Серия «Лики женственности: лес», маляванка, 2015, руководитель Шатило Е.В.



Рисунок 14 Семечко Е. Серия «Лики женственности: река», маляванка, 2015, руководитель Шатило Е.В.

При изучении мифологического уровня смысл образа начинается с обозначения системы представлений, из которой взят образ. Так можно выделить наличие внешних и внутренних факторов использования тех или

иных тем, образов и сюжетов. Внешнее – это традиционность тех или иных идей, образов, существующих в системе народной культуры, внутреннее – их интерпретация в сознании художника. Именно это видно в образе птицы и цветка, который перекликается с визуалом головного убора традиционного народного женского костюма давид-городоцкого региона.



Рисунок 15 Семечко Е. Серия «Лики женственности: птица», маляванка, 2015, руководитель Шатило Е.В.



Рисунок 16 Семечко Е. Серия «Лики женственности: цветок», маляванка, 2015, руководитель Шатило Е.В.

Таким образом, приоритет в использовании изображений сохраняется за авторскими смыслами, их значением для конкретного художника. Иногда реконструкция происходит на основе этнографических, фольклорных и мифологических источников, где фиксируется интерпретация значений образов определенными общностями. Однако, это верно лишь для общей системы значений в рамках определенной культуры и может не соответствовать некоторым личностно-авторским интерпретациям и значениям, особенно что касается профессионального искусства, которое по своей сути является воплощением личности художника, а не коллективных идей, как в народном творчестве.



Рисунок 17 Семечко Е. Серия



Рисунок 18 Семечко Е. Серия

«Лики женственности: плод»,
маляванка, 2015, руководитель
Шатило Е.В.

«Лики женственности:
солнце», маляванка, 2015,
руководитель Шатило Е.В.

Изменения в использовании мифологических образов, их форм и значений в народном творчестве происходят медленно. В профессиональном искусстве изменения более динамичны, так как не накладываются ограничениями традиции, система самого произведения более абстрактна, меньше зависит от значения знаков, а больше от композиционного построения произведения.

Люцько Анастасия заняла 1-е место и получила золотую медаль на Десятых открытых юношеских Дельфийских играх государств-участников СНГ (1.05.-6.05 2015, Россия, г. Орел). Её проект «XXI» является продолжением работы в выбранной ею технике и материале.



Рисунок 11 Люцько А. «XXI», роспись по стеклу, 2017, руководитель Шатило Е.В.

Здесь мы видим развитие образа: от точки, яйца, начала, рождения до образа ворона как символа вечности, мудрости, непрерывности пути. Ворон, как персонаж скандинавских мифов про мировой ясень Игдрасиль, а также персонаж произведения Роджера Железного, принесшего ветку старого Игга Корвину, рисовавшему лабиринт, основу и структуру своего мира, когда была угроза разрушения старого. Кроме того, птица является аллегорией путешествия между мирами, проводником между мирами или уровнями мира.



Рисунок 12 Люцько А. «XXI» (фрагмет), стекло, роспись, 2017 руководитель Шатило Е.В.

Есть еще одна тема, вечная и важная для человека. Это тема борьбы добра и зла. Воплощается она также в ещё один базовый миф. О двух богах и их борьбе. Концепция о единстве и борьбе противоположностей, может быть воплощена в разных образах-персонажах, что можно наблюдать в произведении Евгении Щукиной «Как поссорились Белобог с Чернобогом». Сам выбор и утверждение темы работы был достаточно сложным. При том, что первые эскизы были крайне невыразительны и кафедра предлагала сменить тему. Однако, студентка, что редкость, однозначно вербально определила тему именно в такой формулировке: «Як Белабог з Чарнабогам пасварыліся». И далее пришлось искать ход воплощения темы. Таким образом, родилась идея, что тема абстрактной борьбы добра и зла, философской двойственности мира решается через персонификацию. Источником вдохновения для такого решения послужила белорусская иконопись, где видна и персонификация образов, придание им портретных черт, и наличие самобытных изображений национальной одежды.

Так появилось это воплощение темы борьбы в образе спора между двумя магнатскими родами: Сапегами и Радзивилами. В этой работе мы наблюдаем глубокое знание традиций белорусского искусства иконописи, сарматского портрета, народных расписных ковров, мягкую иронию современного художника в трактовке древнего мифа о борьбе света и тьмы. А также философско-ироничный ответ на то, настолько ли существенны различия между ними, и есть ли они вообще.



Рисунок 19 Щукина Е. «Як Белабог з Чарнабогам пасварыліся»,
маляванка, руководитель Шатило Е.В.

Ещё один персонаж, также происходящий из старинного космогонического мифа, – дракон или змей. В системе бинарных оппозиций ассоциируется с низом и противопоставляется Перуну. В системе мирового древа соотносится с дном, землей (подземным миром), камнем. Он – владыка земли и подземных вод. Бог подземного мира, что означает бог смерти. Если вспомнить архаичные представления, где смерть абсолютно тождественна жизни, где она не результат, а лишь путь, способ перехода, то логична связь Велеса с «потусторонним» миром, миром мертвых. Переход вообще сложное понятие, в любом случае это движение, нахождение на границе, на краю.



Рисунок 20 Маршенюк Е. «Сущность», маляванка, 2017, руководитель Шатило Е.В.

Таким образом, мифологический образ в искусстве может быть той почвой, на которой развивается навык межпредметного переноса и универсальные компетенции образцом, иначе говоря, общим принципом и переводиться в бесконечно большое число контекстов и в каждом новом

случае быть носителем иного образа. При этом один мифологический образ может иметь бесконечно большое количество воплощений, потому что возможно бесконечно большое количество контекстов.

Мифологический образ есть результат сознания и мышления, но однажды созданный, он обладает автономией и самостоятельностью и трансформируется по законам образной системы. Он всегда легко принимает формы, характерные для определенного вида искусства. В декоративно-прикладном искусстве оно воплощается в определенных материалах, а значит, стилистически приспособлено к этому типу, который всегда так или иначе меняет внешний вид, но не свой внутренний состав - свой смысл.

Например, образ русалки, многократно упоминающийся в белорусской и мировой мифологии, в различных сказках и преданиях. При этом трактуется он максимально широко: и как враждебная, темная сила из потустороннего мира, и как весеннее юное, озорное существо из круга весенних праздников. Поэтому внешнее воплощение образа может быть очень широким. Што наглядно видно в работах Марии Ставинской и Николая Люляка.



Рисунок 21 Ставинская М. «У воды», малаяванка, 2019, руководитель Шатило Е.В.



Рисунок 22 Люляк М. «Русальны тыдзень», малаяванка, 2018, руководитель Шатило Е.В.

Студентами решается проблема осмысления мифологических образов, их анализа и интерпретации, а затем их использования в произведениях декоративно-прикладного искусства для создания определённого художественного образа. Определение связи между мифологическим образом и его изображением является сложной задачей еще и потому, что большинство изображений имеют многозначность. Всегда может быть иная интерпретация смысла, имеющая историческую, религиозную, стилистическую зависимость.

Так можно выделить древнюю, языческую мифологию, которую также можно разделить на древнегреческую, кельтскую, скандинавскую, мифологию мировых религий, где на нашей культурной почве выделяется христианство,

историческую мифологию, ибо многие исторические фигуры уже не имеют ничего реального, только то, что придумано воображением потомков.

Таким образом, в основе образов произведений декоративно-прикладного искусства лежат мифологические представления древности о составе и существовании вселенной и человека в ней. Изменчивость знаков, при устойчивости мифологических образов, их трансформация в ходе многочисленных трансляций, накопление элементов соавторства – все это привело к традиционной, предельно собирательной мифологии народного творчества, отражающей мировоззрение народа.

Невозможно точно перевести язык изображения словами, потому что здесь происходит переход от одной системы к другой, где неизбежна известная потеря исходных значений и смысловых нюансов. В основном интерпретация мифа, а значит и интерпретация художественного произведения, исходит из того, что образы и образное восприятие переводятся на язык понятий: словами объясняются образы, зрительные и чувственные впечатления. Мифологический образ выступает в искусстве как обозначение абстрактного, как обобщение. Затем он приобретает определенное количество визуальных воплощений, от конкретных образов до знаков и ритмов. Последним этапом является их использование в художественных произведениях. В декоративно-прикладном искусстве мифологический образ трансформируется как образ, знак, так и сама композиционная структура произведения.

Отметим, что в профессиональном искусстве на первый план выходит композиционное, формообразующее начало и из него развивается смысл произведения, тогда как в произведениях традиционного народного творчества форма зависит от содержания, она формируется семантикой. Поэтому композиция символов и знаков древности начинает формироваться от их значения и смысла их сочетаний. Тогда как в современности использование и сочетание знаков и символов происходит произвольно в зависимости от формально-композиционной схемы произведения, его ритма и пластичности.

Таким образом, целью участия в творческих проектах является создание условий для изучения теоретических аспектов темы, развития творческого потенциала личности, развития творческих. Данный подход имеет ярко выраженную практическую направленность, которая определяет логику конструирования материала образовательной деятельности.

При этом решаются следующие задачи. Обучающие: создание декоративного панно или объёмно-пространственных декоративных композиций; навык работы в различных видах ДПИ; навык участия в художественных выставках. Развивающие: создание творческие работы от идеи и эскиза до выполнения в материале; работа в выбранном виде ДПИ;

развитие образного мышления и умение выразить свой замысел; развитие умения творчески подходить к решению задачи; стимулировать мотивацию обучающихся к получению знаний, помогать формировать творческую личность; способствовать развитию интереса к профессиональной деятельности. Воспитательные: выявление заинтересованных студентов, проявивших интерес к самостоятельной творческой деятельности, оказание помощи в формировании устойчивого интереса к профессиональной деятельности; развитие интереса к народной культуре.

Личностными результатами реализации творческих проектов могут быть: готовность и способность студентов к саморазвитию, мотивация к профессиональной деятельности; формирование самооценки, основанной на критериях успешности этой деятельности, навыки сотрудничества, умение не создавать конфликты и находить решения противоречивых ситуаций.

Метапредметные результаты: разработка способов решения проблем творческого характера в различных ситуациях, формирование навыков постановки цели, планирование достижения этой цели; оценка итогового креативного продукта и его соотношения с исходным намерением, выполнение, при необходимости, коррекции либо продукта, либо намерения.

Специфика формирования профессиональных компетенций в условиях модульного обучения направлена на использование в учебном процессе активных, проектно-исследовательских форм и методов обучения, обеспечивают овладение будущими специалистами не только знаниями, но и способами профессионального мышления и деятельности, а также стимулируют их саморазвитие и саморазвитие.

Таким образом, использование проектной технологии способствует формированию профессиональных и культурных компетенций студентов, расширению кругозора, развитию образного, ассоциативного и критического мышления, приобретению личностного художественно-творческого опыта, а также выбора путей собственного культурного развития. Анализируя процесс обучения студентов кафедры декоративно-прикладного искусства в УО «БГУКИ» можно сделать вывод о том, что формирование профессиональных компетенций у студентов посредством реализации творческих проектов является актуальным направлением в педагогической работе. Участие в творческих проектах является важным средством формирования профессиональных компетенций, которое может значительно повысить эффективность обучения, а также послужить отличной интеграцией в профессиональное сообщество, поскольку выставочные проекты являются обязательным элементом деятельности художника. Студенты получают начальные навыки выбора темы, постановки целей, практической реализации задуманного и трансляция этого на публику, что повышает готовность к жизни в профессиональном мире.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Рекомендуемые методы (технологии) обучения

Целям изучения дисциплины способствует применение следующих педагогических технологий и методов обучения:

Технологии проблемного обучения (проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы, метод сравнительно-исторического анализа и др.), реализуемый на лекционных занятиях;

Теоретико-информационные технологии (лекционный метод, объяснение, демонстрация, консультирование и др.);

Практико-операционные (упражнения, алгоритм, педагогический показ приемов работы с материалом и др.);

Проектная технология - практические творческие задания, проектные дискуссии, реализуемые в практической деятельности;

Технология критического мышления, реализуемые в ходе выполнения учебных заданий на лабораторных занятиях и в ходе самостоятельной творческой работы.

Перечень рекомендуемых средств диагностики учебной деятельности студентов

Оценка уровня знаний студента производится по десятибалльной шкале.

Для контроля усвоения студентами учебного материала используются следующие диагностические инструменты:

- проверка усвоения теоретического материала: тестирование, развернутые устные или письменные ответы по определенным темам; критерием оценки является соответствие теоретических знаний по основным темам учебно-тематического плана программы, владение специальной терминологией;

- основной формой проверки результатов выполнения типовых заданий: форэскизов, макетов, графических и цветовых эскизов, подработок в материале является просмотр; проверка подготовленности к выполнению практических заданий может включать также просмотр аналогов: фото и видео материалов, рисунков по рассматриваемой тематике; оценивается опыт практической деятельности:

- освоение технологии и приемов работы в выбранном материале,
- проявление креативности в процессе выполнения заданий,
- навыки по технике безопасности;
- просмотр и оценка результатов выполнения зачетных и экзаменационных заданий; итоговые задания представляются на просмотр блоком из эскиза, работы в выбранном материале,

графического планшета. Оцениваются все названные компоненты, а также изложение (в устной или письменной форме) художественной идеи и выразительных средств ее реализации.

Вопросы для самоконтроля

1. Декоративно-прикладное искусство Беларуси: особенности развития
2. Классификация видов декоративно-прикладного искусства Беларуси
3. Особенности развития народного ткачества
4. Особенности развития белорусской керамики
5. Региональные особенности керамики
6. Характерные особенности декора керамических изделий
7. Взаимосвязь формы и функции в керамических изделиях
8. Декор в разных видах ДПИ
9. Материалы и оборудование в разных видах НДПИ
10. Основные приёмы работы в различных видах ДПИ
11. Проектирование произведения ДПИ
12. Орнамент, его роль в различных видах ДПИ
13. Материалы и техники в керамике
14. Белорусская кафля: формы, мотивы, глазури
15. Особенности фаянса. Фаянсовык мануфактуры
16. Художественное стекло
17. Стилистические особенности народной росписи
18. Народные расписные ковры
19. Соломоплетение Беларуси
20. Особенности развития художественного ткачества
21. Техники ткачества
22. Тканые пояса
23. Технологии плетения поясов
24. Цвет в вышивке и ткачестве
25. Особенности крашения ниток в народном творчестве
26. Особенности белорусской вышивки
27. Региональные особенности белорусского костюма
28. Орнаментальная структура рушников
29. Шпалеры: центры, технологии, материалы
30. Белорусский гобелен XX века
31. Слуцкие пояса: композиция, декор, особенности технологии
32. Развитие вышиванки Беларуси
33. Современные мастера вышиванки

- 34. Художественная обработка металла
- 35. Белорусское ювелирное искусство
- 36. Особенности народной обработки металла
- 37. Структура художественного образа
- 38. Фольклорные и мифологические образы в различных видах ДПИ
- 39. Архетипические мотивы в декоративно-прикладном искусстве
- 40. Особенности стилизации изображений в различных видах ДПИ

Примерные темы курсовых и дипломных работ

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Под сенью древ” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Ориент” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Начало дня” (гобелен)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Лесными тропинками” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Таинство леса” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Сошедшее со старых страниц” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Імгненне” (гобелен)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Эфимерность” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Казкі нашага леса” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Китайские традиционные мифологические персонажи” (керамика)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Персонажи китайской драмы” (керамика)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Течение времени” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Линия жизни” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Сонцеварот” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Ночные сказки” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Тотемы” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Предчувствие лета” (гобелен) “Южное солнце” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Пролетая над извилистыми равнинами” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Холодным вечером” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Чырвоны Тур” (гобелен)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Кошки-мышки” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “LittleBig” (войлоковаляние)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Скоро рассвет” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Лінія жыцця” (керамика)

“Казкі” (маляванка) Шатило Е.В., старший преподаватель кафедры народного декоративно-прикладного искусства

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Усяслаў Чарадзеі” (маляванка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Час дня и ночи” (гобелен)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Дужыя карані” (ткачество)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Все сезоны” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Погляд часу” (вытинанка)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Заступники” (художественный текстиль)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Настроение” (батик)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Отражения” (смешанная техника)

Создание произведения декоративно-прикладного искусства “Дерево жизни” (аппликация соломкой)

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ
Ректор университета
_____ Н.В. Карчевская

" ____ " _____ 2024 г.
Регистрационный № УД - ____ /уч.

НАРОДНОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

*учебная программа по учебному модулю
учреждения высшего образования
6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство*

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования по специальности 6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство.

СОСТАВИТЕЛИ:

Н.А. Аждер, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Л.В. Домненкова, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»; кандидат исторических наук, доцент;

Л.О. Малахова, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Е.В. Шатило, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Б.А. Лазуко, заведующий отделом древнебелорусской культуры государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Республики Беларусь», кандидат искусствоведения, доцент;

Т.А. Плодунова, доцент кафедры народно-песенного творчества и фольклора учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕКОМЕНДОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой декоративно-прикладного искусства учреждения образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 11 от 28.06.2024).

научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от).

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Народное декоративно-прикладное искусство» является важной частью профессиональной подготовки студентов по специальности «Декоративно-прикладное искусство».

Декоративно-прикладное искусство – это область материальной культуры общества, история развития которого уходит в глубокую древность. Оно хранит и преумножает сублимированные знания о гармонии форм и декора, технологиях и материалах, выработанные многими поколениями разных народов и времен.

Творческая деятельность в этом виде искусства связана с художественным синтезом в архитектурной и предметно-пространственной среде с учетом эстетических потребностей времени и функций изделий. Изучение декоративно-прикладного искусства: законов, средств организации и выразительности в декоративной композиции, технических и технологических возможностей материалов для создания художественного образа, поможет будущему педагогу-художнику в его профессиональной деятельности.

Учебная дисциплина «Народное декоративно-прикладное искусство» будет способствовать развитию творческих способностей студента, совершенствованию и закреплению знаний, умений и навыков организации предметной среды, принципов формообразования и декорирования, воспитанию чувства меры и вкуса.

Учебная дисциплина «Народное декоративно-прикладное искусство» базируется на знаниях, полученных студентом при изучении истории искусств, композиции, цветоведения, материаловедения и технологий в художественном творчестве, истории художественных ремесел.

Основной целью дисциплины является развитие художественных способностей студентов, необходимых для формирования профессиональных качеств художника-реставратора произведений декоративно-прикладного искусства, специалиста в области народных ремесел и этнодизайна, педагогической практики и самостоятельного художественного творчества.

Задачи учебной дисциплины:

- раскрыть специфику декоративно-прикладного искусства;
- сформировать умения анализировать и переосмысливать природные (растительные, анималистические, антропоморфные), предметные мотивы; интерпретировать существующие орнаментальные мотивы, связанные с традиционными видами ремесел для создания самостоятельных декоративных композиций и изделий;
- научить способам проектирования художественных изделий по законам композиционного процесса в декоративно-прикладном искусстве;
- развить наблюдательность, зрительную память, воображение, образное мышление, технические навыки в процессе изготовления изделий декоративно-прикладного искусства;

- способствовать формированию ценностного отношения к отечественной художественной культуре.

Основное содержание дисциплины составляют задания на освоение техник и технологий обработки материалов, изучение традиционных и современных форм и видов декоративно-прикладного искусства, особенностей художественно-образных, композиционных, технологических и конструктивных приемов, разработку эскизов художественно-образного, пластического и композиционного решения учебной работы и выполнение учебной работы в материале.

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Народное декоративно-прикладное искусство» определены в виде системы знаний, умений и навыков, составляющих профессиональную компетентность художника. В результате изучения учебной дисциплины студент должен **знать**:

- общие исторические тенденции развития декоративно-прикладного искусства, приоритетные национальные и региональные виды и особенности,
- образные системы композиционных построений по стилям и видам декоративно-прикладного искусства;
- законы формообразования в декоративно-прикладном искусстве и специфику взаимодействия формы и орнамента;
- принципы композиционного проектирования в декоративно-прикладном искусстве;
- технологию и основные приемы работы в определенном виде творческой деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен **уметь**:

- работать с литературными источниками, аналогами и прототипами;
- стилизовать природные формы для композиций декоративно-прикладного искусства;
- создавать самостоятельные композиции;
- пользоваться инструментами и приспособлениями, характерными для каждого вида декоративно-прикладного творчества;
- подбирать материалы в соответствии с их свойствами, назначением и видом изделия;
- осуществлять визуальный и инструментальный контроль качества изготавливаемых изделий.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен **владеть**:

- навыками проектирования художественных изделий по законам композиционного процесса в декоративно-прикладном искусстве;
- техникой и технологиями декоративно-прикладного искусства для создания изделий.

Основными формами работы являются:

- лекции;

– практические занятия, на которых закрепляются основы композиционной грамоты, – законы гармонии (средства организации, средства выразительности), осуществляется овладение навыками стилизации применительно к технологическим возможностям материала, эскизный поиск, выбор наиболее удачного проектного решения;

– самостоятельная работа, которая включает работу с литературными источниками, наглядными пособиями, вариантный поиск на стадии эскизов, чистовое выполнение проекта.

Специфика занятий требует разнообразного иллюстративного материала по-народному и профессиональному искусству, орнаментальным мотивам и структурам, предметному проектированию, технологии материалов, что предполагает его самостоятельного накопления в виде файлов, папок, зарисовок и т.д. Важным является посещение музеев и выставок, знакомство с творчеством народных мастеров и профессиональных художников.

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Народное декоративно-прикладное искусство» позволяют сформировать у студента следующие *специализированные компетенции*. Анализировать произведения народного декоративно-прикладного искусства и ремесла в аспекте их художественно-образных решений, использовать традиционные формы народного творчества для развития декоративно-прикладного искусства (ткачества, вышивки, керамики, росписи, плетения, резьбы). Применять методы научных исследований при создании или реставрации изделий народного декоративно-прикладного искусства и промыслов, сохранять преемственность и обосновывать новизну собственных концептуальных решений.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развивать свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной, социально-культурной жизни страны.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины для профилизации «Реставрация изделий» предусмотрено 766 часов, в том числе 458 аудиторных занятий, из них 20 лекций и 438 практических.

Для профилизации «Народные ремесла и этнодизайн» (сокращенная форма обучения) 806 часов, в том числе 482 часа аудиторных занятий, из них 20 лекций, 462 практических.

Трудоемкость учебной дисциплины составляет 20 зачетных единиц, для сокращенной формы обучения – 22 зачетных единиц.

Рекомендуемая форма промежуточного контроля знаний студентов: зачет и экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ 1.

1.1 Введение

Цели и задачи учебной дисциплины. Предмет исследования. Структура курса. Основные формы и методы самостоятельной работы. Формы контроля. Понятие «декоративно-прикладное искусство». Характерные особенности современного и традиционного декоративно-прикладного искусства, связь с другими видами пластических искусств.

1.2 Декоративно-прикладное искусство, классификация

Виды декоративно-прикладного искусства. Разнообразие видов ДПИ. Классификация по материалу (керамика, металл, дерево, текстиль, стекло и т.д.). Классификация по техникам выполнения (гончарство,ковка, литьё, резьба, ткачество, вышивка, набойка, роспись и т.д.). Технологические характеристики используемых материалов. Особенности каждого из видов: ткачество, гобелен, вышивка, батик, роспись по ткани, плетение из соломки, соломенная аппликация, гончарство, художественная керамика, войлоковаляние, вытинанка, роспись по стеклу.

1.3 Специфика развития профессиональной и народной сфер ДПИ

Отличия народного и профессионального декоративно-прикладного искусства. Полифункциональность народного творчества. Коллективное и индивидуальное. Тожественное и различное. Взаимосвязь с народной культурой и бытом. Взаимозависимость формы и функции вещи. Современное и традиционное декоративно-прикладное искусство Беларуси. Разнообразие по жанровому и видовому составу. Автор как фактор развития современного декоративно-прикладного искусства. Развитие техник декоративно-прикладного искусства на современном этапе.

1.4 Характер развития художественных ремесел и промыслов Беларуси

Развитие художественных ремесел Беларуси. Влияние византийского и европейского искусства, сохранение самобытных черт славянской культуры в декоративно-прикладном искусстве средневековой Беларуси. Особенности развития городского и сельского ремесел. Отличия промысла от ремесла. Формирование промыслов художественных ремесел в конце XIX-начале XX веков, направленность их деятельности, основные изделия и их художественно-пластические характеристики. Основные региональные центры промыслов: история и современность. Взаимовлияние народного и профессионального декоративно-прикладного искусства.

1.5 Региональные особенности в различных видах ДПИ

Взаимовлияние народного и профессионального декоративно-прикладного искусства. Народные промыслы и ремесла, характерные особенности. Основные региональные центры народного творчества. Стилистические особенности ремёсел по регионам. Региональные особенности вышивки: характер орнамента, техники и технические приёмы, цветовые решения. Региональные центры гончарства и керамики. Авторская керамика Ивенца.

1.6 Роль и место ДПИ в создании материальной среды

Роль и место декоративно-прикладного искусства в системе эстетической организации среды и формирования художественного вкуса. Отличие декоративно-прикладного искусства от станковых и конструктивных искусств. Условность. Образность языка народного декоративно-прикладного искусства. Классификация изделий по функциональному назначению, по применяемым материалам, технике изготовления. Зависимость формы от функционала.

1.7 Пластические возможности различных материалов и видов ДПИ

Характеристика материалов, их физическо-химические и пластические особенности. Принципы формообразования. Декоративное обобщение и стилизация. Плоскостность узора. Символика и локальность цвета. Символика орнамента. Органичное смысловое единство формы и ее назначения. Достижение выразительности с учетом свойств материала. Образность языка народного декоративно-прикладного искусства.

РАЗДЕЛ 2

2.1 Технологии декоративно-прикладного искусства

Развитие технологий в разных видах декоративно-прикладного искусства: тенденции и закономерности. Расширение базы применяемого оборудования, инструментов и дополнительных материалов. Народные художественно-ремесленные традиции: рациональные приемы работы с учетом качества материала и назначения изделия, подбор инструментов, последовательность рабочих операций; оценка качества продукции.

2.2 Традиционные и современные материалы в ДПИ

Виды декоративно-прикладного искусства по материалам и способам их обработки. Традиционное сырьё в различных видах народного прикладного искусства, его природный характер. Особенности заготовки, хранения и обработки. Современные материалы, их качественные и художественно-пластические характеристики.

2.3 Техники и приемы работы в разных видах декоративно-прикладного искусства

Этапы работы над изделием: подготовка материалов, оборудования, инструментов; организация рабочего места; выполнение пробного образца. Разнообразие приемов работы с материалом в различных видах декоративно-прикладного искусства. Обогащение традиционных конструктивных и пластических приемов народного декоративно-прикладного искусства современными техниками и приёмами. Техники работы в современном декоративно-прикладном искусстве, их разнообразие и широкие возможности для решения художественных и изобразительных задач.

2.4 Формообразование в зависимости от материала ДПИ

Анализ и выбор приемов и способов создания формы в различных видах ДПИ. Пластика формообразования. Физико-химические свойства и характеристика материалов. Различные приёмы стилизации в зависимости от материала декоративно-прикладного искусства. Пластические приемы формообразования в зависимости от назначения предмета ДПИ. Методы обработки материала и оформление работы.

2.5 Композиционные и пластические приемы создания формы в различных материалах ДПИ

Способы достижение художественной выразительности. Основные закономерности и средства организации композиции. Пластическая характеристика формы в зависимости от материала. Мотивы, их декоративная стилизация и трансформация. Композиции на основе различных видов симметрии (отражение, поворот и перенос). Мировое дерево как универсальная композиционная схема и универсальный образ построения мира. Универсальные композиции: линейные, шахматные, круговые. Взаимосвязь формы с материалом, фактурой.

2.6 Особенности цветового решения в различных видах ДПИ

Особенности использования цвета в различных видах белорусского декоративно-прикладного искусства. Цвет в керамике. Региональные особенности керамики. Ивенецкие глазури. Современные глазури. Способы окраски текстиля в традиционном декоративно-прикладном искусстве Беларуси. Особенности современных красителей в текстиле. Цвет и разнообразие декора в современном декоративном искусстве.

2.7 Пластические качества и свойства материалов

Специфика использования выразительных средств в различных видах декоративно-прикладного искусства. Виды композиции: фронтальная, объемная и объемно-пространственная. Законы, средства организации, гармонизации и выразительности композиции. Стилизация, трансформация как творческие процессы, их особенности и значение в формообразовании

плоскостной и объемно-пространственной композиции. Композиция в народном декоративно-прикладном искусстве.

2.8 Выразительные средства в ДПИ

Форма, пропорции, масштаб, ритм, размер, цвет, фактура. Графические средства: точка, линия; живописные: пятно, цвет, колористика; пластические: фактура, рельеф. Взаимосвязь художественно-выразительных средств с функциональностью предмета.

РАЗДЕЛ 3

3.1 Роль декора и цвета в изделиях декоративно-прикладного искусства

Взаимосвязь декора с формой. Особенности декорирования в различных видах ДПИ. Пропорциональность орнамента относительно формы и назначения предмета. Способы нанесения орнамента на поверхность. Региональные особенности цветовых решений в традиционных ремёслах Беларуси.

3.2 Особенности композиции в ДПИ

Достижение художественной выразительности в композиции. Пластическая характеристика декора и материала. Мотивы, их декоративная стилизация и трансформация. Основные закономерности и средства организации орнаментальной композиции. Декоративные композиции на основе различных видов симметрии (отражение, поворот и перенос) Универсальные композиции: линейные, шахматные, круговые. Способы нанесения орнамента на поверхность, связь с формой, материалом, фактурой.

3.3 Принципы стилизации

Свободное владение приемами декоративной стилизации: от реалистического к декоративно-обобщенному изображению, приемами художественного обобщения – живописными и неизобразительными. Разнообразие насыщенности работы декоративными элементами, особенности проработки деталей и четкость зрительного образа.

3.4 Особенности стилизации флоры и фауны в ДПИ

Принципы стилизации в зависимости от материала. Декоративное обобщение. Упрощение формы, усложнение формы, детализация, выявление декоративных качеств. Компановка на плоскости. Силуэт, рельеф. Особенности рельефа. Форма и объём.

3.5 Декор и фактура в декоративно-прикладном искусстве

Взаимосвязь декора с формой. Особенности декорирования в различных видах ДПИ. Пропорциональность орнамента относительно формы и

назначения предмета. Способы нанесения орнамента на поверхность. Региональные особенности цветовых решений в традиционных ремёслах Беларуси.

3.6 Организация орнамента в произведениях декоративно-прикладного искусства

Орнамент, как выражение стиля и характера времени. Универсальные геометрические мотивы и символы (круг, крест, квадрат, свастика, спираль, концентрические круги, волна, меандр, коса, валюта). Виды орнамента (геометрический, растительный, каллиграфический, зооморфный, пейзажный, природный, астральный, антропоморфный, орнитоморфный, символический, тератологический, геральдический); специфические особенности орнаментов белорусского народного искусства. Способы нанесения орнамента на поверхность, связь с формой, материалом, фактурой.

3.7 Архитектурные и ландшафтные мотивы в современном ДПИ

Принципы стилизации изображения. Ритм. Воспроизведение образной системы и формальных особенностей изображения, использованных в новом художественном контексте. Объемы, линии и формы. Упрощение, абстрагирование, трансформация.

3.8 Антропоморфные мотивы в орнаментике и ансамблях ДПИ

Стилизация фигуры человека. Особенности создания изображений в зависимости от материала ДПИ. Ритм, метр, симметрия, асимметрия. Особенности использования декора в современном декоративном искусстве.

РАЗДЕЛ 4

4.1 Проектирование произведения декоративно-прикладного искусства

Этапы проектирования: инициация, планирование, выполнение, завершение. Предпроектная подготовка. Идея, концепция. Технология проектирования. Методы проектирования: графический, модельно-макетный, макетно-графический. Выполнение в материале. Проектная документация.

4.2 Художественный образ в декоративно-прикладном искусстве

Понятие художественного образа. Осмысление. Свойства художественного образа: осмысление, отражение, обобщение. Система образов. Целостность художественного произведения. Особенности художественного образа в народном творчестве. Авторский образ. Общее и индивидуальное.

4.3 Специфика создания художественного образа в различных видах ДПИ

Понятие художественного стиля, его проявления в формировании, декоре, цвете. Стилистическое единство как требование к художественному произведению.

4.4 Архетипические мотивы в традиционных видах ДПИ

Мотив, архетип, культура, синкретизм. Вечные образы. Ассоциативность представлений. Образный потенциал. Фольклор, ахаические и мифологические формы. Модель и интерпретация.

4.5 Фольклорные образы в ДПИ

Образная структура традиционного искусства белорусов: образы урожая и плодородия, матери-земли. Фольклор как источник образов. Образы птиц: кукушка, голубь, павлин, лебедь. Образные решения в разных видах ДПИ.

4.6 Переосмысление народных традиций и поиски новых современных средств выражения художественной идеи

Переосмысление народных традиций и создание новых форм традиционного искусства для использования в современном интерьере и быту как одно из основных направлений развития белорусского декоративно-прикладного искусства. Использование композиционных схем и принципов построения изделий народного творчества, цвета и декора в современной практике создания декоративно-прикладного произведения. Обращение к народной орнаментальной основе.

4.7 Арт-дизайн как направление в декоративно-прикладном искусстве

Создание объектов в разных стилистических направлениях. Смешение стилей. Работа с необычными образами. Соединение принципов народного творчества и дизайн-проектирования. Новые тенденции совмещения материалов. Функциональные особенности формообразования в разных видах ДПИ. Обусловленность формы утилитарной функцией. Постмодерн. Смешение стилей. Абсурд как идея образа.

4.8 Особенности проектирования ансамбля ДПИ

Изобразительно-выразительные средства в современном декоративно-прикладном искусстве: общее и фрагментарное, пропорции и масштаб элементов, ритм, контраст и нюансировка, цвет, декор. Накопление художественного материала путем систематического наблюдения и анализа художественной жизни, знакомства с творческими находками народных мастеров и профессиональных художников.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство
(создание и реставрация изделий)

№ п/п	Разделы и темы	Количество аудиторных часов				
		Всего	Лекции	Практические занятия	Контроль УСР	Форма контроля
1	Раздел 1	82	4	62	16	экзамен
1.1	Введение в дисциплину		2			
1.2	Декоративно-прикладное искусство, классификация			4	2	устный опрос
1.3	Специфика развития профессиональной и народной сфер ДПИ			4	2	устный опрос
1.4	Характер развития художественных ремесел и промыслов Беларуси			4	2	устный опрос
1.5	Региональные особенности в различных видах ДПИ		2	6	2	устный опрос
1.6	Роль и место ДПИ в создании материальной среды			12		
1.7	Пластические возможности различных материалов и видов ДПИ			12	4	творческая работа
1.8	Технологии в современном ДПИ			20	4	творческая работа
2	Раздел 2	94	4	72	18	экзамен
2.1	Технологии декоративно-прикладного искусства		2	4	2	устный опрос
2.2	Традиционные и современные материалы в ДПИ			4		
2.3	Техники и приемы работы в разных видах декоративно-прикладного искусства			6	4	творческая работа
2.4	Особенности формообразования в зависимости от материала ДПИ			6		
2.5	Композиционные и пластические приемы создания формы в различных материалах ДПИ		2	12	4	творческая работа
2.6	Особенности цветового решения в различных видах ДПИ			12		
2.7	Пластические качества и свойства материалов			12	4	творческая работа

2.8	Выразительные средства в ДПИ			16	4	творческая работа
3	Раздел 3	138	4	112	22	зачет экзамен
3.1	Роль декора и цвета в изделиях декоративно-прикладного искусства		2	6	2	устный опрос
3.2	Особенности композиции в ДПИ			8		
3.3	Принципы стилизации			6	2	устный опрос
3.4	Особенности стилизации флоры и фауны в ДПИ			10	4	творческая работа
3.5	Декор и фактура в декоративно-прикладном искусстве		2	12	2	устный опрос
3.6	Организация орнамента в произведениях декоративно-прикладного искусства			10	4	творческая работа
3.7	Архитектурные и ландшафтные мотивы в современном ДПИ			10	4	творческая работа
3.8	Антропоморфные мотивы в орнаментике и ансамблях ДПИ			10	4	творческая работа
4	Раздел 4	134	4	104	26	экзамен зачет
4.1	Проектирование произведения декоративно-прикладного искусства			4	2	устный опрос
4.2	Художественный образ в декоративно-прикладном искусстве.		2	10	4	творческая работа
4.3	Специфика создания художественного образа в различных видах ДПИ			12	2	устный опрос
4.4	Архетипические мотивы в традиционных видах ДПИ			12	2	устный опрос
4.5	Фольклорные образы в ДПИ			10	4	творческая работа
4.6	Переосмысление народных традиций и поиски новых современных средств выражения художественной идеи		2	12	4	творческая работа
4.7	Арт-дизайн как направление в декоративно-прикладном искусстве			16	4	творческая работа

4.8	Особенности проектирования ансамбля ДПИ			16	4	творческая работа
	ВСЕГО	448	16	350	82	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
6-05-0213-02 Декоративно-прикладное искусство
(Народные ремесла и этнодизайн)

№ п/п	Разделы и темы	Количество аудиторных часов				
		Всего	Лекции	Практические занятия	контроль УСП	Форма контроля
1	Раздел 1	172	4	134	34	зачет экзамен
1.1	Декоративно-прикладное искусство, классификация		2	6	2	устный опрос
1.2	Специфика развития профессиональной и народной сфер ДПИ			12	2	устный опрос
1.3	Пластические возможности различных материалов и видов ДПИ			20	6	творческая работа
1.4	Технологии декоративно-прикладного искусства			18	6	творческая работа
1.5	Традиционные и современные материалы в ДПИ			16	2	устный опрос
1.6	Техники и приемы работы в разных видах декоративно-прикладного искусства		2	22	6	устный опрос
1.7	Особенности формообразования в зависимости от материала ДПИ			18	4	творческая работа
1.8	Композиционные и пластические приемы создания формы в различных материалах ДПИ			22	6	творческая работа
2	Раздел 2	166	6	126	34	экзамен зачет
2.1	Особенности цветового решения в различных видах ДПИ			6	2	устный опрос
2.2	Роль декора и цвета в изделиях декоративно-прикладного искусства		2	12	2	устный опрос

2.3	Особенности композиции в ДПИ		2	16	4	творческая работа
2.4	Принципы стилизации			8	4	творческая работа
2.5	Особенности стилизации флоры и фауны в ДПИ			16	6	творческая работа
2.6	Декор и фактура в декоративно-прикладном искусстве		2	12	2	устный опрос
2.7	Организация орнамента в произведениях декоративно-прикладного искусства			16	2	устный опрос
2.8	Архитектурные и ландшафтные мотивы в современном ДПИ			18	6	творческая работа
2.9	Антропоморфные мотивы в орнаментике и ансамблях ДПИ			22	6	творческая работа
3	Раздел 3	144	10	104	30	экзамен зачет
3.1	Проектирование произведения декоративно-прикладного искусства		2	8	2	устный опрос
3.2	Художественный образ в декоративно-прикладном искусстве.		2	10	4	творческая работа
3.3	Специфика создания художественного образа в различных видах ДПИ			10	2	устный опрос
3.4	Архетипические мотивы в традиционных видах ДПИ			10	2	устный опрос
3.5	Фольклорные образы в ДПИ			16	4	творческая работа
3.6	Переосмысление народных традиций и поиски новых современных средств выражения художественной идеи		2	16	4	творческая работа
3.7	Арт-дизайн как направление в декоративно-прикладном искусстве		2	18	6	творческая работа
3.8	Особенности проектирования ансамбля ДПИ		2	16	6	творческая работа
	ВСЕГО	484	20	364	98	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Буткевич, Л. М. История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л. М. Буткевич. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 267 с.
1. Даглдиян, К. Т. Декоративная композиция: учеб. пособие / К. Т. Даглдиян. – Ростов н/Д. : Феникс, 2008. – 312 с.
2. Сахута, Я. М. Народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск.: БелЭн, 1997. – 287 с.
3. Кошаев, В. Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Декоративно-прикладное искусство" / В. Б. Кошаев. - Москва : Владос, 2014. - 271, [1] с.,
4. Сахута, Я. М. Сучаснае народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута ; [рэц.: В. І. Жук, Р. Ф. Шауро]. - Мінск : Беларусь, 2013. - 255 с.
5. Шауро, Г. Ф. Теоретические и методические основы художественного творчества : учебно-методическое пособие для студентов направления специальности 1-18 01 01-04 Народное творчество (народные ремесла) и направления специальности 1-15 02 01-07 Декоративно-прикладное искусство (реставрация изделий) / Г. Ф. Шауро, А. П. Богустов. - Минск : БГУКИ, 2020. - 77 с.

Дополнительная:

1. Голубева, О. Л. Основы композиции: учебник / О. Л. Голубева. – 3-е изд. – М. : Сварог и К, 2008. – 143 с.
2. Жук, В. И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв.: становление и тенденции развития / В. И. Жук. – Минск : Бел. наука, 2006. – 319 с.
3. Кошаев, В. Б. Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития / В. Б. Кошаев. – М. : ВЛАДОС, 2014. – 120 с.
4. Молотова, В. Н. Декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие / В. Н. Молотова. – 3-е изд. испр. и доп. – М. : ФОРУМ, 2021. – 288 с.
5. Починова, Н. В. Композиция в декоративно-прикладном искусстве: учеб.-метод. пособие / Н. В. Починова, С. Е. Зятикова. – Минск : БГПУ, 2009. – 112 с.
6. Починова, Н. В. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве: пособие / Н. В. Починова, С. Е. Зятикова. – Минск : БГПУ, 2014. – 132 с.
- 7.

Рекомендуемые методы (технологии) обучения

Целям изучения дисциплины способствует применение следующих педагогических технологий и методов обучения:

Технологии проблемного обучения (проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы, метод сравнительно-исторического анализа и др.), реализуемый на лекционных занятиях;

Теоретико-информационные технологии (лекционный метод, объяснение, демонстрация, консультирование и др.);

Практико-операционные (упражнения, алгоритм, педагогический показ приемов работы с материалом и др.);

Проектная технология - практические творческие задания, проектные дискуссии, реализуемые в практической деятельности;

Технология критического мышления, реализуемые в ходе выполнения учебных заданий на лабораторных занятиях и в ходе самостоятельной творческой работы.

Перечень рекомендуемых средств диагностики учебной деятельности студентов

Оценка уровня знаний студента производится по десятибалльной шкале.

Для контроля усвоения студентами учебного материала используются следующие диагностические инструменты:

- проверка усвоения теоретического материала: тестирование, развернутые устные или письменные ответы по определенным темам; критерием оценки является соответствие теоретических знаний по основным темам учебно-тематического плана программы, владение специальной терминологией;
- основной формой проверки результатов выполнения типовых заданий: форэскизов, макетов, графических и цветовых эскизов, подработок в материале является просмотр; проверка подготовленности к выполнению практических заданий может включать также просмотр аналогов: фото и видео материалов, рисунков по рассматриваемой тематике; оценивается опыт практической деятельности:
 - освоение технологии и приемов работы в выбранном материале,
 - проявление креативности в процессе выполнения заданий,
 - навыки по технике безопасности;
- просмотр и оценка результатов выполнения зачетных и экзаменационных заданий; итоговые задания представляются на просмотр блоком из эскиза, работы в выбранном материале, графического планшета. Оцениваются все названные компоненты, а также изложение (в устной или письменной форме) художественной идеи и выразительных средств ее реализации.