

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

*Материалы научно-практической конференции,
посвященной 25-летию образования
кафедры народного декоративно-прикладного искусства
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(Минск, 21–22 ноября 2018 г.)*

Минск
БГУКИ
2020

УДК 745/749(082)
ББК 85.12я431
А 437

Редакционная коллегия:

Г. Ф. Шауро, доктор искусствоведения, профессор;
А. А. Ковалев, кандидат философских наук,
доктор педагогических наук, профессор;
Л. В. Домненкова, кандидат исторических наук, доцент

Рецензенты:

В. И. Жук, заместитель директора Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, доктор искусствоведения, профессор;
Е. Ф. Шунейко, профессор истории и теории искусств Белорусской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент

А437

Актуальные проблемы и перспективы развития декоративно-прикладного искусства : материалы научно-практической конференции, посвященной 25-летию образования кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорус. гос. ун-та культуры и искусств, Минск, 21–22 нояб. 2018 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: Г. Ф. Шауро, А. А. Ковалев, Л. В. Домненкова. – Минск : БГУКИ, 2020. – 273 с.
ISBN 978-985-522-243-0.

В сборник вошли статьи по проблемам развития изобразительного и декоративно-прикладного искусства, специфике и направленности реставрационной деятельности, особенностям преподавания творческих дисциплин в высшей школе.

Адресуется широкому кругу специалистов в области искусствоведения, культурологии, исторических наук, реставрации, студентам и магистрантам художественных специальностей.

Материалы сборника публикуются в авторской редакции и отражают точку зрения исследователя.

УДК 745/749(082)
ББК 85.12я431

ISBN 978-985-522-243-0

© Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Приветственное слово ректора Белорусского государственного университета культуры и искусств кандидата педагогических наук, доцента <i>А. А. Корбут</i>	6
<i>Шауро Г. Ф.</i> Народное искусство в практике современного образовательного процесса	9

РАЗВИТИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ

<i>Аждер Н. А.</i> Технология шпалерного ткачества при подготовке художников декоративно-прикладного искусства	17
<i>Богдан П. А.</i> Использование традиций белорусской орнаментики в оформлении жилого комплекса «Малая родина»	21
<i>Ван Даны.</i> Мифологические истоки китайской художественной керамики	26
<i>Васюк Т. І.</i> Галіна мастацкай керамікі другой паловы XX – пачатку XXI ст.: асаблівасці бытавання і развіцця	29
<i>Галкоўскі А. А.</i> Прылады для апрацоўкі зерня ў традыцыйнай культуры беларусаў	32
<i>Гусакова И. М.</i> Творчество и интуиция в декоративно-прикладном искусстве	36
<i>Длужневская Ю. В.</i> Архитектура усадеб XVIII–XIX вв. на территории Беларуси	39
<i>Домненкова Л. В.</i> Основные тенденции развития художественного текстиля второй половины XX – начала XXI в.	44
<i>Домненкова Л. В.</i> Традиции, культурные влияния и модные явления в белорусском народном костюме	53
<i>Жихарко Ж. М.</i> Характерные особенности развития художественного камня в декоративно-прикладном искусстве Беларуси начала XXI в.	59
<i>Казанина В. Ю.</i> Взаимодействие персонального и универсального в феномене Царских врат из соломы (Беларусь, XVIII–XXI вв.)	65

<i>Кляповская А. А.</i> О проблеме сохранения нематериального культурного наследия «серпанковые ткани» на украинско-белорусском Полесье	70
<i>Коврик О. А.</i> К вопросу о происхождении медальонных композиций маляванок Я. Н. Дроздовича (к 130-летию со дня рождения)	77
<i>Коляго А. В.</i> Пути сохранения и дальнейшего развития народного декоративно-прикладного искусства (на примере Гродненского региона)	84
<i>Кривошеева С. В.</i> Декоративно-прикладное искусство и сценография: синергетическое единство в пространстве драматического спектакля на рубеже XX–XXI вв.	88
<i>Лазука Б. А.</i> Мэбля ў інтэр'ерах беларускай шляхты і мяшчан XVII ст.	93
<i>Лобачевская О. А.</i> Белорусское соломоплетение – феномен современного развития народного искусства	107
<i>Лойко-Мичудо А. В.</i> Синтез белорусско-литовского народного творчества на примере вытинанки А. Талерчик «Древо жизни» ...	113
<i>Малахова Л. О.</i> XXI в.: традиции и новации	118
<i>Михайлова О. С.</i> Реставрация иконы неизвестного мастера «Богоматерь с младенцем», бытовавшей в д. Боровцы Вилейского района Минской области	127
<i>Мицкевич А. Г., Маісееў Ю. Ф., Сысоева Л. Л., Шабуня-Клячкоўская А. У.</i> Сёмы абраз з серыі латыгаўскага майстра	130
<i>Мицкевич Ю. В.</i> Мерчандайзинг как эффективный способ позиционирования продуктов ремесленной деятельности	135
<i>Сапотько П. М.</i> Сохранение и возрождение народных промыслов и ремесел в контексте государственной культурной политики Республики Беларусь	140
<i>Сахута Я. М.</i> Традыцыйныя мастацкія рамёствы: асаблівасці і праблемы адраджэння, бытавання і развіцця	148
<i>Терешенок О. А.</i> Традиции белорусской керамики в рамках развития туристической индустрии	155
<i>Тихинская О. А.</i> Реставрационная деятельность в Национальном историко-культурном музее-заповеднике «Несвиж»: становление и развитие	160
<i>Чжан Цзин.</i> Специфика китайского традиционного художественного промысла резьбы по нефриту	166
<i>Шатило Е. В.</i> Формирование системы взаимодействий в современном выставочном пространстве	170

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Гурецкая Е. В.</i> Использование коры в декоре лозовых изделий	174
<i>Ковалев А. А.</i> Основные понятия, определяющие специфику рисунка в декоративно-прикладном искусстве	178
<i>Ковалев А. А.</i> Эстетико-мировоззренческие установки на проблему творчества в изобразительном искусстве (сопоставительный анализ категории творчества в контексте современного художественно-педагогического образования)	190
<i>Криулина Е. В.</i> Актуальность и значимость предмета «Работа в материале. Гобелен» в профессионально-художественной подготовке	208
<i>Кулакова О. В.</i> Декоративная графика в проектной эскизировании	213
<i>Лойко Г. В., Приймова М. Ю.</i> Роль дисциплины «Пластическая анатомия» в процессе обучения декоративно-прикладному искусству	216
<i>Непочелович А. И.</i> Методы осуществления эстетическо-нравственного воспитания творческой молодежи	220
<i>Пепик О. Г.</i> Ознакомление учащихся с народными художественными ремеслами Беларуси в ходе педагогической практики	223
<i>Погребнюк Я. В.</i> Актуальные вопросы проектной деятельности в области культуры	228
<i>Прудников К. В.</i> Декоративно-прикладное искусство в образовательном пространстве средней школы Республики Беларусь ...	232
<i>Рынкевіч У. І.</i> Праектны метады у навучанні студэнтаў мастацкіх спецыяльнасцей	238
<i>Савельев И. С., Приймова М. Ю.</i> Керамические духовые музыкальные инструменты в современной педагогической практике ...	243
<i>Титов Н. П.</i> Наследие П. П. Чистякова в современной художественно-педагогической практике (постановка глаза рисующего)	247
<i>Ушакова В. М.</i> Подготовка специалистов в контексте диверсификационных процессов в системе образования Беларуси	254
<i>Хартанович О. В.</i> Индивидуально-дифференцированный подход к раскрытию творческого потенциала учащихся (на примере художественной обработки древесины)	259
<i>Шляхова А. Я.</i> Теория и практика художественной педагогики в Латвии	265

ДАРАГІЯ СЯБРЫ, ПАВАЖАНЫЯ КАЛЕГІ!

Для педагагічнага калектыву чвэрць стагоддзя – гэта дастаткова значны (паказальны) тэрмін для таго, каб азірнуцца назад, ацаніць пройдзены шлях, вызначыць перспектывы і новыя задачы развіцця. Дваццаціпяцігадовы юбілей кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў з’яўляецца слаўным пацвярджаннем высокай адукацыйнай, творчай місіі, якую яна з годнасцю сцвярджае ўвесь гэты час.

Гісторыю кафедры можна пачынаць з адкрыцця падрыхтоўкі мастакоў народных рамёстваў у Мінскім інстытуце культуры ў 1990 г. Гэта была выключнай значнасці падзея, якая ўпершыню адбылася на прасторы СССР і дыктавалася, перш за ўсё, сур’ёзным недахопам кадраў у галіне народнага мастацтва і традыцыйных рамёстваў, у тым ліку ў Беларусі. У хуткім часе (1993) для якаснага забеспячэння вучэбнага працэсу ў інстытуце стварылі адпаведную кафедру, якую цяпер мы ведаем як кафедру народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. За 25 гадоў сваёй дзейнасці кафедра дала пуцёўку ў жыццё тысячам выпускнікоў, якія працуюць сёння ў самых розных сферах айчыннай культуры, мастацтва, адукацыі, належна несучы пачэснае званне выхаванцаў сваёй Alma mater.

Сёння кафедра народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва з’яўляецца сучасным, паспяховым у сваёй дзейнасці структурным падраздзяленнем Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Яе асаблівы гонар – высокакваліфікаваны калектыў, у складзе якога дактары і кандыдаты навук, прафесары, дацэнты, вопытныя выкладчыкі. Іх зладжаная праца, забеспячэнне вучэбнага працэсу па шматлікіх спецыяльнасцях і спецыялізацыях вочнай і завочнай форм навучання, навуковая, выставачная і творчая дзейнасць выклікаюць глыбокую падзяку і шчырае задавальненне. Безумоўна, трэба прызнаць, што ў аснове выдатных здзяйсненняў усяго

калектыву кафедры, поспехаў студэнтаў, якія вучацца тут, – яе лідар, заснавальнік і нязменны кіраўнік доктар мастацтвазнаўства, прафесар Рыгор Фёдаравіч Шаура.

Прыемна адзначыць, што кафедра мае не толькі сучасную матэрыяльную базу для выкладчыцкай працы, але і пастаянна клапаціцца аб яе ўдасканалваньні. Абсталяваньня аўдыторыі, спецыялізаваныя майстэрні, лабараторыі даюць магчымасць студэнтам атрымліваць глыбокія і трывалыя веды, забяспечваюць развіццё іх творчых здольнасцей. Пераканаўчы доказ гэтаму – сучасныя праграмы, метадыкі навучання і, як вынік, высокага ўзроўню студэнцкія дыпломныя і курсавыя працы, шматлікія выставы, якія выклікаюць шчырую зацікаўленасць, выдатныя ацэнкі мастацкай, педагагічнай і мастацтвазнаўчай грамадскасці ўсёй рэспублікі. Многія з выпускнікоў кафедры сталі вядомымі творчымі асобамі, майстрамі ў галіне дэкаратыўна-прыкладнога і выяўленчага мастацтва, рэстаўратарамі, таленавітымі вучонымі, утвараючы інтэлектуальную эліту нашага грамадства.

Кафедра народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва з'яўляецца адной з вядучых у стварэнні высокага іміджу Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў як сучаснай, еўрапейскага ўзроўню адукацыйнай установы. За 25 гадоў сваёй дзейнасці яна паспрыяла станаўленню ўніверсітэта як адной з першых навучальных устаноў, якія сцвярджаюць на практыцы высакародную місію народнай культуры і мастацтва. Адданасць традыцыям народнай культуры і мастацтва, захаванне, беражлівае стаўленне да культурнай спадчыны нашых продкаў і ўменне адчуваць пульс сучаснага мастацкага жыцця дазваляюць кафедры заставацца лідарам у гэтай пачэснай справе.

Кафедра падтрымлівае цесныя сяброўскія ўзаемасувязі з навучальнымі, навуковымі, асветніцкімі ўстановамі, творчымі саюзамі як Беларусі, так і замежных краін. Яна заўсёды з добразычлівасцю ахвяруе ўласныя здабыткі, з удзячнасцю прымае лепшае ад сваіх калег. Выкладчыкі кафедры паспяхова прадстаўляюць вынікі даследаванняў і вопыт працы на міжнародных і рэспубліканскіх навуковых канферэнцыях, сімпозіумах і семінарах. Як пацвярджэнне гэтаму – шырокі тэматычны дыяпазон дакладаў на юбілейнай навукова-практычнай

канферэнцыі, прысвечанай 25-годдзю ўтварэння кафедры. Зборнік «Актуальныя праблемы і перспектывы развіцця дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва», што падрыхтаваны па выніках канферэнцыі, адкрывае для абмеркавання дзве важныя ў мастацка-творчым адукацыйным працэсе сферы: шляхі развіцця дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і народных мастацкіх рамёстваў і тэорыю і практыку ў галіне мастацкай адукацыі.

Паважаныя выкладчыкі, супрацоўнікі кафедры! Прыміце шчырыя словы ўдзячнасці за вашу падзвіжніцкую працу на ніве мастацкай адукацыі, выхавання таленавітай моладзі. Усім студэнтам кафедры, цяперашнім і будучым, хачу пажадаць здольнасцей і ўменняў захоўваць і прымнажаць высокія здабыткі вашых настаўнікаў.

Жадаю ўсім поспехаў у далейшым развіцці і прымнажэнні традыцый кафедры і ўніверсітэта, дабрабыту і росквіту, новых дасягненняў, міру і добра.

З павагай, рэктар

*Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
культуры і мастацтваў*

*кандыдат педагагічных навук, дацэнт **Аліна Корбут***

Г. Ф. Шауро (Беларусь, Минск),
доктор искусствоведения, профессор
Grigory Shauro (Belarus, Minsk),
Doctor of Arts, Professor

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

FOLK ART IN THE PRACTICE OF MODERN EDUCATIONAL PROCESS

Аннотация. В статье дается краткая характеристика народному искусству как части общественного сознания. Поднимается вопрос о состоянии народной художественной культуры в век урбанизированного, информационного и технократического общества; дается определение современному состоянию традиционного искусства, выявляются происшедшие изменения в его развитии и раскрываются пути и формы, по которым сегодня оно функционирует и развивается.

Ключевые слова: народное искусство, традиция, образ, народные промыслы, ремесла, фольклор, декоративно-прикладное искусство.

Abstract. The article gives brief characteristics of folk art as part of the public consciousness. Question about the State of the folk artistic culture in 21 urbanized, and technocratic society; defines the current state of traditional arts, identifies changes in its development and reveals the ways and forms in which it operates and develops

Key words: folk art, tradition, image, folk crafts, crafts, folklore, arts and crafts.

Традиционное народное искусство, которое эстетизирует и преобразовывает среду, рождалось и создавалось как результат целесообразности, рациональности, духовности вещей и гармонии их с природой и Космосом. Оно живет и развивается как самостоятельная духовная целостность по особым законам природосообразности. Целостность в данном случае подразумевается как устойчивые и постоянные начала, в которых объединяются национальные и общечеловеческие духовные ценности. В традиционном народном искусстве субъективное, индивидуальное выражается через школы и определенные каноны, выработанные предшествующими поколениями. Основным стержнем его функционирования и развития являются традиции, коллективно созданные образы. Многочисленные его образцы выкристаллизовывались на длительном отрезке времени и передавались из поколения в поколение, сохраняя

основной стержень устойчивости миропредставления, тот коллективный духовный опыт, из которого постоянно выбирались художественные и жизненные традиции.

На всех исторических этапах развития общества одним из вершителей литературных, музыкальных, песенных, изобразительных произведений являлся народ, который через коллективную форму идейно-образного и эстетического осмысления реальной действительности всегда высказывал свое отношение не только к мирским проблемам, но и являлся создателем и транслятором глубочайшей жизненной философии.

Народное искусство, как правило, ассоциируется с народными промыслами и ремеслами, с художественной обработкой материалов и изготовлением предметов утилитарного характера. Однако этим далеко не исчерпывается его сущностная сторона. Оно не может ограничиваться старым крестьянским утилитарным творчеством и кустарным ремеслом, поскольку имеется множество других разновидностей, которые существуют и развиваются в едином пространстве культурного процесса.

Функции полезности, экономичности, целесообразности предметов в народном искусстве тесно соединялись с духовной основой, с глубоким эстетическим содержанием. Известный венгерский специалист в области эстетики Л. Немет отмечал, что «искусство как составная часть ритуала органически входило в социальную действительность, и его трудно было от нее отделить. Между предметами, сформированными художественно, и предметами, предназначенными для выполнения какой-либо практической функции, не было разницы потому, что искусство пронизывало повседневную действительность, все общественное бытие <...>, в действительности сфера искусства не была обособлена» [1, с. 109–110]. Именно эта особенность помогает народному искусству сохранить не только утилитарно-функциональное назначение, но свою принадлежность к духовной стороне жизни. Его бытовая, практическая сущность отражает созидательную деятельность человека, который упорядочивает свой быт необходимыми, полезными и эстетически выверенными вещами. Полезность вещей, функциональное удобство, целесообразность в своей основе несут и эстетическое начало.

В современном осмыслении народное искусство как термин, обозначающий в широком понимании глубинные пласты на-

родной духовной культуры, охватывает широкий круг явлений, от бытового искусства крестьян в условиях натурального хозяйства до современных проявлений творческой инициативы трудящихся масс.

На современном этапе развития народное искусство остается и архаическим, и инновационным, фольклорным и социально организованным, материальным и чисто духовным. Вместе с тем оно имеет общие корни, единые родовые признаки, черты народного эстетического миропредставления, что дает основание рассматривать его как явление синтетическое, полифункциональное и взаимосвязанное не только с его смежными формами, но и с общей художественной культурой – профессиональным искусством, фольклором, художественной самодеятельностью и др.

В своем развитии народное искусство зависит от уклада жизни людей, характера времени, научно-технического прогресса, состояния духовной и материальной культуры. Каждая эпоха отличается своими взглядами на эстетические категории и духовные ценности в обществе. Смена общественно-экономической формации, социальный и научно-технический прогресс самым непосредственным образом влияют на состояние духовной культуры и на развитие всех видов искусства.

Следует отметить, что традиционное народное творчество и в современных условиях общественной формации не утратило своей эстетической, духовной и магической мощи в культурном процессе социума, являясь неиссякаемым источником развития всех видов современного национального искусства. Традиционное искусство на современном этапе получило новую форму своего проявления, стало предметом изучения и освоения его глубочайших художественных ценностей в творческих коллективах детей и молодежи, в научных и образовательных учреждениях Республики Беларусь. Сегодня в Беларуси, не только в столице, но и во всех областных и районных городах и поселках, успешно функционируют центры дополнительного образования, дома ремесел, детские художественные школы и студии, в которых активно ведется процесс освоения традиционных форм народного искусства. Дома ремесел стали новой учебно-творческой и организационно-методической структурой в системе народного творчества. Они возрождают тот богатый, глубоко народный потенциал духовности, который мог

быть потерян под влиянием технического прогресса, урбанизации и социальных изменений в современной жизни. Молодая генерация наших людей, которая учится и работает рядом с опытными мастерами старшего поколения в домах ремесел и центрах народного творчества, продолжает сохранять и развивать богатые народные традиции, возрождать национальную культуру.

Значительный вклад в изучение наследия традиционной народной культуры сделано и с научной точки зрения. Успешно подготовили и защитили докторские диссертации В. И. Жук, Е. М. Сахуто, Г. Ф. Шауро, О. А. Лобачевская, кандидатские диссертации – М. Ф. Романюк, О. А. Коврик, Е. Ф. Шунейко, Л. В. Вакар, М. М. Винникова и ряд других исследователей. Изданы десятки монографий по всем видам народного искусства, вышли в свет энциклопедические материалы, представляющие широкому читателю богатейший пласт белорусского народного художественного творчества.

В республике уже не одно десятилетие активно работают специальные отделения декоративно-прикладного искусства в высших учебных заведениях, колледжах, гимназиях, художественных школах, в которых приоритетным направлением в учебном процессе является традиционное народное искусство. Вот уже 25 лет успешно осуществляет педагогическую, воспитательную и научно-исследовательскую деятельность в области народного искусства кафедра народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств. За этот период подготовлено более 800 высокопрофессиональных специалистов, которые работают на ниве педагогической, творческой и научной деятельности в республике, продолжают работу по возрождению, сохранению, развитию и трансляции традиционного народного искусства в социокультурной сфере современного общества.

Кафедра народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств относится к числу творческих кафедр, поскольку она представляет высококвалифицированный преподавательский коллектив, обеспечивающий художественно-творческий образовательный процесс, научно-исследовательскую, учебно-методическую и воспитательную работу в университете. Главной задачей педагогов кафедры является подготовка молодых специ-

алистов, которые на основе прочной общеобразовательной подготовки были бы способны творчески переосмыслить богатства национального культурного наследия и осуществить новые открытия в области современной культуры и искусства.

Двадцатипятилетняя деятельность кафедры позволяет отметить некоторые важные вехи и определенные достижения на этом небольшом педагогическом пути. Специальность «народное творчество» (специализация «народные ремесла») была введена впервые на пространстве бывшего СССР в 1990 г. в Минском институте культуры. Квалификация «художник народных ремесел», которую получали ее выпускники, привлекла внимание большого числа учащихся училищ художественного профиля, колледжей, лицеев, общеобразовательных средних школ и школ с художественным уклоном. Через два года начался набор студентов на заочную форму обучения. В феврале 1993 г. было сформировано соответствующее структурное подразделение. Постепенно на кафедре складывался и формировался работоспособный, творческий коллектив педагогов, основное ядро которого образовали ученые и опытные профессиональные художники различных специализаций: художественного текстиля, керамики, соломоплетения, изобразительного искусства. В 2001 г. на кафедре была открыта еще одна специальность – «декоративно-прикладное искусство» (специализация «реставрация предметов ДПИ»).

Сегодня кафедра работает в обновленном составе. В педагогический коллектив влились молодые преподаватели, воспитанники кафедры народного декоративно-прикладного искусства, которые закончили магистратуру и аспирантуру, защитили кандидатские диссертации. В настоящее время на кафедре работает 18 педагогов и 5 человек учебно-вспомогательного персонала, 2 педагога имеют ученую степень доктора наук и звание профессора, 4 преподавателя имеют ученую степень кандидата наук, 4 – звание доцента. Статистическая картина будет неполной, если не отметить, что 80 % преподавателей являются членами общественных объединений «Белорусский союз художников» и «Белорусский союз дизайнеров».

Педагоги кафедры обеспечивают преподавание 26 академических дисциплин, осуществляют руководство учебной, педагогической и производственной практиками. За кафедрой закреплены учебные мастерские, которые соответствуют вы-

бранным профильным видам декоративно-прикладного искусства (керамика, ткачество, гобелен, батик, соломоплетение, реставрация предметов декоративно-прикладного искусства), а также мастерские по изобразительному искусству, композиции, скульптуре, цветоведению. Каждая из мастерских является не только учебной аудиторией, но и настоящей творческой лабораторией для будущих специалистов.

Научная работа преподавателей и студентов является одной из наиболее важных составляющих деятельности кафедры. На протяжении всего периода сотрудники кафедры успешно решали научные вопросы в системе государственных бюджетных тем: «Традиционные ремесла Беларуси» (2001–2005), «Народное искусство как основа национальной художественной школы» (2006–2010), в настоящее время работают над кафедральной научной темой «Народное искусство Беларуси в контексте развития современного декоративно-прикладного искусства». Кроме того, преподаватели кафедры на протяжении ряда лет участвовали в работе двух научно-исследовательских лабораторий университета: «Народный костюм» и «Традиционные народные ремесла белорусов». Материалы исследований опубликованы в двух монографиях и учебных пособиях, около 200 научных и научно-популярных статьях в журналах, сборниках материалов конференций. Лучшие научные работы студентов, в том числе дипломные проекты, участвуют в Республиканском конкурсе научных работ студентов. Продолжением повышения образования является учеба в магистратуре и аспирантуре. Так, 12 выпускников кафедры получили академическую степень магистра искусств, 5 выпускников закончили аспирантуру.

Основной формой организационно-воспитательной работы со студентами является регулярное проведение художественных выставок и конкурсов. Согласно протоколу поручений Президента Республики Беларусь от 6 октября 2000 г. №17 художественная галерея во Дворце Республики на Октябрьской площади в Минске передана Белорусскому государственному университету культуры и искусств с целью создания условий для развития творческих способностей учащейся и студенческой молодежи. Кроме плановых выставок молодежного творчества республиканского уровня в ней ежегодно проходят вы-

ставки творческих работ преподавателей и студентов нашего университета.

Уровень творческого потенциала преподавателей как художников в определенной степени иллюстрируют следующие показатели. Ежегодно сотрудники кафедры участвуют в художественных выставках различных уровней: международных, республиканских, групповых и персональных. Творческие работы наших педагогов находятся в фондах Национального художественного музея Беларуси, Музея современного изобразительного искусства Беларуси, других музеев страны и зарубежных галерей искусства. Издано значительное количество каталогов персональных выставок, альбомов. В республиканских и зарубежных периодических изданиях опубликованы статьи, посвященные творчеству преподавателей кафедры. Авторские произведения сотрудников кафедры расположены в интерьерах таких социально значимых объектов республики, как Дом правительства, Президент-центр Национальной библиотеки Беларуси, Посольство Америки в Беларуси. Имена 5 педагогов кафедры внесены в Белорусскую энциклопедию (в 18 томах). Преподаватели (профессор Г. Ф. Шауро и доцент Т. И. Васюк) за плодотворную работу в области научной, творческой и педагогической деятельности отмечены специальной премией Президента Республики Беларусь «За духовное возрождение» (соответственно в 2000, 2005 гг.). В 2015 г. доценту Л. В. Домненковой присуждена специальная премия Президента «Деятелям культуры и искусств».

Кафедра имеет тесное сотрудничество со многими производственными, научными и учебными заведениями не только республики, но и с вузами ближнего зарубежья. Так, например, несколько лет подряд налажено сотрудничество с Гжельским государственным университетом в плане обмена студентами. Целый семестр их студенты обучаются у нас и наши студенты – у них. Практикуются обмены пленэрными практиками в летний период. Кафедра имеет постоянные базы практик в центре белорусских народных ремесел «Скарбница», Институте искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук, Национальном музее истории и культуры Беларуси, Национальном художественном музее и др. Ряд ведущих ученых республики в разные годы работали на кафедре председателями экзаменационных комиссий. Среди них профессор

М. Ф. Романюк, доктора наук Л. Н. Дробов, Е. М. Сахудо, В. Ф. Шматов, Н. Ф. Высоцкая, В. И. Жук. В свою очередь профессора и доценты кафедры народного декоративно-прикладного искусства работают в качестве председателей государственных экзаменационных комиссий в Витебском государственном университете имени П. М. Машерова, Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка, Гродненском государственном университете имени Янки Купалы, а также в ряде средних специальных учебных заведений страны.

Главным показателем работы кафедры является качество подготовки специалистов. За время существования кафедры осуществлено 25 выпусков на дневном отделении и 14 – на заочном. Таким образом, за 25 лет более 800 специалистов с квалификацией «художник народных ремесел» и «художник декоративно-прикладного искусства» влились в производство народного хозяйства страны. За период деятельности кафедры подготовлено 35 стипендиатов и лауреатов специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи, 25 выпускников стали членами Союза мастеров народного творчества, ряд выпускников входит в состав молодежного объединения Белорусского союза художников и Белорусского союза дизайнеров.

Дальнейшее развитие кафедры народного декоративно-прикладного искусства видится в повышении научно-творческого потенциала профессорско-преподавательского состава по использованию новейших инновационных технологий обучения и усилению материально-технической базы университета. Все это позволит создать оптимальные условия для улучшения качества подготовки специалистов с высокой степенью социальной и профессиональной компетентности.

1. *Немет, Л.* Изменение функции искусства (о процессе субъективизации) / Л. Немет // Борьба идей в эстетике. Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений / М. Овсянников [и др.]. – М., 1974. – С. 103–126.

2. *Шаура, Р. Ф.* Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі другой паловы XIX – пачатку XXI ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 364 с.

РАЗВИТИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ

Н. А. Аждер (Беларусь, Минск),
магистр искусств
Natalia Azhder (Belarus, Minsk),
Master of Arts

ТЕХНОЛОГИЯ ШПАЛЕРНОГО ТКАЧЕСТВА ПРИ ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

TECHNOLOGY TAPESTRY WEAVING IN THE PREPARATION OF ARTISTS ARTS AND CRAFTS

Аннотация. В статье рассматриваются основные направления работы в обучении ручному художественному текстилю на кафедре народного декоративно-прикладного искусства. Выявляется важность овладения технологией шпалерного ткачества.

Ключевые слова: шпалерное ткачество, художественный текстиль, национальные традиции, декоративно-прикладное искусство.

Abstract. The article discusses the main areas of work in teaching hand-made art textiles at the department of decorative arts. The importance of mastering the trellis weaving technology is revealed.

Keywords: tapestry weaving, artistic textiles, national traditions, arts and crafts.

Ткачество, в частности ручное, относится к числу наиболее творческих, многовариантных видов современного искусства.

Современный текстиль представляет широкую область, включающую так называемое искусство волокна («fiber art»), предполагающее свободное использование различных волокон

и материалов, как традиционных, так и «не текстильных», а также работы, в основе которых лежат классические ткацкие переплетения.

В этих двух направлениях развивается и белорусский художественный текстиль. Открытие в 70-х гг. XIX в. отделения текстиля при кафедре декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного театрально-художественного института способствовало формированию целой плеяды художников-текстильщиков, работающих как в русле белорусских ткацких традиций, так и экспериментального текстиля, направленного на поиск нового в технологии, материалах, формообразовании.

Учитывая современные тенденции развития искусства текстиля, приоритетными сторонами художественно-образовательного процесса на кафедре народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств в дисциплине «Декоративно-прикладное искусство» раздела «Гобелен» являются: направленность на изучение культурного наследия в области шпалерного ткачества, творческие поиски авторского пластического языка.

Шпалера – исторически сложившаяся форма декоративно-прикладного искусства, представляющая собой высокохудожественное, тканное вручную перекрестным переплетением полотно. Узор образует цветная уточная нить, полностью скрывающая нить основы. Нити утка в классической шпалере были тоньше нитей основы, поверхность готового изделия получалась рубчатой, и переплетение нитей получило наименование «репсовое» (фр. «reps» – ткань в рубчик) [1, с. 5]. Благодаря особенностям технологии выполнения образуется безворсовое полотно, давшее к употреблению понятие «классическая гладкая шпалера».

Для белорусского гобелена, одним из направлений которого является продолжение исторически сложившихся традиций шпалерного ткачества, не характерны технологические нововведения, использование фактурной пряжи, выбор открытых цветов. Уравновешенность, традиционность, содержательное наполнение композиции в создании таких работ отличает белорусский гобелен. Высокая точность и выразительность всех элементов композиции достигается именно за счет гладкого ткачества.

Отличительной чертой современного белорусского гобелена является ярковыраженная национальная тематика. Пейзажные, сюжетно-тематические, абстрактные композиции соотношены с характером национального мироощущения, трактуемого каждым художником по-разному. На тканые полотна переносятся сюжеты из истории, устного народного творчества, красота белорусской природы, человека и окружающего мира.

Учебная программа дисциплины «Декоративно-прикладное искусство» раздела «Гобелен» включает постепенное изучение и овладение техникой шпалерного ткачества.

Начиная с изучения техники полотняного переплетения на небольших по размеру учебных образцах осваиваются умения укладки точной нити с одинаковым натяжением и прибавкой. Данный навык в итоге способствует получению качественной и эстетичной во внешнем виде работы с одинаковой плотностью и ровными краями на всем протяжении тканого полотна.

Получение плавного перехода цвета в цвет, создание иллюзии объема, обогащение композиции дополнительными оттенками становится возможным с применением штриховки из нитей двух–трех цветов. Тонкие зубцы одного цвета, входя в область другого, образуют, зрительно сливаясь, зону третьего цвета. Сочетая близкие по тону цвета методом штриховки, сокращая или увеличивая длину прокидки, получают мягкие переходы от цвета к цвету. Для создания четких вертикальных линий используется способ плетения, называемый реле. Нить утка одного цвета доводят до нужной вертикальной линии и поворачивают обратно, не соединяя с прокидками другого утка. Таким образом получается прерывание утков разного цвета. Реле в старинных шпалерах зашивали по изнаночной стороне. В варианте плетения, чтобы не нарушалась целостность поверхности работы, допустима размытость вертикали, в этом случае можно захватывать одну нить основы соседнего цвета. Данный переход плетения нитей приводит к тому, что нити основы оказываются полностью покрыты с лицевой и изнаночной сторон, в последствии это и дает изображение как на лицевой стороне работы, так и на изнаночной, являясь отличительной особенностью классической шпалеры [1, с. 73].

В процессе обучения кроме освоения техники шпалерного ткачества формируются представления о колорировании пря-

жи, разновидностях, особенностях классического ткачества. Помимо специфических знаний художника текстиля, освоение ручного ткачества позволяет решить ряд важных задач, необходимых для формирования профессиональных компетенций художника декоративно-прикладного искусства. Формируется понятие о художественно-образном языке декоративно-прикладного искусства, вырабатываются навыки исследовательской работы по изучению национального наследия, активизируются знания и умения студентов в создании художественного образа, в работе над раскрытием идейно-эмоционального замысла в художественном проектировании.

Большие возможности для развития творческих способностей студентов дают именно практические занятия. Будущая профессиональная деятельность студентов кафедры народного декоративно-прикладного искусства по специальности требует не только полноценного владения теоретическими знаниями и техническими навыками по выбранной специальности, но и профессионального умения в проектировании и выполнении художественных работ.

Знание основ шпалерного ткачества, воплощенного в гобелене, его художественной природы и духовных ценностей составляет неотъемлемую часть профессиональной культуры художника текстиля.

Исходя из существующих социальных потребностей, основной задачей кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета 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.

1. *Савицкая, В.* Превращения шпалеры / В. Савицкая. – М. : Галарт, 1995. – 86 с.

2. *Скварцова, I. M.* Мастацтва мануфактурных тканін Беларусі XVIII – пачатку XIX стагоддзя: праблемы самабытнасці і мастацкай адметнасці ; аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства : 17.00.04 / I. M. Скварцова ; Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – Мінск, 2003. – 22 с.

П. А. Богдан (Беларусь, Минск)
Polina Bogdan (Belarus, Minsk)

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИЙ БЕЛОРУССКОЙ
ОРНАМЕНТИКИ В ОФОРМЛЕНИИ ЖИЛОГО КОМПЛЕКСА
«МАЛАЯ РОДИНА»**

**USING THE TRADITIONS OF BELARUSIAN ORNAMENTATION
IN THE DESIGN OF THE HOUSING COMPLEX
«SMALL HOMELAND»**

Аннотация. В статье рассмотрена концепция оформления жилого комплекса «Малая родина» в городе Минске – один из примеров использования традиций белорусской орнаментики в современной городской среде.

Ключевые слова: традиционный белорусский орнамент, жилой комплекс, художественное решение, концепция.

Abstract. The article describes the design concept of the housing complex «Small Homeland» in the city of Minsk – one of the examples of using the traditions of Belarusian ornamentation in the modern urban environment.

Key words: traditional Belarusian ornament, housing complex, art decision, conception.

Мода на украшение одежды и предметов быта орнаментом в народном стиле с целью подчеркнуть национальную идентичность стремительно распространилась в Беларуси в 2010-х гг. [3, с. 139]. Это явление неоднозначное из-за очень разного уровня воплощения идеи. Однако в обществе очень быстро и прочно укоренились определенные стереотипы, связанные с орнаментальным декором. Главный из них – называть любой орнамент словом «вышиванка». Кроме того, что это слово никогда не использовалось в традиционной культуре белорусов, данное название изначально на ассоциативном уровне ограничивает фантазию художников и способности восприятия людей. Во-первых, оно отсекает весь спектр орнаментальной традиции, не относящийся к текстильным изделиям. Во-вторых, и в традиционном текстиле белорусов наиболее распространенным способом декорирования тканей были различные техники ткачества, а не вышивка. Сегодня «вышиванками» украшают не только одежду и различные предметы, но также транспортные средства, интерьеры и экстерьеры зданий и т. д. Возможно, со временем количество перерастет в качество и на смену

бездумному перенесению узоров на предметы придут осмысленные художественные работы. Важную роль в этом могло бы сыграть взаимодействие художников и искусствоведов.

Одним из примеров такого сотрудничества стала разработка визуально-имиджевой концепции жилого комплекса в Заводском районе г. Минска (комплексная застройка в границах пр. Партизанский – граница МАЗ – ул. Крупской – ул. Юношеской – ул. Шишкина – ул. Кулешова), который получил название «Малая родина». Согласно указу Президента 2018 г. был объявлен в Республике Беларусь Годом малой родины. Главной идеей при разработке концепции жилого комплекса стало сохранение национальной памяти (что в ассоциативном виде воплощено в названии) и художественного наследия белорусского народа, которое интегрировано в облик современного города.

Автором концепции стало рекламное агентство ООО «Белинформ Медиа», сферы деятельности которого – разработка различных видов рекламы, фирменного стиля, создание логотипов, проведение рекламных и промоакций, организация выставок [1]. За помощью в работе над нетипичным для агентства проектом его сотрудник Л. Урбанович обратилась к специалистам Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы. Научное обоснование названия, выбранного для жилого комплекса, сделал заведующий отделом древнебелорусской культуры кандидат искусствоведения Б. А. Лазуко, научное сопровождение концепции – П. А. Богдан, младшего научного сотрудника этого же отдела.

Отличительной особенностью проекта является попытка комплексного подхода к разработке декоративного решения зданий, стремление осознанно использовать традиционную орнаментику и способствовать популяризации знаний о культурном наследии страны. Оформление домов призвано символизировать каждую из областей Беларуси и страну в целом.

Жилой комплекс будет состоять из девяти домов. Поскольку дома – это типовые панельные постройки [4, с. 17] со стандартным архитектурным обликом, то основной упор был сделан на декоративно-орнаментальное оформление их фасадов. Предполагается, что в том же стиле будут украшены также малые архитектурные формы и автостоянки. На данный момент

(2019) возводятся лишь первое здание комплекса и автостоянка [2]. Поэтому пока сложно судить, каким будет окончательный вид застройки и как будет выглядеть в реальности ее оформление.

Художником-разработчиком проекта стал В. Баранов, студент Белорусской государственной академии искусств. Художественное решение было разработано в соответствии с тем, что в каждом регионе страны сложились свои неповторимые культурные особенности, наиболее ярким маркером этого разнообразия является традиционный орнамент. В основу разработки легли образцы орнамента с предметов конца XIX – начала XX в. из музейного собрания отдела древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси.

Хранителями традиционной эстетики, которая была неразрывно связана с укладом жизни, на белорусских землях выступало крестьянство. Орнаменты, создаваемые народом, впитали в себя вековые эстетические представления предков. Несмотря на то, что они испытывали влияние новых веяний и трансформировались с течением времени, глубинная основа, проявляющаяся в первую очередь в использовании архаичных геометрических мотивов (полоса, ромб, косой крест, зигзаг) и приемов композиционного построения, оставалась неизменной на протяжении веков.

В наибольшем объеме и разнообразии белорусский орнамент сохранился в декоре традиционной одежды и текстильных изделий. Немаловажно также то, что декоративные ткани изготавливались и использовались повсеместно, а значит, на их примере легко выявляются местные характерные особенности орнаментации. По этой причине образцами и отправной точкой для дальнейшей работы художника стали мотивы, взятые с белорусских сорочек, ручников, поясов. После обсуждений с научным консультантом были отобраны примеры, наиболее характерные для каждого из шести этнографических регионов Беларуси (которые в значительной мере совпадают с административно-территориальным делением на области).

В результате в качестве декора, символизирующего Гомельскую область, была выбрана плотная композиция из геометризированных розеток (образец взят с рукава женской сорочки

Брагинского района). Для Могилевской области – орнамент, объединяющий в характерную сетку мотивы усеченного ромба, восьмиконечной звезды, креста и зигзага, сочетающий насыщенную основную узорную часть и легкие завершающие декоративные элементы (образец – декор рукава сорочки Мстиславского района). Характерные крупные свободно расположенные орнаментальные элементы в виде восьмиконечной звезды стали символом Витебской области (в основу положен декоративный элемент с рукава Браславского района). Изысканно-ассиметричный орнамент с мотивом еловой веточки был выбран для символического представления Гродненской области (прототипом стал узор пояса Слонимского района). Декор, наиболее популярный на территории Брестской области, – это полосы в самых разнообразных вариантах. Однако поскольку при разработке проекта художник захотел сохранить в оформлении комплекса визуальное единство, то символом региона был выбран другой встречающийся там тип декора – тщательно разработанный мелкий геометрический и стилизованный растительный орнамент, традиционно скомпонованный в полосы (за основу взято оформление манишки женской сорочки Жабинковского района). Богатый и пропорционально выверенный ромбо-геометрический орнамент – отличительная особенность декора, распространенного в Минской области, и именно такой декор символизирует данный регион в оформлении жилого комплекса «Малая родина» (в основу положены узоры рукава из Березинского района).

Что касается образа, который символизирует Республику Беларусь как единую страну, то для него так же, как и для Минской области, был выбран ромбо-геометрический орнамент, только его более сложный, развитый и многоплановый вариант. За основу взята орнаментика рукава женской сорочки с территории Солигорского района Минской области, которая в достаточной мере универсальна и объединяет многие орнаментальные особенности соседних регионов.

Цветовое решение для визуального образа каждого региона также было выбрано не случайно. Несмотря на повсеместное преобладание красного цвета разных оттенков в орнаментальном украшении традиционного белорусского костюма и текстиля, в каждой местности были свои особенности его исполь-

зования и сочетания с другими цветами. Поэтому декор, символизирующий Брестскую область, представлен в насыщенном темно-красном цвете – излюбленном традиционном цвете этих мест. Для Гомельской области выбран глубокий зеленый, так как в орнаментальном декоре народного костюма, помимо красного, использовались зеленый, синий и другие цвета. Могилевская область представлена желтым цветом, ведь отличительной особенностью этого региона является включение желтых и охристых тонов в орнаменты на одежде, что практически не встречается в других местах. Холодные цвета были традиционно популярны в Витебской области, поэтому голубой цвет был выбран ее символом. В колорите народного текстиля западной части страны преобладали приглушенные, темные цветовые оттенки, потому основой символического обозначения Гродненской области стал сложный серо-коричневый цвет. Ярко-красный цвет, характерный для ромбо-геометрической орнаментики центральной части страны, стал цветом Минской области. Такой же красный, но в сочетании с черным был выбран символическим цветовым решением для образа Республики Беларусь. Эти цвета отображают две стихии – огонь, солнце (красный) и воду, землю (черный), объединение которых в традиционном представлении рождает жизнь.

Предполагается, что среди различных объектов, украшенных орнаментом, жилой комплекс «Малая родина» будет выделяться тем, что его оформление, разработанное с учетом региональных особенностей белорусской традиционной орнаментики, будет нести не только декоративную, но и просветительскую функцию.

1. Белинформ Медиа: рекламное агентство полного цикла [Электронный ресурс]. – Минск, 2018. – Режим доступа: <http://pragentstvo.by>. – Дата доступа: 20.12.2018.

2. В Заводском районе построят жилой комплекс «Малая родина» [Электронный ресурс] // Минск-новости : информ. гор. портал. – Минск, 2018. – Режим доступа: <https://minsknews.by/v-zavodskom-rayone-postroyat-zhiloy-kompleks-malaya-rodina/>. – Дата доступа: 20.12.2018.

3. Лабачэўская, В. А. Арнамент і «вышыванка»: ад традыцыі да нацыянальнага кода (беларускія практыкі 2010-х гадоў) / В. А. Лабачэўская // Традиционный белорусский костюм в европейском культурном пространстве : материалы Междунар. науч. форума, Минск,

19–20 окт. 2017 г. / Нац. акад. наук Беларуси; сост. П. А. Богдан, М. Н. Винникова, Ф. П. Лысенко. – Минск, 2017. – С. 139–146.

4. Проектная декларация объекта долевого строительства «Комплексная застройка в границах просп. Партизанского – граница МАЗ – ул. Крупской – ул. Юношеской – ул. Шишкина – ул. Кулешова. Первый этап. Квартал № 3 с выделением очередей строительства». 1 очередь строительства. Жилой дом № 1 по генплану // Минский курьер. – 2018. – 7 сент. – С. 17.

Ван Дань (Беларусь, Минск)
Van Dan (Belarus, Minsk)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

THE MYTHOLOGICAL ORIGINS OF CHINESE ART CERAMICS

Аннотация. Статья посвящена проблеме мифологических истоков китайской художественной керамики. Цель статьи – проанализировать особенности духовной и материальной культуры через призму китайской мифологии. Особое внимание уделяется вопросу артефактов декоративно-прикладного искусства. Выявлено, что наиболее древней является художественная керамика; установлено, что техника изготовления различных предметов из глины возникла во времена палеолита в Китае.

Ключевые слова: китайская мифология, ремесло, мифический герой, гончарство, глиняные сосуды.

Abstract. The article is devoted to the problem of mythological origins of Chinese artistic ceramics. The purpose of the article is to analyze the features of spiritual and material culture through the prism of Chinese mythology. Important attention is paid to the issue of artifacts of arts and crafts. It is revealed that the most ancient is art ceramics; it is established that the technique of manufacturing various objects from clay arose during the Paleolithic period in China.

Keywords: chinese mythology, craft, mythical hero, pottery, clay vessels.

В иерархии китайских мифов важное место занимают те из них, в которых аккумулируется положительный человеческий опыт, в своеобразной форме идеализируется творческая деятельность предков китайского народа. За пятитысячелетнюю историю в Китае была создана богатая самобытная духовная и материальная культура.

Исследование китайской мифологии показывает, что с помощью мифических героев первоначально овладели различными ремеслами. В «Каталоге Земель внутри морей» имеется фрагмент текста мифа об учредителе нравов Ицзюне (易经), который, согласно мифу, «первым изобрел все ремесла для людей, живущих внизу (на земле)» [3, с. 129]. Миф о Хуан-ди рассказывает, как названный мифический герой научил людей из металлов отливать колокола и треножки [5, с. 14]. Среди артефактов декоративно-прикладного искусства наиболее древней является художественная керамика. Уже в эпоху палеолита в Китае возникла техника изготовления различных предметов из глины. Согласно мифологии культурный герой Шунь (舜) первым овладел гончарным искусством и передал его людям. В мифе говорится, что «Ограждающий (Шунь) же, когда пахал землю на юге от Реки, занимался гончарным делом на Болоте Грома» [4, с. 83]. В «Веснах и Осенях господина Люя» нами обнаружен фрагмент мифа о Кунь У (昆吾), где говорится, что этот мифический герой изобрел гончарное ремесло и обучил ему людей [1, с. 268]. В древнекитайском литературном памятнике «Исторические записки Сыма Цяня» (II в.) имеется фрагмент мифа об императоре Древнего Китая Эйя (舜), который вначале был гончаром в Хэньбине [5]. Как утверждается в одном из мифов, «глиняный горшок для варки пиши» был изобретен культурным героем Хуань-ди [3, с. 142].

В ряде древнекитайских источников («Каталоге гор и морей» [3], «Книге преданий» [4]) имеются упоминания о различных видах глины, что дает основание говорить о широком распространении гончарного производства в архаические времена в Китае. Так, в них сообщается, что у подножья горы Ворот Мэн (蒙山) «много желтой глины и черного камня» [3, с. 57], на горе Цунлун (葱茏山) «много белой глины, черной, зеленой и желтой глины» [3, с. 67], на горе Пи (皮山) «много глины и краснозема» [3, с. 87]. В соответствии с древнекитайской технологией для изготовления различных артефактов керамики применялась глина различных сортов. Из нее в Древнем Китае изготавливалась также различная повседневная утварь.

В зависимости от вида глины артефакты художественной керамики подразделялись на ряд категорий: песочную, красную, коричневую, серую, черную, белую. По функционально-

му назначению древнекитайская керамика делилась на праздничную (чайную), повседневную (для приготовления пищи), питьевую (для хранения воды), дорожную (прочную, для перевозки товаров), ритуальную (погребальную), музыкальную (изготовление окарины и других музыкальных инструментов), праздничную (декоративную) и т. д. Различалась керамика и по стилю. В древнекитайских источниках упоминаются следующие декоративные стили: цветной, окрашенный, глазурованный и др.

Древние письменные источники Китая дают нам возможность реконструировать технологию гончарства. Так, одиннадцатая глава книги «Лао цзи» под названием «Шань Жинь» (埴埴) посвящена описанию процесса изготовления керамического изделия. В ней говорится, что мягкую глину следует растянуть, чтобы она была длиннее или короче, сломать ее с целью присоединения к чему-либо или придать нужную форму (квадратную, круглую). Исследование древней литературы позволило нам определить процесс изготовления артефактов керамики.

Изделия лепили руками, причем часто использовали способ лепки глиняными лентами, которые клались по спирали. Однако в архаическую эпоху уже появляется гончарный круг. Керамические изделия подвергались особому обжигу и даже иногда покрывались глазурью, украшались веревочным и шнуровым орнаментом. Для изготовления цветной керамики использовали подготовленный образец, который наносился перед обжигом. После обжига цветные ленты прочно держались на изделии и не отпадали. Окрашенная же керамика, напротив, покрывалась орнаментом после обжига.

Роскошные артефакты из каолина, найденные в больших аньянских могилах, украшенные тонким орнаментом, разнообразие их форм дает нам основание утверждать существование в Древнем Китае развитой керамической технологии.

1. Люйши чуныцю: Весны и Осени господина Люя / пер. с кит. Г. А. Ткаченко. – М. : Мысль, 2001. – 525 с.

2. Мифология : ил. энцикл. слов. / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – СПб. : Фонд «Ленингр. галерея» : Норинт, 1996. – 843 с.

3. Шань хай цзин (Каталог гор и морей) / Акад. наук СССР, Ин-т востоковедения ; предисл., пер. и коммент. Э. М. Яншиной; отв. ред. Т. В. Степугина. – М. : Наука, 1977. – 235 с.

4. Шуцзин цзичжуань. Книга преданий : в 2 т. – Шанхай : Сышу Уцзин, 1936. – Т. 1. – 2676 с.

5. Юань, Кэ. Мифы Древнего Китая / Кэ Юань ; пер. с кит. : Е. И. Лубо-Лесниченко [и др.] ; отв. ред. Б. Л. Рифтин. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Наука, 1987. – 526 с.

Т. І. Васюк (Беларусь, Мінск), дацэнт
Tamara Vasiuk (Belarus, Minsk), associate Professor

**ГАЛІНА МАСТАЦКАЙ КЕРАМІКІ
ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ ст.:
АСАБЛІВАСЦІ БЫТАВАННЯ І РАЗВІЦЦЯ**

**THE FIELD OF ARTISTIC CERAMICS
OF THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY:
CHARACTERISTICS OF EXISTENCE AND DEVELOPMENT**

Анотацыя. У дадзеным артыкуле асвятляецца пытанне спецыфікі існавання і развіцця аднаго з вядучых напрамкаў у галіне беларускага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва – мастацкай керамікі; разглядаюцца магчымасці выкарыстання старадаўніх тэхналогій апрацоўкі гліны пры стварэнні новых пластычных формаў сучасных артэфектаў.

Ключавыя словы: дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, мастацкая кераміка, старадаўнія тэхналогіі, апрацоўка гліны, сучаснікі, пластычныя формы.

Abstract. This article covers the issue of the specifics of the existence and development of one of the leading trends in the field of Belarusian decorative and applied art – artistic ceramics; the possibilities of using old clay processing technologies in creating new plastic forms of modern artifacts are considered.

Keywords: arts and crafts, art ceramics, ancient technologies, clay processing, contemporaries, plastic forms.

Мастацкая кераміка – гэта пласт беларускай культуры, які сфарміраваўся гістарычна. Гэты факт мае спецыфіку існавання і развіцця. Адносна нядаўна ўзнікла прамысловая, тыражная кераміка. Мастацкая кераміка існуе напрацягу тысячагоддзяў. Адзінкавыя, штучныя мастацкія вырабы з гліны загартаваны агнём і часам.

Гістарычная і археалагічная навука вывучае мінулае развіццё чалавецтва і ўзнікненне духоўнасці і мастацкасці.

Аб мінулым паведамляюць рэшткі гліняных вырабаў. Гэта матэрыял па гісторыі першабытнага чалавека, калі, на думку вучоных, узнікла першапачатковая аснова мастацтва. Адбылося тое, што людзі перадавалі свае пачуцці праз знакі і арнаменты. Тады з'явілася мастацкая тэхніка нанясення ўзораў на вырабы.

А. А. Бабрынскі лічыў, што характар старажытнай лепкі складаўся з многіх фактараў, у тым ліку наяўнасці прымесьяў у гліняным цесце.

Дзіўным чынам перад нашымі сучаснікамі ўзнікае адметнае рамяство мастацкай керамікі з яе адзінкавым, штучным характарам абпальвання ў кастрышчах.

Адносна тэмы даследавання, у пасляваенны час у Беларусі ўзнікла патрэба ў будаўнічых матэрыялах. Масава выраблялася цэгла, а разам з тым узнікла неабходнасць аздабляць грамадскія і жылыя інтэр'еры. Майстры-рамесленікі выраблялі гліняны посуд з чырвонай прыроднай гліны па старажытнай дзедаўскай тэхналогіі. Жыццё набыло ўзнёслы характар.

Мастакі-прафесіяналы пераасэнсоўваюць нацыянальныя традыцыі, імкнучыся да таго, каб узняць іх на новы ўзровень. Пад уплывам новых матэрыялаў фарфорава-фаянсавай вытворчасці і новых тэхналагічных магчымасцей узнікае напрамак дзейнасці мастакоў, які характарызуецца сумеснай працай з архітэктарамі і тэхнолагамі.

У 60-я гг. XX ст. у краіне ўзнікае тэндэнцыя развіцця керамікі, якая дапамагла стварыць у беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце (дзе ўжо дзейнічалі кафедры жывапісу, графікі і скульптуры) кафедру керамікі з мэтай выхавання для галіны мастацкай керамікі сваіх спецыялістаў. Выкладчыкі для кафедры былі запрошаны з іншых рэспублік СССР. Вядучую ролю ў развіцці галіны керамікі ў 1960–1970-я гг. адыгралі мастакі і выкладчыкі: М. В. Бяляеў, Т. М. Паражняк, В. Г. Гаўрылаў.

Зусім асаблівая роля была прызначана Мікалаю Пракопавічу Міхалапу. Дыяпазон яго ведаў аб кераміцы не меў межаў. Ён вучыўся ў Пецярбургу ў вучылішчы Шцігліца на працягу дзесяці гадоў яшчэ ў дарэвалюцыйны час. Затым вярнуўся на радзіму (ён нарадзіўся пад Мінскам). Адметна яго сяброўства з Янкам Купалам. Сувенірная скульптура зубра была плёнам

сяброўства землякоў. Больш чым за сто гадоў прайшло з таго часу, узнікла мноства варыянтаў сувенірнага зубра як самага галоўнага сімвала Беларусі.

У 1960-я гг. першы дырэктар Нацыянальнай мастацкай галерэі М. П. Міхалап працуе над стварэннем новых керамічных вырабаў з фарфору і вырашае пытанне запуску іх у масавую вытворчасць. У гэты час пачынае слабець нацыянальная традыцыя ў кераміцы, што звязана са з'яўленнем масавага металічнага посуду і з іншымі пытаннямі сацыяльнага існавання насельніцтва краіны. Актывізацыя творчых сіл адбываецца за кошт выпускнікоў кафедры керамікі Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута і Барысаўскага камбіната прыкладнага мастацтва. Мастацкі камбінат узнік на базе арцелі, якая складалася з цэха керамікі, ткацтва і габелена. У гэты час выяўляюцца новыя тэндэнцыі ў дэкаратыўным мастацтве, мастакі імкнуцца ў значнай ступені да рэалізму ў лепцы і роспісе керамікі. Творчая моладзь працуе над аб'ектамі і эксперыментальнымі вырабамі для выстаў. Мікалай Байрачны, Тамара Сакалова, Таццяна Пятроўская, Уладзімір Угрыновіч, Фёдар Шостак, Тамара Васюк і іншыя мастакі займаюць дастойнае месца ў развіцці беларускай манументальнай керамікі. Кожны з названых майстроў мае свой асабісты аўтарскі стыль і тэхналагічную «палітру». Неабходна адзначыць, што ў 1970-я гг. адбываўся максімальны ўздым у мастацкай кераміцы Беларусі за кошт новых імён маладых майстроў, але амаль знікаюць некаторыя магутныя цэнтры традыцыйнай керамікі.

У 1980-я гг. у галіне народнай керамікі адбылася незвычайная з'ява: ганчарства набыло другую якасную форму – сувенірнае пластычнае ўвасабленне. Над гэтай тэмай традыцыйнай керамікі працаваў Сямён Саўрыцкі, Лявон Панамарэнка, Антон Такарэўскі і інш.

Мастацкая кераміка Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў была прадстаўлена ў мастацкай галерэі «Універсітэт культуры» ў кастрычніку 2018 г. У экспазіцыі выставы «Арт-дабрыня» было прадстаўлена больш чым за 100 вырабаў з гліны лаўрэатаў фонду Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь па падтрымцы таленавітай моладзі і лаўрэатаў міжнародных выстаў па дэкаратыўна-прыкладнаму мастацтву.

У сувенірнай пластыцы аднаўляюцца традыцыйныя тэхналогіі апрацоўкі гліны: задымленне, глянцаванне, васкаванне, малачэнне. У пачатку ХХІ ст. узнікла ўстойлівая тэндэнцыя па рэстаўрацыі, рэканструкцыі і рэтрансляцыі народных традыцый.

У дробнай пластыцы працуюць многія маладыя мастакі: Міласлаў Раманоўскі, Іван Дашкоў, Кастусь Цітоў, Даніла Павяльчук – выпускнікі кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

Многія выпускнікі ўніверсітэта паспяхова працуюць на Міжнародным пленэры па кераміцы «Арт-Жыжаль». З 2002 па 2016 г. кожнае лета Алег Ткачоў праводзіў каля земляных горнаў разам з Паўлам Паздняковым, Антонам Ціханаўцом і іншымі беларускімі і замежнымі мастакамі.

Гартаванне, альбо абвара, як старадаўні від апрацоўкі гліны аднавіўся дзякуючы міжнародным пленэрам.

Такім чынам, ёсць надзея на тое, што старыя тэхналогіі апрацоўкі гліны дадуць новыя пластычныя формы ў мастацкай кераміцы.

1. Археалогія і нумізматыка Беларусі : Энцыкл. / рэдкал.: В. В. Гетаў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 1993. – 702 с.

2. Жук, В. И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития / В. И. Жук. – Минск : Наука и техника, 1984. – 168 с.

3. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (галоўны рэд.) [і інш.] ; маст. Э. Э. Жакевіч. – Мінск : БелЭн, 1993–2001. – Т. 3. Гімназіі – Кадэцыя. – 1996. – 527 с.

4. Усава, Н. М. Славуцья мастакі з Беларусі. Мікалай Міхалап. Навукова-папулярнае выданне / Н. М. Усава. – Мінск : Беларусь, 2015. – 79 с.

А. А. Галкоўскі (Беларусь, Мінск)
Alexander Galkovsky (Belarus, Minsk)

ПРЫЛАДЫ ДЛЯ АПРАЦОЎКІ ЗЕРНЯ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ

THE DEVICE FOR PROCESSING GRAIN IN THE TRADITIONAL CULTURE OF THE BELARUSIANS

Анатацыя. У артыкуле разглядаюцца асаблівасці выкарыстання жорнаў у традыцыйнай жыццядзейнасці вяскоўцаў, у іх фальклоры, міфалогіі, сакральнай культуры.

Ключавыя словы: жорны, канструкцыя, апрацоўка зерня, традыцыі, міфалогія.

Abstract. The article considers the peculiarities of the use of millstones in the traditional life of villagers, in their folklore, mythology, sacred culture.

Key words: millstones, construction, grain processing, traditions, mythology.

Са старажытных часоў у чалавека існавала неабходнасць у перамоле разнастайнага насення на муку і іншыя гаспадарчыя патрэбы. Археалагічныя знаходкі паказваюць, што ўжо ў часы позняга палеаліту існавалі прымітыўныя зерняцёркі, а ў часы неаліту яны сталі даволі распаўсюджанай з'явай. Звычайна выглядалі яны як два камені з плоскімі бакамі. Ніжні камень – цёрка, ён браўся не толькі з цвёрдых парод – граніту, базальту, але і больш крохкіх, якія маглі выкарыстоўвацца для перамолу насення дзікарослых раслінаў, арэхаў і г. д. Верхні, цёрачны камень, ці пест, альбо курант, мог мець таксама любую зручную форму, але часцей браўся плоскі, авальны, з паглыбленнямі ў сярэдзіне і выступамі па краях. Такімі прымітыўнымі прыладамі старажытны чалавек і малоў для сябе муку. У некаторых плямёнах зерняцёрка настолькі цанілася і шанавалася, што часта сустракаюцца выпадкі, калі яе знаходзяць разам з нябожчыкам у магіле.

У пазнейшы перыяд з пашырэннем земляробства ўзнікае неабходнасць у больш прадуктыўным спосабе перамолу збожжавых. Як вынік з'яўляюцца першыя жорны, якія, як вядома, у адносна мадыфікаванай форме дайшлі амаль да нашага часу. З сярэдзіны XX ст. яны выцясняюцца сучаснымі прыладамі і прыстасаваннямі. Але яшчэ напрыканцы мінулага стагоддзя можна было сустрэць жорны ў выкарыстанні па невялікіх і аддаленых вёсках.

Жорны рабіліся з дрэва альбо каменя, пераважна пясчаніку, вапняку, буйназярністага граніту ці дыярыту. Найперш складваліся з двух каменных дыскаў у дыяметры звычайна 35–50 см таўшчынёю 10–15 см і ставіліся ў скрынку ці станок. Пазней сталі больш масіўныя і ўдасканаленыя, дыяметр жорнавых кругоў быў ужо 50–70 см, вышыня 15–20 см. У верхнім камені рабілі адтуліну, куды засыпалі зерне, ён мацаваўся, падымаўся і апускаўся пры дапамозе паўпрыцы – жалезнай ці драўлянай крыжавіны, што круцілася на шпяні, замацаваным у нерухомым ніжнім, больш цяжкім камені. Верхні камень пры-

водзіў у рух даўгаваты круглы кій, верхні канец якога ўстаўляўся ў бэльку ці сцяну, а ніжні – у жалезную скабу на краі верхняга каменя. Усё гэтае прыстасаванне ставілася на адмысловую драўляную аснову. Такая канструкцыя нячаста пераносілася ў іншае месца.

Былі таксама жорны з кароткай ручкай, дзеля чаго рабілася асобная канструкцыя. Такія прылады ўжо можна было лёгка пераносіць. Для змяншэння агульнай масы, а таксама пры адсутнасці належных відаў і памераў камянёў іх часта замянялі дубовымі калодкамі, а на зерняцёрны бок набівалі чыгунныя ці жалезныя клінкі як веерападобнымі радамі, так і даволі хаатычна. Галоўнаю ўмоваю пры гэтым было тое, каб кліны былі вельмі роўна ўбітыя і не чапляліся ў час работы адзін за аднаго. Такія жорны без выкарыстання каменя вядомыя па ўсёй тэрыторыі Беларусі, асабліва на Палессі, дзе было небагата прыроднага каменя належнай якасці. Як правіла, амаль у кожнай гаспадарцы меліся свае невялікія жорны, на якіх пры неабходнасці можна было змалоць да трох пудоў зерня. Таксама на наяўнасць асабістых жорнаў паўплывала тое, што яшчэ з сярэднявечча існавала адмысловае жорнавае права, якое спаганялася панам за права карыстання ягонымі жорнамі ці млынам.

Жорны настолькі глыбока ўкараніліся ў жыццядзейнасці вяскоўцаў, што займелі сваё месца ў фальклору, міфалогіі, сакральнай культуры. Напрыклад, паводле міфалагічных паданняў лічылася, што бог Пярун трымае ў руках каменныя жорны і, грукаючы адным каменем аб другі, выклікае гром і маланку. Таксама жорнавыя камяні часта выступаюць у вобразе чортавых, напрыклад у наваколлі Бягомля, в. Жукаўкі Вілейскага раёна, і інш. Паданне з в. Жукаўкі гаворыць, што пакуль чорт быў малады, то мала думаў пра гаспадарку, а пад старасць яго ніхто не захацеў карміць і давялося самому здабываць ежу. Ён зрабіў каменныя жорны і паклаў на воз. У дарозе конь стаміўся і не мог цягнуць воз. Чорт пачаў біць каня, і той скінуў у канаву жорны і тым самым пакінуў чорта галодным. Напрыклад, паданне пра Рагвалодаў камень, які стаяў каля в. Дзятлава Аршанскага раёна, гаворыць, што камень калісьці быў на чатырох нагах і меў галаву. Млынар адсек яму галаву і зрабіў жорны. Але яны самі перамалоліся ў пясок, змалолі ўсё багацце і ўсю сям'ю млынара. У вяліжскім паданні два браты-асілкі пе-

ракідваюць жорны праз Дзвіну з берага на бераг, выпрабоўваючы сваю сілу.

Увогуле ў даўнія часы, калі было актыўнае выкарыстанне жорнаў, да іх адносіліся як да святыняў, і таму выкідваць старыя жорнавыя камяні было за грэх. Адпаведна, напрыклад, у сакральнай культуры іх выкарыстоўвалі ў якасці надмагільных камянёў. Тады каменны дыск закопваўся ў зямлю амаль напалову, але з тым разлікам, каб была бачная адтуліна ўсярэдзіне. Часта яго ставілі на магілах уласна млынароў ці паноў, якія валодалі млынам, а ў яўрэйскім пахаванні ставіць на магілу жорнавы камень было звычайнай справай. Яскравай ілюстрацыяй такога надмагілля з'яўляецца палатно Генрыха Вейсэнгофа «Могілка ў Русаковічах» (1889). Дарэчы, ужо ў наш час надмагілле народнага паэта Беларусі Рыгора Барадуліна на Ушаччыне зроблена цалкам з жорнавых камянёў, бо яго дзед Андрэй Галвіньш быў млынаром.

Для такой з'явы ёсць і філасофскае трактаванне: каменнае кола можа азначаць кругазварот усяго ў свеце. Нездарма, тыя ж жорны фігуруюць у шмат якіх жанрах беларускага фальклору, бо камяні, што ператвараюць прыроду (зерне) у культуру (мука), заўсёды былі значнымі і знакавымі для беларускага вяскоўца. Павага да жорнаў адлюстравалася нават у прымаўках. Напрыклад, калі бацька павучае сына, гаворыць: «Круці (жорны) пільна, і тут будзе Вільня». Іншыя прымаўкі: «Гаспадар без уласных жарнавоў, як пастух без кароў»; «Круціцца свет, круціцца жорны – будзе мука, будзе цёплы хлеб». Існуюць і загадкі: «Два вяпры між сабою б'юцца-сякуцца, ажно з іх пена цячэ» (адказ: жорны і мука). Каменным жорнам і млынару прысвечана беларуская казка «Два камяні».

Даволі актыўна старыя жорнавыя камяні клалі ў парозе хаты, умуроўвалі ў сцены агароджаў, муры цэркваў і касцёлаў. Такім чынам надавалася фактычна другое жыццё гэтым камяням і была істотная эканомія будаўнічага матэрыялу. Наяўнасць старога жорнавага каменя на фасадзе мураванай сцяны надавала сваю асаблівую эстэтыку і характава.

ТВОРЧЕСТВО И ИНТУИЦИЯ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

CREATIVITY AND INTUITION IN THE ARTS AND CRAFTS

Аннотация. В статье рассматривается вопрос об оптимальном применении и развитии у студентов декоративно-прикладного искусства логического и творческого мышления с использованием интуиции.

Ключевые слова: логическое мышление, творческое мышление, интуиция, творческая деятельность, художественная педагогика.

Abstract. This article discusses the optimal application and development of students' arts and crafts logical and creative thinking using intuition.

Keywords: logical thinking, creative thinking, intuition, creative activity, art pedagogy.

Формирование образованной, творчески мыслящей личности, способной понимать и ценить прекрасное в жизни, невозможно без приобщения человека к миру прекрасного, ознакомления с образцами гармонии и красоты в природе, обществе, человеке. Огромная роль в этом процессе принадлежит художественному образованию. Оно помогает понять мир и самого себя, обеспечивает высокое состояние интеллекта человека, его духовности и нравственности.

Творческая деятельность – чрезвычайно сложное психологическое явление. Категории творческих способностей являются наиболее объемными и универсальными для формирования и становления творчески мыслящей личности. Согласно Б. М. Теплову, «творческой деятельностью в собственном смысле слова называется деятельность, дающая новые, оригинальные продукты высокой общественной ценности» [1].

В психологии и педагогике выделяют репродуктивный, исполнительский и творческий уровни в процессе обучения. Для формирования творческого уровня педагоги используют задания для развития творческого и логического мышления.

Под логическим мышлением понимается аналитико-синтетическая деятельность человека, направленная не только на решение поставленной дидактической задачи, но и на формальную правильность своего протекания на основе законов логики [7].

Творческое мышление – это вид мышления, характеризующийся созданием субъективно нового продукта и новообразованиями в самой познавательной деятельности по его созданию, то есть в мотивах, смыслах, целях и оценках [6].

В основе как научного, так и художественного творчества лежит тесная взаимодополняющая связь между этими двумя типами мышления. Для логического мышления более характерна рациональность, то есть осознанность действий, а для творческого мышления – работа с подсознательным, с эмоционально-чувственной составляющей. Чаще всего в процессе обучения художников и мастеров декоративно-прикладного искусства используются задания, поочередно направленные на развитие того или иного мышления.

Следует отметить, что логическое мышление, по мнению знаменитых мастеров-новаторов, таких как Ван Гог, А. Матисс, П. Пикассо, очень важно, и этому можно найти подтверждение в их словах: «Можно и без теории написать хорошую картину, но знание теории экономит массу полезного времени» [4, с. 194].

Рассматривая историю искусства и художественных промыслов, ученые пришли к заключению, что «художествам» и промыслам нужно учить, обучая основам изобразительной грамотности. Действительно, для высокого творчества необходимо видеть действительность во всей ее сложности и многогранности, воспринимать ее такой, какая она есть.

Роль сознания в искусстве высока, конечно, но и не менее важно подсознание. Творческое мышление, основанное на гармоничном сочетании эмоций, фантазии, интуиции, создает множество вариантов решения. Из этого множества наше сознание логически выбирает лишь истинные образы и идеи. Проходя через процесс изобразительной деятельности (эскизы, наброски, зарисовки), свой окончательный вид, законченность эти образы и идеи получают в конкретном художественном произведении.

Следует отметить при этом, что в творческом процессе бывает недостаточно простой логики, знаний приемов и техник. Важное место в этом процессе занимает интуиция, сообщающая познанию новый импульс и направление движения. Интуиция свойственна всем людям в разной степени, так же как и

эмоции, чувства. Интуицию можно рассматривать как специфический познавательный процесс, создающий новое знание. Под интуицией мы понимаем интеллектуальную интуицию, позволяющую проникать в суть вещей. Ее важной чертой является непосредственность, то есть она не опирается на логическое доказательство.

По словам П. В. Параничева, под интуицией можно понимать «способность постижения истины путем прямого ее усмотрения без обоснования с помощью доказательства» [5, с. 130].

Для интуиции человека свойственны: неожиданность решения, неосознанность путей и средств решения задачи, непосредственность постижения истины на сущностном уровне объектов.

Философы понятие «интуиция» применяют как средство описания философских систем идеалистического толка, и, соответственно, содержание этого понятия может быть в каждом случае разным. Также это понятие используют в психологии, в физиологии высшей нервной деятельности и художественной педагогике. Отсюда многочисленные значения понятия «интуиция» [2].

Существуя в тесной взаимосвязи с другими формами познания, интуиция выполняет функцию их ускоренного протекания, что немаловажно. Ее отличие от других форм познания – это всегда неосознанный процесс, но стремящийся к осознанию.

На основе познавательных способностей художники декоративно-прикладного искусства раскрывают созидательную сущность бытия. Творческие компоненты имеются у человека и в составе чувственных представлений, и в системе образов, как живого созерцания, так и эмпирических и теоретических. Проводя первые линии на листе, художник мыслит, создает новый чувственный образ, дальнейшее построение композиции позволяет чувственному приобрести логичную форму и наполниться содержанием.

Использование накопленного опыта, техническая подготовка, владение мастерством, использование взгляда на жизнь как на материал для творческих достижений, подбор художественного материала для осуществления намеченного плана, интерес к замыслу, художественной идее и кропотливый труд [3] – вот те составляющие, которые должны быть заложены в мето-

диках преподавания, в процессе обучения художников декоративно-прикладного искусства и народных ремесел.

1. Б. М. Теплов. «Психология. Творческая деятельность» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elibrary.bsu.az/books_163/N_34.pdf. – Дата доступа: 04.10.2018.

2. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – Т. VIII: Р–С. – 848 с.

3. Вольгушев, А. Е. Экслибрис как учебный предмет в графической подготовке художника-педагога: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / А. Е. Вольгушев; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2003. – 16 с.

4. Дагдьян, К. Т. Декоративная композиция: учеб. пособие / К. Т. Дагдьян. – Изд. 3-е. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 312 с.

5. Изобразительное искусство в системе образования: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 7–8 дек. 2006 г. / под ред. В. П. Климовича. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ имени П. М. Машерова», 2006.

6. Панов, М. И. Интуиция, логика, творчество / М. И. Панов. – М.: Наука, 1987. – 176 с.

7. Психолого-педагогический словарь / сост. Е. С. Рапацевич. – Минск: Соврем. слово, 2006. – 928 с.

Ю. В. Длужневская (Беларусь, Минск)
Julia Dluzhnevskaya (Belarus, Minsk)

АРХИТЕКТУРА УСАДЕБ XVIII–XIX ВВ. НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ

ARCHITECTURE OF MANOR'S XVIII–XIX CENTURIES IN THE TERRITORY OF BELARUS

Аннотация. В статье рассматриваются история формирования и особенности архитектурно-планировочного решения ряда белорусских усадеб XVIII–XIX вв., влияние на их облик стилевых изменений – барокко, рококо, классицизма и неостилей.

Ключевые слова: усадьба, художественные стили, классицизм, архитектурные объемы, главное здание, флигель, фасад, колонны.

Abstract. The article deals with the history of formation and features of architectural and planning solutions of a number of Belarusian estates of the XVIII–XIX centuries, the impact on their appearance of style changes – Baroque, Rococo, Classicism and Neostyle.

Keywords: manor, art styles, classicism, architectural volumes, main building, wing, facade, columns.

Географическое расположение территорий Беларуси во все времена накладывало свой отпечаток на отечественную архитектуру. Вторая половина XVIII и начало XIX в. – это период расцвета классицизма, активное использование неостилей в усадебной архитектуре на землях Беларуси, которые входили в состав государства Речи Посполитой, а после ее разделов – Российской империи.

Основная часть земель Речи Посполитой представляла собой обширные латифундии, принадлежащие магнатам и зажиточной шляхте, где находились дворцовые комплексы, усадьбы и фольварки. В XIX в. большая часть белорусской аристократии стала дворянами Российской империи. Значительную роль в этой структуре собственников играла мелкая шляхта. На протяжении XIX в. ее ряды пополнились представителями русского дворянства, других зажиточных сословий и категорий населения. Дворцовые комплексы, усадьбы белорусской родовой аристократии представляли собой достаточно самостоятельные владения со своей хозяйственной и культурной жизнью. Кроме основного дворцового или усадебного здания в их структуру могли входить самые разнообразные постройки представительского, жилого, мемориального, зрелищного и хозяйственного предназначения, а также оранжереи, обширные парки. Масштабы и размах некоторых аристократических резиденций не уступал, а иногда и превосходил королевские комплексы, соперничая с ними в величине богатства и размерах построек. Именно это соперничество и демонстрация собственных амбиций сыграли важную роль в развитии архитектуры дворцов и усадеб на территории Беларуси [2].

Большая часть белорусских земель находилась во владении представителей нескольких семейств, среди которых выделялись Сапеги, Радзивиллы, Чарторыйские, Огинские [4].

Чтобы представить все многообразие, многогранность и особенности усадебной архитектуры XVIII–XIX вв. целесообразно обратиться к наиболее знаковым сохранившимся усадебным и дворцовым комплексам, относящимся к разным регионам Беларуси.

Рассмотрим усадьбу Немцевичей в д. Скоки Брестской области [1]. Усадьба XVIII в. принадлежала роду Немцевичей. Знатный представитель этого рода – польский писатель и пуб-

лицист Юлиан Урсын Немцевич. Главное здание усадьбы кирпичное, двухэтажное, прямоугольное в плане, имеет боковые пристройки. Сооружение завершено высокой вальмовой крышей с заломами, по углам башенки – альежи, увенчанные барочными куполами. Альежи предусматривались для хранения домашних ценностей и архива, выполняя роль традиционной скарбницы. Главные входы размещены со стороны двух фасадов, один из которых ведет прямо в парк. Они выделены балконами-террасами, которые поддерживают пилоны. Центром планировки первого этажа является вестибюль с трехмаршевой лестницей и большой зал с выходом прямо в парк. Ядром планировки второго этажа является огромный бальный зал, в котором сооружены антресоли для музыкантов. Анфиладная планировка помещений главного здания, архитектурная и декоративная пластика, парадная объемно-пространственная композиция поддерживают барочный стиль всей постройки. Парадный двор – курдонер, перед главным фасадом здания, образовывали одноэтажные боковые флигели, которые были предназначены для жилья прислуги и размещения конюшни. За флигелями в разное время находился ряд хозяйственных построек.

Парк, который располагался за главным зданием усадьбы, также был выполнен в стиле барокко. В его основу положен регулярный тип планировки с одной центральной и двумя боковыми параллельными аллеями, выходящими к реке [4, с. 47]. Парадную часть комплекса завершал стоявший через дорогу, напротив главной постройки, деревянный костел-усыпальница, являвшийся важной архитектурной доминантой.

Памятник усадебно-парковой архитектуры в Витебской области – усадьба Плятеров в деревне Опса. Усадьба известна благодаря представительнице рода Плятеров – Эмилии Плятер, которая принимала участие в восстании 1831–1833 гг. Главное здание усадебного комплекса состоит из трех ризалитов: одного одноэтажного средних объемов в середине и двух боковых двухэтажных. Все ризалиты перекрыты крышей со сложной конструкцией. Главный вход выделен портиком, который поддерживают две колонны, фасадные окна выполнены в одном стиле, что подчеркивает их обрамление однотипными пилястрами. Пластика фасада основывается на подчеркнутой сдержанности и лишена каких-либо излишеств. Противоположный

фасад направлен в сторону озера. Вдоль западного фасада расположена открытая терраса со смотровыми площадками, от которой к воде ведет каскад лестниц. Постройки этой усадьбы и пейзажный парк вокруг выполнены в стиле неоклассицизма [4, с. 216].

Памятником архитектуры республиканского значения является усадьба Халецких в д. Хальч Гомельской области. Ранее она принадлежала известному белорусско-украинскому роду, члены которого занимали влиятельные должности в Великом Княжестве Литовском. Усадебный комплекс был построен в конце XVIII – начале XIX в. в стиле позднего классицизма и включает в себя: дворец, здания хозяйственного назначения, парк. План всего ансамбля имеет симметрично-осевую композицию [4, с. 23, 136]. Объем главного здания усадьбы двухэтажный, прямоугольный, накрыт вальмовой крышей. С восточной стороны размещена пристройка с дополнительным входом. На центральной оси главного фасада по высоте двух этажей размещен портик с шестью массивными колоннами, который увенчан треугольным деревянным фронтоном. На противоположной стороне здания, в центре дворового фасада, на первом этаже, имеется полукруглая терраса с колоннами. Планировка коридорного типа; парадные помещения и главный зал на втором этаже имели выходы на балкон главного фасада и парковую террасу.

Усадьба Огинского в д. Залесье Гродненской области. Строительство главного дворцового корпуса было завершено к 1815 г. Архитектурный стиль, в котором он был возведен, соответствовал законам позднего классицизма. Здание состояло из трех двухэтажных павильонов, которые соединялись одноэтажными оранжереями. Весь дворцовый комплекс накрыт вальмовой крышей. Дворец был полностью симметричен, главная ось проходила через центральный павильон, который отличался от двух крайних наличием четырехколонного портика тосканского ордера в два этажа и завершался небольшой башенкой с часами. Над башней находился шар, в котором был колокол, отбивавший время. Центральная часть комплекса с колоннами составляла в длину 50 метров, а крайние части вместе с оранжереей – 160 метров. Перпендикулярно оранжерее была поставлена большая теплица. Эта теплица, оранжерея и дом прислуги образовывали внутренний двор. Парк за дворцом

имел пейзажный вид в стиле английских парков. Живописным сердцем усадьбы было озеро с островом, которое наполнялось двумя речками, текущими через парк [4, с. 16, 29].

Усадьба Монюшко–Ваньковичей в г. п. Смиловичи Минской области. Этот дворцово-парковый комплекс был построен в начале XIX в. на месте старого замка XVII в. Дворец состоял из двух объединенных кирпичных корпусов, которые были построены в разное время. Старый корпус был выполнен в готическом стиле с элементами замковой архитектуры – двухэтажный, прямоугольный в плане и накрыт двухскатной крышей. Со стороны главного фасада к зданию примыкала трехъярусная башня с зубчатым парапетом, наружные стены были дополнены стилизованными барочными валютами. В дополнение к старому корпусу были построены: двухэтажный дом для прислуги, прямоугольный, размерами в плане 16 x 9 метров и спиртовой склад размерами в плане 12 x 12 метров. Одновременно с первыми постройками усадьбы был заложен парк. К концу XIX в. заканчивается строительство нового дворца. Более поздняя часть усадебного комплекса построена в стиле неоготики с элементами модерна: двухэтажное, прямоугольное в плане строение, оформленное пятигранными эркерами. Главный вход расположен на противоположной стороне входа в старый дворец. Портал выделен двумя гранеными пилонами, по высоте выходящими за пределы кровли и увенчанными шатрами со шпилями. Двухэтажный объем, с окнами в высоту этажей, соединял старое и новое здания и использовался как зимний сад.

Усадьба Толстых в д. Грудиновка Могилевской области. После раздела Речи Посполитой Екатерина II подарила эти земли вместе с гектарами леса и полей графу Дмитрию Толстому. Большая усадьба в стиле классицизма и русских традиций поставлена на массивный фундамент, имеет вместительный подвал, несколько лестниц, парадный и служебный выходы. Это типичная загородная русская усадьба с плоским куполом, увенчанным шпилем. Постройка полностью симметрична, к ней с двух сторон примыкают одноэтажные жилые помещения, между которыми находится главное двухэтажное ядро здания. Все три части украшены массивными карнизами. Главный фасад обращен в парк, который просматривается с полукруглого балкона на втором этаже. Балкон накрывает крыльцо главного

входа и поддерживается колоннами тосканского ордера. Дом окружают хозяйственные постройки. Все части усадебного комплекса хорошо вписываются в пейзаж парка, который выполнен в традиционном английском стиле и занимает 6 гектаров [3, с. 32, 164].

Положение белорусских территорий на пограничье Востока и Запада способствовало процессу взаимовлияния культур, переплетению разных стилевых тенденций. Оно всегда играло определяющую роль в формировании национальных традиций в отечественной дворцовой и усадебной архитектуре. Иностранные влияния, заимствования, как правило, подвергались значительным трансформациям, перерабатывались в соответствии с достаточно устойчивыми местными традициями, что придавало белорусской усадебной архитектуре характерные отличия и самобытность.

1. *Гладышчук, А. А.* Нямцэвічы. Сапраўдная гісторыя. Гісторыка-дакументальны нарыс / А. А. Гладышчук. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2009. – 288 с.

2. *Лазука, Б. А.* У засені замкаў і палацаў. Матэрыяльная культура сацыяльнай эліты Беларусі XII – пачатку XX стагоддзя / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2018. – 319 с.

3. *Федорук, А. Т.* Садово-парковое искусство Белоруссии / А. Т. Федорук. – Минск : Ураджай, 1989. – 247 с.

4. *Федорук, А. Т.* Старинные усадьбы Берестейщины / А. Т. Федорук ; ред. Т. Г. Мартыненко. – Минск : БелЭн, 2004. – 576 с.

Л. В. Домненкова (Беларусь, Минск),
кандидат исторических наук, доцент
Ludmila Domnenkova (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History, associate Professor

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ второй половины XX – начала XXI в.

TOP TRENDS OF DEVELOPMENT OF ART TEXTILES OF THE SECOND HALF OF XX – BEGINNINGS OF THE XXI CENTURY

Аннотация. В статье обозначены основные направления в развитии художественного текстиля второй половины XX – начала XXI в. Обращается внимание на расширение понятия «текстиль», появление новых

терминов. Основное внимание сосредоточивается на наиболее ярких примерах творческих экспериментов художников-новаторов.

Ключевые слова: художественный текстиль, текстильная структура, художественное волокно, таписсерия, энвайронмент, традиционные технологии.

Abstract. In article the main directions in development of art textiles of the second half of XX – the beginnings of the XXI century are designated. The attention to expansion of the concept «textiles», emergence of new terms is paid. The main attention focuses on the most striking examples of creative experiments of artists innovators.

Keywords: artistic textiles, textile structure, fiber-art, tapestry, envoyronment, traditional technologies.

В художественном текстиле второй половины XX – начала XXI в. происходят существенные изменения. Прежде всего, следует отметить снижение прикладной роли этого искусства, выход за рамки женского рукоделия, что в значительной мере связано с социальными процессами второй половины XX в., нарастающим феминистским движением. Развитие искусства текстиля совпадает с ритмами и тенденциями изобразительного искусства этого времени.

В 1950-х гг. для описания работ текстильщиков в профессиональной среде галеристов и искусствоведов все чаще начинает употребляться термин «fiber-art» («художественное волокно»), более точно раскрывающий направленность деятельности художников в создании нефункциональных форм, рассматриваемых как оригинальные, рукотворные произведения искусства. С конца 1990-х гг. возникает необходимость введения в научный обиход нового термина «таписсерия» как единого международного понятия в искусстве текстиля, связанного с формированием нового самостоятельного текстильного направления, способного отражать проблемы человеческого бытия в художественных образах и структурах. Впервые этот термин был введен В. Д. Уваровым в научной статье, опубликованной в 1989 г. [2, с. 29]. Автор дает такое представление о таписсерии: «...плоскостные, так и объемно-пространственные ковры, выполненные не только различными способами ткачества, но и вязанием, вышивкой, макраме, кружевоплетением, аппликацией, всевозможными авторскими техниками» [3, с. 292]. Для обозначения художников, авторов таписсерий вводится понятие «таписсьер», что позволяет более точно охарак-

теризовать область деятельности в плане профессии [1, с. 29]. Таким образом, автором подчеркивается расширение технологической свободы художника и встраивание текстиля в пространственную среду.

1960-е и 1970-е гг. можно назвать революционными в текстильном искусстве. Помимо ткачества, текстильные структуры выполнялись не только традиционными техниками, но и посредством завязывания, скручивания, плетения, складывания, скрепления стежкой и т. д. Художники в Европе и Соединенных Штатах Америки исследовали свойства волокон и тканей при создании произведений, которые можно повесить или поставить отдельно, двух- или трехмерные, плоские или объемные, многослойные, миниатюрные, фигуративные и др. В работах сочетались порой самые разнообразные техники: вязание, валяние, макраме, кружевоплетение, флокирование (фактура) и мн. др. Расширялись способы и методы окрашивания. Популярными становятся принт, гелиография (солнечная печать), крашение натуральными, природными красителями. Формообразование осуществлялось с применением не только традиционных текстильных волокон, пряжи и ткани, но и бумаги, синтетических смол, резины, пластика, металла и др. В таких работах первоочередное внимание уделялось эстетической ценности над полезностью.

Развитие художественного текстиля невозможно рассматривать вне социокультурной ситуации, сложившейся в том или ином регионе, стране. Во второй половине XX в. в Советском Союзе, когда страна переживала серьезные перемены в своем развитии, искусство текстиля также прошло несколько этапов эволюции. 60–80-е гг. XX в. – время бурного развития художественного текстиля, отмеченное расцветом национальных школ Закавказья, Прибалтики, Украины, Белоруссии, России, для которых характерно обращение к народным традициям, а также тесная связь с социальной тематикой, прославляющей идеологию обозначенного периода.

Следует отметить, что среди всех видов текстиля наиболее активно в это время развивается гобелен, ручное ткачество, батик. На рубеже 1970–1980-х гг. формируется иной подход к содержанию декоративно-прикладного искусства: меняется тематика, большее предпочтение отдается общечеловеческим

философским темам. В художественном текстиле проводятся эксперименты с формообразованием, повышается интерес к фактуре, текстуре и пластическим эффектам поверхности. Активно развивается монументальный текстиль, призванный художественно оформить интерьеры общественных зданий.

Показательным для советского периода является творчество представителя прибалтийской школы текстиля Рудольфа Хеймратса, мастера гладкого гобелена (рис. 1). Его творчество отличалось романтической одухотворенностью, частым обращением к этнографическим элементам народного искусства, вниманием к материалу и разнообразным ткацким приемам.



Рис. 1. Р. Хеймратс. «Праздничный танец», 1973–1975

Творческая практика второй половины XX в. показала, что новая концепция, основанная на свободе пространственного мышления, резко повысила требования к пластике формы, к активности цвета и линии.

Ярким художественным явлением этого периода можно назвать творчество всемирно известной польской художницы Магдалены Абаканович. В начале 1960-х гг. она обратилась к созданию крупных скульптурных форм из шпалерного полотна, получивших название по фамилии художницы – абаканы. Они экспонировались подвешенными к потолку и поражали зрителя тем, что напоминали многократно увеличенные органические структуры, имитировавшие поверхность земли или человеческого тела (рис. 2).



Рис. 2. М. Абаканович. «Абакан Браун» IV, 1969–1984

М. Абаканович предпочитала работать с монохромным материалом, сосредоточившись на игре контрастов рельефа текстиля и его фактур. Она широко использовала различные приемы ткачества и сочетала в одном произведении разные материалы (мешковину, старые корабельные канаты, сизаль), крупные, грубофактурные элементы. В своем творчестве М. Абаканович до конца оставалась верна идее серийности, она предпочитала комплекс единице произведения.

В русле создания новаторских, инновационных текстильных форм развивалось творчество хорватской художницы Ягоды Буич (рис. 3), весьма близкое по духу и подходам М. Абаканович.

Расширению образного языка текстиля, преодолению смысловых шаблонов способствовало взаимодействие с традиционными видами искусства (живопись, скульптура, народное искусство) и нетрадиционными формами художественного выражения (ассамбляж, инсталляция, перформанс, концепт-арт, инвайронмент).



Рис. 3. Я. Буич. Скульптурная инсталляция текстильных форм

К началу XXI в. многолетние эксперименты с материалами и технологиями изменили восприятие текстиля, вывели его из двухмерного состояния, позволили работам стоять, свободно висеть в пространстве, создавать собственные объемно-пространственные структуры. Известный исследователь ручного ткачества Андре Кензи выделил три вида текстильных форм: висящие на стене, пространственные, которые можно обойти вокруг, и среду (инвайронмент), позволяющую не только обойти вокруг объемной формы, но и проникнуть внутрь нее [5, с. 36]. В свою очередь инвайронмент имеет разновидности: инвайронмент, находящий применение в архитектурной практике, костюмный и экспериментальный, носящий чисто исследовательский характер [4].

Ярко выраженной тенденцией в творчестве современных художников является создание многомерных пространственных форм. В выставочных залах такие работы создают непредсказуемую художественную реальность, позволяя зрителям почувствовать объекты тактильно, прикоснуться к ним, обойти и даже войти внутрь (рис. 4; 5).



Рис. 4. Акио Хаматами.
«W-orbit», 2010



Рис. 5. Пространственная инсталляция
Тихару Сиото

Оригинальность и способность генерировать многочисленные идеи позволяют и традиционные формы представления текстиля выводить на новый уровень. Например, творчество азербайджанского художника Файг Ахмеда, произведения которого были представлены на 52-м Венецианском биеннале, поражает новым видением традиционных ковров. В этих работах традиционные ткацкие узоры перетекают в капли, волны, пиксели, превращаются в оптические иллюзии (рис. 6).



Рис. 6. «Психоделические» ковры Файг Ахмета

Еще одним аспектом в развитии современного художественного текстиля выступает нетрадиционное применение традиционных техник. Уникально видение литовской художницы Северии Инсираускайте-Крионевичене (*Severija Incirauskaite-Kriauneviciene*), перенесшей вышивку крестиком с салфеток и полотенец на металл и украсившей старые ведра и лопаты, кастрюли, половники и даже дверцы и капот автомобиля [6]. Ткань перестала быть единственной основой для вышивки. Традиционная техника по-новому звучит на фотографиях, обоях, фаянсе. Используется модульность решеток, ограждений, переплет спинок стульев. Вышитые узоры вошли в пространство города, сада, парка.

В современном текстиле представляет интерес конструктивно-логическое художественное течение, которое выражается в отвлеченно-геометризованных формах. Таписьеры часто используют нетекстильные материалы, придавая им присущие текстилю свойства. Ярким представителем этого течения можно назвать современного африканского художника Эль Анацуи, известного благодаря «занавесям» из сплюснутых алюминиевых крышек, банок и металлических предметов.

Художественный текстиль второй половины XX – начала XXI в. поражает разнонаправленностью своего развития, сосуществованием в нем различных стилей, школ, течений, тенденций, индивидуальностей.

Очевидное на первый взгляд выделение двух направлений творческой деятельности: декоративного и концептуального [4] – все же не отражает всей глубины происходящих процессов. Мастера декоративного направления сегодня продолжают работать в рамках устоявшихся представлений о том или ином виде текстиля. Это выражается в точном следовании технологии, подчинении ей образной системы и выразительных средств. Такой подход можно назвать традиционным или классическим, он естественен для ткачества, вышивки, вязания, кружевоплетения, ковроткачества. Именно в этих видах декоративно-прикладного искусства особенно сильны традиции народного творчества, позволяющие ярко и выразительно продемонстрировать национальную специфику, выступать этническим символом.

Развитие авторского текстиля (концептуального) сегодня чрезвычайно многопланово и выходит за рамки его традици-

онного понимания, строится на поисках и экспериментах. Процесс воплощения замысла в системе образов воспринимается как способ актуализации духовно-ценностных отношений человека с миром. Широко известны имена Шейлы Хикс (США), Коди Лонгстра (Нидерланды), Эрнесту Нету (Бразилия), Васконселос Джоана (Португалия), японки Тихару Сиота, Александры Кехайоглу (Аргентина), Анны Терезы Барбоза (Перу), Елены Ткаченко (Россия) и мн. др. В своем творчестве художники выражают себя, активно реагируя на социальные, экологические, гендерные и культурные проблемы.

1. Уваров, В. Д. Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / В. Д. Уваров ; Моск. гос. художеств. ин-т. – М., 2000 // Dissercat – электрон. б-ка диссертаций. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/avtorskaya-tapisseriya-v-kontekste-mirovogo-khudozhestvennogo-protssessa>. – Дата доступа: 15.11.2018.

2. Уваров, В. Д. Венгерский текстиль / В. Д. Уваров // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 4. – С. 29–32.

3. Уваров, В. Д. Знаки и символы в искусстве таписсерии / В. Д. Уваров // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 12-й Междунар. науч. конф. – СПб., 2009. – С. 291–298.

4. Цветкова, Н. Н. Искусство текстиля XXI в.: Направления развития [Электронный ресурс] / Н. Н. Цветкова // Cyberleninka. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-tekstilya-xxi-v-napravleniya-razvitiya>. – Дата доступа: 17.03.2018.

5. Kuenzi, A. La Nouvelle Tapisserie / A. Kuenzi. – Paris – Lausanne, 1981. – 144 p.

6. Severija [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.severija.lt/>. – Дата доступа: 02.11.2017.

**Л. В. Домненкова (Беларусь, Минск),
кандидат исторических наук, доцент
Ludmila Domnenkova (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History, associate Professor**

ТРАДИЦИИ, КУЛЬТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И МОДНЫЕ ЯВЛЕНИЯ В БЕЛОРУССКОМ НАРОДНОМ КОСТЮМЕ

TRADITIONS, CULTURAL INFLUENCE AND FASHION PHENOMENA IN THE BELARUSIAN FOLK COSTUME

Аннотация. В статье рассматриваются традиционные и инновационные явления в народном костюме белорусов конца XIX – первой половины XX в.; выделяются устойчивые элементы и подверженные значительным изменениям; поясняются факторы и степень их воздействия на формообразование и состав комплекса одежды.

Ключевые слова: народный костюм, традиция, символика, инновации, этноспецифические черты.

Abstract. The article deals with traditional and innovative phenomena in the folk costume of Belarusians of the end of XIX - first half of XX century; stable elements and those subject to significant changes are singled out; factors and the degree of their influence on the formation and composition of the clothing complex are explained.

Keywords: folk costume, tradition, symbolism, innovation, ethnospecific features.

С позиций сегодняшнего дня комплекс традиционной одежды белорусов можно рассматривать как определенную информационную модель, содержащую данные о ментальности народа, традициях, культурных контактах, успешности хозяйствования и т. д., а также данные, позволяющие воссоздать исторические модели, проследить изменения во времени и пространстве, ответить на причины их появления. Ясно, что костюм – динамичная система, какие-то элементы сохраняются в нем и продолжают долгое функционирование, какие-то практически бесследно исчезают, однако сохраняются следы их присутствия. Например, у белорусов давно вышла из употребления женская не сшитая поясная одежда – понева. Однако даже в конце XIX – начале XX в. достаточно часто наблюдается орнаментация подола сорочки, который в архаичном поневном комплекте был виден и выполнял обереговую функцию.

Традиционный белорусский женский комплект одежды в конце XIX – начале XX в. включал сорочку с прямыми поликами, пришитыми по утку, юбку-андарак («спадніцу»), передник, пояс, безрукавку, платообразный головной убор, обувь. Мужской комплект одежды состоял из достаточно длинной сорочки (чуть выше или ниже колен), штанов, пояса, головного убора. Данные формы присутствовали в народном костюме на всей территории Беларуси. Более того, ряд из них: сорочка, поясная одежда, пояс, головной убор – встречаются в любом строе. Их обязательность и удивительная устойчивость объясняются тем символическим содержанием, истоки которого уходят в период архаической древности. Наличие данных элементов в костюме указывает на значимые для крестьянской жизни характеристики носителя – мужчина или женщина, ребенок или старик, на ритм жизненного цикла. Именно на этом уровне прослеживаются сходства в культурах многих народов. Это обилие в одежде орнаментов, доминирование красного цвета, определенное отношение к внешнему облику и нормам поведения носителя, которые регламентировались крестьянским сообществом. Так, уже классическим примером является отношение к волосам, заключенной в них магической силе, что нашло выражение в смене девичьей прически на головной убор замужней женщины. Явление это столь широко распространено у многих народов, что может объясняться лишь единством мифологического мышления, идущего с каменного века до современности. По представлениям крестьян, ношение женского головного убора, полностью закрывавшего волосы, содействовало производительности, благополучию в хозяйстве, в то время как показаться простоволосой якобы приносило вред как носителю, так и окружению. Символика волос напрямую определяла назначение и форму головного убора. Волосы расплетались, расчесывались и завивались на твердую основу, форма, размеры и место расположения которой придавали головному убору своеобразие. Надеваемый поверх мягкий чепец уже не оказывал влияния на форму головного убора, но выполнял функцию закрытия волос и связывался с утратой свободы, подчинением мужу [4, с. 109–110].

Наметка завершала формообразование костюма замужней женщины. Она выполняла функцию полного закрытия волос,

шеи и плеч, а значит, и защиты рода от неблагоприятного воздействия. Именно такое понимание ее роли может объяснить древность, значительную территорию бытования, схожие названия («наметка», «намитец» – у украинцев и белорусов, «namats» – у латышей, «nuometas» – у литовцев) и принадлежность исключительно к костюму замужних женщин [2, с. 78].

В женских головных уборах белорусов находим также и отголоски древних тотемических представлений, о чем, например, свидетельствуют названия «галовачка», «рожки», «сарочка» [3, с. 132–133], а также их выраженная «рогатость» (примером тому может служить способ повязывания платка («хусткі») в неглюбском строе).

Белорусскому народному костюму свойственна антропоморфность, опора на основные конструктивные точки человеческой фигуры, что свидетельствует о постепенном распространении и адаптации в крестьянской среде ряда принципов формообразования ренессансного костюма. Рациональный крой на основе использования прямых полотнищ, способ соединения больших деталей с меньшими (полотнища андарака с поясом, широкого рукава с поликом или манжетой) при помощи сборки, Х-образный силуэт, подчеркивающий линию талии, пропорции, близкие золотому сечению, достаточная длина создавали пластичную, объемную и устойчивую форму. Аналогичные явления прослеживаются в народных строях Беларуси, Латвии, Литвы, Польши. Особенно ярко это видно при их сравнении с русским сарафанным комплексом, имеющим расширенный трапециевидный силуэт.

Анализ народного костюма белорусов помогает понять и направленность сословно-социальной ориентации. Ряд элементов традиционных строев позволял носителю показать свое место в социальной иерархии, отделиться от одной группы и присоединиться к другой. Например, исследователи единодушно склоняются к оценке безрукавной нагрудной одежды как престижного, более шляхетного элемента. Разнообразие названий, кроя, материалов, отделки, требование специальных знаний для пошива показывает ориентированность на аристократическую среду, восприятие элементов европейской культуры.

Рассмотрение модели белорусского народного костюма позволяет выделить в нем и обширный информационный пласт,

дающий представление и о степени разрушения традиций, ослаблении патриархальности, вхождении инноваций, модных явлений. Все это детерминировано мощными экономическими и социально-политическими преобразованиями, особенно в конце XIX в. Расширение информационных каналов (отходничество, работа в ближайших городах, ярмарки и т. д.), появление новых материалов и технологий оказывает воздействие на развитие костюма. Инновации достаточно ярко маркируют в костюме элементы, более восприимчивые к изменениям. Прежде всего, это затрагивает декор, который хоть и располагается в традиционных местах костюма, однако в его организации, техниках исполнения, тяготении к полихромности явно прослеживаются черты раскрепощения, большей свободы выбора исполнителя.

Материалы этнографических экспедиций (материалы сектора этнографии Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы, лаборатории народного костюма Белорусского государственного университета культуры и искусств) указывают на появление и широкое распространение в традиционном костюме новых конструктивных и декоративных приемов: оборок, выточек, защипов, кармашков, фигурных подрезов, разнообразных по форме воротников и т. д., а также на изменение колористической гаммы костюма. Помимо традиционного покроя юбок из четырех–шести прямых полотнищ широкое распространение получает и крой по косой – клиньями [7]. В процессе эволюции безрукавная одежда сменяется кофтой – плечевым изделием с рукавами, что изменяет отношение к сорочке и безрукавке, которые уже начинают выполнять функцию белья. Новое назначение этих традиционных для костюма частей реализуется в иных конструктивных решениях: обращении к простой туникоподобной форме сорочки, укорачивании, а затем и полном исчезновении рукавов, изготовлении безрукавки из льняного домотканого полотна, отсутствии декора. При этом юбка с передником по-прежнему выступают организующим началом и в какой-то степени продолжают традиционную стилистику.

Традиционный белорусский костюм демонстрирует и отношение к культуре соседей. Это можно проследить на примере распространения сарафана (имеется ввиду классическая форма

сарафана, а не ее белорусский вариант, представляющий слияние андарака с безрукавкой) в зонах культурного взаимодействия с русским населением. Однако по фотографиям начала XX в. видно, что в основном это рабочая одежда из дешевых фабричных материалов. Праздничный, обрядовый строй по-прежнему сохраняет традиционные формы.

Народный костюм отражает и индивидуально-творческие установки создателя и носителя. Появление в деревне швейных машин и мастериц приводило к распространению вариантов, получаемых в результате соединения местной традиции и модных инноваций. Такой костюм шили из фабричных тканей, часто атласа и сатина, и состоял он из кофты прямого покроя с застежкой спереди, разнообразными по форме воротниками, манжетами, отделкой. Кофты носили навывпуск, с широкой юбкой и цветным передником. На голову повязывали фабричные платки. Такие костюмные комплексы на селе сохранились в одежде пожилых людей еще в последней четверти XX в.

Модель мужского костюма содержит в себе обширную информацию о силе, здоровье носителя, успешности его хозяйствования, положении в обществе. Прекрасным подтверждением этому могут служить костюмы, показанные на фотографиях начала XX в., когда в группе одетых в праздничную одежду крестьян мужчины в летнюю пору стоят в кожухах, свитках, меховых или валяных головных уборах, сапогах. Мужской выходной костюм на всей территории Беларуси очень рано приобрел более современные черты, воспринял детали из городской моды: безрукавку, пиджак, сапоги, фуражки, пальто. Признаком достатка было и изготовление подобной одежды из дотканых высококачественных материалов, окрашенных в черные, коричневые и синие цвета, считавшиеся более престижными, «шляхетными». В то же время в повседневной жизни в значительной степени сохранялись прежние формы, отличающиеся рациональной конструкцией и материалом, а традиционная по крою и декору сорочка и пояс воспринимались органично даже в костюме городского типа.

В данной статье белорусский народный костюм рассматривается как обобщенная модель, без учета специфики формирования локальных вариантов. Тем не менее можно говорить об относительной устойчивости костюмных комплексов, о посте-

пенном и органичном вхождении в них инновационных элементов, которые были восприняты в связи с неизбежными изменениями, характерными для развития Беларуси в конце XIX – первой половине XX в. Следует отметить нарастание темпа изменений в костюме этого периода, широту охвата, расширение этнических контактов, доминирование урбанистических тенденций. В то же время устойчивость мировоззренческих концепций, следование этическим и эстетическим нормам, полисемантность многих элементов костюмного комплекса позволила не потерять этноспецифические черты, свойственные народным строям. Создательницы костюма, белорусские женщины никогда не стремились к чрезмерной пышности форм, богатству декора, тяжеловесным деталям (огромные банты, кокошники, накрахмаленные многослойные юбки и т. д.), которые встречаются в ряде народных костюмов Венгрии, Чехии, Германии, Франции, северной России. Рукотворность, доминирование натуральных тканей домашнего изготовления, умение обыграть фактуру материалов, декоративность, богатство и разнообразие орнаментов, одновременно неперенасыщенность орнаментальными узорами, чувство меры и ритма, графическая ясность, преобладание простых горизонтальных членений, выразительная гармония кроя и пропорций определяют художественные качества белорусских строев.

1. Беларускае народнае адзенне / пад рэд.: А. А. Малчанова [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.

2. Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда / под ред.: М. Слава [и др.]. – Рига : Зинатне, 1986. – 173 с.

3. Раманюк, М. Ф. Галаўныя ўборы / М. Ф. Раманюк // Этнаграфія Беларусі. – Мінск, 1989. – С. 132–133.

4. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1887–1902. – Т. 1 : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – Ч. II. – 1890. – С. 109–110.

Ж. М. Жихарко (Беларусь, Минск)
Zhanna Zhikharko (Belarus, Minsk)

**ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАМНЯ
В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ
БЕЛАРУСИ начала XXI в.**

**CHARACTERISTIC FEATURES OF DEVELOPMENT
OF ARTISTIC STONE IN DECORATIVE AND APPLIED ART
OF BELARUS IN THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

Аннотация. В статье освещаются вопросы эволюции художественного камня в Беларуси в начале XXI в. Рассматриваются особенности и примеры произведений декоративно-прикладного искусства из природного камня.

Ключевые слова: камень как объект декоративно-прикладного искусства, художественные изделия из камня, художественная камнеобработка, резьба по камню, искусство обработки природного камня.

Abstract. The article deals with the evolution of artistic stone in Belarus at the beginning of the XXI century. Features and examples of works of decorative and applied art made of natural stone are considered.

Keywords: stone as an object of decorative and applied art, artistic stone products, artistic stone processing, stone carving, art of natural stone processing.

С развитием и совершенствованием технологий обработки природного камня значительно расширился спектр его применения в декоративно-прикладном искусстве. Практически все изделия из камня – материала, от природы наделенного декоративностью и обладающего художественно-эстетическими качествами, – изготовленные с целью утилитарного применения в быту или для оформления интерьера, являют собой произведения декоративно-прикладного искусства. Из камня частично или полностью изготавливают мебель, производят различные предметы интерьера: обрамления зеркал и картин, каминные часы, интерьерные и уличные вазы и цветочницы.

Во избежание вопросов при дифференциации произведений художественной камнеобработки по видам искусства следует отметить, что большинство произведений декоративно-прикладного искусства, выполненных из камня, вписаны в архитектурную среду и существуют в неразрывной связи с оформ-

лением интерьеров помещений. Такие изделия имеют определенное утилитарное назначение и при этом носят декоративный характер. Часто эти произведения представляют собой монументальные композиции, при этом по технике исполнения являются изделиями декоративно-прикладного искусства (резьба, мозаика и т. д.).

Одним из самых распространенных видов декоративно-прикладного искусства является резьба по камню, традиции которой уходят в древние времена. Сегодня белорусские мастера изготавливают широкий спектр резных изделий из натурального камня: каминные порталы, барельефы, горельефы и скульптурные композиции, фонтаны и водопады, панно с плоскорельефной резьбой, декоративную резную плитку и мозаику, разнообразный архитектурный декор, в том числе карнизы, пилястры, колонны, обрамления. При этом видовым разнообразием отличаются композиционные решения этих изделий: от пышной барочной объемной резьбы до простого геометрического орнамента.

В последние десятилетия значительно возрос интерес к каминным порталам, обусловленный не только модой, но и появлением альтернативных видов топок. Камин как сложный декоративно-художественный объект широко применяется в частных и общественных интерьерах. Обрамления каминных топок – каминные порталы сегодня изготавливают из металла, дерева, облицовывают керамической плиткой, изразцами, но наиболее распространенным и подходящим для этих целей материалом остается природный камень. Камень и огонь «дружат» с древнейших времен; камин прошел долгий путь эволюции от костра, обложенного камнями, до сложной отопительной системы, имеющей не только утилитарное назначение – обогреть дом, но также и мощный эстетический эффект.

Современные каминные порталы в Беларуси изготавливают чаще всего из мрамора, реже из травертина, оникса, гранита, песчаника или доломита. Наибольшей художественной ценностью обладают резные порталы классических форм. Примеры таких каминов чаще всего встречаются в частных интерьерах, а иногда в общественных и значимых местах. На сегодняшний день белорусские камнеобработчики предлагают широкий ассортимент каминных порталов различных стилистик –

от грубых «рустикальных» каминов, облицованных камнем с рваной фактурой, до сложных объемов, декорированных богатой резьбой. Нередко в оформление каминных порталов вводят элементы ордерной системы, а также барельефные или скульптурные композиции.

Один из популярных вариантов оформления камина – сплошная облицовка камнем одного вида с применением фигурных элементов. Например, каменный портал в главном холле гостиницы «Полонез» в Минске (2017) выполнен из желто-бежевого мрамора, основание и каминная полка имеют резную фигурную обработку профиля. Этот тип порталов получил популярность благодаря своим упрощенным лаконичным формам, способным вписаться в интерьеры различной стилистики.

Существуют и современные интерпретации оформления каминов. Как правило, они представляют собой гладкую облицовку произвольного размера, где основная художественная составляющая – это природный рисунок камня, сам по себе являющийся живописную композицию и выступающий в качестве естественного орнамента.

Разнообразные водопады и фонтаны также стали все чаще применяться в частных и общественных интерьерах и на приусадебных участках. Современные фонтаны и водопады характеризуются многообразием форм и решений. В качестве примера оригинального решения можно привести фонтан, установленный в ресторане «Королевская охота» в Гродно (2014), выполненный из двух видов мрамора – светло-бежевого и темно-коричневого. Фонтан представляет собой полукруглую барельефную композицию из двух чаш, которые венчает скульптурная голова оленя. Это изделие гармонично вписывается в интерьер ресторана, решенный в классическом стиле.

В оформлении современных белорусских интерьеров применяют разнообразные каменные ковры и панно. Эти монументальные композиции по своей сути представляют собой мозаики, выполненные во флорентийской или римской технике. Декоративные каменные мозаики – это сложные и трудоемкие в исполнении изделия, требующие применения и правильного сочетания богатой цветовой палитры. Сложные многоцветные мозаики в римской технике набираются из мелких каменных модулей кубической формы различных цветов, созда-

ющих уникальную и выразительную композицию. Мозаичные ковры в римской технике используют для декорирования стен и полов холлов, гостиных, ванных комнат, а также общественных помещений. Иногда такие мозаичные композиции используют для оформления пола перед камином или в качестве акцентного панно в частных интерьерах (например, мозаичное панно «Розы» в интерьере частного дома в Минске, 2017 г.)

Современные технологии позволяют пересмотреть и творчески переосмыслить способы и техники исполнения мозаичных изделий. Так, на основе техники флорентийской мозаики появились панно, выполненные при помощи гидроабразивной резки – высокоточного процесса, позволяющего бесшовно соединить сложные фигурные элементы из разных цветов камня в единую композицию. Применение компьютерных технологий позволяет создавать узоры и рисунки любой сложности. Такие «каменные ковры» применяются в частных и общественных интерьерах. В качестве примера может служить панно «Роза ветров» в главном холле парк-отеля «Замковый» в Гомеле (2011), которое является центром композиции отделанного мрамором интерьера. Подобных примеров очень много, среди них абстрактное панно-мозаика в отделении ОАО «БСБ-Банк» по пр. Победителей в Минске, панно овальной формы с растительными мотивами в главном холле Верховного Суда Республики Беларусь (2019, арх. В. Архангельский), каменный ковер в частном интерьере дома в Гродненском районе (2013).

Применение изделий из природного камня в интерьере сегодня выходит на качественно новый уровень. Внедрение в камнеобработку современного оборудования сделало возможным усложнение изделий в техническом отношении и, таким образом, разнообразило сферу их использования. Из камня производят подоконники и ступени лестниц, все более популярными становятся столешницы из полированного мрамора или гранита для ванной комнаты и кухни. Для изготовления кухонных столешниц применяют гранит и мрамор разнообразных оттенков в зависимости от стилистики и цветового решения интерьера. Фигурная обработка профиля используется в классических интерьерах и сочетается с филленчатыми фасадами из натурального камня. В современных минималистичных интерьерах, как правило, используется камень с нейтральным рисунком и простой обработкой профиля.

Камень все чаще применяется при изготовлении мебели для частных жилых помещений. Наиболее популярные предметы каменной мебели – обеденные столы, полностью изготовленные из камня либо комбинированные, когда из мрамора или гранита выполняется только столешница, а подстолье изготавливается из дерева или металла. Кроме обеденных столов подобные приемы используют для изготовления кофейных и журнальных столиков, разнообразных консолей или комодов.

Мягкие породы камня, такие как мрамор и травертин, тактильно приятные и все чаще применяются в отделке ванных комнат. Из цельных массивных кусков камня изготавливают раковины и умывальники. Интерьеры ванных комнат, благодаря каменным изделиям, получаются невероятно выразительными и неповторимыми.

Интересные композиции создают при помощи оникса, например, в парадных помещениях. Этот ценный поделочный камень сам по себе является исключительным декоративным материалом и имеет выразительный полосчатый рисунок, приятную золотистую цветовую гамму, а также известен своей светопропускной способностью. Подсветка изделий из оникса дает невероятно декоративный эффект: текстура камня наполняется мягким и теплым свечением. Такими световыми объектами выделяют места, требующие акцентирования в интерьере. Например, стойка регистрации в отеле «Грин Сити» (Минск, 2014 г.), стеновая панель в баре главного корпуса туристического комплекса «Свечанка» (Бешенковичский р-н Витебской обл., 2015 г.) и др.

На сегодняшний день методы искусства обработки природного камня значительно отличаются от прежних. То, что раньше мастер делал вручную, перенося свою задумку – через бумагу или лепную модель – в камень, сегодня часто выполняют компьютеры и ЧПУ-станки, заменившие карандаш и резец в руках мастера. Кроме того, прослеживается тенденция к утере авторства художественных произведений из камня, что связано с разделением процессов их производства, а также часто применяемым повторением и «штампованием» уже известных образцов.

Подводя итоги вышесказанному, можно сделать вывод, что в начале XXI в. художественная обработка камня Беларуси переживает подъем в своем развитии.

В современной Беларуси параллельно со становлением культуры камня формируется национальная школа художественной камнеобработки. При этом наблюдается ориентация как на западные, так и на восточные традиции. Особенностью белорусского художественного камня является синтез различных влияний, достижений и пластических концепций, их переосмысление и последующая интерпретация в соответствии с художественно-эстетическими традициями национальной культуры. Белорусские мастера активно осваивают и применяют новые современные технологии, что сделало камень более востребованным в обществе и расширило сферы утилитарности изделий из камня.

Совершенствование технического уровня камнеобработки определило новые вехи в использовании художественно-выразительных особенностей камня. Используются и развиваются сложившиеся ранее технические приемы, раскрывающие потенциальные возможности природного камня, наблюдается высокая степень вариативности его применения. Среди популярных приемов применения камня – многокомпонентность каменной палитры, активное комбинирование каменных элементов с различными материалами.

В начале XXI в. расширяется диапазон изготавливаемых из природного камня изделий декоративно-утилитарного назначения. В оформлении внутреннего убранства активно вводятся каминные с каменной облицовкой порталов, интерьерные фонтаны и водопады, разнообразные предметы резного декора. На новом уровне развивается искусство каменной мозаики, как римской, так и флорентийской, и становится широко применяемым в различных вариациях.

В. Ю. Казанина (Беларусь, Минск),
магистр искусствоведения
Viola Kazanina (Belarus, Minsk),
Master of Arts

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПЕРСОНАЛЬНОГО И УНИВЕРСАЛЬНОГО
В ФЕНОМЕНЕ ЦАРСКИХ ВРАТ ИЗ СОЛОМЫ
(Беларусь, XVIII–XXI вв.)**

**THE INTERACTION OF PERSONAL AND UNIVERSAL
IN THE PHENOMENA OF THE STRAW ROYAL GATES
(BELARUS, XVIII–XXI CENTURY)**

Аннотация. В статье рассматриваются Царские (иконостасные) врата из соломы в XXI веке – пример артефакта, идентифицирующего белорусов как народ с самобытной культурой и искусством. Они – пример взаимодействия категорий персонального и универсального в культуре устного типа. Сам тип такого взаимодействия существует в актуальном континууме культур благодаря носителям традиции, часто являющейся родовой, передаваемой по наследству в семье.

Ключевые слова: народное искусство, соломоплетение, Царские (иконостасные) церковные врата, Беларусь.

Abstract. The article discusses the Royal iconostasis straw gates in the XXIst century is an example of the artifact that contributes to identifying the Belarusians as a Slavic nation with their authentic and traditional culture and art. The phenomenon manifests the interaction of personal and universal in the culture of the oral type. Largely due to the hereditary bearers of the Belarusian ethno-artistic tradition, which is often ancestral, inherited in the household, such type of interaction exists in the current continuum of the cultures of Eastern Slavic ethnic groups.

Key words: folk art, straw weaving, Royal (iconostasis) church gates, Belarus.

В Беларуси изделия из соломы издревле часть универсальной традиционной культуры, а также пример эстетического персонального переосмысливания действительности их авторами. Можно только предполагать, как давно зародилось данное искусство, но, судя по всему, его возраст довольно значителен. Вскоре после того, как на нашей территории появилось земледелие, из соломы злаковых растений местные женщины, которые коллективно занимались возделыванием и уборкой зерновых, стали изготавливать ритуальные предметы жнивной обрядности (дожиночную «бороду» нивы, куклу-украшение из

последнего снопа урожая), домашние украшения-обереги (колядного «паука», весенних «птиц» и т. д.). Традиции и художественно-культурный контекст создания такого рода изделий сохранились до сих пор.

Большинство из этих предметов связано с земледельческим традиционным календарем и задействовано в его обрядах и праздниках. Календарная система аграриев основана на определенном типе жизнедеятельности и адаптации к окружающему миру: первоначально на так называемом мотыжном, а со временем и на пахотном оседлом земледелии. На территории Беларуси оседлое земледелие появилось в мезолите (среднем каменном веке) и неолите (новом каменном веке), причем этот процесс датируется специалистами-историками по-разному: либо V, либо IV тысячелетием до н. э. [2]. В те времена на территории Беларуси жили еще не славяне и даже не балты, а народы и этносы, которых археологи и культурологи часто называют палеоевропейцами. Их культура и искусство, особенно неолитические, связанные с оседлым земледелием, существенно повлияли на художественные традиции очень многих современных народов различных регионов Европы. Видимо, поэтому некоторые традиционные белорусские артефакты из соломы обычно имеют прямые аналогии либо отдаленные прототипы в культурах различных европейских народов, как близких, так и довольно далеких от нас территориально (рис. 1; 2).



а) б)
Рис. 1. Соломенный паук:
а) Беларусь [2, с. 372];
б) Литва [3, ил. 43]

а) б)
Рис. 2. Куклы-украшения
из последнего снопа урожая:
а) Польша [4, с. 108];
б) Ирландия [5, с. 87]

Со времен принятия христианства изделия из соломы постепенно стали «вхожими» (вместе с верующими женщинами-мастерицами) в храмы. Это в силу ряда объективных, а также субъективных исторических обстоятельств для Беларуси как восточноевропейской страны и привело к образованию феномена соломенных Царских врат, венчальных корон брачующихся и даже соломенных митр священников.

Наиболее известными из этих изделий сегодня являются Царские врата из соломы, которые устанавливались в сельских православных храмах, украшались иконописью, а своей золотистого цвета рельефной фактурой имитировали позолоченную деревянную резьбу. Соломенные иконостасные Царские врата встречаются исключительно на территории Беларуси. Их аутентичные варианты XVIII–XIX вв. встречаются на территории Белорусского Полесья [3, с. 87–90], а современные реплики, благодаря усилиям мастеров, уже есть на Понеманье и в Центральной Беларуси [3, с. 214–225]. Наряду со слуцкими поясами, ветковскими иконами, неглюбским текстилем, мотольскими полушубками и расписными коврами Язепа Дроздовича они являются той корневой частью традиционного искусства страны, которую следует рассматривать как комплекс артефактов, способствующий идентификации белорусов как нации. Исследователь Врат О. А. Лобачевская считает, что они должны рассматриваться в одном ряду с такими памятниками историко-культурного наследия Беларуси, как крест Ефросиньи Полоцкой, Туровское и Слуцкое Евангелия, Библия Франциска Скорины [3, с. 7].

Вместе с этноидентификационной ценностью иконостасные Царские врата из соломы также имеют и художественную значимость (ценность довольно эксклюзивного, исключительного значения), а кроме этого, они являются примером интуитивного персонального вклада народных мастериц в эстетизацию окружающего мира. Как отмечают искусствоведы, в мировом масштабе это единственный пример использования соломы для монументально-декоративных целей [3, с. 6]. Другие народы, практикующие ремесла с использованием этого материала, так и не создали артефактов подобного масштаба, а ограничились более скромными изделиями. Кроме оригинальных по своему решению композиций и конструкций наши Врата интересны своими отдельными элементами. Их ромбические мини-составляющие представляют собой имитацию ювелирных фраг-

ментов, где в качестве драгоценных камней обычно использовались кусочки однотонной ткани разных цветов, представленные в оправе из соломки, имитирующей позолоту (рис. 3). Каждый фрагмент соединен с соседним, образуя в совокупности ажурную конструкцию, которая напоминает металлическую или же позолоченную деревянную решетку-основу ворот с восемью (рис. 4) либо шестью (рис. 5) круглыми медальонами в створках Царских врат. Образы, которые помещались в шесть одинаковых медальонов, исполненных из соломы, как правило, изображали Богоматерь, Архангела Гавриила (объединенные сюжетом «Благовещения»), а также четырех евангелистов (Матфея, Марка, Луку и Иоанна).

Бесспорная художественная ценность Царских врат обусловила их наличие в собраниях ведущих музеев страны: двое аутентичных Врат экспонируются в раубичском филиале Национального художественного музея Республики Беларусь, а третьи аутентичные Врата – в Гродненском государственном историко-археологическом музее [3, с. 28–63].



Рис. 3. Ромбические мини-составляющие фрагментов соломенных Царских врат, фото с обложки книги О. А. Лобачевской [3]



Рис. 4. Врата из д. Лемешевичи (Зап. Полесье), 1810 [3, с. 50]



Рис. 5. О. А. Лобачевская на фоне Царских врат из д. Вавуличи. Минск, 2018 (фото Э. Щедриной)

Несмотря на то, что аутентичных соломенных Врат XVIII–XIX вв. до нас дошло лишь три экземпляра (из церквей западнополесских деревень Лемешевичи, Вавуличи, Лясковичи), внимание к этому артефакту сегодня не ослабевает. Характер-

ная особенность данного знакового для отечественного декоративно-прикладного искусства памятника – использование реплик соломенных Царских врат в действующих храмах и по сей день. Их копии, изготовленные одаренными белорусскими мастерами, по-прежнему задействованы в некоторых христианских приходах нашей страны.

Часто реставраторы и изготовители Врат – родоначальники современных направлений декоративно-прикладного искусства, успешные популяризаторы народного творчества Беларуси. Например, Лариса Николаевна Лось, ее ученики, а также дети-продолжатели семейных традиций Наталья и Александр.

В XXI в. Царские врата анализируют ведущие искусствоведы страны. Наиболее фундаментальным исследованием Врат является книга «Мастацтва дзеля славы Божай: Саламяныя і канастасныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы» [3]. Ее написала доктор искусствоведения, профессор кафедры этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств Ольга Александровна Лобачевская (рис. 5) – известный исследователь традиционного искусства Беларуси и его истории, автор ряда отмеченных престижными наградами белорусских изданий.

Таким образом, иконостасные Царские врата из соломы сегодня, в XXI в., – соломенные уникалы, часть историко-культурного наследия Беларуси, идентифицирующая белорусов как один из восточноевропейских народов с собственной традиционной культурой и искусством. В феномене этого артефакта проявляется взаимодействие универсального (общеевропейского) и персонального (собственно белорусского в интерпретации каждой народной мастерицы-изготовительницы Царских врат) в художественной культуре устного типа, до сих пор успешно существующее в актуальных видах и жанрах декоративно-прикладного искусства страны.

1. Гроздова, И. Народы Британских островов / И. Гроздова // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Летне-осенние праздники / ред. С. Токарев (отв. ред.) [и др.]. – М., 1978. – С. 70–94.

2. Казлоў, Л. Зямля нашых продкаў [Электронны рэсурс] / Л. Казлоў // Стат'я о Кобрине. Древняя Кобринщина. – Рэжым доступу: <http://ikobrin.ru/kobrin-17.php>. – Дата доступу: 02.10.2018.

4. Лабачэўская, В. Мастацтва дзеля славы Божай: Саламяныя ікана-стасныя вароты і царкоўна-культавыя прадметы / В. Лабачэўская. – Мінск : Беларус. навука, 2018. – 263 с.

4. Сахута, Я. Павук / Я. Сахута // Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал. : І. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1989. – С. 371–372.

5. Lietuvių liaudies menas : Albumas / albumą parengė S. Bernotienė, K. Galaunienė, A. Rimdeikienė, A. Stravinskienė, K. Šešelgis ; red. I. Krivickienė. – Vilnius : Vagos, 1991. – Т.1. – 303 p.

А. А. Кляповская (Беларусь, Витебск)
Alevtina Klyapovskaya (Belarus, Vitebsk)

О ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ «СЕРПАНКОВЫЕ ТКАНИ» НА УКРАИНСКО-БЕЛОРУССКОМ ПОЛЕСЬЕ

Аннотация. В докладе рассматривается проблема возрождения, развития традиций изготовления серпанковых тканей региона Полесья Беларуси и Украины. Акцентируется внимание на взаимосвязи и особенностях художественных традиций этого вида народного текстиля белорусско-украинского пограничья.

Ключевые слова: серпанковые ткани, «полесский серпанок», Полесье, тканые изделия, традиции.

Abstract. In the report the problem of revival, development of traditions of production the «serpanok» of fabrics of the region of Polesia of Belarus and Ukraine is considered. At the same time the attention to interrelations and features of art traditions of this type of national textiles of the Belarusian-Ukrainian border zone is focused.

Keywords: «serpanok», «serpanok of Polesia», Polesia, woven products, traditions.

Одной из выразительных особенностей традиционного текстиля Полесья являются кисейные льняные ткани, которые называют серпанки. Серпанковая ткань – это легкое прозрачное льняное полотно, ткань которого тонкая и разреженная. Полесье всегда являлось регионом развитого льноводства. Создавали полотно исключительно из особого вида льна, который называли «лущик». Этот сорт имел волокно белого цвета и легко поддавался прядению. Если для изготовления обычных грубых домотканых тканей лен полностью созрел, то для серпанковых тканей его собирали, не давая коробочке с семе-

нами начать шелушиться. Ткалось полотно простой техникой полотняного переплетения, нити основы которого попарно обвивали нити утка, взаимно перекрещивая друг друга. Разрезанное ткачество давало возможность получить белоснежную, легкую и прозрачную ткань. Готовое полотно стирали, крахмалили, а потом мастерицы, становясь друг напротив друга, начинали растягивать ткань, используя для этого камни. Серпанковое полотно считали готовым, когда ткань начинала просвечиваться, при этом она оставалась очень прочной. Из кисейной ткани изготавливали полотна для приема новорожденного ребенка, свадебных, погребальных обрядов, головных уборов, религиозных обрядов и праздников. В Украине такие ткани имеют название «полесский серпанок», а на территории Волынского Полесья – «волынский серпанок». На Белорусском Полесье для полотенчатых головных уборов, представляющих собой тонкую прозрачную ткань, бытует название «серпанка», «сярпанка».

Вопросы изготовления и применения полесских серпанковых тканей исследовались учеными, искусствоведами, культурологами, этнографами, историками, музейными работниками Беларуси и Украины, среди которых М. Н. Винникова [1], М. Н. Романюк [6], Л. В. Ракова [5], Л. Костюк [2], И. Н. Локшук [3], Л. Г. Пономар [4], Р. К. Тышкевич [7], А. Н. Украинец [8], В. Н. Белявина, В. В. Дзьебак и др. Их работы и деятельность дают основание для дальнейшего исследования данной темы в контексте общности художественных традиций народного текстиля белорусско-украинского пограничья.

Детальное изучение материальной и духовной культуры Полесья Беларуси и Украины позволяет выявить как общность художественных традиций региона, так и локальные особенности. Общность художественных традиций состоит в том, что ткани изготавливались техникой полотняного переплетения с утонченным рисунком и декорировались несколькими красными полосами ромбо-геометрического орнамента красного цвета. Бело-красное цветовое сочетание в серпанковых тканях подчеркивает их архаичность и символизирует два начала: духовное – божественное (белый) и земное (красный) [7, с. 56].

Локальной особенностью художественных традиций территории Полесья Беларуси является использование в головном уборе тонкого льняного серпанкового полотна («сярпанка»), в котором доминировали тканые красные и черные узоры [5, с. 62]. Представляют интерес женские головные уборы с рогатыми каркасами и тонкими, прозрачными льняными наметками-серпанками («сярпанкамі»), которые изготавливались на юге Беларуси, в основном на Мозырско-Припятском Полесье: на территориях Столинского, Житковичского, Мозырского, Брагинского районов и в окрестностях Давид-Городка. Головные уборы такого типа различались формой каркасов, декором и способом ношения их компонентов (чепцов, налобных повязок, наметок). Это было обусловлено не только этническим и территориальным фактором, но и социально-возрастным статусом женщины, календарными и семейными обрядами. Например, на Туровщине основным элементом традиционного головного убора, называемого «галава», «галовачка», были очень тонкие, редкие, как марля, льняные наметки – серпанки (местные названия: «сэрпанка», «сарпанак»), которые завивались поверх твердого рогатого каркаса. Такой каркас покрывался красной тканью в виде шапки, на которой были вышиты крестиком три петушка (центральный – большого размера) [1, с. 65]. К нему сзади крепилась «намітка» («сярпанка»). Аналогичный рогатый головной убор входил в традиционный костюм замужних женщин-мещанок Давид-Городка и его окрестностей. Он состоял из рогатого каркаса-обруча, причем на чепцах и налобных повязках была вышивка, которая выполнялась яркими шерстяными нитками и нашивкой из узкой мишурной тесьмы золотистого цвета. Кроме того, этот головной убор дополняла тонкая, как марля, льняная серпанковая наметка. Воссозданием головных уборов и комплектов женской одежды из серпанковой ткани Мозырско-Припятского Полесья занимается М. Н. Винникова. Исследовательница внесла значительный вклад в сохранение утерянных технологий изготовления головных уборов из серпанковой ткани и костюмов Полесья Беларуси. М. Н. Винниковой была проведена работа по изучению музейных образцов и реконструкции традиционных женских головных уборов, которые вышли из живого бытования в начале XX в. Собраны материалы (предметы, фотогра-

фии, этнографические сведения) из музеев России и Беларуси, в частности Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук (МАЭ) и Российского этнографического музея (РЭМ) в г. Санкт-Петербурге, Музея Белорусского Полесья (МБП) в г. Пинске. Реконструированные М. Н. Винниковой костюмы хранятся в Музее древнебелорусской культуры, Центре исследования белорусской культуры, языка и литературы. Они использовались при подготовке выставок в Российском этнографическом музее, Могилевском областном краеведческом музее имени Е. Р. Романова.

На Полесье Беларуси традиции изготовления серпанковых тканей во многом были утеряны, но сегодня они возрождаются. Ряд мастеров народного творчества возобновляют традиции изготовления головных уборов и костюмов. В частности, давид-городокские головные уборы из серпанковой ткани воссоздают народные мастера Александра Семенюк и Валентина Пашкевич из Давид-Городка и др.

В регионе Полесья Украины особенностью традиционного костюма является наметка («намітка») – головной убор замужних женщин, который представляет собой длинное белое льняное полотнище из серпанковой ткани. Известно, что до середины XX в. его использовали как обрядовый свадебный головной убор для покрывания головы невесты, который назывался «серпанок». Серпанок одевали невесте поверх венка, клали на него красный пояс, и сам обряд покрывания сохранял архаичное содержание перехода невесты в род жениха [4, с. 34]. Также серпанковую ткань использовали в погребальной обрядности. Старых женщин хоронили повязанными серпанках, им также обвивали гроб внутри.

Свадебная семантика серпанковой наметки сохранена в полном комплексе одежды из кисейной ткани, который полностью сформировался в середине XIX в. [8]. Костюмы, изготовленные из серпанковой ткани, легкие, белоснежные, нежные на ощупь. Серпанковый костюм имел характерную отделку и размещение декора в виде узких красных полосок. Такой декор акцентировал внимание на красоте тонкой белоснежной ткани. Узкие красные полоски в технике браного и закладного ткачества или вышивке декорировали сорочку неширокой полосой

орнамента по низу рукава. В комплект одежды из серпанковой ткани входила юбка, которая шилась с пяти-шести частей полотна («пілок»), из которых декорировались только две боковые части вверху. Фартук ткали из трех полотнищ («пілок»), на крайних двух частях внизу располагались полоски орнаментов. Кроме того, низ фартука и средняя часть костюма украшалась мережкой – ажурным декоративным швом и кружевом. Дополняла костюм замужней женщины наметка («намітка») – головной убор из тонкой прозрачной легкой ткани (длинное полотнище в виде рушника). В свадебном костюме тонкая наметка использовалась как серпанковая фата. Оба конца наметки украшались красными полосами геометрических орнаментов и мережкой [3, с. 420].

Основные центры изготовления серпанковой ткани на территории Полесья Украины были расположены в Дубровицком, Сарненском, Заречнянском, Березновском, Рокитненском районах Ровенской и Волынской областей, а также некоторых районах Житомирской и Киевской областей. Примечателен тот факт, что традиции ткачества серпанковых тканей и изготовления костюмов сохранились на Полесье Украины до нашего времени. Традиционно сырьем для изготовления серпанковой ткани на территории Украинского Полесья был лен. Во второй половине XX в. выращивание льна сорта «лущик» было приостановлено. Современные мастера для изготовления серпанковой ткани используют тонкие нитки из хлопка фабричного изготовления с добавлением льняных волокон [2, с. 72].

Центр возрождения и изготовления серпанковых тканей и костюмов расположен в с. Крупово Дубровицкого района Ровенской области. Известными мастерами народного творчества и серпанкового ткачества Украины являются Ульяна Кот, Нина Рабчевская, Нина Демьянец, Ульяна Букайло, народный мастер декоративно-прикладного искусства Ольга Придюк и др. В 1992 г. мастерами Н. Демьянец и Н. Рабчевской были созданы сценические костюмы для участников народного любительского фольклорно-этнографического ансамбля «Берегиня» Круповского сельского дома культуры. В 1985 г. при ансамбле «Берегиня» был создан детский коллектив «Серпанок», сценическую одежду для которого изготовили У. Кот и Н. Рабчевская [3, с. 421]. В 2015 г. в с. Крупово состоялась Всеукраин-

ская научно-практическая конференция «Проблемы сохранения и популяризации национальных традиций серпанкового ткачества в современной Украине», по итогам которой была издана книга Л. Костюк и У. Букайло «Традиции полесського серпанка» (2015).

Сохранением и воссозданием традиций изготовления серпанковой ткани Полесья также занимается общественная организация «Центр исследования и возрождения Волыни» и его мастерская исторического ткачества «Легенды Волыни» (г. Радивилов Ровенской области) под руководством кандидата исторических наук Владимира Дзьебака. Популяризацией серпанковых тканей занимаются Сарненский историко-этнографический, Ровенский областной краеведческий музей и Ровенский государственный гуманитарный университет. В настоящее время жителями с. Крупово Дубровицкого района Ровенской области при поддержке Центра исследования и возрождения Волыни прилагаются усилия, чтобы традицию серпанкового ткачества с. Крупово включить в Национальный перечень элементов нематериального культурного наследия Украины с последующей подачей заявки о внесении этой традиции в Список шедевров нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

Традиции изготовления серпанковых тканей были распространены в прошлом на территории Полесья Беларуси и Украины, что необходимо рассматривать как общее историко-культурное наследие региона Полесья в целом. Пока еще не решена проблема объединения усилий и взаимодействия белорусских и украинских исследователей, практиков в обмене опытом изучения и восстановления техники изготовления серпанковых тканей. Совместные белорусско-украинские проекты в этой области могут способствовать популяризации уникальной традиции изготовления серпанковых тканей как одного из выразительных этнокультурных символов региона Полесья, которая имеет право претендовать на место в Списке объектов нематериального культурного наследия ЮНЕСКО как общее культурное достояние Беларуси и Украины.

1. *Винникова, М. Н.* О реконструкции смыслового значения и способов ношения женских головных уборов Туровщины (по материалам белорусской коллекции МАЭ) / М. Н. Винникова // Культурное наследие народов Европы / отв. ред. А. А. Новик ; Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Рос. акад. наук. – СПб., 2011. – С. 93–110.

2. *Костюк, Л.* Провідний центр «поліського серпанку» – село Крупове / Л. Костюк // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини : колективна монографія / упорядник і наук. ред. В. Виткалов. – Рівне, 2010. – С. 66–76.

3. *Локишук, И.* «Серпанковые» ткани Ровенского Полесья: сохранение региональных традиций / И. Локшук // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / навук. рэд. А. І. Лакотка ; Цэнтр даследаванняў беларус. культ., мовы і літ. Нац. акад. навук Беларусі. – Мінск, 2013. – Вып. 15. – С. 418–425.

4. *Пономар, Л. Г.* Знаковафункція одягу в обрядовій культурі українців середині ХХ – початку ХХІ ст.: прояви локальних традицій (за матеріалами експедицій) / Л. Г. Пономар // Народна творчість та етнологія / голов. ред. Г. Скрипник ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – № 1. – Киев, 2015. – С. 32–38.

5. *Ракова, Л. В.* Традиционный костюм Мозырско-Припятского Полесья / Л. В. Ракова // Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / А. В. Гурко [и др.]. – Минск, 2010. – С. 45–71.

6. *Раманюк, М. Ф.* Турава-Мозырскі строй / М. Ф. Раманюк // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1989. – 575 с.

7. *Тишкевич, Р.* «Поліський серпанок» у свідомості місцевих жителів / Р. Тишкевич // Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини : колективна монографія / упорядник і наук. ред. В. Виткалов. – Рівне, 2010. – С. 58–64.

8. *Українець, А.* Виготовлення серпанкового полотна на Рівненщині / А. Українець // Збірник наукових праць Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. – Киев : ДНЦЗКСТК, 2012. – Вип. 1. – С. 109–127.

О. А. Коврик (Беларусь, Минск),
кандидат искусствоведения, доцент
Olga Kovrik (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History of Arts, associate Professor

**К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ МЕДАЛЬОННЫХ
КОМПОЗИЦИЙ МАЛЯВАНОК Я. Н. ДРОЗДОВИЧА
(К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

**TO THE QUESTION OF THE ORIGIN OF THE MEDALLONIC
COMPOSITIONS OF MALYAVANKAS Ya. N. DROZDOVICH
(TO THE 130TH BIRTHDAY)**

Аннотация. В статье предлагается гипотеза происхождения так называемых медальонных композиций расписных ковров Я. Н. Дроздовича (1888–1954) как результата пересечения и взаимодействия двух художественных традиций национального искусства: низовой, народной, и высокой, «ученой», из сферы профессионального декоративного искусства Нового времени, в частности жанра изобразительной конклюдии эпохи барокко.

Ключевые слова: расписные ковры, маляванки, «медальонная композиция», конклюдия, пейзажный ноктюрн.

Abstract. The report proposes a hypothesis of the origin of the so-called «medallion» compositions of painted carpets by Ya. N. Drozdovich (1888–1954) as a result of the intersection and interaction of two artistic traditions of national art: grassroots, folk, and high, «academic» from the sphere of professional decorative art of the new time, in particular, the genre of the graphic conclusion of the Baroque era.

Keywords: painted carpets, malyavankas, «medallion composition», conclusion, landscape nocturne.

Расписные ковры («маляванья дываны») Я. Н. Дроздовича – общепризнанное историко-художественное наследие и национальное достояние нашей страны. В то же время серьезные научные исследования в данной области не ведутся, изучение этих произведений по-прежнему находится на начальной стадии фиксации историко-художественного материала и его экспонирования. Нас интересует вопрос о происхождении и истоках оригинального художественного решения, в частности композиционной структуры этих замечательных памятников.

В свое время Т. Г. Горанская написала в одной из своих статей о том, что самое важное новшество Я. Н. Дроздовича в маляванках – жанрово-тематическое [5]. Речь шла о введении

ночного архитектурного пейзажа в центр композиции расписных ковров. Мы же считаем, что сама концепция маляванок Я. Н. Дроздовича сугубо оригинальная. Она сложилась как результат переработки традиционной композиционной структуры народной маляванки преимущественно орнаментального характера и ее соединения с традициями профессионального декоративного искусства эпохи Возрождения и Нового времени. Это касается в первую очередь расписных ковров с так называемыми медальонными композициями. В них изобразительный средник в виде написанного в иллюзионистической манере пейзажа представлен в обрамлении широко «разросшейся» растительной гирлянды, являющейся нарядной декоративной рамой для него.

Композиция расписных ковров Я. Н. Дроздовича – плод пересечения и взаимовлияния двух многовековых художественных традиций нашего народа, «низовой» и «высокой», народной и профессиональной. Недаром, приступая к работе над маляванками, Я. Н. Дроздович написал в своем дневнике за 1934 г., что тем самым он намерен способствовать развитию в народе эстетического чувства [4]. Для него, выученика рисовальной школы И. П. Трутнева в Вильно (1906–1910), это заявление не было пустыми словами [2].

Как известно, создание рисовальных школ для подготовки художников, работающих в сфере художественной промышленности, направленное на повышение художественного качества изделий, создаваемых промышленным путем, – явление общеевропейское. Оно началось в Англии и Германии после проведения первой всемирной выставки 1851 г. в Лондоне, с движения за обновление искусства «Искусство и ремесло». Создание школ технического рисования в качестве альтернативы академическому художественному образованию во второй половине XIX в. вылилось в появление таких прославленных учреждений, как Веймарская рисовальная школа А. ван де Вельде, превратившаяся в 1919 г. после слияния с местной художественной академией в Баухаус, первую европейскую школу дизайна. В Санкт-Петербурге было создано Центральное училище технического рисования барона Штиглица, а в Москве – знаменитое Строгановское училище. Думается, что открытая через три десятилетия после закрытия Виленского

университета рисовальная школа И. П. Трутнева, единственное художественное учебное заведение на территории обширного Северо-Западного края, преследовала те же цели. Из 193 ее выпускников более 50 поступили не только в упомянутые высшие учебные заведения, но также в Петербургскую и Варшавскую академии художеств [10].

Судя по ранним печатным и рукописным произведениям Я. Н. Дроздовича, он был талантливым мастером графической декоративной композиции (оформление книги К. Буйло «Курганная ветка» 1914 г., книги собственного сочинения «Вялікая шышка» 1923 г., рисунки «Вид Минска с Троицкой горы», «Минск. Татарские огороды» и др.). Судя по первой из выше-названных работ, его привлекала стилистика европейского модерна, современником которого он являлся и в художественной атмосфере которого сложился как художник. К тому же его явно увлекала эстетика стиля барокко с характерным для нее тяготением к активной эмоциональной экспрессии и художественным контрастам [3].

Напомним, что барокко для ВКЛ и Речи Посполитой был своего рода «почвенным», ведущим стилем в архитектуре и изобразительном искусстве чуть ли не до самого конца XVIII в. С тремя разделами Речи Посполитой и потерей ею независимости эта художественная ситуация лишь укрепилась. Для наших соотечественников барокко стал не просто «большим стилем» классического искусства, но художественным олицетворением целой эпохи, ушедшей в небытие великой державы. В сознании ее наследников и потомков он получил соответствующую идеологическую окраску, был политизирован и присвоен.

Думается, в обостренно воспринимающей несправедливость окружающей социальной действительности сознании художника, происходившего из семьи безземельного шляхтича-арендатора, видимо, не сумевшей подтвердить свое сословное положение и потерявшей в результате не только шляхетство, но и собственную землю, барокко ассоциировалось с временами гордости и славы предков, силы рода, величия независимой Родины. Возможно также, что бездомность и бессемейность его, образ жизни вечного скитальца, полные тоски и горечи сетования по этому поводу на страницах своего дневника явля-

ются неким бессознательным ответом на сложившееся положение дел и отражением не только вынужденной семейной ситуации, но и, вероятно, обусловленной ею экзистенциальной внутренней драмы художника. С данной точки зрения, его творчество, наполненное сновидческими откровениями, футуристическими прозрениями, космическими фантазиями или же узнаваемыми образами родного края, предстающими в некоем неведомом ранее, таинственном окружении, залитыми лунным светом, всему придающим новизну и очарование, можно интерпретировать и как своеобразный художественный эскапизм, и как бегство от болезненной действительности в безопасный мир художественных грез и визионерских пророчеств.

Такие характерные черты композиций расписных ковров художника, как уравновешенность и типическая обобщенность пространственной организации, придают им архетипический характер. Включение в композицию изображений всех трех основных стихий мироздания: воды, неба, которое отражается в воде, высокой горы с вознесенным на ней замком, который охраняется крепким кольцом крепостных стен (риском предположить здесь наличие глубокой внутренней потребности художника в безопасности), превращают изображения на маляванках в персонально интерпретируемую мифологизированную картину мира, изобразительную метафору бытия, личный изобразительный миф автора. Думается, что в своих работах Я. Н. Дроздович создавал не только образы неведомых новых миров и жизни на других планетах, тем самым он конструировал и свой собственный идеальный мир, мир своей души.

Белорусская «Википедия» обозначает начало работы Я. Н. Дроздовича над расписными коврами 1920-ми гг. Однако свидетельства биографии и собственные дневниковые записи художника более точно смещают этот период на первую половину 1930-х гг., когда он возвращается на Дисненщину и поселяется у старшего брата Константина (детей рано умершего старшего брата он будет поддерживать из своих скромных доходов). Согласно его собственной дневниковой записи он приступил к работе над расписными коврами в 1934 г., движимый просветительскими целями, что не помешало стать этому занятию его основным заработком вплоть до самых последних лет жизни. Лишенный постоянной среды профессионального об-

щения, оторванный от крупных культурных центров, бездомный, художник вел жизнь бродяги-странника и нередко в своих скитаниях работал только за хлеб, за пропитание, о чем с горечью писал на страницах дневника: «Ох, як цяжка хлеб даецца...».

Среди сохранившихся и представленных в белорусских музейных собраниях маляванок Я. Н. Дроздовича есть произведения, подписанные им и датированные 1934, 1935, 1936, 1937, 1939, 1948, 1949, 1950 и 1951 гг. Большая их часть представлена пейзажными «арэналамі» с изображением таинственных ночных видов с костелами, замками, мельницами, которые он не раз рисовал в своих этнографических экспедициях по белорусским землям [Тракай (до 1940 г. Троки), Мирский замок, костелы в д. Задорожье, в Германовичах и др.]. Помещенные в центре изобразительного поля расписного ковра они напоминают вид, открывающийся из окна, и контрастируют при этом своей иллюзорной манерой исполнения с богатой орнаментальной рамой, в которую художник превращает периметральную гирлянду маляванки.

Прием удвоения художественной реальности, когда в одном изобразительном поле используются одновременно два разных информационных кода (орнаментальный рисунок на темной плоскости, в центре которого возникает выполненный в иллюзионистической манере живописный «медальон» с ночным пейзажем) семиотики называют текстом в тексте, а живописцы – картиной в картине [7]. Он преимущественно характерен для уникального жанра живописной конклюдии эпохи барокко [1; 6; 9]. Лежащий в его основе принцип гармонического контраста в целом свойственен стилистике барокко, а истоки такого композиционного решения относятся не только к средневековой геральдике, но и к декоративной художественной культуре античности («*imago clipeata*», или образы в круге, имеющие мемориальное и (или) глорификационное значение, апотропейоны). Семантически такие изображения, широко представленные не только в живописи, но и в картографии, в станковой и книжной графике барокко и рококо, а также в композициях сюжетных шпалер Нового времени, произведениях Королевской мануфактуры Гобеленов в Париже, Брюссельской мануфактуры, выражают идею прославления и придают по-

вышенный семиотический статус изображению внутри медальона.

Среди маляванок Я. Н. Дроздовича немало изображений со средником в форме круга и овала, а также в форме восьмигранника (или прямоугольника со срезанными углами). Такой формат, тяготеющий к тондо, и потому имеющий мемориальный характер, известен в национальной живописной традиции, он характерен для погребальных изображений сарматских портретов XVII в. [9]. Форма средника может также иметь вид горизонтально или вертикально ориентированного прямоугольника, во втором случае – завершаться сложной формы аркой, напоминающей образы исламской архитектуры. Столь очевидное стремление художника к разнообразию, в основе которого лежит, по-видимому, не только желание понравиться заказчикам, но и собственный творческий поиск, движит Я. Н. Дроздовичем и тогда, когда он варьирует не только сердцевину своих работ, но и композиционную структуру своих маляванок в целом.

Так, вместо круговой растительной гирлянды или гирлянды, охватывающей средник с трех сторон: двух боковых и нижней или верхней, он вводит мотив двух отдельных, стоящих по бокам от него и помещенных в высокие вазы букетных композиций, ярусами поднимающихся до самого верхнего края композиции. Они очень напоминают так называемые канделябрные декоративные мотивы, широко известные по живописным и рельефным композициям итальянского ренессанса. Благодаря такому приему автору удается переориентировать композиционную структуру маляванки, придав ей горизонтально вытянутый формат и превратив имитацию текстильного изделия, которым изначально является маляванка, в форму, напоминающую развернутый свиток. В таких работах написанный в иллюзионистической манере живописный средник расширяется от нижнего до верхнего горизонтального края изобразительного поля, а внутри этих ранее безлюдных пейзажных ноктюрнов появляются крупные единичные или парные фигуративные образы и возникает зачаток сюжетного действия («Девушка с гитарой», «Две девушки на мостике»).

Таким образом, мы считаем, что художественная структура «медальонных» композиций маляванок Я. Н. Дроздовича имеет компромиссный характер. Ее художественное решение обу-

словлено совмещением и индивидуальной переработкой двух противоположных изобразительных традиций национального искусства: народной, или «низовой», представленной традиционным крестьянским искусством, орнаментальным по форме и декоративным по характеру, и «ученой», или «высокой», культуры – благодаря влиянию профессионального изобразительного искусства эпохи Возрождения и Нового времени [8].

Использование художником в композиционной структуре маляванок двойного изобразительного кода (орнаментальное графическое обрамление и включенный в него иллюзионистический пейзажный мотив) не только свидетельствует о влиянии изобразительной стилистики европейского барокко, и в частности жанра живописной конклюдии, но и придает изображению в круге отчетливо мемориальное (глорификационное) значение. Художник прославляет и возвеличивает образы в медальонах как олицетворение родного края. Сюжеты расписных ковров Я. Н. Дроздовича, представляя различные вариации одной и той же темы, приобретают характер индивидуально окрашенной мифологизации образа горячо любимой Родины.

1. *Алексеева, М. А.* Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. / М. А. Алексеева // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. – М., 1977. – С. 7–29.

2. Віленская рысавальная школа // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 6 т. – Мінск, 1984–1987. – Т. 1. – С. 621.

3. *Виппер, Б. Р.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко / Б. Р. Виппер // Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стиля в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. – М., 1966. – С. 252–253.

4. *Габрусь, Т. В.* Я. Н. Драздовіч (1888–1954) / Т. В. Габрусь. – Мінск, 1993.

5. *Гаранская, Т.* Традыцыі разьвіваюцца / Т. Гаранская // Мастацтва. – 1992. – № 12. – С. 50–52.

6. *Кукушкина, Е. Д.* Текст и изображение в конклюдии Петровского времени (на примере портрета царевны Наталии Алексеевны) / Е. Д. Кукушкина // Русская литература века в ее связях с искусством и наукой. – Л., 1986. – С. 21–36.

7. *Лотман, Ю. М.* Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. XIV: Ученые записки / Тартуский гос. ун-т. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 3–18.

8. *Прокофьев, В. Н.* О трех уровнях художественной культуры в искусстве Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / В. Н. Прокофьев // Примитив и его место в ху-

дожественной культуре Нового и Новейшего времени: сб. ст. / АН СССР. ВНИИ искусствознания МК СССР. – М., 1983. – С. 6–28.

9. Тананаева, Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – М. : Наука, 1979. – 304 с.

10. Трутнев, Иван Петрович [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Трутнев,_Иван_Петрович. – Дата доступа: 10.12.2018.

А. В. Коляго (Беларусь, Гродно)
Alla Kolyago (Belarus, Grodno)

**ПУТИ СОХРАНЕНИЯ И ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ
НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
(на примере Гродненского региона)**

**WAYS OF PRESERVATION AND FURTHER DEVELOPMENT
OF NATIONAL COLOR-APPLIED ARTS
(on the example of the Grodno region)**

Аннотация. В статье раскрыты характерные особенности развития народного декоративно-прикладного искусства Гродненского региона, формирования и развития художественных промыслов и ремесел, роль традиций и технологий.

Ключевые слова: народное декоративно-прикладное искусство, традиции, новаторство.

Abstract. The article reflects the characteristic features of the development of folk arts and crafts of the Grodno region, the formation and development of arts and crafts, the influence of traditions and technologies.

Keywords: folk arts and crafts, traditions, innovation.

Особенность народного творчества Гродненщины в значительной степени подчеркнута географическим положением региона, а также спецификой историко-экономического развития области. Гродненщина является территорией, где осуществляются тесные контакты между западноевропейскими и восточнославянскими народами. Это обстоятельство объясняет, почему на творчество народных мастеров Гродненского региона оказало влияние искусство соседних народов, особенно Литвы и Польши. Вбирая в себя культуру соседей, современное искусство Гродненщины тем не менее остается самобытным и

неповторимым. Оно занимает значительное место в сокровищнице белорусской национальной культуры.

Народные промыслы и ремесла составляют мощный пласт историко-культурного наследия региона. На Гродненщине прослеживается тенденция развития многих видов народного декоративно-прикладного искусства, которые существовали в данном районе с давних пор (ткачество, вышивка, соломо- и лозоплетение, гончарство, керамика, бондарство, резьба по дереву, художественная обработка металла, вытинанка и др.).

Из всех видов декоративно-прикладного искусства Гродненской области соломоплетение является доминирующим в многообразии народных изделий и распространенным во всех районах области. Художественная роспись занимает ведущие позиции в Кореличском, Волковысском, Свислочском районах. Вытинанка представлена равномерно в большинстве районов Гродненской области. Мастера Гродненского, Лидского, Волковысского, Мостовского районов активно работают в области ткачества. Традиции бондарей продолжают потомственные умельцы Новогрудского и Свислочского районов. Керамика ярче представлена в Лидском, Свислочском, Слонимском, Сморгонском районах. Кузнечное дело развивается в Новогрудском и Гродненском районах, кружевоплетение – в Кореличском, Новогрудском районах, лозоплетение – в Гродненском, Мостовском, Сморгонском районах, деревообработка – Гродненском, Волковысском, Свислочском районах.

Гродненщина обладает уникальными традиционными технологиями ткачества «падвоєных дываноў» (д. Гудевичи Мостовского района), росписи пасхальных яиц (г. п. Сапоцкин Гродненского района), изготовления пасхальной вербы (г. Гродно, аг. Одельск, аг. Индура, г. п. Сапоцкин Гродненского района), традицией вырезания из бумаги (Новогрудский район) и вытинанки-выбиранки (г. Новогрудок).

Белорусская игрушка – неотъемлемый атрибут каждого ремесла. Приняв за основу материал изготовления, можно получить следующую ее классификацию: глиняная, из природных материалов, из ткани, деревянная, из теста, из животных материалов, комбинированная. Игрушка всегда играла значимую роль в духовной жизни человека, его познавательной и коммуникативной деятельности. В ней не только аккумулирован

опыт многих поколений людей, но и воплощены основные жизненные ценности народа, эпохи, передаваемые из поколения в поколение. Традиционная народная игрушка, развиваясь в неразрывной связи со славянской культурой, имеет отличительные особенности. Современная игрушка приобрела статус сувенира, сохраняя в себе народные традиции производства.

Традиция – не застывшее явление, зависящее от потребностей этноса. К сожалению, в наши дни не востребовааны некоторые виды вышивки, отходят на второй план куфары, набойка, вытинанка. Другие обновляются, развиваются новые направления, изменяется их применение и содержание (деревянная скульптура, художественная обработка металла, соломоплетение, ткачество). Взаимодействие традиций и новаторства определяется проникновением элементов одной культуры в другую, синтезом и использованием заимствований в соответствии с традиционными нормами и обычаями социума.

Творчество народных мастеров на современном этапе отличается тем, что при проявлении новаторства они сохраняют в своих работах коллективный опыт этноса, опираясь на традиции. Изделия народных мастеров приобретают функции культурной памяти и коммерческого продукта. В современном народном искусстве возросла роль творческой личности – мастера (являющегося продолжением народных традиций с опорой на опыт предков, получившего государственное художественное образование). Стиранию региональных границ способствуют глобализация общества, интернет, миграция населения и др. Это отражается в первую очередь на творчестве молодых мастеров, не имеющих устойчивого традиционного опыта.

Народное объединение мастеров и художников «Гарадзенскі каларыт» является визитной карточкой г. Гродно. На современном этапе именно социально-экономические факторы оказали наибольшее воздействие на народное искусство, что повлияло на механизм передачи традиции, изменило ее содержание – традиция стала не столько этническим опытом, сколько общественным наследием.

Сохранению и дальнейшему развитию народного декоративно-прикладного искусства на территории Гродненщины способствует активно развивающийся агротуризм. Агроусадьбы Гродненщины ведут работу по сбору и развитию регио-

нальных традиций народного декоративно-прикладного искусства, например: «Бобровая долина» (д. Кульбачино Щучинского района), «Колоная» (д. Коревици Свислочского района), «Лидский хуторок» (г. Лида), «Над Гавьей» (д. Залейки Ивьевского района), «Печки-лавочки» (д. Селец Лидского района), фольварк «У Рыся» (д. Коревици Свислочского района), «Тихие пруды» (д. Иодичи Берестовицкого района), агротуристический комплекс «Гродненское поместье “Коробчицы”». В работе мастеров старшего поколения, даже с весьма яркой индивидуальностью, новаторство базируется на традициях, питающих их даже при самых смелых экспериментах.

Таким образом, народное творчество Гродненщины характеризуется неповторимостью художественно-стилистических и технологических качеств. В результате коллективного творчества и плодотворной деятельности народных мастеров сохранились секреты и получили дальнейшее развитие народные ремесла, которые несут в себе своеобразные орнаментально-стилистические особенности, возникшие на общей основе традиций белорусского народного искусства. Появление разнообразных промышленных материалов и орудий труда (станков) способствовало формированию новых техник производства. Новаторство проявляется в синтезе разных видов искусств (например, лозоплетения и соломоплетения и др.). Сохранение традиций открывает возможности для формирования культурных основ социальной жизни, наследования и усвоения позитивного опыта предшествующих поколений. Новаторство с его новым набором художественных идей, форм и способов самовыражения личности направлено на творческое преобразование традиционных форм народного декоративно-прикладного искусства.

С. В. Кривошеева (Беларусь, Минск),
кандидат искусствоведения
Svetlana Krivosheeva (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History of Arts

**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И СЦЕНОГРАФИЯ: СИНЕРГЕТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО
В ПРОСТРАНСТВЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ
НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.**

DECORATIVE ARTS AND SCENOGRAPHY: THE SYNERGETIC
UNITY IN THE SPACE OF A DRAMATIC PERFORMANCE AT
THE TURN OF XX–XXI CENTURIES

Аннотация. В статье рассматривается проявление взаимовлияния сценографии и декоративно-прикладного искусства на примере знаковых спектаклей драматических театров Беларуси конца XX – начала XXI в.

Ключевые слова: сценография, драматический театр, декорационное оформление, декоративно-прикладное искусство, синергия.

Abstract. The article analyzes the manifestation of the mutual influence of scenography and decorative art on the example of the iconic performances of the drama theaters of Belarus of the late XX – early XXI centuries.

Keywords: scenography, drama theatre, decoration, arts and crafts, synergy.

Сценография в драматическом театре является одной из важнейших составляющих, обеспечивающих достижение целостности художественного образа, создаваемого на сцене. Важнейшим периодом в развитии сценографии драматических театров Беларуси можно считать последнее десятилетие XX в., когда наравне с обновлением средств выразительности происходили глубинные процессы переосмысления опыта прошлого с позиций новых социальных реалий и становления нового взгляда на собственную историю. Результатом мероприятий, проведенных в рамках Программы развития театральной культуры Беларуси, явилось возрождение интереса к культурному наследию белорусского народа и вслед за этим качественное изменение репертуара белорусских театров, где начали преобладать постановки белорусских авторов и произведения на тематику, связанную с богатой историей нашей страны. Наряду с этим сценография белорусского драматического театра 1990-х гг., не теряя своей самобытности, постепенно впитывает сцено-

графические типы театрального пространства, сформировавшиеся в зарубежном театре в процессе многолетней эволюции. Сценическое пространство белорусского драматического театра на переломе веков в своем развитии прошло этапы от простой иллюстрации до сложной, многослойной метафоры, образа, стремящегося к многозначности. Смыслы и значения перетекают один в другой, оставляя форму нетронутой, а язык современной сценографии становится образным и лаконичным, как язык поэзии [3, с. 77].

Основой пространственного решения спектакля становится сценография, создающая образ места действия в виде конкретных и обобщенных его воплощений. В поддержание идеи отображения национального колорита одним из структурных элементов сценографии нередко становятся произведения декоративно-прикладного искусства, вписанные в общий контекст декорационного оформления спектакля. Синергия декоративно-прикладного искусства и сценографии прослеживается на двух основных уровнях: предметном, предполагающем непосредственное использование произведений декоративно-прикладного искусства в качестве реквизита (в типологии сценографических решений, относящихся к типу «реальная жизненная среда»), и символическом, обуславливающим создание декорационного решения спектакля на основе стилизации (сценографические типы «арт-дизайн» и «сценический дизайн»).

К сценографическому типу «реальная жизненная среда», на предметном уровне включающему в себя элементы народного искусства и быта, относится спектакль «Камедыя пра нешчаслівага селяніна, яго жонку Маланку, жыда Давіда і чорта, які згубіў сэнс існавання» по К. Морозевскому и Ф. Алехновичу (режиссер Г. Мушперт, художник И. Кондюкова, Гродненский областной драматический театр, 1995 г.). Декорационное оформление достаточно лаконично, однако каждый элемент его тщательно продуман как с точки зрения композиции (возможность построения мизансцен при минимальном количестве антуража), так и с точки зрения этнографически точного соответствия народному быту белорусов: кровать с металлическими боковинами, накрытая вышитой простыней и увенчанная горой подушек, большие напольные часы, стол, лавки, заборчик с надетыми горшками – гладышами определяют интерьерное пространство дома.

«Камедья», поставленная на сцене Республиканского театра белорусской драматургии под названием «Адамавы жарты» (режиссер С. Науменко, художник Ю. Соломонов, 2010 г.) отличается сценографией, которая в типологии «конкретных мест действия» определяется как арт-дизайн, предполагающий проектирование пространства с использованием декорационного приема, характерного для какого-либо произведения искусства, в данном случае – формата триптиха. Художник создал декорационный объект с открывающимися створками, на боковых сторонах которого размещались резные фигурки, напоминающие главных персонажей пьесы, сверху – изображение Адама и Евы у райского дерева, а в центре – фрагмент деревенского пейзажа с яблоней. Эта створчатая конструкция является основой сценографии спектакля, основным ее элементом. Большой расписной сундук («куфар»), используемый в спектакле в качестве реквизита, придает спектаклю дополнительный народный колорит.

Подтверждением наличия данной тенденции является и спектакль «Залеты» В. Дунина-Марцинкевича (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Жданов, Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, 1992 г.). Основным принципом сценографии спектакля стал принцип этнографической стилизации крестьянского быта, для чего использовались пестрые коврики-дорожки, фигурки животных из соломы и элементы веревочного плетения в декоре авансцены. Центральной частью композиции стал ткацкий станок. Во время вращения прялки «бегут» полотнища ткани, переливаясь живописными лубочными картинками, придавая декорационному оформлению необходимую динамику [1, с. 37]. Композиция со станком, составляющая основной акцент в сценографии спектакля, олицетворяет яркую самобытность народной культуры и подчеркивает специфику произведения, наполненного искрометным юмором и народной мудростью.

Примером синтеза декоративно-прикладного искусства и дизайна на ином, символическом уровне являлась сценография спектакля «Тутэйшыя» по пьесе Янки Купалы (режиссер Н. Пинигин, художник Б. Герлован, Национальный академический театр имени Янки Купалы, 1990 г.). Декорационное оформление, соответствующее сценографическому типу «арт-

дизайн», представляло собой макет батлейки. Декорация состояла из трех частей и повторяла конструкцию народного кукольного театра, причем левая часть была выполнена в форме польской разновидности батлейки – шопки, правая – русского вертепа, центральная – в виде белорусской батлейки, что символизировало историческую судьбу Беларуси, проходящую на перекрестке народов и культур. Сами герои пьесы предстают в начале спектакля в виде батлеечных кукол-персонажей с характерной пластикой и в стилизованных костюмах [2, с. 30].

Подобным образом, даже при отсутствии явной стилизации, интерпретируются и сценографические образы спектакля «Янка Купала. Кругі раю» (режиссер С. Науменко, художник Ю. Соломонов, Республиканский театр белорусской драматургии, 2011 г.): столб-идол в качестве композиционного центра, рушники с белорусским орнаментом, льняные полотна, создающие образ языческого праздника Купалье.

Прием стилизации элементов народных ремесел, используемый при оформлении сценического пространства, как нельзя лучше подчеркивает яркую образность, самобытность и колорит произведений комедийного жанра. Примером может служить постановка пьесы «Прымакі» Янки Купалы на сцене Брестского академического театра драмы (режиссер В. Яновец, художник Т. Корвякова, 2007 г.). Основой является аппликация из соломы, выполненная на традиционно темном фоне, с композицией геометрического характера в виде традиционного орнамента. Фрагменты орнамента повторяются во всех остальных декорационных элементах, включая пол, спинки кроватей и другие предметы мебели. Постановка «Прымакі» на сцене Гродненского областного драматического театра (режиссер А. Гарцуев, художник Т. Соколовская, 2007 г.) объединяет в себе сразу две разновидности сценографического типа «конкретного места действия»: «реальную жизненную среду» с приемом стилизации и «сценический дизайн». Основой сценического дизайна данного спектакля является расположенное в центре полусферическое сооружение в виде макета земного шара, которое является одновременно и декорацией, и функциональной конструкцией: актеры выходят на сцену из расположенных в центре дверей, в то время как верхняя часть шара используется как фрагмент улицы. Стилизация данного соору-

жения под яркую декоративную открытку завершает образ спектакля. Исходя из анализа спектаклей «Прымакі» на сцене данных театров, мы можем отметить, что характерной особенностью применения сценографических типов «реальная жизненная среда» и «сценический дизайн» в постановке комедийных произведений является стилизация в духе иронического цитирования. Использование гипертрофированно измененного, но все же узнаваемого элемента придает всему декорационному оформлению неповторимое очарование.

Могилевский драматический театр предоставил декоративное и утонченное сценографическое решение пьесы «Камедыя» (режиссер В. Куржалов, художник А. Меренков, 2012 г.). В данном случае речь снова идет о такой разновидности «конкретных мест действия», как «реальная жизненная среда» с применением приема стилизации. Конкретные, дословно бытовые предметы не используются, но в декоративных элементах, скомпонованных на сцене, можно узнать «калядную зорку», колодец с золотистым месяцем вместо традиционного «журавля», остов телеги, фундамент дома, колесо. Знакомые предметы приобретают стилизованно-сказочные формы, создавая неповторимый, праздничный образ всего спектакля.

Белорусское театральное искусство рубежа XX–XXI вв. приняло новые условия, продиктованные временем, результатом чего явилось осмысление новых реалий жизни и установление новых отношений со зрителем. Это проявилось в расширении сферы воздействия театра на духовный уровень общества, нахождении новой проблематики произведений и осмыслении новых реалий окружающего мира. Можно с уверенностью сказать, что освоение национального опыта становится одним из основных векторов социокультурных преобразований белорусского искусства. Значительную часть репертуара драматических театров начала 2000-х гг. составляют произведения белорусской драматургии во всем своем разнообразии – от знакомых со школьной скамьи, ставших классикой произведений Янки Купалы, Якуба Коласа, В. Короткевича, В. Голубка, Ф. Алехновича, до пьес современных драматургов Д. Балыко, А. Курейчика, М. Рудковского. Использование при создании сценографии спектакля элементов народного декоративно-прикладного искусства, оперирование образами-символами национальной культуры позволяло значительно усилить об-

разную выразительность театральных произведений, увеличить разнообразие применяемых на практике сценографических типов и придать им неповторимый колорит.

1. *Гаробчанка, Т.* Вопыт дзевяностых гадоў / Т. Гаробчанка // Тэатр. Творчасць. – 1998. – № 1. – С. 32–34.

2. *Скорнякова, М. Г.* Сценическое пространство в театре постклассической эпохи / М. Г. Скорнякова // Театр XX века: закономерности развития / Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. А. В. Бартошевич. – М., 2003. – С. 76–103.

3. *Юдич, Г. В.* Театральное пространство: теория и практика / Г. В. Юдич. – Минск: Право и экономика, 2007. – 219 с.

Б. А. Лазука (Беларусь, Мінск),
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
Barys Lazuka (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History of Arts, associate Professor

МЭБЛЯ Ў ІНТЭР'ЕРАХ БЕЛАРУСКАЙ ШЛЯХТЫ І МЯШЧАН XVII ст.

FURNITURE IN THE INTERIORS OF THE BELARUSIAN NOBILITY AND BOURGEOISIE OF THE XVII CENTURY

Анатацыя. Разглядаюцца тыпы мэблі, характэрныя для жылых інтэр'ераў палацава-замкавых, сядзібных комплексаў шляхты, дамоў гарадскога патрыцыяту ў XVII ст. Адзначаецца паступовая эвалюцыя старажытных форм мэблі, тыповай для часоў Сярэднявечча. Звяртаецца ўвага на пранікненне іншаземных уплываў, абумоўленых эпохамі Рэнесансу і барока, на пашырэнне новых відаў мэблевых вырабаў, на змены ў іх канструкцыі, дэкоры і сферах ужытку.

Ключавыя словы: палац, сядзіба, гарадскі дом, інтэр'ер, стылявыя змены, мэбля, канструкцыя, дэкор.

Abstract. Types of furniture typical for residential interiors of palace and castle, nobility manor complexes, houses of city patrician in XVII century are considered. Gradual evolution of ancient forms of furniture typical for times of the Middle Ages is marked. Attention is drawn to the penetration of foreign influences caused by the Renaissance and Baroque epochs, to the expansion of new types of furniture products, to changes in their design, decoration and spheres of use.

Key words: palace, manor, town house, interior, style changes, furniture, construction, decor.

Матэрыяльнае акружэнне заможнай асобы на працягу ад часоў Адраджэння па эпоху барока актыўна мяняла свой характар, напаяняючыся новым зместам і формамі. Завяршаўся працэс фарміравання асноўных рыс шляхецкай ідэалогіі і стылю жыцця, у якім мелі месца спадчыныя, традыцыйныя тэндэнцыі і новыя з’явы, часам даючы своеасаблівыя і нечаканыя спалучэнні. Побач, у цеснай узаемасувязі развівалася мяшчанская гарадская культура, вызначаная ў большай ступені практыцысцкімі каштоўнасцямі арыенцірамі. Цяпер гэты свет паўсядзённых клопатаў дома і сям’і, часам суровых рэалій, як і інтэлектуальных рэалізацый, культурных запатрабаванняў, зменлівых густаў людзей, у сваёй рэканструкцыі складваецца ў агульную карціну толькі з мноства прыватных рыс, раскіданых па асобных крыніцах.

Аб жылых інтэр’ерах палацава-замкавых, сядзібных комплексаў, дамоў гарадскога патрыцыяту можна скласці толькі агульнае ўяўленне па апісаннях-успамінах замежных падарожнікаў, на падставе захаваных інвентароў, па змесце дзелавых дакументаў, у якіх звяртаецца ўвага на характар памяшканняў, іх кампазіцыйнае размяшчэнне ў складзе будынка, указваецца колькасць вокнаў і дзвярэй, пералічваецца мэбля. Важнымі з’яўляюцца звесткі аб падзеле дамоў на парадныя і жылыя зоны, вылучэнні ў іх сталовай, асобных пакояў рознага прызначэння (спальня, «ядальня», буфет, святліца, камора, капліца, кухня, прыбіральня), аб’яднанні іх сенямі і калідорамі-пераходамі, лесвіцамі [1; 2; 5; 6].

На падставе інвентароў XVII ст. можна скласці ўяўленне аб наяўнасці ў памяшканнях розных побытавых рэчаў, аб відах мэблі, якая знаходзілася ў пакоях замкаў і палацаў, у жылых зонах сядзібных і фальварачных будынкаў, у дамах заможных гараджан. Тыповым было размяшчэнне на сценах паліц з выстаўленым дарагім металічным, шкляным і керамічным посудам. Яго, як і кнігі, захоўвалі ў скрынях, куфрах, расстаўлялі на сталах. У апісаннях інтэр’ераў ёсць звесткі аб наяўнасці жывапісных твораў (абразоў і карцін свецкага зместу, партрэтаў), музычных інструментаў (лютні, клавесіны, мюзелары, клавікорды, віолы), прывезеных з Францыі, Фландрыі, Германіі.

Як пацвярджаюць шматлікія факты, асартымент мэблі на працягу XVII ст. паступова пашыраўся, як мяняўся і сам харак-

тар жыщя заможнай асобы, структура жылля. Працяглы час галоўнае месца ў інтэр'ерах займалі драўляныя скрыні і куфры. Рэчы аналагічнага віду і прызначэння былі характэрны для часоў готыкі і Рэнэсансу, нават ранняга барока, практычна для ўсіх еўрапейскіх народаў. Іх старажытнае паходжанне на беларускіх землях пацвярджаюць знойдзеныя пры раскопках гарадоў асобныя фрагменты і элементы металічнага аснашчэння і аздобы (ручкі, акоўка, накладкі, завесы, замкі і ключы).

Вылучэнне яшчэ ў эпоху Адраджэння, але асабліва ў XVII ст. некаторых нацыянальных цэнтраў па вырабу мэблі (напрыклад, у Італіі, Іспаніі, Францыі, Фландрыі, на нямецкіх землях) прывяло да інтэнсіўнага змяшэння і пранікнення іншаземных уплываў, што адбілася на эвалюцыі формаў, на змене ў сферах выкарыстання айчынных вырабаў. Найбольш пераканаўча гэта бачна па варыянтах корпуснай мэблі, такіх як ужо названыя скрыні і куфры.

Рэчы з аналагічнымі ці блізкімі функцыямі шырока вядомы ў гісторыі матэрыяльнай культуры розных краін: у Італіі гэта «cassone», «cassapanca», «stipo», у Францыі – «bahut», у Польшчы – «skrzynia», «kufer», у Расіі – «сундук», «ларь». Менавіта на аснове скрыні і куфра з'явіліся асобныя мадыфікацыі мэблі ў выглядзе аб'ёмаў, паднятых на ножкі, на апору ў форме падстоля, з плоскімі для сядзення і спання векамі, з парэнчамі і спінкамі, з мноствам аддзяленняў унутры, з якіх паступова развіліся прадметы тыпу кабінетаў, сталоў-бюро, канап, крэслаў, шаф, камодаў, сакрэтнікаў.

У інтэр'ерах беларускіх гарадскіх дамоў, замкавых, палацавых і сядзібных будынкаў, гаспадарчых і складскіх памяшканняў XVII ст. скрыні і куфры былі ледзьве не галоўнымі прадметамі мэблі. Дыяпазон іх выкарыстання заставаўся дастаткова шырокім: на іх сядзелі, спалі; як на стале, на іх расставілі посуд і пісалі; іх засцілалі тканінамі. Але ў асноўным яны служылі для захоўвання і транспарціроўкі рэчаў.

Зыходзячы з матэрыялаў інвентароў, іншых ускосных даных, прынцыповых функцыянальных адрозненняў паміж скрыняй і куфрам не існавала. Яны згадваюцца ў розных па прызначэнні памяшканнях – у святліцах, сталовых, спальных і буфетных пакоях, а таксама на кухнях, у сенцах, клецях, у лямусах. Разам з тым, відавочна, што скрынямі называлі большыя

па памерах рэчы, для якіх была характэрна рамачна-вяночная канструкцыя, наяўнасць масіўных апор у выглядзе папярочных палазоў, прамавугольных або тачоных ножак. Увага надавалася афармленню фасада, які зверху і знізу маглi абмяжоўваць карніз і шырокая ліштва, упрыгожваць розныя, інкруставаныя ўстаўкі, роспіс. Як правіла, па вузкіх сценах скрыні яны аснашчаліся ручкамі ў форме антаба, а таксама ўнутранымі замкамі, на іх плоскіх веку і баках адсутнічаў дэкор і вельмі рэдка яны мелі металічную акоўку [9; 10].

Для куфраў была характэрна скрыневая канструкцыя, меншыя памеры і звужаныя да нізу прапорцыі, але самым істотным з'яўлялася вырашэнне века ў форме дастаткова вялікага выгнутага аб'ёму, адсутнасць знешніх выступаючых дэкаратыўных элементаў. Асноўная ўвага пераносілася на вуглавую акоўку і шматлікія металічныя накладкі, якія маглi ісці суцэльнымі паясамі, апаясваючы выраб. У вырашэнні куфраў, якія практычна заўсёды былі мясцовай вытворчасці, выразна адлюстраваліся рысы традыцыйнай мэблі з яе функцыянальнай мэтазгоднасцю, рацыяналізмам, сціпласцю аздаблення. Невыпадкова іх поўнае знікненне з парадных інтэр'ераў ужо ў канцы XVII ст., але ў гаспадарчых зонах, народным жыллі застаецца іх шырокае выкарыстанне яшчэ працяглы час.

Ужытковыя функцыі куфраў як рэчаў пераважна асабістага прызначэння атрымалі далейшае развіццё на працягу XVII і XVIII ст., што адлюстравалася ў шматлікіх іх мадыфікацыях. У залежнасці ад бытавых патрэб у карыстанні меліся розныя па памерах і аснашчэнні варыянты. У літаратуры сустракаюцца назвы «куфэрак», «падгалоўнік», «шкатула», «кантына», «дарожнік», «паграбец», «ольстра», «пуздэрак», «сапет», якія, па сутнасці, абазначалі невялікія спецыяльнага прызначэння ёмістасці.

Куфэркі, ці «дарожнікі», бралі ў дарогу. Яны адрозніваліся матэрыялам выканання (дрэва, метал, іх спалучэнне), пукатымі або плоскімі вечкамі, наяўнасцю складаных уразных замкоў («з сакрэтам»), завесаў, ручак тыпу антаба, вылучэннем унутры некалькіх аддзяленняў, размяшчэннем там шуфлядак, укладаных скрыначак, прызначаных для захоўвання крохкіх і асабліва каштоўных прадметаў. У «дарожніках» везлі шклянны і керамічны посуд, трымалі грошы, каштоўнасці, дакументы, не-

абходныя асабістыя прадметы, часам нават харчовыя прыпасы. Імі карысталіся прадстаўнікі розных саслоўяў і катэгорый насельніцтва, службовыя асобы, гандлёвыя агенты, купцы, усе, хто павінен быў спыняцца на начлег у аўстэрыі, «заезным доме», карчме. Драўляныя «дарожнікі» звонку распісваліся фарбамі, мелі ажурную акоўку па кантах, а металічныя – накладную пласціністую аздобу, унутры абклеіваліся, абіваліся тканінай, скурай. Папулярнасць такіх рэчаў, куфэркаў была настолькі вялікай, што ў XVII–XVIII стст. у некаторых гарадах існавалі цэхі, якія выраблялі іх на продаж. Разнавіднасцю «дарожніка» з’яўлялася «кантына», яна прызначалася для бутэлек з напоямі, дарожных сервізаў.

Спецыяльным відам куфра для захоўвання і перавозкі рэчаў была ольстра (называлі таксама «олстра», «паграбец», «пудра», «пудэрак», «скрыня» ці «шкатула») – невялікая драўляная ёмістасць з пукатым або плоскім вечкам для перавозкі вырабаў са шкла, сталовага серабра, дарожных сервізаў. Як і «дарожнікі», яны мелі ручкі і замкі, унутры аддзяленні, абіваліся рознакаляровымі тканінамі, замшай, сукном, звонку размаляўваліся фарбамі або абіваліся скурай, акоўваліся алавынымі, латуннымі, бронзавымі пласцінамі, у тым ліку з манаграмамі, гербамі ўладальнікаў. Металічная фурнітура ольстраў аздаблялася чаканкай, гравіроўкай. Для зручнасці пры пераносцы часам выкарыстоўвалі заплечныя рамяні.

З другой паловы XVII і ў XVIII ст. ольстры сталі адыгрываць ролю дарагой упакоўкі, футаралаў для каштоўнага посуду. Аб гэтым сведчыць тагачасная мода на ўпрыгажэнне іх латуннымі, бронзавымі ці сярэбранымі накладкамі з манаграмамі, выявамі гербаў. Ольстры стаялі ў буфетных пакоях, у скарбніцах, сімвалізуючы сваёй аздобай і, вядома, выкладзенымі ў іх высока цанімымі рэчамі з крышталю, фарфору і фаянсу, серабра заможнасць і вытанчанасць жыцця гаспадароў. Як і «дарожнікамі», вырабам гэтага начыння займаліся спецыяльныя майстры – ольстарнікі. У другой палове XVIII ст. іх вытворчасць была арганізавана на Налібоцкай і Урэцкай шкляных мануфактурах князёў Радзівілаў. У гэты час ольстры называлі пераважна «пудра» ці «пудэрак» (ад пол. *puzdro* – куфэрак, шкатулка, футарал).

Функцыі куфэрка і пераноснага мэблевага вырабу, прызначанага для пісання, дзяржання дакументаў, захоўвання каш-

тоўнасцей, грошай як дома, так і ў дарозе, аб'ядноўваў сапет. Гэта была скрынка з ручкамі па баках, з рассоўнай або адкідной пярэдняй сценкай, дзверцамі, за якімі знаходзіліся палічкі, шуфлядкі. Паколькі сапетаі карысталіся асобы з высокім сацыяльным становішчам і дастаткам, іх аздобе надавалася вялікая ўвага. Акрамя сярэбраных, бронзавых ці латунных накладак, адмысловых замкоў іх упрыгожвалі інтарсіямі, інкрустацыямі, абцягвалі скурай, тканінамі, распісвалі.

Менавіта ў такіх адносна невялікіх па памерах рэчах, а таксама для аздобы мэблі, іншых побытавых прадметаў і царкоўнага начыння шарока ўжывалася басма (называлася таксама «байса», «пайцза», з цюрк. *basma* – набіўное палатно, адбітак), якая была вядома на беларускіх землях яшчэ з часоў Сярэднявечча, але асаблівага росквіту дасягнула ў эпоху Адраджэння і барока. Гэта назва адносілася як да тэхнікі выканання, так і да саміх вырабаў. Басма ўяўляла сабой тонкія лісты металу (радзей скуры) таўшчынёй да 0,2–0,3 мм з нанесеным на іх ціснёным узорам. Асноўнымі матэрыяламі служылі медзь, розныя віды латуні (аўрыкалкум), а для дарагіх рэчаў – серабро і золата [4, с. 30–39].

Інвентары XVII ст., іншыя літаратурныя крыніцы ўтрымліваюць шматлікія звесткі аб наяўнасці сталоў у інтэр'ерах замкаў і палацаў, сядзібных дамоў. Нават з іх назваў, сціслых апісанняў відавочна, што больш раннія варыянты паўтаралі канструкцыю так званых манастырскіх ці цэхавых доўгіх сталоў. Стальніца ў іх абапіралася на масіўныя, вертыкальна пастаўленыя, фігурна прарэзаныя дошкі-бакавіны або на X-падобна перакрываючыя брускі, часам злучаныя з верхам пад вуглом. Для большай устойлівасці ў сярэдзіне і ўнізе яны аб'ядноўваліся гарызантальнымі тонкімі рэйкамі (праножкамі). У такіх вырабах адсутнічалі царгі. Гэты варыянт стала хутка знікае з інтэр'ераў палацаў, застаючыся толькі ў іх гаспадарчых зонах, у меншай ступені – у сядзібных дамах, жыллі малазаможных асоб [8, с. 158–160].

У XVII ст. дамінуючай становіцца скрыневая канструкцыя стала з царгай, на чатырох прамавугольных у сячэнні, выгнутых ці точаных ножках, злучаных унізе тонкімі брусамі ў выглядзе рамы або пад вуглом. У гэты час і пазней у карыстанне таксама ўваходзяць двух-, трох- (кансолі) і аднаапорныя сталы.

У апошнім варыянце да ніжняй часткі ножкі, трактаванай у форме слупа, вазы, далучаліся кранштэйны (кабрыёлі) – выгнутыя мэблевыя ножкі, якія заканчваліся ў форме лап жывёл (ільва, сабакі). Такі матыў, пашыраны таксама ў іншых відах мэблі, атрымаў назву «звярыная лапа». Масіўнае падстолле і бакі стальніцы пачынаюць багата ўпрыгожваць буйной разьбой і інтарсіямі. Матэрыяламі для вырабу сталоў часцей за ўсё служылі сасна, дуб, арэх, для інтарсій – вішня, арэх, палісандр, махагон, ціс. Шырока ўжывалася бейцаванне.

Разам з традыцыйнымі квадратнымі і прамавугольнымі стальніцамі выкарыстоўваюцца круглыя, авальныя ці шматгранных, хвалепадобных абрысаў формы, гладкія і з разным бардзюрным абрамленнем па краях, з рухомымі пад'ёмнымі і выдзвіжнымі часткамі, шуфлядамі. У XVII ст. пад уплывам французскай і англійскай моды з'яўляецца новы варыянт стала з часткамі стальніцы, якія можна было апускаць уніз, з рассоўнымі ножкамі («butterfly-table») і рассоўнымі стальніцамі.

Акрамя сталоў, якія былі дамінантай рухомах інтэр'ераў, асабліва сталовых пакояў, важнай часткай парадных залаў і пакояў для прыватнага карыстання з'яўлялася мэбля, прызначаная для сядзення. Яе найбольш старажытнымі варыянтамі можна лічыць лавы і табурэты, вядомыя яшчэ з часоў готыкі і Рэнэсансу. У замкавых і палацавых памяшканнях стацыянарныя і рухомыя лавы выкарыстоўваліся амаль да канца XVII ст., што было абумоўлена працяглым існаваннем традыцый радавога і абшчыннага жыцця, культурай калектыўных застолляў.

Цырымонія размяшчэння за сталом людзей рознага сацыяльнага і саслоўнага становішча патрабавала вызначанага парадку: сесці вышэй за кагосьці (бліжэй да гаспадара), хто лічыўся больш значным па годнасці, азначала нанесці абразу. Канструкцыя доўгай лавы дазваляла выконваць гэту этыкетную норму. Лавы ставіліся не толькі каля сталоў, але і ўздоўж сцен. У пераважнай большасці яны былі стацыянарнымі і прымацоўваліся да сцен, а тыя, што знаходзіліся каля ўваходу, аснашчаліся ёмістасцямі накшталт скрыняў для захоўвання розных рэчаў.

У апісаннях інтэр'ераў сустракаюцца назвы «зэдл», «зэдль», «зэдлік» (ст.-пол. *zedel*, ад сяр.-в.-ням. *sädel*). Яны ўяўлялі сабой невялікія пераносныя лаўкі на ножках, часам з парэнчамі,

разлічаныя на сядзенне аднаго ці двух чалавек і сталі своеасаблівымі прататыпамі больш позніх канап. Варыянтам зэдла быў сталец – невялікі па памерах прадмет з квадратным ці круглым сядзеннем. Ва ўжытку меліся нізкія зэдлікі, якія служылі ўслончыкамі для ног і называліся «карло», «падножак».

Падобную форму меў табурэт (пол. *taboret*, фр. *tabouret*), назву якога звычайна адносілі да крэсла каркаснай канструкцыі на чатырох ножках, але без спінкі і парэнчаў. Як мэбля для сядзення ён стаў вядомы ў Італіі з XV ст., а з XVII ст. – ва ўсёй Еўропе. Усе яго варыянты адрозніваліся вырашэннем сядзення, якое магло быць прамавугольнай, квадратнай, круглай формы, з проразцю ў сярэдзіне або без яе, а таксама ножак – прамавугольных ці круглых у сячэнні. Да віду табурэта адносіўся пліант (ад фр. *pliant* – складны), які прыйшоў у беларускія палацавыя інтэр’еры цераз французскае і галандскае пасрэдніцтва. Яго адметнасцю была наяўнасць перакрыжаваных пад сядзеннем ножак, а таксама складной канструкцыі.

Адзнакай заможнасці, арыстакратычнасці дома з’яўлялася знаходжанне ў ім курульных крэслаў – прызначаных для ганаровых і асабліва шануемых гасцей. Яны былі вядомы яшчэ з часоў Старажытнага Рыма (лац. *sella Curulis*) і служылі атрыбутам дзяржаўнай улады пэўнай асобы – курульнага эдзіла, рангам ніжэйшага за консула [3, с. 84]. У эпохі Сярэднявечча і Рэнесансу такое крэсла таксама выступала ў якасці адзнакі высокай пасады яго ўласніка.

У XVII ст. курульныя крэслы, захоўваючы свае функцыі саслоўнага маркёра, набылі новае значэнне як мэблі, якая асацыявалася са старажытнасцю быту, указваючы на прыналежнасць гаспадароў да радавой арыстакратыі. Відаць, гэтым можна растлумачыць іх працяглае існаванне ў розных вытворных формах у інтэр’ерах магнацкіх палацаў да канца XIX ст. у стылістыцы неарэнесансу і неабарока. Такі тып крэсла па цяперашні час выкарыстоўваецца як епіскапскае ў касцёлах і цэрквах. У апісаннях інтэр’ераў XVIII – першай паловы XIX ст. яны вядомы таксама пад назвамі «гамбургка», «крэсла гамбургскае».

Канструкцыйную аснову курульнага крэсла складалі пэўным чынам выгнутыя пярэдня і задняя крыжавіны, нагадваючы

нажніцы, ніжняя частка якіх з'яўлялася ножкамі, а верхняя – апорамі парэнчаў і месцам мацавання спінкі. Сядзенне магло быць прамавугольным і плоскім ці паўтараць верхнія паўкругжы ножак. Яго абівалі тканінай, скурай, засцілалі кілімком, закрывалі плоскай падушкай. Як правіла, такія крэслы ўпрыгожваліся разной аздобай – парэнчы заканчваліся выявамі галоў звяроў ці птушак, канцы ножак вырашаліся ў форме львіных лап, плоскі рэльеф пакрываў падлакотнікі, спінку, пярэдняю частку сядзення, канцэнтруючыся на фасадзе і баках.

У XVII ст. у інтэр'ерах з'яўляюцца крэслы, для якіх былі характэрны завершаныя масіўныя прапорцыі і адносна стрыманы дэкор. Большасць вырабаў мела высокія ажурныя, з плеченымі ўстаўкамі або з вертыкальнымі планкамі спінкі, розныя, тачоныя ці прамавугольныя ў сячэнні ножкі. У пачатку стагоддзя яны злучаліся панізе гарызантальнымі праножкамі па перыметры або ў форме літары «Н», што надавала крэслам асаблівую ўстойлівасць, некаторую цяжкаважкасць. Практычна адсутнічалі царгі.

У другой палове XVII – пачатку XVIII ст. дадзеныя рашэнні пачынаюць суседнічаць з больш вытанчанымі формамі: у мэблі цэніцца не толькі трываласць, але і мастацкія вартасці. Атрымліваюць распаўсюджанне вырабы з S-падобна выгнутымі ножкамі ўнізе ў выглядзе патаўшчэнняў, звярыных лап, з трох- і чатырохчастковым вырашэннем спінак. У канструкцыю крэслаў уводзяцца царгі, у меншай ступені выкарыстоўваюцца праножкі, злучэнне якіх нагадвае літару «Н». Матэрыялам для іх вырабу служылі мясцовыя цвёрдыя і пластычныя пароды дрэў – дуб, арэх, груша, бук, клён, сасна. Асабліва цанілася мэбля з каштоўнага чорнага (эбен) і чырвонага (махагон, ятоба, ціс) дрэва, якая прывозілася з Іспаніі, Італіі, Галандыі, Фландрыі, Францыі, выраблялася ў нямецкіх гарадах (Франконія), на тэрыторыі Польскай Сілезіі (Шлёнск) і ў Гданьску [7; 11]. Асноўным упрыгажэннем крэслаў было тачэнне і разьба вітых, прамавугольных ножак, іх пярэдніх частак гарызантальных цяг, разнастайныя канфігурацыі і вырашэнне спінак. Яны маглі быць прамавугольных абрысаў, але часцей за ўсё мелі паўцыркульнае або фігурнае завяршэнне. У асобных выпадках спінкі рабіліся суцэльнымі, з невысокім розным рэльефам у верхняй частцы, з устаўкамі, заключанымі ў рамнае абрамленне, з

нешырокімі прасветамі паміж вертыкальных планак і сярэдняй суцэльнай дошкай, у форме трэльяжа. Часам ужываліся інтарсіі з арэха, вішні, цісу, палісандру. Сядзенні практычна заўсёды рабіліся трапецападобных абрысаў. Толькі з другой паловы XVII ст. атрымліваюць распаўсюджванне крэслы з падлакотнікамі, якія ўпершыню сталі вырабляць французскія мэбельшчыкі, а пасля і мясцовыя майстры.

Важнае значэнне надавалася абіўцы крэслаў скурай і тканінамі, таніраванню, фарбаванню і лакіраванню. Пакрыцце з тканін спачатку было здымным, а з сярэдзіны XVII ст. прыбівалася цвікамі з меднымі, бронзавымі ці латуннымі (з аўрыкалкуму) галоўкамі. Для таніроўкі выкарыстоўвалі бейцы – адвары, для якіх выварвалі асобныя віды торфу, глебы і бурых вугляў, кару і карэнні вольхі, яблыні і вярбы, дубовыя арэшкі ці якія гатавалі з цыбульнага шалупіння, пладоў ваўчкоў. Бейцаванне было патрэбна не толькі для стварэння мастацка-дэкаратыўных эфектаў, але і з мэтай імітацыі таных парод пад каштоўныя: вольху і бук можна было пераўтварыць у чырвонае дрэва, бярозу – у клён, арэх і граб – у чорнае дрэва.

XVII ст. стала важным перыядам уваходжання ў карыстанне новых відаў мэблі, па якіх добра бачны шлях развіцця формаў ад канструкцыйна простых, стрыманых і строгіх па дэкоры, насычаных масіўнымі дэталямі накшталт архітэктурных аб’ёмаў, да больш складаных і пластычна вытанчаных. Адбыўся пераход ад скрыневай канструкцыі да стоечнай і рамачна-вяночнай, што адкрывала новыя магчымасці ў павышэнні мастацкіх якасцей вырабаў, да актыўнага выкарыстання інкрустацыі, змяншэння ролі аб’ёмнага дэкару. Значэнне прыгажосці, камфорту разглядалася не менш важнае, чым функцыянальная зручнасць. Гэты працэс выдатна адлюстравалі вырашэнні сталоў, крэслаў, куфраў, новы выгляд ложкаў, але ў большай ступені пашырэнне выкарыстання ў інтэр’ерах кабінетаў, шафаў і «крэдэнцаў».

Лічыцца, што ўпершыню буфет (фр. *buffet*, ад лац. *bufetum* – шыкоўны, фарсісты стол), ці крэдэнца (італ. *credenza* – вера, пол. *kredens*), з’явіўся ў Італіі. Прызначаны для змяшчэння рытуальных прыналежнасцей, ён уяўляў скрыневую канструкцыю з трыма дзверцамі і шуфлядамі над імі на пярэднім баку, масіўнай асновай унізе і карнізным завяршэннем верху. Фак-

тычна гэта была развітая і мадыфікаваная форма «cassone», у якім адсутнічала века. Аналагічная мэбля пад назвай «армуар» (фр. *armoire*, ад лац. *armarium* ад *armatura* – узбраенне, рыштунак) выкарыстоўвалася ў познесярэдневяковых і рэнесансных замках Францыі, дзе яна служыла спачатку для захоўвання зброі, а потым посуду.

У еўрапейскіх інтэр'ерах XVII ст., у тым ліку і на тэрыторыі ВКЛ, буфет («шафа крэдэнсавая») вядомы ў некалькіх варыянтах, заўсёды разлічаных на захоўванне бялізны, посуду і рознага начыння, неабходных пры сервіроўцы стала. У Галандыі і Фландрыі для гэтага служылі «кюсенкаст» (нідэрл. *kussencast* – «сховішча посуду»), вітрыны, адкрытыя паліцы на падстоллі, у паўднёва-нямецкіх землях выраблялі высокія пасудныя шафы, якія называліся «столеншранк» (ням. *Stollenschrank* ад *Stollen* – штольня або «велікодны пірог» і *Schrank* – шафа).

Як скрыневая, стоечная і рамачна-вяночная мэбля буфеты маглі складацца з адной ці дзвюх частак. У першым выпадку асноўны аб'ём падымаўся на vasoкае падстолле на чатырох ножках і спераду меў дзве дзверцы. Бытавалі вырабы, у якіх на ніжнюю частку ў форме шафкі ставілася адкрытая, часам здымная паліца. Апорай для такога буфета служылі невысокія ножкі, спераду ў выглядзе тачоных паўшароў, з тыльнага боку – прамавугольныя і гранёныя.

Найбольш шырокае і працяглае існаванне атрымалі вырабы, дзе двух- або трохчасткавыя аб'ёмы, злучаныя прыступкава, закрываліся дзверцамі. На фасадах буфеты мелі выступаючыя шматпрофільныя базы і карнізы, складанае фігурнае завяршэнне, а па вертыкалі – размежаванне плоскімі пілястрамі, лішт-вамі, гладкімі ці вітымі калонкамі. За дзверцамі знаходзіліся шуфляды і паліцы, на якіх расстаўлялі посуд і сталовае начынне. Пры неабходнасці ў час прыёму гасцей дзверцы буфетаў расчыняліся, каб можна было бачыць рэпрэзентуемыя дарагія рэчы. Яшчэ адным прадметам мэбліроўкі, характэрныя рысы якога сфарміраваліся ў XVII ст., была шафа (пол. *szafa* ад ням. *Schaff*). На Беларусі яна прызначалася не толькі для захоўвання адзення, але і рознага начыння, часам зброі. Працяглы час для гэтага служылі скрыні, дзе рэчы клаліся гарызантальна. Дадзены спосаб, як і адпаведная мэбля (камода), у замкавых і палацавых інтэр'ерах існаваў паралельна. У традыцыйным жыллі скрыні і куфры выкарыстоўваліся па XX ст.

Адносна шафаў, якія таксама развіліся са скрыневых відаў мэблі тыпу «cassone», не існавала спрошчанага, пераходнага варыянту. У XVII ст. яны характарызуваліся масіўнымі формамі і выконваліся ў выглядзе высокіх вертыкальных прызматыхных аб'ёмаў, пастаўленых на шарападобныя ножкі, якіх магло быць дзве, чатыры, пяць ці шэсць. Радзей у якасці апор служылі палазовыя канструкцыі. Большую колькасць такой мэблі, якая карысталася асаблівай папулярнасцю на тэрыторыі ВКЛ, выраблялі ў нямецкіх гарадах, пераважна ў Гамбургу, Аўгсбургу, Нюрнбергу, Франкфурце, Любеку. Аднак самымі буйнымі цэнтрамі мэлевай вытворчасці на працягу XVII–XVIII стст. былі Гданьск і паморскія гарады Торунь і Эльблонг. З іх майстэрняў прадукцыя пастаўлялася на беларускія землі. Менавіта тут з мясцовых парод дрэва (сасна, дуб, арэх, бук) выраблялі шырокавядомыя «гданьскія шафы». Яны былі адметныя не толькі масіўнасцю, цяжкімі прапорцыямі, але і багатым разным дэкорам, моцнай прафіліроўкай амаль архітэктурных аб'ёмаў (вертыкальных цяг-пілястраў, карнізаў, шматпрыступкавых асноў), наяўнасцю вітых калонак, выгнутых шчытоў, цокаляў з шуфлядамі. Як правіла, шафы рабілі двухдзвернымі з непадзеленай унутранай прасторай або з паліцамі, сценкай у сярэдзіне. Нават у канцы XVII – пачатку XVIII ст., калі ў моду пачалі ўваходзіць французскія барочныя ўзоры палацавай мэблі, у гданьскіх вырабах не знікаюць буйныя формы, яны толькі суседнічаюць з вялікімі плоскасцямі, пакрытымі інкрустацыямі і фаніроўкай.

Буфеты і шафы, з'яўляючыся тыповай мэбляй перш за ўсё для багатых гарадскіх дамоў, выкарыстоўваліся таксама ў замкавых і палацавых інтэр'ерах, дзе яны размяшчаліся ў вызначаных зонах – сталовых, гасціных, гардэробных, асабістых пакоях гаспадароў.

Важным здабыткам XVII ст. з'явіўся кабінет (франц. *cabinet*, ням. *Kabinett*, італьян. *cabinetto*), які хутка стаў асноўнай рэпрэзентацыйнай, дарагой мэбляй. Першапачаткова ён уяўляў дзве скрыні з рухомымі прырэзнымі сценкамі, пастаўленыя адна на адну, або форму аб'яднання невялікай скрыні з адкідной дошкай і падстолля. З цягам часу канструкцыя кабінетаў ускладнілася, яны набылі завершаную форму кампактнага аб'ёму з высоўнай ці адкідной дошкай, якая апускалася на за-

весах да гарызантальнага становішча, пераўтвараючыся ў стальніцу, і дзвюма дзверцамі спераду, за якімі знаходзіліся скампанаваныя ў форме сценкі шуфлядкі. У іх захоўвалі дакументы, грошы, каштоўнасці, прылады для пісьма. Такія кабінеты, як правіла, былі пераноснымі і пры карыстанні ставіліся на стол. Таму ў некаторых па баках меліся ручкі тыпу антаба, а знізу – невысокія ножкі. Па сутнасці, яны ўяўлялі сабой інтэрпрэтацыю традыцыйнага сапета ці канторкі-пультыны – невялікіх куфэркаў, прызначаных для захоўвання дробных рэчаў, для работы з паперамі і пісьма. Не без французскага і фламандскага ўплыву атрымалі пашырэнне больш развітыя формы кабінетаў, якія складаліся з дзвюх частак – верхняга аб’ёму з дзвюма дзверцамі, шуфлядкамі і падстаўкі ў выглядзе стала на чатырох ножках.

Характэрная тэндэнцыя да камфортнасці быту, да стварэння шматфункцыянальных рэчаў, уласцівая для еўрапейскай матэрыяльнай культуры XVII ст., адлюстравалася ў з’яўленні камоды (пол. *Komoda*, ад фр. *commode* – зручны). Яна ўяўляла сабой невысокую шафу без дзверцаў, але з шуфлядамі для бялізны і розных дробных рэчаў. У вядомым сэнсе іх канструкцыя засноўвалася на відазмененым варыянце скрыні, у якой функцыянальны аб’ём адкрываўся не зверху, а збоку. Таму ў камодзе аб’ядналіся рысы не толькі скрыні, але і стала, і бюро. У большасці вядомых захаваных рэчаў былі тры шуфляды, выбудаваныя ў форме сценкі, на версе якой мелася стальніца, а ўнізе – чатыры ножкі. З канца XVII ст. пашырыліся камоды з дзвюма шуфлядамі, стальніцай і чатырма адносна высокімі выгнутымі ножкамі.

Заканадаўцай моды ў стварэнні камодаў была Францыя, у прыватнасці майстэрні А.-Ш. Буля і яго паслядоўнікаў. Тут выраблялі рэчы, якія мелі вытанчаныя формы, багаты інкрустацыйны і металічны дэкор. Такая дарагая мэбля стваралася па заказах каралеўскага двара і буйной еўрапейскай арыстакратыі.

З другой паловы XVII ст. у вырабе мэблі, што прасочваецца на прыкладах не толькі буфетаў, але ў большай ступені шафаў, кабінетаў, бюро і камодаў, ішоў працэс памяншэння аб’ёмнага дэкару, зварот да пласкасных рашэнняў, акцэнтны пераносіліся на эфекты выкарыстаных інкрустацый, пазалоты, якія стваралі асаблівае ўражанне шыкоўнай рэчы, адпаведнай барочнаму

інтэр'еру. Асноўнымі матэрыяламі служылі слановая косць, панцыр чарапахі, перламутр, каштоўныя пароды дрэва, вырабныя камяні, металы і сплавы.

Работы А.-Ш. Буля і яго паслядоўнікаў былі даступны абмежаванаму колу заказчыкаў. Больш шырокае распаўсюджанне атрымалі вырабы мясцовых майстэрань, выкананыя з выкарыстаннем тэхнік інкрустацыі, інтарсіі і маркетры. Прыёмы, калі ў паверхню прадмета ўстаўляюцца кавалачкі з іншага матэрыялу (інкрустацыя), у драўляную аснову ўразаюцца драўляныя пласцінкі (інтарсія), вядомы са старажытнасці. Гэта была працяглая, працаёмкая і дарагая работа, якую ўдалося ўдасканаліць з вынаходніцтвам у Аўгсбургу ў другой палове XVI ст. спосабаў атрымання тонкага шпону. Цяпер з яго пачалі выразаць пласцінкі патрэбнага малюнку, падбіраючы па тоне і колеры, як у мазаіцы. Выявамі, арнаментамі, набранымі і наклеенымі на мэблеваю паверхню, пачалі пакрываць сталёніцы, вонкавыя часткі вырабаў. Для большай выразнасці ўжывалі контурнае аграфленне вузкімі награвіраванымі раўчукамі, запоўненымі цёмным варам. Дадзеная тэхніка фаніроўкі, вядомая пад назвай «маркетра» (фр. *marqueterie* – пакрыты знакамі), атрымала асаблівае распаўсюджанне з другой паловы XVII ст. у прадукцыі французскіх і нямецкіх чырванадрэўшчыкаў.

Надзвычай важным XVII ст. стала ў развіцці матэрыяльнай культуры беларускай сацыяльнай эліты. Барочнае светаўспрыняцце асобы прынесла імкненне шляхты і заможнага мяшчанства да камфортнага і разам з тым утылітарна-мэтазгоднага ладу жыцця. У замкавых і палацавых інтэр'ерах з'яўляюцца новыя віды мэблі, якія працяглы час суіснуюць з традыцыйнымі для мінулых эпох формамі, прыводзячы да іх паступовай мадыфікацыі. Гэта асабліва добра бачна на прыкладах дэкаратыўнай аздобы вырабаў, на ўключэнні ў палацавыя інтэр'еры мэблевых гарнітураў, адпаведных функцыянальнаму прызначэнню памяшканняў.

1. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при Управлении Виленского учебного округа. – Вильна: Печ. Губ. правления, 1867. – Т. 4. – С. 238–240.

2. Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссиею для разбора и издания древних актов. – Вильна, 1888. – Т. XIV. – С. 475–476.

3. Бирюкова, Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков / Н. Ю. Бирюкова. – Л., 1972. – С. 84. Ил. 54.

4. Игошев, В. В. Опыт атрибуции серебряной и золотой басмы XV–XVII вв. / В. В. Игошев // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: материалы науч. конф. / Гос. Третьяковская галерея. – М., 2000. – С. 30–39.

5. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі. – КМФ-5. Воп. 1. Спр. 695. Арк. 1–8; Спр. 696. Арк. 1–3; Спр. 697. Арк. 3–28.

6. Писцовая книга Гродненской экономии с прибавлениями, изданная Виленскою комиссиею для разбора древних актов. – Вильна, 1882. – Ч. 2. – С. 2–109.

7. *Betlejewska, C. Meble gdańskie od XVI do XIX wieku / C. Betlejewska. – Warszawa, Gdańsk, 2001. – 204 s.*

8. *Sienicki, S. Wnętrza mieszkalne / S. Sienicki. – Warszawa, 1962. – 463 s.*

9. *Snitkuvienė, A. Biržu grafai Tiškevičiai ir jų palikimas / A. Snitkuvienė. – Kaunas, 2008. – Kat. 1380, 1382, 1383.*

10. *Snitkuvienė, A. Biržu grafai Tiškevičiai ir jų palikimas / A. Snitkuvienė. – Kaunas, 2008. – Kat. 1271.*

11. *Vogelsang, W. Hollandische Möbel und Raumkunst von 1650–1780 / W. Vogelsang, C. H. De Jonge. – Нобель Пресс, 2011. – 262 с. – (Репринт оригинального издания / изд-во «Stuttgart, J. Hoffmann», 1922).*

**О. А. Лобачевская (Беларусь, Минск),
доктор искусствоведения, доцент
Olga Lobachevskaya (Belarus, Minsk),
Doctor of Art, associate Professor**

БЕЛОРУССКОЕ СОЛОМОПЛЕТЕНИЕ – ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

BELARUSIAN STRAW WEAVING IS A PHENOMENON OF MODERN FOLK ART DEVELOPMENT

Аннотация. Характеризуются тенденции развития соломоплетения в Беларуси с 1970-х годов до наших дней: его городской, профессиональный, массовый характер, связь с ментальными основами этнопсихологии белорусов. Искусство белорусского соломоплетения оценивается как феномен современного народного искусства.

Ключевые слова: плетение из соломки, ремесло, искусство, традиции.

Abstract. The tendency of straw weaving development in Belarus from the 1970s to the present day is characterized as urban, professional, large-scale, connected with the mental foundations of the ethnopsychology of Belarus. The art of Belarusian straw weaving is assessed as a phenomenon of modern folk art.

Keywords: straw weaving, craft, art, traditions.

Во второй половине ушедшего столетия в Беларуси существовали и развивались в аутентичной среде такие виды народного искусства, как сельское ткачество и вышивка. Уникальная ситуация сложилась с развитием ремесла и искусства соломоплетения, на чем следует более подробно остановиться. Современное развитие этого вида народного искусства в первую очередь было обусловлено изменениями в социально-демографической ситуации в Беларуси, а вместе с тем с самой генетикой крестьянского по своей природе народного искусства, его ментальным присутствием в культуре.

Плетение из соломы хлебных растений неразрывно связано с земледелием и известно всем земледельческим народам Европы. Бытовые изделия и обрядовые атрибуты, неотделимые от символики хлеба, основополагающей идеи плодородия аграрных ритуалов, изготавливались крестьянами в прошлом повсеместно. Ремесло соломоплетения ушло из крестьянской среды вместе с традиционными способами уборки и обмолота злаковых культур вручную и разрушением синкретической целостности крестьянской культуры. В форме изготовления сувенирных изделий и рождественских украшений оно существует в наши дни в художественных промыслах Словакии, Венгрии и некоторых других стран.

Не будет преувеличением сказать, что только в Беларуси этот вид ремесла обрел новую жизнь, обогатил традиционный арсенал ремесленно-художественных приемов новыми находками, стал массовым видом современного художественного творчества. Его развитие только отчасти было анимировано общественными институциями, в большей же степени оно протекает стихийно, в формах, не заданных извне.

Этап современного развития соломоплетения в Беларуси охватывает относительно небольшой период времени – с конца 60-х гг. XX в. Его начало связано с творчеством яркой личности народной мастерицы Веры Гаврилюк, которая простую крестьянскую соломку вывела «в люди» – на выставки, экраны телевизоров и кинофильмов. Ее творчество способствовало популярности соломоплетения как вида художественного ремесла.

Значительную роль в развитии современного соломоплетения в Беларуси сыграла музеефикация и реставрация уникаль-

ных произведений соломоплетения прошлого – соломенных Царских врат из иконостасов сельских церквей на Полесье начала XIX в. Их введение в конце 70-х гг. XX в. в научный оборот способствовало закреплению в общественном сознании представления о богатых художественных возможностях этого простого материала.

В 70–80-е гг. прошлого века еще два существенных фактора обусловили развитие, популярность и известность белорусского соломоплетения за пределами республики. Первый – освоение и выпуск сувениров и декоративно-утилитарных изделий из соломы на организованных предприятиях художественных промыслов в Бресте, Могилеве, Чечерске. Второй – расширение художественного арсенала средств выразительности соломоплетения, создание жанра декоративной анималистической скульптуры в творчестве Таисии Агафоненко, Ларисы Лось, Лидии Гловацкой, Тамары Павловской. К соломоплетению обратились мастера, получившие среднее и высшее художественное образование, которые переосмыслили возможности декоративно-пластических возможностей материала и раздвинули художественные границы традиционного вида искусства. Ими двигала генетическая крестьянская память, любовь к материалу, его обожествление, символизация и эстетизация. Определяющим в развитии современного соломоплетения стал и такой фактор, как вхождение исконно сельской белорусской нации в новый урбанизированный период своей истории. В послевоенный период активно развивались в республике города, и особенно Минск, сельские жители меняли деревенскую прописку на городскую. Новые горожане, приобщаясь к благам урбанистической цивилизации, испытывали ностальгию об утраченном единстве с природой, цикличности ритмов жизни человека, обусловленных сменой времен года и видами сельскохозяйственных работ. Следует подчеркнуть, что все названные мастера соломоплетения пришли к этому виду искусства, будучи не сельскими жителями, а горожанами. Именно горожанами в первом поколении, которые не утратили еще родственной духовной связи с деревней, основами традиционной культуры. Живя в урбанизированной среде, они не хотели терять живительной связи с природой и землей. Будучи номинально по прописке, месту жительства жителями городов, по

сути, по своему мировосприятию они оставались крестьянами. Это во многом обусловило выбор материала и художественно-образный язык их искусства. Созданные ими соломенные скульптуры птиц, коней, животных органичны народной традиции – это, по сути, воплощение в соломке образов сказок и фольклора, традиционной пластики из дерева, глины.

В 1980-е гг. искусство соломоплетения в республике, сохраняя свою крестьянскую первооснову, приобрело художественную рафинированность, а мастера становятся своеобразной художественной и профессиональной элитой народного искусства. Соломоплетельщиков насчитывалось 15–20 человек, их опекал Художественный фонд Союза художников БССР, он же являлся основным заказчиком их работ. Высокие требования к художественному качеству произведений позволяли удерживать высокий исполнительский уровень мастерства соломоплетельщиков.

Этап массового занятия соломоплетением в Беларуси, когда это ремесло окончательно приобрело городской характер, пришелся на конец 1980-х – 1990-е гг. и продолжается по сей день. Художественная работа с соломкой, материалом, вполне доступным для большинства белорусов – горожан в первом или втором-третьем поколении, которые живут между городом и деревней, стала выполнять определенную компенсаторную функцию. Массовое городское увлечение соломкой спровоцировало возвращение традиционного ремесла в его крестьянскую колыбель. Плетением из соломки начали заниматься сельчане на пенсии. Деревенских детей учат основам соломоплетения в школах и кружках.

Мы не располагаем статистикой по количеству мастеров, которые изготавливают художественные изделия для продажи или занимаются этим видом творчества для удовлетворения собственных творческих потребностей, а также по количеству кружков и студий, где обучают взрослых и детей этому виду ремесла. Однако можно утверждать, что почти в каждой школе, доме ремесел по всей Беларуси есть кружок соломоплетения. Обучают ремеслу плетения из соломки в высших учебных заведениях: Белорусском государственном университете культуры и искусств, Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка.

Одной из причин массового характера этого вида народного творчества является креативная потребность человека в творчестве и стремление к единению с природой, которое обостряется в урбанизированной среде. Ментальная основа народного искусства в условиях социально-культурных и экономических трансформаций не разрушается, сохраняет свою внутреннюю целостность.

Эпоха массовых коммуникаций дала новый шанс развитию этого вида народного искусства. В 1988 г. в Минске вышла книга «Возьми простую соломку» (тираж 50 000 экз.), которая была подготовлена О. А. Лобачевской в соавторстве с художником, экспериментатором и изобретателем в соломоплетении Ниной Кузнецовой. В книге наглядно изложены основы ремесла, и по ней в 1990-е гг. училось плести второе поколение современных мастеров соломки, они в свою очередь стали учителями для других. Так в нашей стране возобновлялась прерванная преемственность традиционного ремесла. В 2000-е гг. вышли в Москве две книги-пособия «Плетения из соломки» (изд-во «Культура и традиция») и «Плетение из соломки. Техника. Приемы. Изделия. Энциклопедия» (изд-во «АСТ-Пресс»). Эти издания поспособствовали «экспорту» художественных форм, приемов ремесла плетения из соломки, которые теперь широко освоены в современном народном искусстве России и других стран.

Массовое развитие соломоплетения вызвало и негативные явления. Снизился общий художественный уровень изделий и требовательность к качеству материала, что характеризовало творчество мастеров первого поколения. Утрачена профессиональная этика в использовании авторских находок, они быстро становятся коллективным достоянием. Вместе с тем анонимность, коллективность исконно присущи природе традиционного народного искусства. В современном развитии белорусского соломоплетения наблюдается живой процесс превращения авторской инновации в коллективную традицию.

Художественное явление, о котором идет речь, получило название «белорусская соломка», а произведения из соломки стали брендом Беларуси. На ярмарках, фестивалях, на «Славянском базаре» в Витебске, в сувенирных магазинах сами белорусы и туристы покупают соломенные цветы, шляпы, бижутерию, сумки, куклы, фигурки птиц, лошадок. В то же время

затраты труда и времени на заготовку и подготовку материала, многодельная ручная работа по изготовлению соломенного произведения никак не соотносятся со скоростями, с прагматизмом и меркантилизмом нашей эпохи. Доходы даже ведущих, признанных мастеров, хотя цены на изделия из соломки достаточно высоки, не покрывают затраты, которые они вкладывают в свои работы. Тем не менее множество мастеров продолжают самозабвенно заниматься этим видом художественного ремесла, демонстрируя своеобразную этноментальную привязанность к этому материалу. В Белорусском союзе мастеров народного творчества секция соломоплетения самая многочисленная – 105 человек.

Беларусь дважды становилась мировым центром искусства соломоплетения. В 2003 и 2005 гг. в Минске прошли два первых Международных фестиваля мастеров искусства соломоплетения. Они открыли искусство белорусской соломки миру, а для белорусских мастеров – выход на международную художественную арену. Как сказал художник соломки из США, владелец музея соломоплетения Морджин Оуэнс-Келли: «Беларусь – это Мекка для любителей соломки. Беларусь стала для меня второй родиной». Белорусские мастера соломки Раиса Романеня, Любовь Селивончик и другие участвовали в международных фестивалях в Венгрии (2004, 2007), Украине (2008, 2010), выставляют свои работы на престижных выставках народного искусства за границей. В творчестве Веры Солдатовой, Светланы Хруцкой получила инновационное развитие традиция изготовления из соломки церковно-культовых предметов: иконостасов, венчальных венцов и митр для священнослужителей.

Вместе с тем в Беларуси до сих пор не создан музей соломоплетения. Уникальные произведения расходятся по миру в качестве дипломатических подарков, частных заказов, рассеяны по музейным собраниям республики. Музей соломки может стать центром, который будет содействовать дальнейшему развитию этого вида искусства, его популяризации. Соломоплетение по праву может стать одним из национальных символов и притягательным белорусским брендом. Следует включить белорусское соломоплетение как уникальную традицию создания монументальных церковно-культовых произведений и художе-

ственный феномен развития современного народного искусства в список нематериальных культурных ценностей нашей республики и в список ЮНЕСКО.

А. В. Лойко-Мичудо (Беларусь, Минск)
Anastasia Loyko-Michudo (Belarus, Minsk)

**СИНТЕЗ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО НАРОДНОГО
ТВОРЧЕСТВА НА ПРИМЕРЕ ВЫТИНАНКИ
А. ТАЛЕРЧИК «ДРЕВО ЖИЗНИ»**

**THE SYNTHESIS OF THE BELARUSIAN-LITHUANIAN
FOLK ART ON THE EXAMPLE OF VYTINANKE
A. TALARCZYK «THE TREE OF LIFE»**

Аннотация. В статье анализируется произведение белорусского художника А. Талерчик «Древо жизни», в котором используются приемы белорусского и литовского народного творчества – вырезания из бумаги.

Ключевые слова: вытинанка, Мировое древо, язычество, христианство, бинарная оппозиция, белорусско-литовские традиции.

Abstract. The article analyzes the work Belarusian artist A. Talarczyk «The tree of life», which uses methods Belarusian and Lithuanian folk art – paper-cut.

Keywords: vytinanke, World Tree, paganism, Christianity, binary opposition, Belarusian-Lithuanian tradition.

Среди всех видов народного творчества искусство создания узоров из бумаги – вытинанка – изучено в наименьшей степени. Белорусская вытинанка, происхождение которой до конца не выяснено, пережила недолгий, но довольно бурный расцвет [3, с. 9–14]. По словам доктора искусствоведения Е. Сахуты, в конце XIX в. и особенно в первой половине XX в. ажурные бумажные узоры можно было видеть практически в любом интерьере народного жилья, но, к сожалению, до нашего времени ничего из них не сохранилось [3, с. 255]. Поскольку данный вид творчества не требовал вложения значительных средств и не занимал много времени, при подготовке к праздникам старые, пришедшие в негодность вытинанки просто уничтожались. Следует отметить, что первой публикацией, упоминающей это явление белорусской культуры, стала статья Е. Сахуты, вышедшая в 1988 г. в журнале «Мастацтва» [4].

На сегодняшний день этот самый молодой из традиционных вид народного творчества Беларуси переживает новый всплеск и вызывает большой интерес как у профессиональных мастеров, так и у тех, кто может прикоснуться к данному искусству на различных выставках. Среди художников, занимающихся этим видом декоративно-прикладного искусства, следует назвать С. Дудкевич, Т. Ундроль, М. Воронецкого, Л. Горовую, Т. Лобунову, Е. и Н. Червонцевых, О. Бабурину, а также А. В. Талерчик (Трампас), члена Белорусского союза мастеров народного творчества.

А. Талерчик (1973 г. р.) – белорусский художник, мастер вытинанки, выпускница художественно-графического факультета Витебского государственного университета именован П. М. Машерова. Будучи литовкой, рожденной в Беларуси, А. Талерчик считает целью своей жизни «сравнительный анализ двух сторон ценной монеты – частицы огромного вклада традиционного народного творчества Беларуси и Литвы – ажурной бумажной вырезки» [5]. В своих творческих работах А. Талерчик совмещает пласты традиционной литовской и белорусской орнаментики, такие как элементы народной архитектуры, декор сундуков, мотивы писанок («маргучай»), домотканых узоров и орнаменты чеканных железных вершин придорожных крестов. При этом автор интерпретирует их по-своему, создавая при этом новые, самобытные образы, «руководствуясь духом общего народного декора литвинов, перенимая условность мышления, ритм объемов, форм силуэтов и линий, образную симметричность» [5]. Поскольку работы художника представляют собой синтез искусств белорусского и литовского народов, они являются традиционными для обоих народов.

Е. Сахута утверждает, что одним из излюбленных в искусстве вытинанки является образ Древа жизни (или Мирового дерева), который берет свое начало в ткачестве и вышивке. Традиционный вариант мотива Древа жизни выполнялся в виде дерева с высоким стволом и пышной кроной (прямоугольной, квадратной, треугольной), а композиция обычно дополнялась силуэтами птиц, симметрично размещенных по сторонам ствола либо в кроне. В начале XX в. в связи с утратой древней семантики образа Мирового дерева, орнитоморфные мотивы исчезают, а Древом жизни начинают называть композиции в виде цветка на стебле, букета или же просто вазы [3, с. 264].

В наше время очень часто название Мирового дерева получают работы, где само дерево изображено довольно условно. Таковую символичность демонстрирует нам и работа А. Талерчик «Дерево жизни», где дерево как таковое отсутствует, а его место занято мотивом креста, в основании которого, как и в традиционной вытинанке с образом Древа жизни, расположены силуэты птиц. Следует подчеркнуть, что «изображения птиц А. Талерчик в данном произведении (равно как и во всех ее работах) более натуралистичны и менее стилизованы в сравнении с подобными изображениями на белорусских вытинанках других мастеров, ее птицы отличаются пышностью и даже определенной роскошью декорирования» [2, с. 39]. Рассматривая данное произведение, следует обратить внимание на то, что художник использует образ шестиконечного (лотарингского) креста, являющегося символом христианства, как и образ яйца, часто используемый как атрибут праздника Пасхи. В свою очередь уже упомянутый нами ранее орнитоморфный образ, а именно экзотические силуэты птиц, которых Е. Сахута в своей монографии обозначает под названием «павы» [3, с. 263], связан с языческой мифологией. Использование данных образов, на наш взгляд, демонстрирует основную идею произведения – сосуществование языческого и христианского мировоззрения в душе современного человека. Для ее выражения художник выстраивает зеркальную композицию как отражение бинарной оппозиции – язычество и христианство. Яйцо, внутри которого мирно соседствуют христианский крест и мифологические павы, символизирует возрождение либо зарождение новой жизни, в которой тесно переплетены христианская вера и языческая мифология, не противореча, а взаимно дополняя друг друга. Символично и само название произведения, поскольку Дерево жизни «представляет собой мифопоэтический образ, раскрывающий универсальную концепцию жизни во всех ее проявлениях: рождение – максимальная стадия развития – смерть – новое рождение» [1, с. 152].

Сама А. Талерчик обращает внимание на тот факт, что мотивы птиц и Древа жизни являются наиболее распространенными стилизованными природными формами как для белорусской, так и для литовской вытинанки. При этом современные белорусские художники при изображении Древа жизни при-

держиваются строгих форм классической вытинанки: приземистый силуэт иногда грубоватой стилизованной кроны с полным отсутствием ветвей, редко – с передачей объема и воздушного пространства. Деревья объединяет некоторая угловатая простота, придающая произведениям неповторимую красоту [5]. В рассматриваемой нами вытинанке А. Талерчик ярко проявляются национальные черты равно как белорусских, так и литовских мастеров: «волнообразность» и «змеевидность» некоторых мотивов, схожие с декором металлических придорожных крестов и других кованых изделий (возможно, связанных с языческим культом солнца), присущи литовской «карпиниай», а мотивы пав и их пушистые ажурные хвосты характерны только белорусским вытинанкам и не используются современными литовскими мастерами. Отметим, что современные белорусские художники придерживаются установленных ранее традиционных канонов изготовления бумажных вырезок, в то время как литовские «карпиниай» чаще бывают более натуралистичны [5], что также характерно для рассматриваемой нами вытинанки.

В целом вытинанка «Древо жизни» представляет собой многофигурную динамическую композицию с подчеркнутой вертикальностью, которая организует традиционные мотивы «Древа жизни». Вертикальность также усиливает изображение резного креста, основание которого несколько нивелирует яркий динамизм произведения. Техника исполнения вытинанки отличается легкостью и ажурностью, чему способствует присутствие тонких длинных линий, характерных для литовских «карпиниай». Созданию динамичности помогают также пышные, закругленные хвосты пав и многочисленные лучи, расходящиеся по сторонам от Древа. Высокий крест с широким основанием, на котором размещены мотивы птиц и яйца, уравновешивает общую устремленность вверх, не утяжеляя при этом композицию. Отдельного внимания заслуживает цветовое решение: вытинанка ахроматична (все мотивы представляют собой темные резные силуэты), черный цвет на белом фоне, что также характерно для литовской «карпиниай» [2, с. 39].

Согласно мнению Е. Сахуты, искусство вытинанки в наше время все больше привлекает внимание профессиональных белорусских художников, которые подняли этот вид народного

искусства на новый уровень, наделив его чертами самостоятельных станковых произведений [3, с. 270]. И не случайно «вытинанки являются обязательным экспонатом разнообразных выставок современного народного искусства, в этом направлении проводятся различные конкурсы, семинары-практикумы и мастер-классы. С развитием техники и компьютеризации расширяются перспективы использования основных приемов композиционного построения орнаментального декора для создания сложных графических композиций, законченных декоративных произведений или композиционных элементов при формировании единого образного решения оформления праздников и фестивалей» [2, с. 49].

Современные белорусские вытинанки, несмотря на ощущение легкости, воздушности и мимолетности бытия, учат уважению к традициям своего народа, позволяют прикоснуться к мировоззрению предков и познакомиться с взаимодействием культур разных народов.

1. Беларуская міфалогія: Энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.

2. Коваленко, В. И. Искусство вытинанки : пособие для учителей учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языком обучения / В. И. Коваленко – 3-е изд. – Минск : Беларусь, 2014. – 118 с.

3. Сахута, Я. М. Беларускае народнае мастацтва / Я. М. Сахута. – Мінск : Беларусь, 2011. – 367 с.

4. Сухая, Н. Белорусская вытинанка. История и современность [Электронный ресурс] / Н. Сухая. – Режим доступа: <https://www.wycinanka-by.livejournal.com/3485/html>. – Дата доступа: 09.08.2017.

5. Талерчик, А. В. Алесина вытинанка [Электронный ресурс] / А. В. Талерчик. – Режим доступа: <https://www.sites.google.com/site/alesinavycinanka/html>. – Дата доступа: 08.08.2017.

XXI в.: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

XXI CENTURY: TRADITIONS AND NOVATIONS

Аннотация. В статье освещаются вопросы бытования народного искусства, традиций художественного творчества. Рассматривается влияние народных ремесел на профессиональное декоративно-прикладное искусство Беларуси.

Ключевые слова: традиции, народное искусство, народные ремесла, декоративно-прикладное искусство.

Abstract. The article deals with the questions of the existence of folk art, the traditions of artistic creativity. The influence of folk crafts on the professional arts and crafts of Belarus.

Keywords: traditions, folk art, folk crafts, decorative and applied arts.

В настоящее время обращение к исследованию народной художественной культуры приобретает важное значение во всех ее аспектах: историческом, культурологическом, искусствоведческом. В стремительном темпе начала третьего тысячелетия – времени активной технологизации и компьютеризации заостряется вопрос взаимоотношения человека с окружающей средой, другим человеком и, наконец, с самим собой. Нарушаемое в мире единство человека с природой, землей настоятельно заставляет обратиться к народной мудрости – памяти рода человеческого. А значит, возникает потребность восстановления истории народа, его образа жизни, и творчества в частности. Вероятно, мотивами самосохранения объясняется тяга общества к таким традиционным художественным проявлениям, как фольклор и ремесло, к их истории. Аутентичные формы развития народного творчества сменяют новые, фольклористические – народные ансамбли, воспроизводящие и пропагандирующие стили регионального музыкального искусства, и широко распространенные мастерские, возрождающие традиционные художественные ремесла. В современном мире заметно расширяется сфера фольклоризма, закрепляются новые формы адаптации и трансформации различных видов народного творчества, возвращается и усиливается его функциональность.

Важное место, особое значение в жизни и духовной сфере каждого человека занимало искусство. Оно создавалось и проявлялось в самых разнообразных видах и формах творческой деятельности. Предметы, которые необходимы в жизнедеятельности и духовной сфере людей, делали удобными и красивыми, в них вкладывалась «душа», «жизнь», человеческое тепло, любовь и ласка. В произведениях любого вида искусства, будь то ткачество или вышивание, гончарство или керамика, соломоплетение или лозоплетение, всегда отражаются мировосприятие человека, его вера во что-либо, надежда и духовно-нравственные устремления.

Под термином «искусство» понимается художественная деятельность, основанная на мастерстве и умении. В результате творческой деятельности человек создает различные предметы искусства, которые делятся на отдельные жанры, стили, виды, различаются по стилистическим и исполнительским особенностям.

Развитие народного декоративно-прикладного искусства значительно зависит от уклада жизни людей, научно-технического прогресса, состояния духовной и материальной культуры общества. Смена общественно-экономических формаций, социальный и научный прогресс приносят соответствующие контекстуальные изменения в природу его функционирования в культуре. Имеющее глубокие исторические корни, оно развивается и эволюционирует в зависимости от потребностей времени, социальных, экономических и духовных предпосылок и в своей основе всегда отражает содержание эпохи, морально-этические, идеологические и эстетические взгляды и мировосприятие человека.

Народному искусству на всех этапах его бытования свойственна традиционность. Она определяет характер современного народного искусства: утрату бытовых, практических функций одновременно с ростом декоративности, художественного значения изделий. Многие исследователи освещают круг вопросов как с эстетической, так и с прикладной стороны на материале конкретных примеров творчества народных мастеров. Е. М. Сахуто пишет, что «народное искусство продолжает жить, вырабатывая новые формы бытования. Определение закономерностей развития народного искусства на разных

этапах его бытования, грамотное, квалифицированное руководство позволяет сохранить народное искусство как один из важнейших разделов нашей белорусской культуры – неисчерпаемый источник и прочный фундамент для развития современных промыслов...» [2, с. 11].

Народное искусство – одно из самых традиционных и расширенных видов национальной художественной культуры. Оно занимает очень важное место в белорусском культурном наследии и является одним из наиболее значительных ее разделов, поэтому важно не просто сохранять и развивать народное искусство, но и научно осмысливать его традиции и современное положение.

«Народное искусство рождалось, складывалось, видоизменялось на протяжении веков. Многочисленные его образцы выкристаллизовывались на длительном отрезке времени и передавались из поколения в поколение, сохраняя основной стержень устойчивости миропредставления, тот коллективный духовный опыт, из которого постоянно выбирались художественные и жизненные традиции» [1, с. 23]. В сегодняшних условиях научно-технического прогресса народное искусство приобретает базисную функцию культуры, что ставит перед наукой задачу углубленного изучения и активного основания его достижений. Изучение, сбережение и развитие народного искусства рассматривается сегодня не только как важная народно-хозяйственная, но и духовная задача, решение которой имеет непосредственное отношение к национально-культурному возрождению Беларуси.

Народное искусство заметно возрождается, наблюдается даже его своеобразный расцвет, возникают новые виды художественного творчества. Среди народных мастеров сегодняшнего времени – рабочие, врачи, учителя, инженеры, художники-любители. Большинство из них группируется возле традиционных центров художественных промыслов, фабрик художественных изделий, домов народного творчества. Они постоянно участвуют в выставках, выполняют заказы фабрик. Но немало, особенно в отдаленных от таких центров регионах, и «неорганизованных» народных мастеров, которые занимаются художественным творчеством в свободное время, причем ради удовлетворения не столько практических, сколько эстетиче-

ских потребностей. Именно такие мастера несут в нашу культуру нетронутую самобытность, на которую не оказала влияния современная жизнь с ее радио и телевидением.

Народные мастера учились и учатся на опыте многих поколений, с детских лет получают в наследство от отцов и дедов сумму технических правил и приемов, представление о красоте и характерные для данной местности виды украшений. Такая сумма технических и эстетических навыков, которые вырабатываются многими поколениями мастеров, называется традицией, а народное искусство – традиционным [3, с. 25].

У каждого народа свои традиции, соответствующие его характеру, образу жизни, природным условиям, обычаям. Традиции зависели и от материалов, которые использовались народными мастерами. В Беларуси это было дерево, глина, солома, лоза, железо, лен и др. В зависимости от материалов и способов их обработки белорусское народное декоративно-прикладное искусство делится на виды, среди которых наиболее распространенными являются художественная обработка дерева, гончарство, плетение, кузнечество, роспись, ткачество, вышивка.

Наши предки вынуждены были сами создавать необходимые для жизни предметы, реализуя при этом и свои художественные стремления. Со временем самотканая вышитая одежда уступила место одежде из фабричной ткани, разрисованные сундуки сменила современная мебель. Значительно проще купить металлическую ложку, чем вырезать ее из дерева. Народным мастерам как будто и негде применить свой талант. Тем не менее народное искусство живет и сегодня, правда, характер его значительно изменился. Сегодня продолжают жить и даже развиваться те виды народных ремесел, в которых ярко выражены художественные качества. Изготовления современных народных мастеров вносят в сегодняшний интерьер, особенно городской, рукотворную теплоту, неповторимость, характерный местный колорит.

Эти же качества выделили и еще одну функцию произведений современного народного искусства – сувенирную. Сувенир – не случайный предмет, на котором просто написано название места, а художественное изделие со всеми характерными для данной местности особенностями. Этим требованиям как раз и соответствуют произведения народных мастеров.

В последние десятилетия процессы обновления и модификации в народном творчестве еще более активизировались. Меняется традиционный ассортимент предметов, обогащается декор прежних изделий: вытканых полотенец и покрывал, керамической посуды, мелкой пластики, соломенных изделий. Вышли из употребления декоративные свадебные сундуки, но бытует роспись по ткани и стеклу; вместо двухцветных покрывал и ковров появляются яркие, полихромные изделия; давно перестали плести соломенную утварь, зато развилось фигурное соломоплетение. У современного человека нет фетишистских отношений к дедовским реликвиям. Когда они включаются в современный быт, их оставляют, не обновляют, видоизменяют или вообще выбрасывают, заменяя другими, более соответствующими требованиям. Такой принцип отношений к старым вещам (в бытовом, а не в музейном понимании) обоснованный и закономерный, его нужно учитывать и в практике художественных промыслов. Традиционное во многих случаях можно и нужно менять, приспособлять к новым условиям, заимствовать только то, что соответствует требованиям. Однако когда речь идет о традиционных художественных промыслах, этот процесс не должен происходить внезапно, а естественно, на основе традиций.

Одним из путей использования достижений прошлого является цитирование его узоров – создание разных изделий с использованием традиционной резьбы, ткачества, кружевоплетения, вышивки, росписи и др. Этот путь творческий, более сложный по сравнению с прямым повтором традиционных изделий. Он представляет собой попытку спроектировать прошлое на современность: использовать в современных разработках традиционный орнамент, его элементы, основные образы, композиционные схемы; трансформировать некоторые формы старых предметов, придав им современное звучание; соединить старые формы и декор с новыми материалами. Работа эта очень тонкая, нередко не по силе народным мастерам, которые привыкли к традиционным изделиям. Поэтому требуется надежная позиция художника, руководителя промысла, его умение услышать дух традиционного, сохранить национальный колорит.

Глубокое и всестороннее осмысление всех этих процессов, выделение особенностей традиционного и современного на-

родного искусства, выявление закономерностей его развития на разных этапах бытования – все это дает возможность не только осветить одну из важнейших отраслей культуры Беларуси, но и избежать явных ошибок и промахов в научно-практическом руководстве этими процессами.

Культурное наследие – это совокупность достояний традиционной народной культуры, которая остается существующему обществу от предыдущих поколений. Знать, сохранять и оберегать народную культуру – это значит оберегать душу народа.

Художественное наследие – это способность общества создавать, адекватно воспринимать и правильно оценивать искусство всех форм, видов и жанров. Оно предполагает не только научную любознательность, но и призвано оказывать влияние на современную творческую практику, на процесс развития народного декоративно-прикладного искусства в Беларуси.

Можно выделить несколько важных периодов в развитии декоративно-прикладного искусства Беларуси XX в. Период 1920-е – конец 1960-х гг. – это начальный этап формирования профессионального декоративного искусства Беларуси, когда закладываются основы промышленной базы для развития отрасли, складывается коллектив художников. Этот этап носит в определенной степени дискретный характер, поскольку имеет разрыв (1930–1940-е гг.), когда в республике не только не осуществлялась подготовка кадров декоративно-прикладного искусства, но и не уделялось должного внимания развитию этого вида художественного творчества. Становление национальной школы декоративно-прикладного искусства относится к концу 1960-х гг. и связано с созданием необходимой промышленной и экспериментальной базы для развития декоративно-прикладного искусства, решением кадрового вопроса, интенсивным обогащением белорусского искусства достижениями художественных школ СССР. Со второй половины 1970-х гг. начался процесс завершения становления национальной школы декоративного искусства и вступления в полосу профессиональной зрелости.

Необходимо отметить самобытный характер декоративно-прикладного искусства Беларуси, который определяется рядом особенностей его формирования и последующего развития.

Постоянно и тесно связанное с народным творчеством декоративно-прикладное искусство Беларуси вместе с тем представляет собой совершенно иной по своему характеру феномен. Традиционное художественное творчество носит имперсональный характер, ограничено определенным типом изделий, в которых используются устоявшиеся формы и способы декорирования. Функцию народного искусства можно определить как этническую. Оно по своей сути составляет фундамент, на котором держится все искусство. Сохранение основ позволяло на протяжении истории восстанавливать утраты, которые возникали в результате дискретного развития профессионального творчества в керамике, гобелене, художественном стекле. В отличие от народного искусства, которому свойственна традиционность, что выражается в единстве, синкретической слитности всех составляющих его элементов, связи с сельской культурой, традиционными нормами морали, быта, местными обычаями, в сохранении мифологичности мышления, профессиональное искусство необходимо рассматривать как самостоятельный тип художественного творчества. Акцент в профессиональном декоративном искусстве делается на индивидуализации творчества. Безусловно, индивидуализация присуща и народному творчеству, но она не выходит за рамки каноничности. Диапазон профессионального декоративного искусства широк и открыт и не имеет, подобно народному искусству, системного строения. Профессиональное искусство более абстрагированно, дифференцированно и подвержено влияниям моды. Оно находится под мощным воздействием художественных стилей (барокко, рококо, классицизм, модерн).

Рассматривая развитие декоративно-прикладного искусства Беларуси и его взаимодействие с традиционным народным искусством, необходимо отметить, что определяющее значение в деле становления белорусского декоративно-прикладного искусства имели национальные традиции. Анализ произведений белорусских мастеров декоративного искусства позволяет сделать вывод, что одним из важнейших факторов художественной интерпретации и достижения образной выразительности в их творчестве является народное искусство, национальное наследие. Художники стремятся органично совместить традиционный опыт и народную поэтику с современными достиже-

ниями мирового искусства. На всех этапах развития декоративного искусства присутствуют тесная связь с народным творчеством, стремление художников опереться на традиции, заложенные предшественниками. Осмысление художественного наследия идет не национально замкнуто, а с учетом инациональных традиций, творческого и эстетического опыта.

Необходимо подчеркнуть определяющую роль национальных традиций, которые способствовали скорейшей адаптации внешних влияний, включению их в стилевую систему белорусского декоративного искусства.

Каждый новый этап развития декоративно-прикладного искусства республики вносил что-то свое, отличное от прошлого, в методологию творчества, открывал новые ценности в традициях минувшего, укреплял связь белорусского искусства с искусством других стран. При всех стилистических различиях отдельных этапов развития прослеживается тесная связь между ними, что выразилось, прежде всего, в стремлении художников найти опору в традициях, связи с народным творчеством. Идет непрерывное обогащение художественных средств и приемов, растет профессиональное мастерство художников. Основой искусства всегда были правда, гуманизм, народность, мастерство и красота, и эти качества являются основополагающими в развитии белорусского декоративно-прикладного искусства на современном этапе [3, с. 45].

В современном белорусском декоративно-прикладном искусстве можно выделить фольклорную тенденцию, которая характеризуется широким обращением художников к народным, традиционным истокам: обращение к традициям народного гончарства, ткачества, использование тем и сюжетов национального фольклора. Это может проявляться в тематике произведений, технике, стилистических особенностях. Осмысление национального наследия происходит как путем его непосредственного и практического использования, так и совмещением традиционной поэтики с достижениями современного декоративного творчества. Романтическая тенденция связана с интерпретацией формы, цвета, фактуры произведения, которые являются определяющими изобразительными элементами, придающими романтическую окраску многим произведениям художников керамики, стекла и гобелена. Изобразительно-ас-

социативная тенденция характеризуется возросшим интересом к изобразительной метафоре, выразительному языку изобразительного искусства и находит свое воплощение в работах художников декоративно-прикладного искусства с 1970-х гг. В изобразительно-ассоциативном направлении отмечается тяготение к изобразительности. Философско-аллегорическая тенденция апеллирует к современным формам и выразительным средствам искусства и предполагает использование знаково-семантических, концептуальных элементов.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что развитие декоративно-прикладного искусства в современных рыночных условиях протекает достаточно сложно. Это связано с узостью внутреннего рынка, который еще только формируется. Требуется решение таких важных вопросов, как распространение произведений декоративного творчества, организация рекламы, выход на международный арт-рынок.

Для сохранения достигнутого высокого уровня декоративно-прикладного искусства в стране и дальнейшего его успешного развития нужны меры по сохранению и укреплению материально-технической базы декоративно-прикладного творчества. Необходимо повысить социальный статус художников-прикладников, создать условия для творчества и обеспечить защиту профессиональных прав; создать развитый менеджмент в области искусства, рекламную службу с целью пропаганды белорусского декоративного творчества в республике и за ее пределами; расширить международную выставочную деятельность, создать развитую художественную инфраструктуру.

1. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 6 : Пачатак 1960-х – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. В. І. Жук. – 1994. – 375 с.

2. Сахуто, Е. М. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии / Е. М. Сахуто, В. А. Говор. – Минск : Наука и техника, 1988. – 266 с.

3. Шаура, Р. Ф. Развіцце народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі другой паловы XIX – пачатку XXI ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 364 с.

О. С. Михайлова (Беларусь, Минск)
Olga Mikhailova (Belarus, Minsk)

**РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ НЕИЗВЕСТНОГО МАСТЕРА
«БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ», БЫТОВАВШЕЙ
В Д. БОРОВЦЫ ВИЛЕЙСКОГО РАЙОНА МИНСКОЙ ОБЛАСТИ**

**RESTORATION OF THE ICON OF THE UNKNOWN MASTER
«THE VIRGIN AND CHILD» FROM THE VILLAGE OF BOROVTSY,
VILEIKA DISTRICT, MINSK REGION**

Аннотация. Рассматривается процесс реставрации иконы неизвестного мастера «Богоматерь с младенцем» из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь, который включает укрепление живописного слоя, удаление поздних записей.

Ключевые слова: икона, исследование, укрепление, удаление записей, восполнение утрат.

Abstract. The icon of the unknown master «The Virgin and Child» from the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus was restored. The restoration process included the strengthening of painting, the removal of late painting.

Keywords: icon, research, strengthening, removal of late painting, make up for painting losses.

Икона неизвестного мастера «Богоматерь с младенцем» поступила на реставрацию в июне 2016 г. Согласно карточке инвентарного каталога произведение поступило в собрание Национального художественного музея Республики Беларусь в 1981 г. из д. Боровцы Вилейского района Минской области.

Икона в накладной раме поступила на реставрацию под профилактической заклеивкой. При этом фрагменты осыпей красочного слоя, красочного слоя с грунтом, а также вздутия левкаса удерживались непосредственно на профилактической заклеивке.

Основа иконы представляла собой составной щит (88 x 73,5 x 2,5 см) из трех сосновых досок. Тыльная сторона основы обработана скобелем. Доски связаны двумя врезными, односторонними, несквозными, подвижными, простыми, частично выступающими из пазов шпонками из сосны. В верхней части иконы, а также под шпонками наблюдались глубокие трещины. Имелись расщепы и потертости по краям, вмятины, царапины, сколы, затеки, местами незначительные утраты древесины.

На тыльной стороне, кроме музейных шифров, под верхней шпонкой имеется надпись черной краской в столбик: «Писаль 3.^й бригады батарейной 1.^й роты Н= — Козыревъ» (рис. 1).

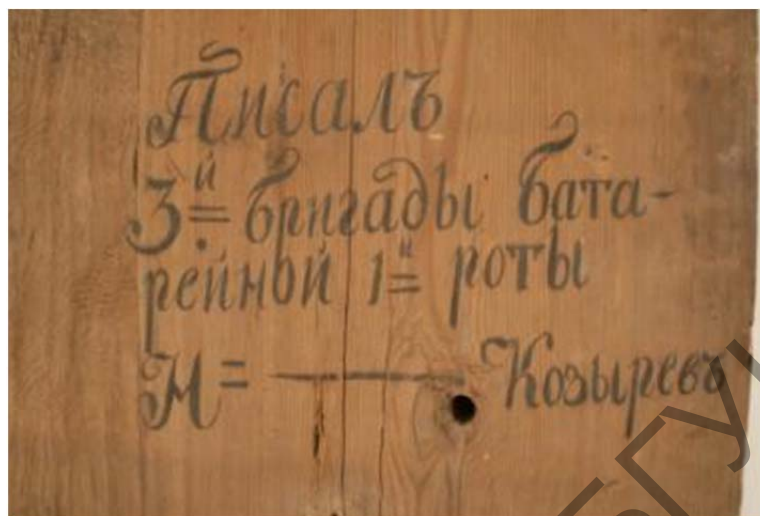


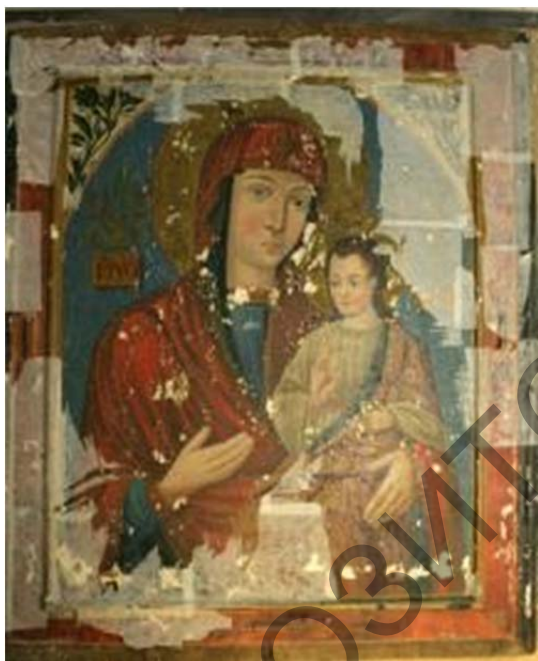
Рис. 1. Надпись на тыльной стороне основы

Проведенные дореставрационные физико-химические и технико-технологические исследования показали, что надпись указывает только примерное время поновления иконы (XIX ст., батарейная № 1 рота 3-й артиллерийской бригады; создана 20 мая 1820 г.). Данный вывод был сделан на основании рентгенографического исследования, исследований структуры живописи (микрошлифы), материаловедческого исследования состава художественных материалов. Изучение стратиграфического строения иконы показало слои поновлений (переписей), местами с перегрунтовкой по нижележащим авторским слоям. Изучение химического состава красочных слоев подтвердило датировку верхнего слоя записи периодом XIX ст. Пигментный состав авторских красочных слоев, грубый перетир составляющих авторских красочных пасты и грунта, характер обработки досок основы позволяют датировать создание произведения более ранним периодом. Церковь пророка Иоанна Предтечи в д. Боровцы была построена в 1789 г. Предположительно, икона могла быть написана к этой дате или перенесена из другого места.

В процессе реставрации вначале проводилось укрепление красочного слоя и грунта иконы. Укрепление проводилось через старую профилактическую заклею, выполненную непрофессионально и оставленную на непозволительно долгое вре-

мя. Икона хранилась под профилактической заклеюй в вертикальном положении, в результате чего произошло отставание папиросной бумаги в некоторых местах с образованием так называемых карманов, внутри которых находились фрагменты отставшего грунта с красочным слоем.

На основании результатов исследования было принято решение провести раскрытие авторской живописи от поздней записи. Первоначально было проведено пробное раскрытие в верхнем правом углу на планке обрамления и одеждах младенца. В результате проведенных пробных работ была подтверждена степень сохранности авторского слоя произведения как позволяющая провести раскрытие.



а)



б)

Рис. 2. Вид иконы в процессе реставрации:

- а) укрепление и снятие старой профилактической заклеюй;
- б) удаление записей и подведение реставрационных грунтов

Удаление записи и реставрационных чинок выполнялось в три этапа. Сперва было раскрыто обрамление, затем одежды и резной фон иконы. Завершающим этапом было раскрытие личного письма.

По завершении раскрытия был подведен реставрационный грунт в местах утрат. Перед началом выполнения тонировок изображение было покрыто слоем лака. Нивелировка утрат выполнялась акварельными красками. По окончании тониро-

вок поверхность иконы была покрыта защитным слоем лака. Также была выполнена реконструкция обрамления – двух планок и штапика.

В результате проведенных работ произведение древнебелорусской живописи подготовлено к экспонированию и дальнейшим научным исследованиям.

А. Г. Міцкевіч (Беларусь, Мінск),
кандыдат біялагічных навук;
Ю. Ф. Маісееў (Беларусь, Мінск);
Л. Л. Сысоева (Беларусь, Мінск);
А. У. Шабуня-Клячкоўская (Беларусь, Мінск),
кандыдат фізічных навук, дацэнт
Angelica Mitskevich (Belarus, Minsk),
Ph. D. in Biology;
Yuri Moiseev (Belarus, Minsk);
Lyubov Sysoeva (Belarus, Minsk);
Helena Shabunya-Klyachkovskaya (Belarus, Minsk),
Ph. D. in Physics, associate Professor

СЁМЫ АБРАЗ З СЕРЫІ ЛАТЫГАЎСКАГА МАЙСТРА

THE SEVENTH ICON FROM THE SERIES PRODUCED BY THE MASTER FROM THE VILLAGE OF LATYGOVO

Анотацыя. У працы прадстаўлены вынікі аналітычнага даследавання абразы «Уваскрашэнне», якое выканана з мэтай атрымання дадзеных для карэктнага падбору методыкі рэстаўрацыі. Вынікі працы дазволілі таксама вызначыць абраз.

Ключавыя словы: абраз, рэнтгенаграфія, пігменты, стратыграфія, біоповреждение, атрыбуцыя.

Abstract. The paper presents the results of the analytical study of the icon «Resurrection», performed in order to obtain data for the correct selection of the restoration technique. The results of the work also made it possible to attribute icon.

Keywords: Icon, X-ray, pigments, stratigraphy, biodamage, attribution.

На дарэстаўрацыйныя даследаванні трапіў абраз «Уваскрашэнне» (97 х 66 см, дрэва, тэмпера), стан якога патрабаваў тэрміновага рэстаўрацыйнага ўмяшальніцтва. З зыходных дадзеных было вядома, што абраз у музей паступіў з Наўга-

родскага гісторыка-архітэктурнага музея-запаведніка як зварот з даваенных калекцый. Захавальнік калекцыі звярнула ўвагу на падабенства іканаграфіі да хрыстаматыйна вядомага абраза «Раство Хрыстова» латыгаўскага майстра (1746 г., 89 x 64 см, дрэва, алей). Былі праведзены паралельныя параўнальныя даследаванні абодвух абразоў (мал. 1; 2).



Мал. 1. Абраз «Уваскрашэнне»,
невядомы мастак



Мал. 2. Абраз «Раство Хрыстова», 1746 г.,
латыгаўскі майстар,
Віцебская вобл.

У першую чаргу пры абследаванні абраза «Уваскрашэнне» звярнула на сябе ўвагу тое, што найбольшыя страты жывапісу былі выкліканы нанесенай у свой час прафілактычнай заклеяй у месцах стыку паперы. Аднак моцнае «мяленне», сыпучы стан паверхні жывапісу даў падставу для меркавання, што гэтая з'ява магла быць узмоцнена жыццядзейнасцю цвілевых грыбоў. Прафілактычная заклея магла стаць як крыніцай вільгаці для прарастання спор, так і крыніцай легкадаступных пажыўных рэчываў для наступнага развіцця міцэлію. Пасеўныя пробы глебы на агарызаванае мікрабіялагічнае асяроддзе Чапека-Докса паказаў наяўнасць аднаго віду ксерафітнага мікраміцэта, што пацвердзіла факт біялагічнага пашкоджання абраза.

Дошкі асновы абраза таксама звярнулі на сябе ўвагу, прычым не толькі архаічным спосабам апрацоўкі драўніны, але і розніцай парод драўніны – з трох дошак дзве ліпавыя і адна вузейшая з елкі. Параўнанне з абразом латыгаўскага майстра паказала як аналагічны спосаб апрацоўкі драўніны, так і наяўнасць у аснове дзвюх ліпавых дошак і адной вузейшай яловой (мал. 3; 4).



Мал. 3. Аснова абраза
«Уваскрашэнне»



Мал. 4. Аснова абраза
«Раство Хрыстова»

На дошках асноваў абодвух абразоў у наяўнасці сляды абвуглівання драўніны. Абгарэўшыя зоны былі добра прыкметныя і на вонкавым баку абраза «Уваскрашэнне» (мал. 5) на абразе латыгаўскага майстра знешне такіх прыкмет не назіралася.



Мал. 5. Сляды абвуглівання на аснове абраза «Уваскрашэнне»

Фарбавыя пласты у некаторых месцах ляжалі яўна на пашкоджанай агнём паверхні драўніны, а ў іншых – на неабвугленай. Зоны неабгарэлай драўніны са стратамі жывапісу мелі

прыкметы механічнай счысткі ручным інструментам (накшталт скобеля ці рубанка).

Вывучэнне стратыграфічнай будовы жывапісу пацвердзіла, што для напісання абраза была выкарыстана аснова абраза, які быў моцна апалены ў пажары. Свежы грунт і жывапіс у некаторых месцах ляжыць на абвугленай драўніне (мал. ба), а ў некаторых – жывапіс ляжыць на закопчаным больш старым грунце (больш грубы памол пігментаў) (мал. бб). Вывучэнне стратыграфіі жывапісу другога абраза паказала наяўнасць перагрунтоўкі па закопчанай паверхні старога грунту (мал. бв). Гэта сведчыць, што абраз таксама напісаны на дошцы, пацярпеўшай ад агню. Знешні выгляд, структура і памер мікраўключэнняў на шліфах з абодвух твораў таксама падобныя.



Мал. 6. Шліфы проб жывапісу:
а), б) абраз «Уваскрашэнне»;
в) абраз «Раство Хрыстова»

Параўнанне фрагментаў рэнтгенаграм даследуемага твора паказала моцнае падабенства тэхнікі пісьма з фрагментамі рэнтгенаграм абраза «Раство Хрыстова» 1746 г. з царквы сяла Латыгава Віцебскай вобласці (мал. 7–8).

Папярэднія даследаванні матэрыялаў жывапісу выявілі алей у якасці вяжучага абодвух твораў. Аналіз проб паказаў наяўнасць у жывапісе абодвух твораў у якасці белай фарбы свінцовых бялілаў (што не выклікае здзіўлення), а ў якасці чорнага пігмента – паленай косці. Таксама ў складзе фарбаў абодвух абразоў былі выяўлены чырвоная вохра (гематыт) з прымесным анатазам і глаўканіт.



а) б)
Мал. 7. Рэнтгенаграмы фрагментаў жаночых твараў:
а) абраз «Уваскрашэнне»;
б) абраз «Раство Хрыстова»



а) б)
Мал. 8. Рэнтгенаграмы фрагментаў мужчынскіх твараў:
а) абраз «Уваскрашэнне»;
б) абраз «Раство Хрыстова»

Усе пералічаныя факты даюць магчымасць вызначыць і аўтара, і месца бытавання абраза, які трапіў на дарэстаўрацыйныя даследаванні як твор невядомага майстра і невядомага паходжання. Гэта сёмы з абразоў царквы з вёскі Латыгава Віцебскай вобласці, напісаны чалавекам, вядомым як латыгаўскі майстар.

Ю. В. Мицкевич (Беларусь, Минск),
кандидат педагогических наук, доцент
Yuliya Mitskevich (Belarus, Minsk),
Ph. D. in Pedagogical Sciences, associate Professor

МЕРЧАНДАЙЗИНГ КАК ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ ПРОДУКТОВ РЕМЕСЛЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

MERCHANDISING AS AN EFFECTIV METHOD OF POSITIONING PRODUCTS OF CRAFTSMAN ACTIVITY

Аннотация. В данной статье обоснованы методические подходы к использованию инструментария мерчандайзинга в ремесленной деятельности физических лиц, что позволяет им формировать и развивать коммуникации с целевой аудиторией на более качественном профессиональном уровне и повысить конкурентоспособность с учетом адаптации к современным реалиям рыночной среды.

Ключевые слова: мерчандайзинг, розничная торговля, целевая аудитория, ремесленники, объект рекламирования.

Abstract. This article substantiates the methodological approaches to the use of merchandising tools in the craft activities of individual entrepreneurs, which will allow them to form and develop communication with the target audience at a higher professional level and increase competitiveness, taking into account adaptation to modern realities of the market environment.

Keywords: merchandising, retail, target audience, artisans, object of advertising.

Мерчандайзинг (от англ. «merchandising») – это искусство розничной торговли, в то же время наиболее быстро развивающееся направление в продвижении продукции на рынке с учетом знаний психологии потребительского поведения, включающее в себя размещение товара, разработку и позиционирование материалов, которые содержат информацию об объекте рекламирования.

В настоящее время проблеме использования инструментария мерчандайзинга как технологии маркетинга, способствующей повышению эффективности деятельности предприятий крупных форм собственности, уделяется все большее внимание. Однако пока не существует научных исследований, посвященных теме возможностей применения мерчандайзинга в ремес-

ленной деятельности индивидуальных предпринимателей, которые находят поддержку на государственном уровне и заинтересованы в эффективном позиционировании себя на рынке Республики Беларусь и за ее пределами [2].

Так, более 5000 человек по всей республике занимаются ремесленной деятельностью. Стремление в обществе к индивидуальности обуславливает спрос на изделия ручной работы. В Беларуси проводится большое количество фестивалей и ярмарок, где производители позиционируют свои изделия. Отличительные особенности ремесленной деятельности в Республике Беларусь следующие: не является предпринимательской деятельностью; осуществляется физическими лицами с применением ручного труда и инструмента, в том числе электрического; является деятельностью по изготовлению и реализации товаров, выполнению работ и оказанию услуг; должна осуществляться самостоятельно без привлечения иных физических лиц по трудовым и (или) гражданско-правовым договорам; основной целью является удовлетворение бытовых потребностей граждан.

Результаты нашего исследования позволяют утверждать, что в настоящее время недооценивается степень влияния мерчандайзинга на увеличение объемов продаж в сфере ремесленной деятельности; не в полной мере учитываются особенности взаимодействия ремесленника с целевыми группами; отсутствуют методические подходы к использованию инструментария мерчандайзинга в ремесленной деятельности.

С развитием торговли значимость мерчандайзинга повышается. Рынок все более сегментируется, и в условиях конкуренции результативнее деятельность тех ремесленников, которые грамотно используют инструменты мерчандайзинга в процессе реализации своей продукции.

Известные исследователи в области мерчандайзинга Р. Канаян и К. Канаян считают, что «мерчандайзинг – это маркетинг в розничной торговой точке, разработка и реализация методов и технических решений, направленных на совершенствование предложения товаров в том месте, куда потребитель традиционно приходит с целью совершить покупку» [3, с. 5]. Специалист по мерчандайзингу Л. Г. Таборова констатирует, что «мерчандайзинг – целая система или комплекс мер, направ-

ленных на продвижение на рынке того или иного продукта, марки или бренда» [8, с. 7].

Раскрывая сущность мерчандайзинга, М. А. Алексеенко дает ему такое определение: «...это вся презентационная деятельность, обусловленная особенностями визуального восприятия потребителей» [1, с. 15]. Впервые научные аспекты визуального мерчандайзинга в контексте экономики были раскрыты в диссертации Ю. В. Сягловой, где она утверждает, что визуальный мерчандайзинг может являться частью маркетинговой и рекламной стратегии компании, так как направлен на регулирование покупательских потоков и создание маршрутов движения потребителей [7, с. 35].

Согласно мнению М. С. Ключковой, основными целями мерчандайзинга являются: побуждение потенциального покупателя выбрать и приобрести товары конкретного бренда; формирование лояльности покупателей к торговой точке, к торговой марке и к производителю; продвижение продукции в розничной торговле – Point of Sale (конечная точка продаж) – для новых торговых марок или брендов; увеличение объема продаж [4, с. 74].

На наш взгляд, одной из доминантных задач коммуникационной политики в мерчандайзинге является сокращение продолжительности мыслительного процесса, проходящего с момента знакомства покупателей с товаром до момента его приобретения.

Согласно указу президента Республики Беларусь от 09 ноября 2017 г. № 364 «Об осуществлении физическими лицами ремесленной деятельности» ремесленники вправе реализовывать изготовленные ими товары на торговых местах на рынках, ярмарках и (или) в иных установленных местными исполнительными и распорядительными органами местах, в помещениях, используемых для их изготовления, с применением рекламы в глобальной компьютерной сети Интернет, путем пересылки почтовым отправлением (в том числе международным), доставки по указанному потребителем адресу любым видом транспорта, а также на основании гражданско-правовых договоров, заключаемых с юридическими лицами и ИП [2].

Важным, на наш взгляд, являются следующие моменты в процессе позиционирования продукции ремесленников: обес-

печение доступности объектов рекламирования для покупателей в процессе выбора без участия автора или продавцов-консультантов; организация распределения познавательных ресурсов во времени и пространстве торгового зала; понятная и логичная стратегия передвижения представителей целевой аудитории по торговому залу; создание позитивной атмосферы в местах продаж с целью конструктивного воздействия на разные группы населения.

Выделим основные подходы к применению мерчандайзинга для ремесленников. Ассортиментный подход – необходимость продумывать минимально допустимый набор ассортиментных позиций, которые должны быть у продавца с учетом пожеланий автора. Количественный подход направлен на поддержание в торговом зале оптимального уровня товарного запаса, то есть такого, который обеспечивает наличие достаточного количества товаров необходимого ассортимента в торговом зале. Кроме того, товары, выставленные в витрине, должны быть в продаже. Управленческий подход основывается на управлении движением покупательского потока и начинается с планировки торгового зала магазина. Демонстрационный подход – это выбор способов представления товаров в торговом зале магазина, вида товара, упаковки, имиджа магазина. Коммуникационный подход: рекламные материалы являются существенной частью коммуникационной политики и ориентированы на мотивацию потребителей к покупке продукции.

М. Котляренко дает следующие советы по расположению продукции:

- использовать вертикальную выкладку, так как единый блок товаров одного бренда или производителя привлекает больше внимания;
- выкладывать продукцию слева направо, или от меньшей к большей, или от светлого к темному;
- использовать более ходовые позиции в качестве «стен», обрамляющих менее популярные;
- размещать маленькие упаковки выше, а большие – ниже;
- располагать свою продукцию поближе к лидеру [5, с. 98].

Грамотный мерчандайзер использует не только свои знания в этой области, но и воздействует на психологию потребителя, используя скрытые методики, такие как «Движение глаз»,

«Обратные часы», «Золотой треугольник», «Принцип совместности», «Зона вытянутой руки», «Товар на уровне глаз», «Принцип локомотива», цветовой акцент, звуковое сопровождение, аромамаркетинг, освещение, «группировка», когда товар должен располагаться на витрине (прилавке) группами по одному основанию [6].

Таким образом, для того чтобы изделия ручной работы нашли отклик у целевой аудитории, производителям необходимы знания психологии потребительского поведения, требуются навыки размещения товара в пространстве, опыт коммуникаций с разными группами населения.

1. *Алексеевко, М. А.* Визуальный мерчендайзинг как инструмент маркетинга / М. А. Алексеевко // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Экономика и право. – 2012. – С. 34–39.

2. *Горбач, А.* Новый Указ по ремесленной деятельности [Электронный ресурс] / А. Горбач. – Режим доступа: <http://statut.by/lichnyj-jurist/17-work-and-judging/1656-11-10-2017>. – Дата доступа: 23.11.2018.

3. *Канаян, К.* Мерчендайзинг / К. Канаян. – М. : РИП-холдинг, 2005. – 147 с.

4. *Клочкова, М. С.* Мерчендайзинг : учеб.-практ. пособие / М. С. Клочкова. – М. : ИТК Дашков и К, 2009. – 275 с.

5. *Котляренко М.* Мерчендайзинг – это искусство / М. Котляренко // Практический маркетинг. – 2001. – № 7. – 289 с.

6. *Кохова Ю. Д.* Мерчендайзинг – способ воздействия на психологию потребителя [Электронный ресурс] / Ю. Д. Кохова, В. А. Алексунин // Молодой ученый. – 2017. – № 39. – С. 27–29. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/173/45768>. – Дата доступа: 26.11.2018.

7. *Сяглова, Ю. В.* Визуальный мерчендайзинг в системе маркетинговых коммуникаций : дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05. / Ю. В. Сяглова. – М., 2005. – 165 с.

8. *Таборова, Л. Г.* Умный мерчендайзинг / Л. Г. Таборова. – М. : Дашков и К, 2009. – 229 с.

П. М. Сапотько (Беларусь, Минск)
Pavel Sapotko (Belarus, Minsk)

СОХРАНЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЕСЕЛ В КОНТЕКСТЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

PRESERVATION AND REVIVAL OF NATIONAL CRAFTS AND CRAFTS IN THE CONTEXT OF THE STATE CULTURAL POLITICS OF THE REPUBLIC OF BELARUS

Аннотация. Рассматривается культурная политика как направление политики государства, связанное с планированием, прогнозированием, проектированием, реализацией и обеспечением культурной жизни государства и общества, как неотъемлемая часть государственного строительства Республики Беларусь.

Ключевые слова: народные промыслы и ремесла, государственная культурная политика, историко-культурные ценности.

Annotation. We consider the cultural politics as a direction of state politics related to planning, forecasting, designing, implementing and ensuring the cultural life of the state and society is an integral part of the state-building of the Republic of Belarus.

Keywords: folk crafts and crafts, state cultural politics, historical and cultural values.

В рамках государственной культурной политики осуществляется: возрождение, изучение и продвижение традиций народного искусства; обеспечение процесса трансляции из поколения в поколение ценностей народной культуры; популяризация творчества народных мастеров; укрепление материально-технической базы учреждений культуры и образования, осуществляющих обучение детей и молодежи народному искусству; содействие в установлении международных контактов и др.

Для решения указанных задач государством через свои институты предпринимается комплекс необходимых мер, среди которых выделим следующие: проведение фестивалей, смотров, конкурсов, пленэров; организация выставочных проектов; подготовка специалистов со средним специальным и высшим образованием для работы в школах искусств, центрах дополнительного образования, дворцах, домах и центрах культуры и народного творчества; проведение научно-практических конференций, методических семинаров, тематических круглых

столов; издание каталогов, фотоальбомов, научных монографий; придание белорусским народным промыслам и ремеслам статуса нематериальной историко-культурной ценности и внесение их в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь; закупка произведений народных мастеров в фонды музеев; создание возможностей для производства продукции народных промыслов и их реализации на белорусском и зарубежном рынках; публикация статей в печатных и электронных средствах массовой информации, создание специальных телесюжетов, программ на радио и др.

Согласно Государственной программе «Культура Беларуси» на 2016–2020 гг. среди задач подпрограммы 1 «Наследие» – «создание условий для дальнейшего развития народных художественных ремесел» [1]. При этом одним из целевых показателей является «количество фестивалей (фестивалей-ярмарок), праздников, проводимых в целях демонстрации достижений мастеров народных художественных ремесел (не менее восьми в год)» [1]. В 2012–2015 гг. в Беларуси реализовывалась Государственная программа возрождения технологий и традиций производства случких поясов и развития производства национальной сувенирной продукции «Случские пояса», благодаря которой изучены технологии производства случкий поясов, а также возрождено производство их аналогов в современных условиях.

Ежегодно в разных регионах Беларуси проходят международные, республиканские и региональные фестивали, ярмарки, пленэры, среди них Международный пленэр гончаров (д. Городная, Столинский район), Республиканский фестиваль-ярмарка ремесел «Весенний букет» (Минск), Областной пленэр резчиков монументальной скульптуры (Дрогичинский район) и др.

Хорошей традицией стало проведение с определенной периодичностью республиканских праздников-конкурсов: Республиканский праздник-конкурс соломоплетения «Саламяны цуд», Республиканский праздник-конкурс лозоплетения «Лазовыя карункі», Республиканский праздник-конкурс резьбы по дереву «Дрэва жыцця», Республиканский праздник-конкурс гончарства «Ганчарны круг», Республиканский праздник-конкурс вытинанки «Ажурныя фантазіі», Республиканский праздник-конкурс кузнечного дела «Залатая падкова» и др. Широ-

кий круг мастеров народного творчества и множество гостей собирают праздники-конкурсы «Матчыны кросны» (ткачество), «Гліняны звон» (гончарство), «Разьбы зачараванне» (резьба по дереву), «Млечны шлях ад рук бабулі» (традиционный рушник и пояс) и др.

Выставки народных мастеров постоянно проходят в рамках крупных фестивалей: Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», Международного фестиваля «Александрыя збірае сяброў», Национального фестиваля песни и поэзии «Молодечно», Республиканского фестиваля национальных культур, Дня белорусской письменности, Республиканского фестиваля-ярмарки тружеников села «Дажынкi» и др., что вызывает большой интерес к народному искусству и стимулирует творческую активность мастеров.

Неотъемлемым элементом сохранения и приумножения национального достояния, выраженного в произведениях народного искусства, являются выставочные проекты в музеях и галереях, которые призваны демонстрировать достижения народных умельцев, развивать высокий эстетический вкус у зрительской аудитории, создавать пространство для реализации творческого потенциала мастеров и стимулировать их на создание новых произведений. В последние годы интересные выставки народных промыслов и ремесел проходили во всех ведущих музеях страны – Национальном историческом музее Республики Беларусь, Национальном художественном музее Республики Беларусь, Национальном Полоцком историко-культурном музее-заповеднике, Историко-культурном музее-заповеднике «Заславль», Музее истории города Минска, а также в галереях, таких как Республиканская художественная галерея Белорусского союза художников (Дворец искусств), художественная галерея «Университет культуры» Белорусского государственного университета культуры и искусств (Дворец Республики) и др. Выдающиеся произведения декоративно-прикладного искусства и ценные памятники народной культуры и быта находятся в Музее древнебелорусской культуры в Национальной академии наук Беларуси.

В качестве примеров можно привести следующие выставочные проекты, реализованные в 2018 г.: выставка произведений преподавателя Минского государственного профессионально-

технического колледжа декоративно-прикладного искусства имени Н. А. Кедышко Елены Гурецкой и ее учеников «Лоза как песня» в филиале Национального художественного музея Республики Беларусь «Музей белорусского народного искусства в д. Раубичи», выставка «Традиционная художественная культура Беларуси» на основе коллекции доктора искусствоведения Евгения Сахуты в Национальном историческом музее Республики Беларусь, выставка «Чароўны свет выцінанкі» в художественной галерее «Университет культуры» и др. Каждый год на базе Минского областного центра народного творчества проходит Республиканская выставка «Калядныя ўзоры» Белорусского союза мастеров народного творчества. Перечисленные творческие инициативы демонстрируют особенности народной культуры и популяризируют традиционные промыслы и ремесла: гончарство, ткачество, вышивку, вытинанку, художественную обработку дерева, плетение из соломы и лозы, роспись и др.

Одним из действенных механизмов поддержания творческой среды и развития народного искусства является подготовка квалифицированных кадров, в том числе педагогических. В настоящее время на высоком профессиональном уровне осуществляется подготовка специалистов в области народного творчества на кафедре народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств, кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма Белорусской государственной академии искусств, кафедре декоративно-прикладного искусства и технической графики Витебского государственного университета имени П. М. Машерова, кафедре дизайна и моды Витебского государственного технологического университета и др. По специальности «декоративно-прикладное искусство» готовят специалистов в Минском государственном художественном колледже имени А. К. Глебова, Минском государственном колледже искусств, Минском государственном профессионально-техническом колледже декоративно-прикладного искусства имени Н. А. Кедышко, Молодечненском государственном музыкальном колледже имени М. К. Огинского и других учебных заведениях. На базе Гомельского государственного профессионально-технического колледжа народных художественных

промыслов студенты осваивают специальности «декоративно-прикладное искусство» и «технология производства швейных изделий».

Большое значение в деле развития и сохранения народных промыслов и ремесел, укрепления профессиональных контактов между исследователями и мастерами имеет проведение международных и республиканских научно-практических конференций и круглых столов. Ежегодно такие мероприятия организует филиал Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы». По их итогам издаются коллективные монографии и сборники докладов, представляющие результаты научной и практической деятельности ведущих ученых, представителей профессорско-преподавательского состава высших учебных заведений, а также самих мастеров народного творчества.

В рамках Государственной программы научных исследований на 2016–2020 гг. «История, культура, общество, государство» (подпрограмма №1 «История, духовная и материальная культура белорусского народа») ученые отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства филиала Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы» работают над заданием «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Беларуси: актуальные проблемы современности и перспективы развития» с целью комплексного исследования духовной культуры и искусства Беларуси для разработки стратегии укрепления национальной идентичности в условиях современного информационного общества и новых глобализационных вызовов [2, с. 56–57].

Среди фундаментальных изданий по указанной теме – монографии Е. М. Сахуты «Беларуская выцінанка» (2008), «Беларускае народнае мастацтва» (2011), «Сучаснае народнае мастацтва Беларусі» (2013), «Беларускае народнае ганчарства» (2013), «Беларускае народнае кавальства» (2015), «Народнае мастацтва» (2015); монографии В. И. Жука «Белорусская художественная керамика. Тенденции развития» (1984), «Бело-

русское декоративно-прикладное искусство XVIII–XX вв. Становление и тенденции развития» (2006) и др.

В контексте рассматриваемой темы значительна роль методических центров народного творчества, которые существуют в каждой области страны. Данными организациями оказывается методическая помощь субъектам культурной деятельности, осуществляется аналитическая и исследовательская работа, проводится изучение и фиксация местных образцов традиционного искусства, формируется справочно-информационный фонд методических материалов, обеспечивается повышение профессионального уровня работников культуры и творческих работников и др.

В республике успешно функционирует сеть дворцов и домов культуры, центров народного творчества и других культурно-просветительских организаций, а также центров дополнительного образования, в которых подрастающим поколением осваиваются технологии народных промыслов и ремесел. Во многом дома и центры ремесел имеют определяющее значение в брендинге региона, основываясь на характерных региональных традициях. Например, в Лепельском доме ремесел возрождают местный комплекс традиционной народной одежды, в Городокском доме ремесел – технологии «разрѣджанага ткацтва», в Ивенецком центре ремесел – технологии «фляндраванай керамікі». На основе центров ремесел организуются школы народного творчества, например школа бондарства в Ивановском районе, школа гончарства в Столинском районе и др.

Государство активно содействует работе творческих союзов через оформление государственных заказов, привлечение их членов к научной и педагогической деятельности и др. Существенную роль в трансляции традиций народных промыслов и популяризации народного искусства играет Белорусский союз мастеров народного творчества, члены которого в течение нескольких десятилетий достойно представляют нашу страну на престижных международных конкурсах и фестивалях, издают учебно-методические пособия и научно-популярные книги, организуют работу клубных объединений и др.

Многие исследователи и художники отмечены государственными наградами и премиями. В частности, Государственной премии Республики Беларусь удостоены Е. М. Сахута и

В. И. Жук, премии Президента Республики Беларусь «За духовное возрождение» Г. Ф. Шауро и Т. И. Васюк и др.

Государство заботится о выявлении и охране нематериального наследия, к которому относятся народные промыслы и ремесла. К примеру, в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь включены следующие элементы нематериального культурного наследия: творчество резчика по дереву Николая Тарасюка в Пружанском районе, традиционное белоузориное ткачество Понемонья, традиция создания соломенных «пауков» в Быховском районе, неглюбские текстильные традиции Ветковского района, традиция изготовления птицы-оберега на территории Березовского района, технология гончарных изделий мастерами Бобруйского района, традиционное искусство «маляваных дываноў» Витебского Поозерья, творчество мастеров-шаповалов Дрибинского района.

При содействии государства также производится продукция народных промыслов с последующей реализацией на отечественном и зарубежном рынках. Основным производителем изделий народных художественных промыслов и сувенирной продукции в Беларуси является государственное производственно-торговое объединение «Белхудожпромислы» Управления делами Президента Республики Беларусь, обеспечивающее «развитие народных промыслов Беларуси на основе традиционных национальных ремесел и достижений декоративно-прикладного искусства» [3]. Объединение создано с целью «возрождения утраченных, сохранения и дальнейшего развития существующих народных художественных промыслов в республике, обеспечения потребностей населения в изделиях традиционных промыслов и ремесел, создания условий социально-экономического развития предприятий и обеспечения их сырьем, материалами, оборудованием и т. д., а также для организации оптовой и розничной торговли изделиями народных художественных промыслов» [3]. В состав объединения входят двенадцать промышленных предприятий, производящих изделия из лозы, льна, дерева, соломы, керамики, а также национальные костюмы, картины и панно, кованые изделия. Художественные изделия предприятия освобождены от налога на добавленную стоимость. На одном из таких предприятий –

УП «Слуцкие пояса» – осуществляется реконструкция слуцких поясов второй половины XVIII в., повторяющих материалы и технику с использованием ручного ткачества. При предприятии создан Музей истории слуцких поясов. Унитарное предприятие «Скарбница» осуществляет реконструкцию традиционного белорусского костюма, разрабатывает стилизованные этно-коллекции одежды.

Популяризация народных промыслов и ремесел, открытие имен ранее неизвестных авторов и начинающих мастеров происходит также благодаря публикациям в средствах массовой информации. Например, в газетах «Советская Белоруссия», «Рэспубліка», «Звязда», «Культура», «Літаратура і мастацтва», «Настаўніцкая газета» и др. постоянно печатаются ценные материалы, рассказывающие широкой публике об уникальных народных традициях, деятельности белорусских умельцев, проводимых фестивалях, праздниках, конкурсах и др.

1. Государственная программа «Культура Беларуси» на 2016–2020 гг. [Электронный ресурс] // Нац. правовой Интернет-портал Респ. Беларусь. – Режим доступа: <http://www.pravo.by>. – Дата доступа: 12.10.2018.

2. Жук, В. І. Адзел выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва / В. І. Жук // Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы: 60 год з дня заснавання : зб. арт. / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі : рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск, 2017. – С. 48–65.

3. История [Электронный ресурс] // Государственное производственно торговое объединение «Белхудожпромислы» Управления делами Президента Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://suvenir.by/istoriya>. – Дата доступа: 19.12.2018.

4. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры : 20 ліп. 2016 г., № 413-З : прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрв. 2016 г. : адобр. Саветам Рэсп. : тэкст па стане на 10 снеж. 2017 г. – Мінск : Нац. цэнтр прававой інфарм. Рэсп. Беларусь, 2016. – 272 с.

**Я. М. Сахута (Беларусь, Мінск),
доктар мастацтвазнаўства, прафесар
E. Sahuta (Belarus, Minsk),
Doctor of Art, Professor**

**ТРАДЫЦЫЙНЫЯ МАСТАЦКІЯ РАМЁСТВЫ:
АСАБЛІВАСЦІ І ПРАБЛЕМЫ АДРАДЖЭННЯ,
БЫТАВАННЯ І РАЗВІЦЦЯ**

**TRADITIONAL CRAFTS:
CHARACTERISTICS AND PROBLEMS OF THE RENAISSANCE,
THE EXISTENCE AND DEVELOPMENT**

Анотацыя. У артыкуле разглядаюцца праблемы, якія ўзнікаюць на шляху адраджэння, захавання, развіцця, уключэння ў сучасныя культурныя і грамадскія працэсы традыцыйных мастацкіх рамёстваў як галіны нацыянальнай культуры.

Ключавыя словы: мастацкія рамёствы, мастацкія промыслы, традыцыі, сацыяльныя працэсы, мастацкая каштоўнасць, адраджэнне, сучасныя праблемы.

Abstract. The article considers the problems that arise on the way of revival, preservation, development, inclusion in modern cultural and social processes of such distinctive branch of national culture as traditional art crafts.

Key words: artistic crafts, crafts, traditions, social processes, artistic value, revival, modern problems.

Кафедра народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў адзначае сваё 25-годдзе. Адначасова апошняя чвэрць стагоддзя – гэта і новы, адметны этап у гісторыі народнага мастацтва і традыцыйных мастацкіх рамёстваў. Такое зусім не выпадковае супадзенне – відавочнае сведчанне сінхроннасці і ўзаемазвязанасці важнейшых з’яў і працэсаў у сучаснай нацыянальнай культуры Беларусі.

Старэйшае пакаленне, якое застала 70–80-я гг. мінулага стагоддзя, добра памятае, як літаральна на вачах традыцыйныя мастацкія рамёствы адыходзілі ў нябыт. Прычыны гэтага былі розныя, як суб’ектыўнага, так і аб’ектыўнага характару, але вынік бачыўся адзін і, думалася, непазбежны: традыцыйныя мастацкія рамёствы і промыслы ў хуткім часе стануць набыткам мінулага, што, зрэшты, ужо даўно адбылося ў многіх

краінах Заходняй Еўропы. На шчасце, грамадска-палітычныя пераўтварэнні ў канцы 1980-х – пачатку 1990-х гг., набыццё Беларуссю незалежнасці не толькі прыпынілі працэс заняпаду, але і садзейнічалі адраджэнню і нават прыкметнаму развіццю многіх відаў народнага мастацтва, традыцыйных мастацкіх рамёстваў і промыслаў. Асновай гэтых працэсаў перш за ўсё стала карэннае змяненне грамадскай думкі пра народнае мастацтва: не як пра набытак мінулага ці музейную архаіку, а як пра жывую з’яву сённяшніх дзён, каштоўны нацыянальны набытак суверэннай краіны. У нас нібыта адкрыліся вочы на яшчэ жывыя скарбы традыцыйнай народнай творчасці, якімі можна з поўным правам ганарыцца як унікальным багаццем нацыі. Адна часова прыйшло і ўсведамленне, што трэба тэрмінова прымаць меры па іх зберажэнню, адраджэнню, уключэнню ў сучасныя культурныя працэсы. Такія змены сітуацыі ў адносінах да народнага мастацтва і традыцыйных мастацкіх рамёстваў, заклапочанасць яго становішчам і перспектывамі закранулі як шырокую грамадскасць, так і дзяржаўныя ўлады, вымусілі аказаць рэальную падтрымку гэтай галіны нацыянальнай культуры. Яркімі прыкладамі такога спалучэння дзяржаўных і грамадскіх ініцыятыў і намаганняў, акрамя ўсяго іншага, можна назваць, з аднаго боку, стварэнне кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва Універсітэта культуры і мастацтваў, з другога – арганізацыя грамадскага аб’яднання «Беларускі саюз майстроў народнай творчасці». І вось ужо чвэрць стагоддзя гэтыя структуры разам з рознымі іншымі дзяржаўнымі і грамадскімі структурамі і аб’яднаннямі сумеснымі намаганнямі зберагаюць, развіваюць, а то і вяртаюць з поўнага забыцця многія віды традыцыйнай мастацкай творчасці, спрабуюць узняць іх на новы, сучасны ўзровень, арганічна і натуральна ўключыць у сённяшняе культурныя і гаспадарчыя працэсы. Сённяшняе моладзь, пэўна, лічыць разнастайныя акцыі на ніве народнай мастацкай творчасці, якія дэманструюць багацце, разнастайнасць, адметнасць сучаснага народнага мастацтва, звыклай, заканамернай і традыцыйнай з’явай, хоць гэта дасягненне менавіта нашага часу.

Пры ўсім тым нельга не адзначыць, што гэтыя доўгачаканыя, патрэбныя і своєчасовыя працэсы не такія простыя і адназначныя, як уяўляецца на першы погляд. Сучаснае народнае

мастацтва далёка не заўсёды адэкватнае «класічнаму», як бы мы ні імкнуліся абсалютна дакладна паўтарыць былыя ўзоры. У большасці выпадкаў яны ўжо страцілі не толькі сваё першаснае прызначэнне, але і ранейшы глыбінны сэнс і змест, як не вызначаецца ім, напрыклад, сучасная сцэнічная імітацыя традыцыйных абрадаў і святаў. Амаль поўная страта колішніх бытавых, практычных, абрадавых функцый пакінула ў мінулым даволі істотную аснову народнай мастацкай творчасці. Таму сваё натуральнае жыццё прадаўжаюць толькі тыя рэдкія віды рамёстваў, якія і сёння не страцілі сваіх утылітарна-дэкаратыўных функцый. Іншыя ж даводзіцца спецыяльна падтрымліваць, развіваючы мастацкія або сувенірныя якасці, а то і ўвогуле зыходзіць з таго, што той ці іншы забыты ці заняпалы від традыцыйнага мастацкага рамяства павінен быць адроджаны і захаваны як элемент нацыянальнай культурнай спадчыны, без намеру яго практычнай запатрабаванасці ў сучасным жыцці. Такі напрамак – у пераважнай большасці вынік дзяржаўнага клопату, галоўным чынам дамоў і цэнтраў рамёстваў, якіх сёння налічваецца каля сотні. Іх стараннямі адроджаны, вернуты з небыцця, уключаны ў Дзяржаўны спіс нематэрыяльнай культурнай спадчыны капільскае закладное ткацтва, гарадзянскае ганчарства, паазерскія роспісы па тканіне, сапоцкінскія пісанкі, гродзенскія велікодныя вербы, падбельскае і гудзевіцкае падвойнае ткацтва і іншыя адметныя з’явы ў нацыянальнай мастацкай культуры, жыццё якіх, трэба спадзявацца, будзе падтрымлівацца не столькі грамадскімі запатрабаваннямі, колькі ўсведамленнем іх культурнай каштоўнасці.

Гэтае ж усведамленне менавіта культурнай, мастацкай каштоўнасці вымушае мяняць характар многіх забытых, але апошнім часам адроджаных на новым узроўні рамёстваў. Гэта ярка дэманструе, напрыклад, наш нацыянальны феномен – беларуская саломка. Сваю традыцыйную практычную скіраванасць або абрадавае прызначэнне саламяныя вырабы даўно страцілі, сённяшня ж творчасць саломпляцельшчыкаў – з’ява амаль цалкам мастацкага, а таксама сувенірнага характару. Яшчэ больш выразна гэта выяўляе выцінанка – яркая з’ява на мяжы народнага мастацтва, аматарскай творчасці і прафесійнага выяўленчага мастацтва, якая хоць і вызначаецца высокім узроўнем і нацыянальнай адметнасцю, але з-за слабой раскрытанасці

нашага мастацкага рынку пакуль не стала запатрабаваным сувенірам (у адрозненне, скажам, ад польскай).

Што да мастацкіх рамёстваў, якія прадаўжаюць сваё натуральнае развіццё, то тут, як і раней, на першы план выступаюць законы рынку і практычнай запатрабаванасці. Ці не найбольш яркі прыклад – сучаснае мастацкае кавальства. Яшчэ нядаўна практычна забытае, сёння яно даволі запатрабаванае, сучасныя майстры-кавалі ледзь паспяваюць выконваць заказы на афармленне сядзібаў і катэджаў каванымі кампанентамі: лесвіцамі, балконамі, парэнчамі. Мастацкая дрэваапрацоўка – раней ці не самае масавае і ўніверсальнае рамяство – сёння прыкметна прадстаўлена бондарствам, якое на хвалі цікавасці да экалагічна чыстых матэрыялаў адраджаецца ў колішніх формах, для традыцыйна практычнага прымянення, адначасова дэманструючы прыхільнасць да павышэння дэкаратыўнасці вырабаў. Падобная сітуацыя і з лыжкарствам. Як і бандарны посуд, драўляныя лыжкі карыстаюцца сёння адноснай папулярнасцю – зноў жа перш за ўсё для традыцыйна практычнага выкарыстання. У той жа час многія майстры-лыжкары даводзяць традыцыйныя формы лыжак да гранічнай дасканаласці, а то і тактоўна дэкаруюць іх, надаючы статус твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Тэндэнцыі абнаўлення закранулі таксама сучаснае лозапляценне. Яно заўсёды засноўвалася на задавальненні перш за ўсё бытавых патрэб, у значнай ступені гэтыя ж функцыі ўласцівы і сучасным вырабам з лазы. Гэта ніколі не замяна ім узбагачацца пластычна і дэкаратыўна, у выніку нават звычайны традыцыйны кошык ператвараецца ў зграбны ўтылітарна-дэкаратыўны выраб. Не паспеўшы канчаткова страціць сваю ролю ў сучасным побыце, набылі другое жыццё некаторыя віды традыцыйнага тэкстылю. Зноў-такі, іх жыццёвасць перш за ўсё дыктуецца сённяшнімі запатрабаваннямі, пра што сведчыць, напрыклад, цікавасць да практычных, прыгожых, недарагіх тканых ходнікаў і асабліва папулярных апошнім часам так званых вышыванак. Попыт на традыцыйныя валёнкі ў іх сучасным выкананні выклікаў адраджэнне дрыбінскага шапавальства, якое трапіла ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей не толькі як нацыянальны набытак, але і як жывая з’ява сённяшніх дзён.

Можна прыводзіць яшчэ шмат іншых прыкладаў, што дэманструюць адраджэнне і развіццё многіх яшчэ нядаўна заняпалых ці ўвогуле забытых рамёстваў і промыслаў, ацэньваць змены ў іх прызначэнні і характары ў нашыя дні, вызначаць розныя ўзроўні адносін да традыцый і ступень іх інтэрпрэтацыі ў адпаведнасці з сучаснасцю і розныя іншыя аспекты і пытанні, якія яскрава сведчаць, што сучаснае народнае мастацтва і традыцыйныя мастацкія рамёствы – з’ява шматгранная, складаная, неадназначная, якая патрабуе грунтоўнага навуковага аналізу і адначасова зацікаўленага, кваліфікаванага падыходу да кіраўніцтва тымі працэсамі, якія ў сённяшніх умовах ужо не ў стане развівацца натуральным чынам, як раней, што ўсе мы добра бачым на прыкладзе гэтай значнай галіны нацыянальнай мастацкай культуры.

Пры гэтым бачым мы і тое, што на гэтай ніве не ўсё так аптымістычна, як уяўляецца на першы погляд. Хапае тут самых розных праблем, прычым далёка не ўсе з іх вырашальныя. Да такіх ужо добра вядомых працэсаў аб’ектыўнага характару, як глабалізацыя, інтэрнацыяналізацыя, наступленне навукова-тэхнічнага прагрэсу з іх негатыўнымі ўздзеяннямі на традыцыйную творчасць, апошнім часам дадаюцца катастрафічнае старэнне і заняпад беларускай вёскі – адвечнай захавальніцы традыцый народнай мастацкай творчасці. Абрываецца сувязь пакаленняў, парушаецца натуральны механізм перадачы і пераемнасці традыцый, звужаюцца ўмовы для мастацкай творчасці і занятку традыцыйнымі рамёствамі. Такія новыя сучасныя формы арганізацыі перадачы і пераемнасці традыцый, як дамы і цэнтры рамёстваў і фальклору, у вёсках адносна рэдкія і наўрад ці іх там пабольшае. Спадзявацца на ўзвядзенне аграгарадкоў не прыходзіцца. Безаблічнае, узведзенае па тыпавых праектах стандартнае жыллё, да таго ж нярэдка заселенае выпадковым прыезджым кантынгентам, зусім не спрыяе занятку традыцыйнымі відамі мастацкай творчасці. Разам са змяненнем ці разбурэннем этнакультурнага асяроддзя традыцыйная мастацкая культура выцясняецца антымастацтвам, безгустоўнасцю, рознымі формамі масавай культуры, якая нярэдка выдаецца за сучаснае народнае мастацтва, чым затушоўваецца сапраўдная карціна яго сённяшняга становішча, згладжваюцца праблемы ў гэтай галіне культуры.

Немалую занепакоенасць выклікае відавочная камерцыялізацыя народнага мастацтва і традыцыйных мастацкіх рамёстваў. На хвалі сённяшняй цікавасці да гэтай галіны нацыянальнай культуры актыўнасць выяўляюць розныя аматары, якія не з'яўляюцца ні носьбітамі, ні пераемнікамі традыцый, што, зрэшты, нярэдка іх і не хвалюе. Засвоіўшы некаторыя простыя тэхналагічныя прыёмы таго ці іншага рамяства, яны не саромяюцца выдаваць сваю прадукцыю за народнае мастацтва, прычым нярэдка даволі паспяхова. Рынкавая стыхія ў доволі жорсткія ўмовы ставіць традыцыйныя мастацкія рамёствы, якія не заўсёды вытрымліваюць канкурэнцыю з нахабным наступленнем базарнага кітчу, таннай замежнай масавай прадукцыяй.

Хоць гэтыя працэсы ў сваёй большасці таксама маюць аб'ектыўны характар, супрацьстаяць ім усё ж магчыма і неабходна. Гэта з поспехам могуць і павінны рабіць арганізатары розных фестываляў, выставак, конкурсаў, святаў, кірмашоў, выразна размяжоўваючы майстроў традыцыйных рамёстваў і розных аматараў рукадзелля ці гандляроў замежнай прадукцыяй. На жаль, рэальнасць нярэдка дэманструе іншае, варта зазірнуць хоць бы ў магазіны з адзеламі сувенірнай прадукцыі. На паліцах пад шыльдай «Беларускія сувеніры» побач з прыстойнымі работамі нашых майстроў можна бачыць і розную безгустоўную аматарскую прадукцыю, і рускія распісныя матрошкі, і кітайскіх штампаваных драконаў.

Не ўсё адназначна станоўчае і ў дзейнасці ўжо згаданых дамоў і цэнтраў рамёстваў. Добра, калі там працуюць кваліфікаваныя спецыялісты, напрыклад, выпускнікі шаноўнай кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Але далёка не ўсюды і заўсёды іх хапае. Стыхійнасць і выпадковасць у падборы спецыялістаў-кіраўнікоў і метадыстаў прыводзіць да адпаведных вынікаў. Не такая ўжо і рэдкасць сярод прадукцыі дамоў і цэнтраў рамёстваў бачыць розныя вышываныя натуралістычныя «карцінкі» з замежных часопісаў, пераведзеныя ў саламяную аплікацыю творы выяўленчага мастацтва, нізаныя з бісеру дрэвы, кусты, букеты і іншае рукадзелле, якое не мае дачынення не тое што да традыцыйных мастацкіх рамёстваў, а і ўвогуле да мастацтва. Пры гэтым такая яўная бязгусціца можа апраўдвацца важкім аргументам «А народу гэта падабаецца».

Дзеля справядлівасці варта зазначыць, што майстры часам проста вымушаны гэтым займацца, калі дому ці цэнтру рамёстваў даводзяцца планы па выкананню платных паслуг. Вырабамі традыцыйнага характару вырашыць праблему ўдаецца не заўсёды, даводзіцца зыходзіць з патрэбаў рынку, нярэдка далёкіх ад сапраўднай культуры. Але не лішне тут нагадаць, што ў дамоў і цэнтры рамёстваў задачы ўсё ж іншыя, чым простае выкананне фінансавых паказчыкаў.

Аднак зразумела, што гэтая галіна нацыянальнай культуры не можа пазбегнуць стыхіі рынку, ды, зрэшты, традыцыйныя рамёствы былі з ім звязаныя заўсёды, арыентуючыся на патрэбы грамадства. Калі не весці размову пра тыя ўнікальныя скарбы народнай мастацкай культуры, якія мы з падтрымкай дзяржавы адраджаем і захоўваем у аўтэнтчным выглядзе як нацыянальны мастацкі набытак, усе іншыя рамёствы трэба прыстасоўваць да сучасных запатрабаванняў грамадства, у тым ліку і бытавых, гаспадарчых патрэбаў. Гэтаму нам варта павучыцца ў нашых суседзяў-прыбалтаў. Хто пабываў, напрыклад, на вядомым кірмашы «Казюкас», не мог не звярнуць увагу на тое, што большасці вырабаў уласцівы бытавыя, практычныя, утылітарныя якасці, але пры гэтым іх нацыянальная адметнасць застаецца відавочнай. Такі напрамак трэба распрацоўваць і нашым майстрам, калі яны, зразумела, хочуць, каб на іх работы быў належны попыт. Хоць гэта ўжо будзе творчасць «па матывах», але для традыцыйных рамёстваў адаптацыя да патрэбаў часу была характэрная заўсёды.

Гэта, вядома, далёка не ўсе праблемы, якія ўзнікаюць на шляху адраджэння, захавання, развіцця, уключэння ў сучасныя культурныя і грамадскія працэсы такой адметнай галіны нацыянальнай культуры, як традыцыйныя мастацкія рамёствы. Вырашэнне гэтых праблем патрабуе як дзяржаўнай фінансавай падтрымкі, так і немалых высілкаў і намаганняў грамадскасці, навукоўцаў, спецыялістаў і проста прыхільнікаў традыцыйнай мастацкай культуры Беларусі. А яна гэтага вартая.

О. А. Терешенок (Беларусь, Минск),
кандидат искусствоведения
Olga Tereshonok (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History of Arts

ТРАДИЦИИ БЕЛОРУССКОЙ КЕРАМИКИ В РАМКАХ РАЗВИТИЯ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ИНДУСТРИИ

TRADITIONS OF BELARUSIAN CERAMICS WITHIN THE DEVELOPMENT OF TOURISM INDUSTRY

Аннотация. В статье рассматриваются основные формы развития туристической индустрии, способствующие возрождению белорусской художественной керамики. Выявляются основные способы проявления традиций в творчестве художников.

Ключевые слова: художественная керамика, промышленное производство, национальные традиции, туристическая индустрия, декоративно-прикладное искусство.

Annotation. In the article we consider the most important forms of Development of Tourist Industry, which helps to recover the Belarusian art ceramic. We define the common ways how traditions display in an art of different painters.

Keywords: art ceramic, industrial production, national traditions, tourism industry, arts and crafts.

Искусство керамики, которое зародилось на территории Беларуси еще в эпоху неолита, на протяжении долгого времени существовало в форме народного творчества. Именно в нем складывались традиции, которые оказали непосредственное влияние на формирование и развитие профессиональной художественной керамики. Развитие туристического бизнеса, ориентированного на аутентичность, обращение к национальным культурным истокам, способствует возрождению традиций белорусской художественной керамики на современном этапе.

В настоящее время одной из популярных форм возрождения традиций белорусской керамики является создание керамических мастерских на базе агроусадеб. Мастера-керамисты, получившие профессиональное образование в вузах страны, изучают историю ремесла, существовавшего в различных регионах Беларуси и стремятся к возрождению традиций, отражающих национальное своеобразие не только страны, но и ее регионов. Так, например, в Пружанах в рамках инициативы «Воз-

рождение аутентичного ремесла керамики как катализатора развития камерного туризма на Пружанщине» была создана гончарная мастерская по изготовлению черноглянцевого (или задымленного) керамики, характерной для этого района. Пружанские гончары производили в основном посуду: кувшины и «гарляки» для молока, «макотры» для растирания мака, «жбаны», «дуршлагы», «слоики», «мисы», «мялочки» для толчения картофеля, «спарыши», «тройники» и «бабошки» для приготовления бабки, «буньки» для воды. Изделия изготавливались из местной глины, на простейшем домашнем оборудовании. Характерной особенностью посуды было то, что она не покрывалась глазурью, но украшалась декором в виде вертикальных и косых полосок, ромбов. Старинная технология задымления используется в настоящее время и заключается в том, что незадолго до завершения процесса обжига в печь забрасывают щепки, которые дают много дыма и копоти, после чего печь закрывают наглухо и из-за отсутствия кислорода топливо разлагается, и проникает в глину, окисляя ее и черня. Кроме возрождения традиционных технологий для туристов проводятся мастер-классы по гончарному ремеслу.

Возрождение традиций гончарного ремесла осуществляется на базе музейного комплекса старинных ремесел и технологий «Дудутки». Мастер музея Константин Титов работает над возрождением таких технологий, как вошение (керамика в горячем состоянии покрывается слоем пчелиного воска, который закрывает поры, что делает такую посуду пригодной для длительного хранения самых различных жидкостей и продуктов), обвар (керамика в раскаленном состоянии погружается на короткое время в кислый раствор ржаной муки, что приводит к появлению неповторимого узора на поверхности и увеличению крепости посуды) и покрытие стеклянной глазурью (керамика производится путем покрытия поверхности уже обожженного изделия глазурью на основе кварцевого песка с последующим повторным обжигом, во время которого песок плавится до состояния стекла).

Традиции раковской керамики, известной с XVI–XVII вв., получают свое развитие благодаря организованному общественным объединением «Белорусская Гильдия керамистов» фестивалю керамики «ТэраКот». На фестиваль съезжаются ке-

рамысты из всех уголков Беларуси, использующие различные техники и керамические массы. Туристический интерес формируется возможностями участия в творческом процессе, ознакомления с множеством технологических аспектов создания изделия. В рамках фестиваля происходит возрождение традиций гончарного ремесла, способов обжига и декорирования. Кроме того, в Ракове в 2004 г. был открыт музей «Арт-галерея “Янушкевичи”», где в числе прочих экспонатов содержится обширная коллекция керамики XVI–XIX вв., представляющая местную самобытную школу гончарного искусства.

Развитие традиционной керамики является одним из факторов популярности туристических маршрутов, проходящих через Раков, о чем свидетельствуют многочисленные экскурсионные предложения туроператоров. Необходимо отметить, что некоторые программы целиком базируются на знакомстве с керамическим искусством. Например: «Раков – белорусский центр керамики и гончарного искусства», «Раков – Ивенец. История белорусской керамики», «Радощковичи – глиняный рай». Радощковичи, Городок, агроусадьба «Традиции и современность» стали точками маршрута авторской экскурсионной программы «Бенефис знатока с Татьяной Бембель: Глазурь и глина (по старинным дорогам белорусской керамики)». Кроме того, многие операторы предлагают экскурсии по керамическому производству: туры «Борисовская керамика», «Завод керамических изделий в Радощковичах» и др.

Развитие туристического бизнеса способствует увеличению производства сувенирной продукции, отражающей национальное своеобразие и традиции разных регионов Беларуси. Поэтому с начала XXI в. в ассортименте предприятий, занимающихся выпуском художественных изделий из керамики, процент сувенирных изделий, выполненных в соответствии с национальными традициями или отражающих исторические и знаменательные события, постоянно растет пропорционально росту туристской индустрии. На ОАО «Белхудожкерамика» и ОАО «Ивенецкий завод художественной керамики» возрождаются местные традиции гончарного искусства. На РУП «Мозырская фабрика художественных изделий» развивают традиции мелкой пластики, основанные на фольклорных образах и содержащие элементы юмора и гротеска. Художники предпри-

ятий нередко обращаются к народной традиции фигурных сосудов на основе гончарных форм, а также традиции украшения гончарных утилитарных изделий зооморфными мотивами.

На изготовление сувенирных изделий направлена и деятельность многих индивидуальных предпринимателей и ремесленников. Здесь также можно выделить такие направления, как возрождение гончарных традиций (в том числе и технологий обжига и декорирования), мелкой пластики и фигурных сосудов. Простые гончарные формы нередко используются художниками в качестве основы для создания сюжетно-тематических композиций. Чаще всего применяется круглая форма тарелки, загнутые края которой выполняют функцию обрамления картинной плоскости. Решение композиции осуществляется разнообразными средствами, среди которых одним из наиболее распространенных является создание изображения при помощи объемов, выступающих над плоскостью фона. Нередко композиция решается преимущественно живописными или графическими средствами. В сувенирной мелкой пластике мастера обращаются к ассоциативно-образной интерпретации мифологических сюжетов, мотивов и образов, художественно отображенных в белорусском фольклоре. Характерной тенденцией в сувенирной продукции стало стремление к рукотворности и уникальности изделий. С целью достижения этих качеств многие художники обратились к технике ручной лепки (включая кольцевой и спиральный способы), традиции которой берут начало со времен неолита [2, с. 56]. Работы, выполненные способом ручного формования, отличаются архаичностью форм, особой живостью и неповторимостью.

Следует отметить, что развитие туризма способствует активизации реставрационной деятельности. Так, специалистами УП «Комбинат декоративно-прикладного искусства имени А. Кищенко» в 2006 г. был успешно выполнен государственный заказ по восстановлению лепных деталей отделки фасадов и карнизов жилых домов по улице Ленина в Минске. Здания, построенные в 1950-х гг. в стиле сталинский ампи́р, со временем утратили свою монументальность, так как изразцы, украшающие здания, были испорчены временем и непогодой. По сохранившимся эскизам за три месяца художники комбината выполнили 5 тысяч новых деталей [3]. В этом же, 2006 г. пред-

приятием был получен новый заказ на изготовление керамической плитки для реставрации Несвижского замка. Для реализации государственного поручения предприятию было предоставлено специальное оборудование, так как изготовление плиток должно было происходить по особой, трудоемкой технологии [1].

Таким образом, развитие туристической индустрии способствует возрождению традиций белорусской керамики, при этом мастерами учитываются как общенациональные, так и региональные особенности керамического искусства. Возрождение осуществляется на базе керамических мастерских, восстанавливаемых в агроусадьбах по месту традиционного бытования промысла, на базе промышленных предприятий и индивидуальных предпринимателей за счет увеличения объемов выпуска сувенирной продукции, отличающейся национальным своеобразием и колоритом, а также в рамках реставрационной деятельности. Белорусские народные традиции в творчестве художников-керамистов проявляются по-разному. В одном случае это творческое переосмысление традиционных техник, форм и способов декорирования, в другом – ассоциативно-образная интерпретация сюжетов, мотивов и персонажей национального фольклора.

1. Автушко, Е. Борисовские художники восстанавливают Несвижский замок [Электронный ресурс] / Е. Автушко // Электронный Борисов. – 2006. – Режим доступа: <http://borisov-e.info>. – Дата доступа: 02.10.2007.

2. Беларусь : у 8 т. / рэдкал.: А. Лакотка [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 1995. – Т. 8 : Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва / [Я. М. Сахута]. – 2005. – 351 с.

3. Реставрация фасадов зданий по улице Ленина [Электронный ресурс] // Архитектурно-строительный портал. – Режим доступа: <http://ais.by/story/1027>. – Дата доступа: 02.10.2007.

О. А. Тихинская (Беларусь, Несвиж)
Olga Tsikhinskaya (Belarus, Nesvizh)

**РЕСТАВРАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В НАЦИОНАЛЬНОМ
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ МУЗЕЕ-ЗАПОВЕДНИКЕ
«НЕСВИЖ»: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ**

**RESTORATION ACTIVITY IN THE NATIONAL HISTORICAL
AND CULTURAL MUSEUM-RESERVE «NESVIZH»:
FORMATION AND DEVELOPMENT**

Аннотация. В статье рассматривается реставрационный отдел в период основания и его деятельность в настоящее время. Раскрываются особенности консервации и реставрации движимых историко-культурных ценностей в крупном музее-заповеднике республиканского подчинения, находящемся в регионе. Рассматриваются проблемы, с которыми сталкивается молодой коллектив, способы их решения.

Ключевые слова: памятник, музей, реставрация, консервация, стажировка, живопись, текстиль, дерево.

Abstract. The article examines the restoration department during the founding period and its activities at present. The peculiarities of preservation and restoration of movable historical and cultural values in the large museum-reserve of republican subordination located in the region are revealed. The problems faced by the young team, ways to solve them are considered.

Keywords: monument, museum, restoration, conservation, internship, painting, textiles, wood.

Материальные культурные ценности играют важную роль в жизни общества любой страны. «В мире не существует народа и не существует культуры, которая могла бы развиваться без “памятников”, т. е. без конкретизированной фиксации определенных этапов развития... Вещественные памятники имеют чрезвычайно большое значение в прогрессе общества и народа, а также и человечества в целом» [1, с. 6].

Историко-культурные ценности подразделяются на недвижимые (отдельные здания, строения и сооружения, ансамбли, древние укрепления, погребения и др.) и движимые (произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, объекты науки и техники и др.). Нас интересуют последние. В основном они находятся в музеях, главными задачами которых являются сбор, хранение и популяризация культурных ценностей, а также проведение всевозможных мероприятий по

сохранению их для будущих поколений. Это возможно при создании благоприятных для памятника условий окружающей среды (превентивная консервация), консервации и реставрации, которые выполняются в специализированных государственных учреждениях (реставрационных центрах), реставрационных отделах (мастерских) крупных музеев и отдельными штатными реставраторами в небольших музеях.

Национальный историко-культурный музей-заповедник «Несвиж» – один из крупнейших музеев Беларуси, архитектурные объекты которого внесены в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. В его музейных коллекциях находятся ценные предметы, репрезентирующие историю рода Радзивиллов, жизнь белорусской знати, мещан и сельских жителей. К открытию новых музейных площадей после окончания реставрации второго пускового комплекса Несвижского замка (лето 2012 г.) требовалось подготовить к экспонированию значительное количество музейных предметов. В августе 2009 г. в научно-фондовом отделе под руководством главного хранителя начал свою работу первый художник-реставратор Елена Васильевна Абражевич. Она занималась реставрацией керамики – печных изразцов и бытовой посуды, позже выполняла консервационные работы с предметами из металла.

Реставрационный отдел в музее-заповеднике открылся в августе 2011 г. под руководством Ольги Казимировны Храмой. В выборе специализации реставрационных мастерских музей руководствовался известным принципом – создавать те направления, которые соответствуют наиболее распространенным материалам изготовления музейных предметов. К настоящему времени в реставрационном отделе работает четыре специалиста, каждый по своему профилю. Консервацией и реставрацией металла (преимущественно нового) и реже текстиля занимается Ольга Александровна Тихинская, начавшая работать в музее-заповеднике «Несвиж» как молодой специалист в августе 2010 г. и ставшая руководителем отдела в марте 2016 г. Произведения из дерева, мебель в том числе, реставрирует и консервирует Виталий Вячеславович Качура. Он работает в отделе с июня 2011 г. Позже, в августе 2014 г. в реставрационный отдел музея распределилась молодой специалист по реставрации станковой масляной живописи Нина Сергеевна

Езерская. Кроме прочего, она занимается написанием копий портретов личностей, повлиявших на историю Несвижа и княжеского рода Радзивиллов. В августе 2015 г. в штате отдела появилась молодой специалист по реставрации и консервации документов на бумажных носителях Ирина Николаевна Волынец.

Реставраторы музея имеют профильное образование – Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия искусств, Мирское государственное художественное профессионально-техническое училище – 234 строительно-реставрационные работы. Образование дает базу знаний, художественный тонкий вкус и общее понятие принципов реставрации, но не опыт. Только благодаря ему можно постепенно переходить от несложного уровня реставрационных работ к более сложному. Идеальные для приобретения опыта условия – работа под каждодневным руководством и контролем коллеги твоего профиля с высокой квалификационной категорией и многолетним стажем работы в сфере. Однако реставрационный отдел музея молодой. Профессиональный уровень специалисты совершенствовали и продолжают совершенствовать путем самообразования, отработки операций на вспомогательном материале, через консультации по сложным вопросам у ведущих специалистов-реставраторов Беларуси (Национальный художественный музей Республики Беларусь, Музей истории города Минска, ООО «Белреставрация»), через стажировки (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Реставрационный центр имени П. Гудинаса, Центральный государственный архив Литвы), через образовательные программы (летняя школа молодых реставраторов в г. Ереване, Международная летняя школа «Несвижская академия»), через участие в конференциях.

На данный момент реставрационным отделом музея-заповедника «Несвиж» законсервировано или отреставрировано 740 единиц музейных предметов и 220 единиц научно-вспомогательного материала. Стоит отметить, что вначале существования отдела специалисты занимались в основном консервацией, нежели реставрацией. Эта практика распространена в Европе при работе с предметами декоративно-прикладного искусства, археологическими артефактами, предметами быта

(реже изобразительного искусства, мебели, ювелирных изделий), потому что важной составляющей объектов, находящихся в активном пользовании, есть их история бытования, отпечатанная в состоянии сохранности. К тому же не сразу в мастерских музея появилось дорогостоящее оборудование, инструменты и материалы. Благодаря пониманию дирекцией важности осуществления консервации и реставрации историко-культурных ценностей и приобретения для этого специализированного оснащения, в стенах мастерских постепенно появилось необходимое оборудование, например: циркулярная пила, лобзик, дрель, швейная машина, холодильник, мольберт, электрошпатель, высокоточные бормашины, стол с подсветкой и пр. Последним приобретением стало оборудование для реставрационного исследования предметов: лупа просмотровая «Регула» 1003М и 1004М, лупа спектральная люминесцентная «Регула» 4177-5, микроскоп спектральный люминесцентный «Регула» 5001 МК. Каждый сотрудник имеет свою мастерскую, соответствующую его специализации. Мастерские оснащены приточно-вытяжной системой, водоснабжением, офисной и лабораторной мебелью, посудой и инструментом, компьютеризированными рабочими местами, специальными осветительными приборами.

Реставрационные и консервационные работы осуществляются по заданиям, утверждаемым на реставрационных советах музея-заповедника «Несвиж», в состав которых входят сотрудники музея, в чьей компетенции работа с историко-культурными ценностями. При возникновении спорных, сложных вопросов или вопросов, при решении которых требуются глубокие знания, на заседание приглашаются высококвалифицированные специалисты из других учреждений.

При составлении методики работы художник-реставратор музея-заповедника в первую очередь опирается на личные профессиональные знания и опыт, но при высокой ценности предмета или при сложности работы, с которой он ранее не сталкивался, обращается за консультацией к профильным художникам-реставраторам либо проходит стажировки. Таким образом проходила подготовка к консервации и реставрации предметов, которые стали этапными достижениями мастерских на пути роста профессионализма сотрудников.

Например, к открытию второго пускового комплекса было очищено и законсервировано восемь гаковниц. Предварительно была получена устная консультация у реставраторов по металлу Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны. Подробно ход работ описан в статье «Опыт консервации огнестрельного оружия XV–XVIII вв. – гаковниц Несвижского замка» [2, с. 157–170]. Коллекция гаковниц музея-заповедника – крупнейшая в Беларуси: девять целых и одна половина, шесть из них находится в постоянной экспозиции зала «Арсенал» Несвижского замка.

К одной из временных тематических выставок музея-заповедника необходимо было подготовить гарнитур фирмы «THONET/3», состоящий из восьми единиц. Это стало своего рода профессиональным вызовом для специалиста по реставрации мебели, так как ему одному необходимо было отреставрировать такое количество предметов в короткие сроки. На протяжении 2014 г. проводилась реставрация, которая заключалась в очистке (поверхность была сильно загрязнена), восполнении утрат конструкции и шпона, замене мягких частей сидения и обивки, тонировке. Гарнитур после реставрации занял почетное место в экспозиции выставки и сейчас пользуется популярностью при создании антуражной атмосферы периода XIX–XX вв. на временных выставках.

Один из трех крупногабаритных гобеленов (вторая половина XVII в. с многофигурной жанровой сценой, 285 см × 395 см), поступивших в фонды, был в хорошем состоянии и по истечении небольшого времени уже висел на стене в экспозиционном зале Несвижского замка. Однако через несколько лет было решено усовершенствовать подвесную систему, а вместе с тем провести консервационные работы и дублирование по соответствующим характеристикам предмета методу. Исполнитель консервации предварительно прошел недельную стажировку в мастерской по реставрации текстиля Реставрационного центра имени П. Гудинаса (г. Вильнюс). После составления в 2015 г. плана работы устно его заверил у специалистов по реставрации текстиля Государственного научно-исследовательского института реставрации (г. Москва). По итогам была написана статья «Опыт консервации французской шпалеры 2-й половины XVII в. из коллекции музея-заповедника “Несвиж”» [3, с. 214–229].

Важным приобретением для музея стал гарнитур из пятнадцати единиц мебели конца XIX – начала XX в., который был специально изготовлен для представителя французской ветви Радзивиллов. Гарнитур появился в музее в 2013 г., а в следующем году наибольший из его предметов – трехстворчатый гардероб был передан из-за неудовлетворительной сохранности на реставрацию. Реставратор мебели изготовил по аналогам утраченные конструктивные элементы, восполнил отсутствующую резьбу, шпон, укрепил соединительные узлы и рыхлую поврежденную поверхность дерева, провел ее консервацию. После консультаций консервацией красочного слоя, который покрывает всю внешнюю сторону гардероба, занялась художник-реставратор по станковой масляной живописи. Консультации были получены у художника-реставратора II категории Музея истории города Минска и художника-реставратора полихромной скульптуры II категории ОАО «Белреставрация». Работа завершилась в 2018 г. Весь комплект мебельного гарнитура сейчас экспонируется в спальне княгини во дворце, одно из центральных мест занял отреставрированный гардероб.

В тексте автор статьи привел лишь часть информации, но основной – о деятельности реставрационного отдела музея-заповедника «Несвиж». Кроме прочего, на базе отдела проходили ознакомление с профессией реставратора ученики школ и колледжа г. Несвижа, практику студенты-реставраторы, специалисты отдела участвовали в международных проектах, через которые налаживали связь с зарубежными коллегами.

В крупных музеях с богатой выставочной деятельностью, с наличием большого количества музейных проектов, фонды которых ежегодно пополняются сотнями предметов, важно иметь в штате художников-реставраторов. Это позволяет своевременно оказывать музейным предметам помощь в противостоянии никогда не прекращающегося процесса старения, возвращать им экспозиционный вид, при этом экономить финансовые средства, так как коммерческая реставрация должного уровня относится к дорогостоящим мероприятиям, к тому же наличие реставраторов в штате прибавляет некоторый авторитет в музейной среде.

1. Теория и практика реставрационных работ : сб. науч. ст. / НИИ теории, истории и перспектив. проблем сов. архитектуры ; ред. В. И. Раздольская. – № 3. – М. : Стройиздат, 1972. – 160 с.

2. Acta anniversaria : зб. навук. прац : у 4 т. / уклад. З. Л. Яцкевіч ; рэдкал.: Ю. М. Бохан [і інш.] ; Міністэрства культуры Рэсп. Беларусь, Нац. гіст.-культурны музей-запаведнік «Нясвіж». – Нясвіж : НГКМЗ «Нясвіж», 2015–2018. – Том 1. – 2015. – 326 с.

3. Acta anniversaria : зб. навук. прац : у 4 т. / уклад. А. У. Блінец ; рэдкал.: А. А. Гужалоўскі (гал. рэд.) [і інш.] ; Міністэрства культуры Рэсп. Беларусь, Нац. гіст.-культурны музей-запаведнік «Нясвіж». – Нясвіж : НГКМЗ «Нясвіж», 2015–2018. – Том 4. – 2018. – 286 с.

Чжан Цзин (Беларусь, Мінск)
Zhang Jing (Belarus, Minsk)

СПЕЦИФИКА КИТАЙСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА РЕЗЬБЫ ПО НЕФРИТУ

THE SPECIFICS OF THE CHINESE TRADITIONAL ART CRAFT JADE CARVING

Аннотацыя. Стаття посвящена унікальнаму промыслу в китайской культуре – резьбе по нефриту. Рассматривается самобытный художественный язык и уникальные техники, сформированные на протяжении нескольких тысячелетий.

Ключевые слова: нефрит, резьба по нефриту, традиционные методы, техника.

Abstract. The article is devoted to a unique craft in Chinese culture – jade carving. The original artistic language and unique techniques formed over several thousand years are considered.

Keywords: jade, jade carving traditional methods, technology.

Проблемы воссоздания и сохранения традиционных народных промыслов и ремесел в настоящее время являются актуальными и нуждаются в особом внимании. Исследование их культурного потенциала позволит полнее понять особенность мировоззрения народа, повлиять на экономическое и туристическое развитие страны, содействовать формированию положительного имиджа государства. В изделиях народных художественных промыслов синтезируются духовные и материальные составляющие.

Традиционно для Китая наиболее уникальной и древней является резьба по нефриту. Это часть культурного наследия, которое тщательно оберегалось и передавалось из поколения в

поколение. В нем аккумулированы многовековой опыт эстетического восприятия мира, глубокие художественные традиции, технологические достижения, отражающие самобытность китайской культуры.

Теоретической основой для статьи стали исследования китайских авторов, посвященные искусству резьбы по нефриту и ее культуре: Чэнь Ин «Китайская нефритовая культура» [2], Ян Бода «Китайская доисторическая нефритовая культура» [3], Ван Ямин, Фэн Найянь «Шелковый путь и исследование нефритовой культуры» [1] и т. д.

Китай является страной, где нефритовые изделия имеют самую долгую историю, поэтому большинство стран в мире за основу резьбы по нефриту берут именно китайский опыт. Нефрит Хэтянь, нефрит Душань, нефрит Сюйянь и бирюза вместе представляют четыре знаменитых нефрита Китая. Это важная составляющая часть сокровищницы нефритовой культуры китайского народа [3, с. 10]. Мастера резьбы искуснейшим образом создавали классические нефритовые произведения в соответствии со свойствами каждого из видов нефрита, а также особенностями формы и цвета камня.

Нефрит для жителей Поднебесной является не только одним из видов драгоценных камней, он часто определяется людьми как культурный символ. Это самое большое отличие нефритовой резьбы от других традиционных китайских ремесел. Богатство нефритовой культуры Китая, время начала его добычи и протяженность периода использования нефрита в Китае – предмет научного осмысления в контексте культурологии.

Анализ нефритовых орудий (нефритовый топор, нефритовая мотыга (рис. 1) – хранятся в музее провинции Хэнань), обнаруженных археологами в 1959 г. в руинах Хуаншаня и в 1970 г. в провинции Шэньси, дает основание судить об изначальном предназначении нефритовых изделий в



Рис. 1. Нефритовая мотыга, в 1959 г. обнаруженная археологами в руинах Хуншаня

качестве орудий производства. До появления бронзовых изделий в Китае нефрит был основным материалом, из которого изготавливались орудия производства. Прочность нефрита давала ему преимущество перед обычным камнем. С возникновением бронзовых орудий производства, обладая характеристиками внешней эстетики, нефрит стали использовать для изготовления ювелирных изделий. Украшения, выполненные из этого камня, становятся очень востребованными. В культовых целях он использовался во время жертвоприношений [2, с. 225]. В местах обнаружения объектов культуры Хуншань (8000–5000 до н. э.) и культуры Лянчжу (3400–2250 до н. э.) археологами были извлечены юйцун (восьмигранная нефритовая регалия с круглым канальцем в середине), полукруглые нефритовые амулеты, кольцообразная нефритовая регалия, дракон со свиным туловищем из нефрита, нефритовый феникс и др. (по отдельности хранятся в музее провинции Ляонин, Чжэцзянском и Нанкинском музеях и др.). По этим нефритовым изделиям можно судить о том, что они выступали в качестве духовных символов.

В Китае были разработаны уникальные традиционные техники резьбы по нефриту. Например, движущееся кольцо (кольцо, соединенное с кольцом): соединяющиеся друг с другом движущиеся звенья выполнены посредством бурения дыр и тончайшего шлифования материала. Эта нефритовая резьба впервые появилась в период Весен и Осеней. Технология имеет отличную точность обработки, превосходные характеристики и предъявляет высокие требования к навыкам мастера-резчика по нефриту (рис. 2).



Рис. 2. Кристальная корзина. Изначально хранилась во дворце династии Цин, сейчас находится в музее Гугун (Пекин)



Рис. 3. Корона из нефрита. Была обнаружена в округе Юхан провинции Чжэцзян в 1986 г. В настоящее время находится в провинциальном институте культурных реликвий и археологии

Ажурный метод применялся в работе с пустотелой скульптурой. Путем бурения формировалось рельефное изображение. Согласно исторической записи, ювелирным украшением из нефрита, в котором впервые применили технику ажурного метода, стала корона из нефрита в культуре Лянчжу. Данный метод является самым сложным. Он позволяет, используя пористость и воздухопроницаемость, отразить подробнейшим образом резные, изящные элементы нефрита (рис. 3) [1, с. 201].

Двойной ажурный метод применяется для создания двухслойных или трехслойных узоров, что требует сверхточной техники работы. Он позволяет демонстрировать многослойность узора нефритовой резьбы (рис. 4.). Эта техника требует тонкой ювелирной работы и высококвалифицированного исполнения.



Рис. 4. Нефритовые цветы. Изначально хранились во дворце династии Цин, сейчас находятся в музее Гугун (Пекин)

Традиционная художественная резьба по нефриту сегодня переживает в Китае бурное развитие и приобретает приоритетный статус. Происходит заимствование китайской культуры западными странами, повышается ее международный статус, развиваются взаимные международные культурные контакты.

1. 王亚民,冯乃恩. 丝绸之路与玉文化研究. - Ван, Ямин. Шелковый путь и исследование нефритовой культуры / Ямин Ван, Найен Фэн. – Пекин : Изд-во «Запретный город», 2016. – 355 с.

2. 陈英.中国玉文化. - Чэнь, Ин. Китайская нефритовая культура / Ин Чэнь. – Пекин : Изд-во «Текущие события», 2013. – 365 с.

3. 杨伯达.中国史前玉文化. - Ян, Бода. Китайская доисторическая нефритовая культура / Бода Ян. – Чжэцзян : Литература и искусство, 2014. – 252 с.

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В СОВРЕМЕННОМ ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

FORMATION OF THE SYSTEM OF INTERACTIONS IN THE MODERN EXHIBITION SPACE

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые системы взаимодействий при формировании художественных выставок на примере творческой выставочной деятельности студентов и педагогов кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Ключевые слова: формирование выставочного пространства, концепция, творческая деятельность студентов.

Abstract. The article discusses some systems of interaction in the formation of art exhibitions on the example of creative exhibition activities of students and teachers of the Department of folk arts and crafts of the Belarusian state University of culture and arts.

Keywords: formation of exhibition space, concept, creative activity of students.

Выставочная деятельность является неотъемлемой частью творческой жизни художника. Поэтому одной из задач кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств при подготовке специалиста является развитие компетенций в области выставочной деятельности, что выражается в активном привлечении студентов к участию в художественных выставках.

На современном 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 еще более тесно взаимодействовать с произведениями искусства. Что, в свою очередь, формирует новые решения в формировании выставочного пространства и приводит к новым взаимодействиям в

таких системах, как зритель – художник, зритель – произведение искусства, произведение искусства – выставочное пространство и т. д.

При всем многообразии художественных выставочных площадок и проектов было бы уместно остановиться непосредственно на выставочной деятельности кафедры народного 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.

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.

Одним из важных аспектов при формировании выставки можно выделить взаимодействие на уровне куратор – художник. Современный этап развития выставочной деятельности находится в состоянии переосмысления роли куратора, т. к. личность куратора оказывает определенное 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 все готовы прислушиваться к мнению другого и идти на компромисс, это способствует наиболее полному раскрытию идеи или концепции. Когда личные способности и пред-

почтения направлены на решение определенных задач, это в итоге идет 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.

При формировании художественной выставки важным является смысловой аспект, который раскрывается при формулировке идеи или концепции выставки. Концепция как базис при создании выставки, с одной стороны, помогает сделать ее цельной и содержательной, наиболее полно раскрыть основную идею, а с другой, если концепция доминирует, возникает вопрос, куда уходит свободное видение и творчество личности художника. Нередко 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 дает некий угол зрения на проблему, помогает выйти за границы стандартного видения и привычных интерпретаций.

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 с идеи, т. е. сначала предлагаются варианты концепции выставки. После выбирается та тема, которая будет интересна всем участникам. Далее обозначаются, если они концептуально необходимы, определенные правила и ограничения. Тут необходимо осознавать, что в данном контексте ограничения часто являются фактором положительным, направленным на развитие умений решать сложные творческие задачи.

На данном этапе выставки кафедры народного декоративно-прикладного искусства лишены такого целеполагающего компонента, как коммерческая выгода или рентабельность. Деятельность художественной галереи «Университет культуры» не является коммерческой и направлена на поддержку именно молодых художников. При этом кафедра сотрудничает и с иными организациями, которые заинтересованы в проведении художественных выставок, это и библиотеки, и школы, и музеи.

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

Выставки кафедры народного декоративно-прикладного искусства аккумулируют в себе также некоторые аспекты социального взаимодействия. Трансляция традиционной народной культуры и искусства в их современном развитии влияет на становление и развитие личности зрителя и способствует популяризации традиций народного искусства.

Формирование современной концепции художественного пространства дает 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 и художественный опыт.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Е. В. Гурецкая (Беларусь, Минск)
Helena Gorecka (Belarus, Minsk)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОРЫ В ДЕКОРЕ ЛОЗОВЫХ ИЗДЕЛИЙ

THE USE OF BARK IN THE DECORATION LOSOWYCH PRODUCTS

Аннотация. Рассматриваются вопросы формообразования изделий с применением коры в художественных изделиях из лозы в качестве декора. Кора выступает как украшение интерьерных и утилитарных форм – ваз, лотков, емкостей для фруктов, вазонов, кукол, скульптур и сувениров.

Ключевые слова: кора, лозоплетение, утилитарные изделия, сувениры, корзины.

Abstract. The article deals with the formation of products with the use of bark in artistic products made of vines as a decor. The bark acts as a decoration of interior and utilitarian forms – vases, trays, containers for fruit, vases, dolls, sculptures and Souvenirs.

Keywords: bark, vine weaving, utilitarian products, Souvenirs, baskets.

Лоза – чрезвычайно приятный и послушный материал, позволяющий создавать самые разнообразные формы плетеных изделий. В плетении используются однолетние и двулетние побеги ивы (в простонародье – лоза) [1, с. 3].

Лозоплетение пришло из глубокой древности. Ассортимент плетеных изделий в разные периоды не был стабилен и во многом определялся потребностью. Это предметы быта, отдыха, украшение интерьера: корзины и короба, приспособления для

ловли рыбы и хранения фруктов и овощей, колыбели и мебель. Усложнение изделий, повышение эстетических и художественных качеств просматривалось во все времена [2, с. 9].

Для плетения используется окоренный и неокоренный лозовый прут с гибкими свойствами. Все зависит от назначения изделия и от времени сбора материала. Заготавливается материал в период сокодвижения весной и летом в августе. В это время кора легко отделяется от прута при помощи инструмента (щемилка). Поздней осенью и зимой, чтобы почистить прут, необходимо его проварить. Цвет коры получается разного цвета, от зеленого до темно-коричневого, цвет лозы – от беловато-желтого до темно-коричневого.

В этом докладе пойдет речь о материале, который не используется мастерами. Его обычно выбрасывают или сжигают, недооценивая помощи в декоре изделий. После сбора ивовых прутьев материал сортируют по длине. Это позволяет не только правильно уложить материал в проварочную ванну или бочок, но и помогает легко сложить кору и прутья. Путья одинаковой длины будут иметь примерно одинаковый диаметр, что позволит кору после очистки собрать в однородный пучок одинакового размера.

Кору можно применять сразу или высушить для хранения. Инновационный подход заключается в том, чтобы из коры сделать сырье для плетения. Используя традиционные приемы плетения, применяемые в соломке, можно полностью выполнить изделие, превратив невзрачный пучок в длинную косу или изделие, создав собственные, оригинальные работы.

Актуальность обусловлена не только работой с тем материалом, который остается после окорки прута, а превращением его в предмет, украшающий быт человека. По своим биоэнергетическим свойствам лоза считается растением, контакт с которым наращивает положительную энергетику человека и увеличивает сопротивляемость организма всяким недугам.

Рассмотрим, как длинную косу из коры (рис. 1) можно применить в утилитарных изделиях разной конструкции.



Рис. 1

В процессе плетения изделий на круглом доньшке можно применить несколько разных способов. В формировании изделия используют четное и нечетное количество стоек. В изделии с нечетным количеством стоек можно плести простое плетение (перед одной за одной), накладывая косу ряд на ряд



Рис. 2

между стойками, не прерываясь по спирали до необходимой высоты стенок. Плетение при этом выглядит четким ритмичным рисунком (рис. 2).

В изделиях с четным количеством стоек на каждом ряду необходимо сделать переход или завершить ряд. В этом случае можно сочетать косу в чередовании с лентой-глянцем.

Такой же принцип плетения на круглом доньшке применяют для изготовления лотков, емкостей для фруктов, вазонов, ваз (рис. 3).



Рис. 3

Для подставочек под горячее, панно и подносов в процессе плетения донышек простым плетением с четным количеством стоек можно косу сплести несколько рядов подряд, оголив лучики, а после поменять верх, низ и лучики оголить с другой стороны.

Инновационный подход применение косы использован в изготовлении изделий, состоящий на основе ребер. Не имеет значения, какая форма будет использована, ведь в этих изделиях применяется нечетное количество ребер, за счет срединного обруча. В этих корзинах ряды не повторяются (рис. 4).



Рис. 4

Для объемных изделий предварительно изготавливается каркас. Необходимые участки закрываются корой и косой. Традиционные приемы, применяемые в соломке, позволяют создавать соломенную пластику корой.

Для украшения скульптур и конструкций можно использовать декоративные элементы из соломки, декоративные ткани, керамические бусы, лозовые солнышки и корзиночки. Надо отметить, что сувениры выполняются в традициях соломоплетения. Кора создает объем. Соломенные декоративные элементы дополняют и украшают изделие.

Все, что окружает человека, создавалось ручным трудом на протяжении тысячелетий. Лозоплетение – это частичка истории и культуры белорусского народа. Сохранение вековых традиций лозоплетения – почетная задача мастеров этого искусства. Использование инновационных подходов в лозоплетении – продолжение жизни ремесла. Новый взгляд в лозоплетении помогает украсить интерьер любого помещения. Так как стираются границы между сельским и городским жителем в наше время, плетеные изделия, используемые в быту, могут придать самобытность. Утилитарные предметы быта должны украшать окружение человека.

Недостатком представленного материала является то, что кора принимает влажность того помещения, в котором находится. А вот достоинством является то, что при высыхании кора выделяет приятный аромат. Кору можно использовать для украшения интерьерных и утилитарных изделий.

1. Гурецкая, Е. В. Лозоплетение. Иллюстрированный мастер-класс / Е. В. Гурецкая. – Минск : Беларус. Энцыкл. імя Петруся Броўкі, 2017. – 88 с.

2. Козлов, В. М. Плетение из ивового прута / В. М. Козлов. – М. : Культура и традиции, 1998. – 352 с.

**А. А. Ковалев (Беларусь, Минск),
доктор философских наук, профессор
Alexander Kovalev (Belarus, Minsk),
Doctor of Philosophy, Professor**

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ СПЕЦИФИКУ РИСУНКА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

BASIC CONCEPTS DETERMINING THE SPECIFIC OF THE FIGURE IN DECORATIVE AND APPLIED ART

Аннотация. В данной статье рассматриваются основные понятия, определяющие специфику рисунка в декоративно-прикладном искус-

стве. В основном речь идет о понятиях «декор», «декоративный». Автор рассматривает семантическую развертку этих понятий, реконструируя их первичный смысл. Понятия разбираются в историческом контексте.

Ключевые слова: декор, декоративный, сакральный, орнамент, герб, лингвистический анализ, исторический контекст.

Abstract. This article covers the basic terms that define the specificity of the drawing in decorative and applied arts. Basically we are talking about the concepts of «decor», «decorative». The author considers the semantic analysis of these concepts, reconstructing the primary meaning. Concepts are considered in the historical context.

Keywords: decor, decorative, sacral, ornament, coat of arms, linguistic analysis, historical context.

Слова «декор», «декоративный», «декоративность» пришли в нашу культуру из латинского языка, в котором они имеют несколько значений: от лат. «decor» – приличие, пристойность, совместимость; красота, прелесть, изящество. Уже в латинском звучании мы обращаем внимание на то, что слово «декор», несмотря на свою компактность, состоит из двух морфем «де» и «кор». В некоторых европейских языках, например английском, французском, испанском, частица «де» указывает на принадлежность чего-либо чему-либо. Вторая часть слова «кор» (в звучаниях «кр», «кор», «кар» «ор») в различных культурах означает высшее сакральное. Сакральное (от англ. «sacral» и лат. «sacrum» – священное, посвященное Богу) – в широком смысле – все, имеющее отношение к божественному, религиозному, небесному, потустороннему, иррациональному, мистическому, отличающееся от обыденных вещей, понятий, явлений. В отличие от понятий священное и святое сакральное появилось не в религиозном, а в научном лексиконе и используется при описании всех религий, включая язычество, первоначальные верования и мифологию. Сакральное – это все, что создает, восстанавливает или подчеркивает связь человека с потусторонним [1].

В значении принадлежности к первоначальному (первопричине), божественному, священному, высшему эта морфема бытует в таких словах, как «король» («круль» в польском произношении), «крона» (верхняя часть священного дерева), «крада» (священный костер славян), «крест», «апокриф», «кронос» и др. К близкому семантическому ряду относятся слова, обозначающие близкое, родное, кровное, – «кровь», «край», «кров», «кривич» (родной по крови) и др.

Для нас важно и принципиально, что еще в античной Греции, а затем и в Древнем Риме под декором понимали нечто большее, чем просто украшение, декор воспринимался эллинами и римлянами как конкретная манифестация социального статуса его носителя. В латинской риторике «decor» означает достойное благообразие, в отличие от противоположного по значению слова «indecentia» – непристойность. Римляне понимали «decorum» как сообразное, надлежащее, подобающее и, следовательно, соотносимое с определенным идеалом, имеющим неоспоримую ценность для римского общества с социальной, эстетической и этической точек зрения. При этом особое значение имел также индивидуально-личностный аспект, что можно определить как особенную красоту, выражающую органичность приспособления частей к целому. Каждый предмет, который был связан со значимым общественным событием, должен иметь свой «декорум» – соответствующее ему образное начало, в отличие от всеобщей, абсолютной красоты, которую обозначали греческим словом «symmetria» (гармония, симметрия) и которой в первую очередь наделялись боги Олимпа, а затем богоподобные герои и люди.

Глагол «decorare» означал украшать в смысле «возвеличивать, прославлять», в отличие от «ornare» – украшать в значении «снабжать необходимым, оснащать, вооружать». Принципиальная разница заключалась в следующем: если римскому легионеру требовалось снаряжение – «ornamentum», которое могло быть весьма дорогим, декорируемым гравировкой и чеканкой, но, прежде всего и это главное, с этим изображением была увязана магическая конкретно обереговая функция – оно должно было охранять его жизнь в бою, то императору во время триумфа полагалось достойное благообразие – «decorum». В это понятие включались пурпурная мантия триумфатора, лавровый венок, триумфальные арки и колонны, шествия и все связанное с празднованием триумфа в особо торжественных случаях. Император – человек приближенный к богам, и это должно быть отмечено посредством «decorum». Уже с этих пор декор нес в себе идеологический смысл.

Искусствоведы давно обратили внимание на тот факт, что в римском орнаменте коренным образом меняется само отношение к декорируемой поверхности. И это в первую очередь свя-

зано с меняющимся мировоззрением. Греческий орнамент имеет завершенные формы, наполненные разработанными сюжетами, расположенными, как правило, по горизонтали, в виде замкнутых полос; римский – теряет замкнутость композиции, которая становится для него совершенно необязательной вследствие потери орнаментом своей сбалансировано-выверенной, как у греков, конструктивной основы. Преимущество отдается не горизонтальному, а вертикальному расположению полос декора. В орнамент приходит нечто совершенно новое и поразительное: принцип взаимодействия между элементами, то есть между персонами декоративных изображений. Они вступают в непосредственно-личностный контакт, и таким образом происходит реальное действие, а не идеализированно-формальное, как в эгейском и греческом орнаменте. Таким образом, произошло стирание граней между сюжетной и орнаментальной частями композиции.

Характерный признак римского орнамента – заимствование мотивов для орнамента непосредственно из реальной действительности, игнорируя какое-либо идеально возвышенное содержание. Сакральное начинает обретать светские черты. В орнаментах мы видим все большее присутствие атрибутики римской светской жизни: жертвенники, факелы, воинские доспехи, театральные маски, музыкальные инструменты, гирлянды из цветов, плодов, ленты. При этом формально «decorum» как внешнее соответствие высшему, сакральному сохраняет свое значение и соответственно полагается императору во время триумфа. Император – человек приближенный к богам, и это должно быть отмечено посредством «decorum».

Такое понимание декора сохранялось в европейской художественной культуре длительное время. Декорирование предмета, объекта не могло быть исключительно формальным, в нем обязательно присутствовал содержательный аспект, особое значение имел социальный статус владельца данного предмета. В эстетике Итальянского Возрождения слово «decorum» означало «нравственность, приличие, достоинство». Позднее, в эпоху Просвещения, английское и французское «decor» – «приличие, этикет».

В Средние века и в Новое время высший свет Европы, монархи, дворяне, знать, продолжая традицию античности, в

оформлении личных вещей и предметов, имеющих социальный статус, использовали изобразительные и декоративные решения, несущие в себе определенную идеологическую нагрузку, изображение указывало на сословную принадлежность его носителя. Это в первую очередь можно наблюдать в геральдике, а также в предметах личного обихода, в оформлении интерьеров. С конца XIII – начала XIV вв. геральдика начинает приобретать государственно-юридический характер, составляются своды геральдических правил и сборники гербов – гербовники. Каждый европейский правящий род имел свой родовой герб, отражающий основные качества представителей этого рода. Вначале символика гербов отличалась предельным лаконизмом и ясностью форм. Самые древние дошедшие до нас гербы были нанесены на печати, достаточно часто печатью являлась внешняя сторона личного перстня, ей и скреплялись важнейшие документы – грамоты, договоры. Таким образом правящее сословие распространяло свою власть и влияние.



Рис. 1. Графическая основа печати полоцкого князя Изяслава (X в.)

Фамильный герб рода Рюриковичей – династии, правящей Древнерусским государством в средневековый период, представляет собой трансформированное изображение сокола, более точно атакующего сокола, стремительно летящего на добычу. Это символ воина, и воина не простого, а полководца, человека, принадлежащего к высшему сословию. Изначально герб принадлежал первому летописному князю Древней Руси – Рюрику. По одной из исторических версий, в отличие от европейских геральдических дворянских гербов, знаки Рюриковичей, в целом сохраняя

основную образно-символическую конструкцию, имели личные специфические особенности. Это можно наблюдать в изображениях на предметах личного обихода сыновей Владимира Святославича: на печатях Изяслава и Ярослава (рис. 1; 2), на монете туровского князя Святополка. Что интересно, у всех

к изображению сокола был присоединен крест. Это символизировало, что Русь была крещена.

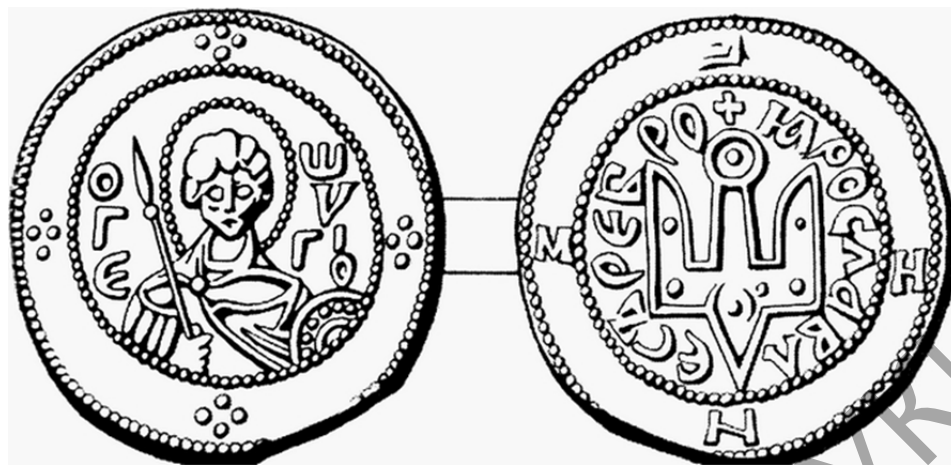


Рис. 2. Печать Ярослава Мудрого (XI в.)



Рис. 3. Перстень Всеслава
Чародея (XI в.)

Несмотря на общие геральдические изображения, у некоторых русских князей были и свои личные знаки. Так, например, история сохранила для нас уникальный предмет – перстень Всеслава Брючславича (по прозвищу Чародей), князя полоцкого (рис. 3). На перстне прочитывается символическое изображение Мирового дерева, которое можно прочесть как родовое древо, объединяющее ветви разных родов в единое целое. Это символ жизни, объединяющий в себе пространства прошлого, настоящего и будущего. В данном случае мы можем наблюдать, каким емким содержанием обладали самые простые, на первый взгляд, изображения. Изображение на перстне в определенном смысле подтверждает предположения некоторых историков о том, что полоцкий князь Всеслав не был приверженцем новой религии, напротив, он своими поступками (разорение Новгородской Софии) противодействовал ей, и его личный знак тому свидетельство. Тут виден след старой славянской рунической письменности, так называемые чирь и резы.



Рис. 4. Монета туровского князя Святополка (XI в.)

С распространением христианства, начиная со II в. нашей эры и по настоящее время, сакральное значение декора сохраняется и постоянно воспроизводится в рамках традиции религиозного христианского искусства. В основном это связано с христианскими храмами (как православными, так и католическими), в оформлении которых повсеместно присутствует декор, обязательно несущий смысловую нагрузку, связанную со Священным Писанием.

Со временем сакральная, или, как мы ее еще называли, идеологическая, функция декоративности в светском искусстве начинает в определенной мере выхолащиваться, «достойное благообразие» постепенно начинает заменяться формализованным декором. При этом символика сакрального, связанного с божественным, внешне может иметь место, но внутренний баланс формы уже нарушен в сторону «чистого» декора. Чрезмерная пышность, помпезность растворяет сакральные смыслы. Наиболее отчетливо это проявляется в эпоху барокко, в дальнейшем эта тенденция прослеживается в эпоху рококо. Что касается классицизма, то в нем эта функция сохранялась в той или иной степени. Естественно, мы говорим об общей тенденции, в которой, конечно же, можно обнаружить не мало примеров, которые могут опровергнуть наши суждения.

В дальнейшем европейский модерн строил свою художественную практику на декоративных фантазиях. Многие художники в это время начинают увлекаться формальными поисками, но были и такие, для которых сакральное в искусстве было определяющим началом. В творчестве замечательного

чешского художника А. Мухи мы наблюдаем попытку вернуть сакральный момент в изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Его неповторимые, чувственные женские образы являют собой символ «Мировой души», вибрирующей между миром идеальных ценностей и чувственной реальностью нашего земного существования. Примечательно, что целостность видения А. Мухи касается всех аспектов его творчества: живописных полотен, театральных афиш и плакатов, рисунков для различных ремесел, эскизов ювелирных украшений. Основу орнаментальных композиций мастера практически всегда составляет природный мотив. Искусство А. Мухи – это одна из самых ярких страниц в истории стиля модерн. Некоторые авторы пишут о том, что художник внутри этого направления развил свой собственный стиль – стиль А. Мухи с присущими лишь ему одному неповторимыми чертами.



Рис. 5. А. Муха «Живопись»
(1898, цветная литография)

На цветной литографии «Живопись» (рис. 5) мы наблюдаем композицию из серии «Искусства». В раскрытии образа художник избирает свой творческий ход, он отказывается от традиционных решений, в которых аллегория вида искусств изображалась с наличием традиционных атрибутов, вроде палитры, кистей, тюбиков; для него важно показать одухотворенность естественной природной красоты; используя для этого весьма ограниченные выразительные средства – ритмику линий, теплую, нежную цветовую гамму и неповторимый, сложный ракурс женской фигуры, получившей импульс от распускающегося цветка.

На протяжении своего творческого пути А. Муха непрерывно работает над созданием каталога своих творческих произведений. В 1902 г. он издает сборник их 72 листов под

общим названием «Documentsdecoratifs», в него входят образцы (эскизы) бытовых предметов, мастерски решенных автором, орнаменты и узоры в новом стиле, выполненные для художников-дизайнеров, работающих в области декоративно-прикладного искусства (рис. 6). К этому времени стиль ар-нуво в своем формальном воплощении уже окончательно сложился и художник таким образом продемонстрировал его пластические возможности в решении ювелирных украшений, в проектировании мебели, в дизайне столовых приборов и прочих предметов повседневной жизни той эпохи. Рисунки для сборника были выполнены технически просто – карандашом, тушью и размывкой белым пигментом.



Рис. 6. А. Муха. Рисунок из авторского сборника-каталога «Documentsdecoratifs». Обрамление для зеркала, обратная сторона

В середине 10-х гг. XX в. на мировой художественный рынок выходит сложный и противоречивый стиль ар-деко, который в конечном итоге становится определяющим на долгие годы фактором развития международного дизайна. Он оказал влияние на архитектуру, международную моду, индустрию развлечений, оформление жилого и рабочего интерьера, на ювелирные изделия, на всю материальную культуру в целом.

Основными источниками стиля ар-деко являются такие направления в искусстве и дизайне, как стиль ар-нуво, Венский сецессион, немецкий союз дизайнеров «Веркбунд», русский конструктивизм и голландское движение «Де Стейл». Стиль ар-деко также вобрал в себя достижения в области живописи, такие как абстракционизм (это в основном стили, ориентированные на геометрическую абстракцию) и кубизм.

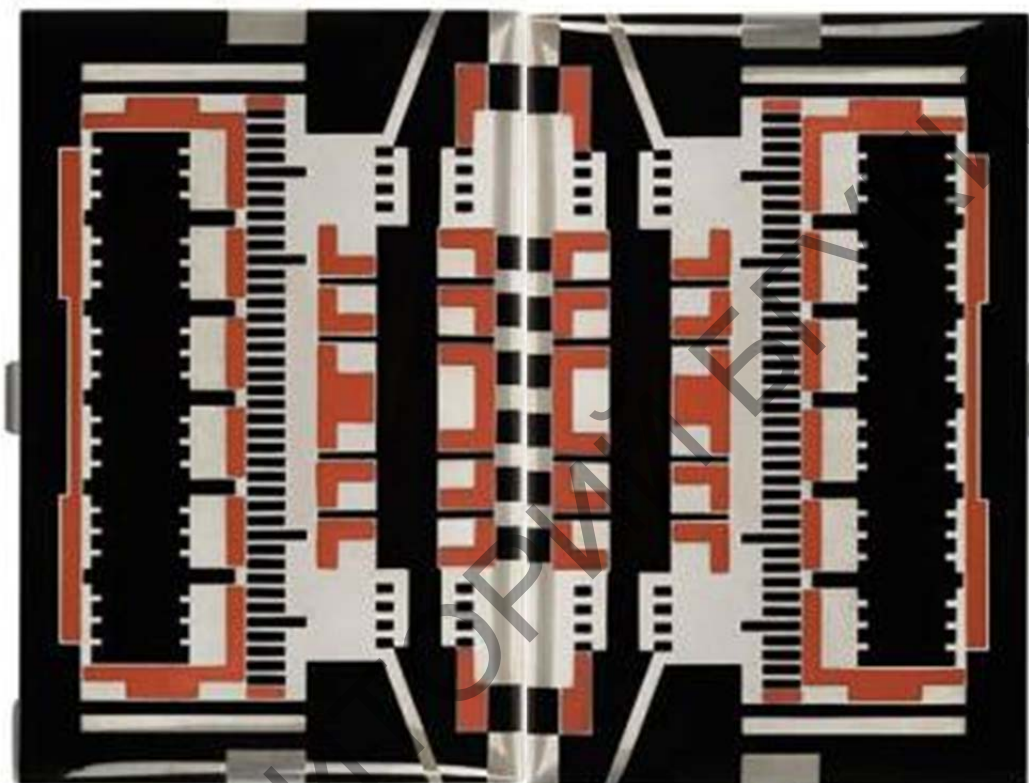


Рис. 7. Р. Тамплие. Портсигар в стиле арт-деко (1930, серебро, алюминий, лак)

В музее декоративного искусства в Париже была представлена работа французского ювелира Раймона Тамплие – портсигар (рис. 7). Это классика ар-деко. В данном случае мастер использует свой излюбленный прием – прием контраста: на двух створках портсигара резко выраженное противопоставление определенных качеств элементов, составляющих единое целое (по фактуре, цвету, ритму, форме). Контраст позволяет ярче выделить функциональные и художественные особенности сопоставляемых элементов и содействует обострению восприятия целого. Контраст служит средством выявления наиболее существенного в композиции, подчеркивает отдельные харак-

терные свойства и особенности, способствует последовательному восприятию авторского замысла. Контрасты всегда легче запоминаются, эту особенность приема весьма эффектно использовал французский ювелир, добиваясь художественной выразительности своих изделий.



а) б)
Рис. 8. Уильям ван Аллен. Двери лифта в Крайслер-билдинг (1930, Нью-Йорк):
а) рисунок по мотивам египетского папируса;
б) внутренний вид лифта

Триумф стиля ар-деко состоялся во время Международной выставки декоративных искусств, проходившей в Париже с апреля по октябрь 1925 г., где было представлено большинство европейских государств. В это время была в общих чертах сформирована концепция ар-деко. (Некоторые авторы используют термин «ат-деко».) Америконизированное ответвление ар-деко еще называют «Streamline Moderne» – «обтекаемые линии». Основной постулат стиля отражал общую концептуальную направленность дизайнерской мысли того времени – форма должна следовать за функцией. При этом большинство ав-

торов считали, что мастерски исполненная, художественно решенная, изящная декоративная отделка может быть предназначена лишь для отдельных уникальных образцов либо для небольших партий.

Говорить о сакральном назначении орнаментальных декоративных решений ар-деко весьма затруднительно, так как в данном случае перед художником стояла иная задача, а именно: привлечь внимание зрителя, произвести необходимый эффект, поразить воображение. Изначально ар-деко представлял собой элитный стиль, использующий в своей практике дорогие материалы: слоновую кость, дорогие породы древесины, нефрит и т. д. В формообразовании ставка делалась на мощный визуальный эффект, семантика уходила на второй план.

Вернемся к народному, традиционному искусству, в котором сакральная функция декоративного изображения сохраняется на всем протяжении его существования. В последнее время в странах бывшего Советского Союза заметно увеличился интерес к изучению символики национального орнаментального строя. В народе приходит осознание того, что орнамент, или, как его часто называют народные мастера, узорочье, имеет вселенское, космическое прочтение, в нем заключены обширные сакральные знания наших далеких предков. Даже при ближайшем ознакомлении эти знания потрясают своей глубиной. В орнаментальном строе необходимо знать значение отдельных элементов, композиционные особенности построения общей орнаментальной формы, символики цветовой гаммы, чтобы увидеть целостный образ, проявленный для нас тысячелетней мудростью рода.

Наиболее содержательным, семантически насыщенным считается народный текстильный орнамент. До сих пор ярко сверкают, переливаются радужными красками узоры, выполненные на рушниках, рубахах, скатертях, с любовью выполненные мастерицами-ткачихами прошлых веков. Дошедший до нас орнаментальный мотив являлся не чем иным, как посланием, в которое закладывались жизнеутверждающие смыслы, именно поэтому изменять, трансформировать их было недопустимо. Эти символические изображения божеств мира Прави – Сварога, Ярила, Перуна – должны были, по мнению пращуров, привлечь к их владельцам покровительство и защиту высших

небесных сил и отвратить воздействие злых. Что на самом деле являлось значимым для народного мастера, так это сохранение общего композиционного строя и характерных особенностей узора, дабы не нарушать и не искажать древний священный смысл.

1. Сакральное [Электронный ресурс] // Философская энциклопедия. – 2000–2019. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9015/САКРАЛЬНОЕ. – Дата доступа: 11.03.2018.

**А. А. Ковалев (Беларусь, Минск),
доктор философских наук, профессор**
Alexander Kovalev (Belarus, Minsk),
Doctor of Philosophy, Professor

**ЭСТЕТИКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ
НА ПРОБЛЕМУ ТВОРЧЕСТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ (сопоставительный анализ категории
творчества в контексте современного
художественно-педагогического образования)**

**AESTHETIC WORLDVIEWS TO THE PROBLEM OF CREATIVITY
IN THE VISUAL ARTS (a comparative analysis of the category tvorchestva
in the context of modern art-pedagogical education)**

Аннотация. В данной статье рассматривается один из основополагающих теоретических методов анализа явлений художественно-изобразительной практики – метод сопоставительного анализа. Предметом анализа является категория «творчество». Рассматривается концептуальная представленность данной категории в контексте основных четырех художественных систем современности: народном прикладном искусстве, религиозно-церковном искусстве, реалистической школе и в авангардном искусстве. В контексте модернизма (авангардизма) речь идет о творчестве как эксперименте в области художественно-изобразительной деятельности. Автором затрагивается проблема научно обоснованного прочтения категорий художественно-изобразительной практики представителями различных направлений современной художественной культуры.

Ключевые слова: метод сопоставительного анализа, диалогический подход, категория творчества, авангардное искусство, реалистическое (академическое) искусство, народное прикладное искусство, религиозное искусство, творческая личность, эстетическое воспитание, критерии

творческой деятельности, созидание в изобразительном искусстве, духовный реализм.

Abstract. In this article one of fundamental theoretical methods of the analysis of the phenomena of art and graphic practice – a method of the comparative analysis is considered. A subject of the analysis is the category «creativity». The conceptual representation of the given category in the context of the main four art systems of the present is considered: in folk applied art, in religious and church art, to realistic school, and in vanguard art. In the context of modernism (avant-gardism) it is about creativity as an experiment in the field of art and graphic activity. The author touches an issue of evidence-based reading of categories of art and graphic practice by representatives of various directions of modern art culture.

Keywords: method of comparative analysis, the dialogical approach, the category of creativity, avant-garde art, realistic (academic) art, folk arts and crafts, creative personality, the aesthetic education, the criteria of creative activity, creation in the visual arts, spiritual realism.

Гармония утрачена, но не забыта.

В. Шубарт

(немецкий философ XX в.)

Художественная культура современности, вне всякого сомнения, в значительной степени наследует художественно-творческий опыт конца XIX – начала XX в., к этому опыту уже с начала 80-х гг. XX в. присоединилась практика современного компьютерного творчества и, наконец, третий компонент – дизайн-деятельность, что в совокупности своей представляет совершенно невообразимый калейдоскоп. Калейдоскоп направлений, течений, стилей, артефактов, акций, самопрезентаций художника в новом медиапространстве Интернета, явлений, для которых еще не подобрано достаточно ясного вербального выражения. Но это совершенно не означает, что современный художественный процесс не поддается осмыслению на теоретико-категориальном уровне. При этом следует заметить, что в настоящее время существует и не сдает своих позиций академическая реалистическая школа изобразительного искусства, представленная сильными мастерами.

Что касается реалистической школы, тут, естественно, больше ясности в понимании и интерпретации формы и содержания. В творческо-экспериментальной деятельности все намного сложнее и запутаннее, требуются определенные усилия, знание ключей, контекста, концептуальных положений и т. д. Творческий эксперимент вторгается во все современные

сферы художественной деятельности – медиапространство, дизайн-деятельность, сценическое искусство и т. д. Модернизация как идеология, мутирующий ген культуры XX в. вторгается и в сферу новых технологий, постепенно экспроприируя медийное пространство. Знаковый статус Trasha предопределяет специфику языка коммуникации, при этом разыгрывается ситуация, в которой любое утверждение или любая концепция может быть отвергнута, что в проектировании коммуникационного поля означает их разрушение. Подобная ситуация в культуре может быть расценена как трансплантация принципов постмодернизма в коммуникативное пространство Интернета, и тут и там действует игровой принцип, порождающий смысловое поле медиакультуры. То же самое происходит и в современной художественной практике. Современная художественная педагогика не может игнорировать эти процессы, оставаться в стороне от них, она также не в состоянии отрицать традиции академической школы, и данную амбивалентность необходимо учитывать в осмыслении основных методологических подходов.

Для того чтобы грамотно выстраивать современный дискурс между классикой и перманентными новациями в сфере художественно-изобразительной деятельности, который в настоящее время является незавершенным, необходимо опираться на определенные теоретические методы, которые существуют в области философии, эстетики и теории искусствознания. Обратимся к одному из них – к методу сопоставительного (сравнительного) анализа. Теоретики, искусствоведы постоянно осмысливают и систематизируют эмпирический материал. Для нас важно следующее: базовая культура личности должна быть сформирована на прочном теоретическом фундаменте, при этом эстетическая составляющая является важным слагаемым этого фундамента.

Характерной особенностью нашего времени, говоря конкретно, конца XX – начала XXI в., является так называемый культурный плюрализм. В сфере изобразительного искусства это состояние можно определить как сосуществование различных художественных систем, а именно реалистической школы, строящейся на классической традиции предметно-фигуративного искусства, религиозно-церковного искусства христиан-

ской православной традиции, отличающегося своими собственными эстетико-мировоззренческими установками на художественно-изобразительную деятельность; авангардного искусства (со всеми его современными модификациями, которые объединяет общая установка на художественно-экспериментальную деятельность). При этом можно говорить о том, что в Республики Беларусь (а также в бывших республиках СССР) сохранилось народное прикладное искусство, которое можно выделить в отдельную художественную систему.

Каждая из четырех перечисленных выше художественных систем обладает своей ценностной шкалой (имеется ввиду нравственно-эстетический аспект), и поэтому неоднозначна оценка их основных эстетико-мировоззренческих установок, своеобразен категориально-понятийный аппарат, которым они оперируют. Очевидно, что такой причудливый «конгломерат» плохо сочетающихся между собой эстетико-мировоззренческих установок не только не способствует обретению принципиального согласия по базовым культурно-художественным и нравственно-духовным ценностям, но и вносит в сознание нашей молодежи настоящий хаос. Примеров этому можно привести множество. Так, на одной выставке можно было наблюдать произведение такого рода: абстрактная композиция без какого-либо намека на конкретный образ имела название «Фреска». Разумеется, каким-то образом прокомментировать эту работу компетентному в области изобразительного искусства человеку не составит труда. По-видимому, это был фрагмент настоящей конкретной фрески, только увеличенный во много крат, а может быть, это был авторский ход, апеллирующий к ассоциативному мышлению зрителя? В любом случае это изображение не является фреской в истинном значении этого слова. Но зачем «играть формой» (при этом ее конкретно называя), лишенной всякого смысла, всякой понятийной определенности? Даже далекий от живописи человек знает, что такое фреска. Но творческий акт налицо, работа обрела экспозиционный статус, она каталогизирована и включена в художественный процесс.

На данный момент категория «творчество» является категорией четырех областей гуманитарного знания – философии, психологии, педагогики и культуры. В Новой философской эн-

циклопедии (Москва, 2010) ее трактуют как категорию, выражающую собой «важнейший смысл человеческой деятельности, состоящий в увеличении многообразия человеческого мира». Что касается современных ученых, то они достаточно осторожны и деликатны в определении творческой личности. Например, современный российский философ О. А. Кривцун в своем учебнике «Эстетика» пишет: «Ни объективные, ни субъективные предпосылки, взятые сами по себе, не могут служить объяснением творческой продуктивности, которая живет в душе художника» [5, с. 322].

Совершенно очевидно, что на сегодняшний день для отечественной художественной педагогики разговор о цели и сущности эстетического воспитания может состояться только в том случае, когда наряду с усвоением категориального ряда классической эстетики ясно и четко будут определены такие понятия, как творчество, творческая личность. Попробуем разобраться, что это значит практически. Любой здравомыслящий человек определяет творчество как деятельность, направленную на создание определенных вещей, обладающих какой-то, пусть даже в незначительной степени, новизной (иначе это уже не творчество, а копирование). При этом создатель должен обладать свободой от предписаний, запретов, ограничительных рамок, над ним не должна довлеть цензура. И здесь самое важное задаться вопросом, для чего же нужна эта свобода, чему она служит: своей субъективной ли выдумке, случайной ли фантазии, сиюминутной ли забаве или озадачена поиском непреходящих смыслов бытия.

Чтобы увидеть, почувствовать новое, необходимо привести в порядок свой внутренний мир, свои чувства, мысли, потребности и возможности. Приводить в порядок, по И. А. Ильину, это значит «вмешиваться в хаотично-случайный поток жизненных содержаний, значит разделять, выделять, снова соединять, создавая тем самым новую принадлежность вещей» [2, с. 420]. Метод сопоставительного анализа необходим художественной педагогике именно в том смысле, чтобы, разделяя и сопоставляя художественные феномены содержательного (понятийно-категориального) и формального уровня, она в конечном итоге смогла сориентировать будущего художника на созидание и утверждение вечных истин, без которых культурный

организм не может быть жизнеспособным. Поясним кратко сущность данного метода.

Зачатки сравнительного метода можно встретить уже у античных мыслителей. В этой связи уместнее всего сослаться на Аристотеля, который наиболее полно и глубоко среди других представителей древнегреческой философии разработал и практически применил сравнительный подход к учениям своих предшественников. Обратимся к его «Метафизике», где обнаружим разработку понятия «сравнение», которое для нас является концептуальным. В главе 9 «Метафизики» мы находим основные суждения по поводу тождества и различия. Сходным, тождественным у Аристотеля называется то, «что испытывает совершенно одно и то же, а также то, что имеет одинаковое качество» [1, с. 158]. Понятие различного у Аристотеля заключено в понятии «инаковость». Философ считал, что различать следует те вещи, которые «принадлежат к одному и тому же роду, имеют различие между собой, и те, что имеют в своей сущности противоположное одно другому» [1, с. 159].

Метод сопоставления подразумевает корреляцию (соотнесение) четырех основных художественных систем: народного творчества, религиозно-традиционного искусства (искусство христианской, в частности православной, традиции), реалистического (предметно-фигуративного) искусства и художественного авангарда (художественно-экспериментальная деятельность) с различными типами культур.

Народное творчество в хронологическом порядке является более древним. Народное искусство создает и визуально оформляет предметную среду народа, придает своеобразный колорит трудовым процессам, бытовому укладу, календарным и семейным праздникам, является неотъемлемой частью строя народной жизни. Наличие этих значительных, художественных традиций играет заметную роль в обществе, оказывает существенное влияние на умонастроение людей, принадлежащих к белорусской культуре (не только этнически).

Народное искусство имеет глубокие корни, нисходящие к синкретизму первобытной родовой культуры, и, как правило, связано с коллективным творчеством, где личностное частично растворяется в коллективном, так как не может существовать вне традиции, но, что характерно, при этом индивидуальность

мастера сохраняется. На территории Беларуси, России, Украины и других государств бывшего Советского Союза существует много именитых народных мастеров, тем самым подтверждающих наличие индивидуального начала в народном искусстве, коллективном по сути. Это искусство имеет свою уникальную, не сравнимую ни с чем специфику, свой художественно-образный язык. В духовном плане оно опирается как на христианско-православную, так и на ведическую духовную традицию, которая доминировала в славянском мире до принятия христианства. Тип культуры, с которым субординируется народная культура, можно условно определить как этно-традиционный тип. В культуре находят свое отражение характер и национальный колорит многочисленных народов, сохраняющих свое народное искусство.

Религиозно-церковное искусство христианской православной традиции отличается своими собственными эстетико-мировоззренческими установками. Тип культуры, с которым мы соотносим религиозную художественную систему, в основе своей опирается на «идеациональную истину» (термин русского социолога П. Сорокина) – истину веры. Его мы можем условно определить как религиозно-традиционный. Главным принципом этой культуры является трехипостасный Бог. Для нее характерны свои специфические представления о мироздании, человеке, условиях его бытия и связанные с этими представлениями формы художественной культуры. В истории культуры к этому типу относятся Средневековый Запад, Византия, Древняя Русь, Россия. Это огромный социокультурный мир, в котором православие занимает особое место. В православном искусстве разработана уникальная художественно-изобразительная система (обратная перспектива в живописи). Самоочевидно, что стержнем этой культуры является вера в Христа, оживляющая и оплодотворяющая субстанцию культуры как таковую. «Дух христианства, – по словам И. А. Ильина, – есть дух живого творческого содержания, а не формы, не отвлеченных мерил и не “ветхой буквы”, – любая формализация, механицизм, отвлеченность неприемлемы в этой культуре, противоречат христианскому духу и свидетельствуют о ее вырождении» [3, с. 304].

Если первые две художественные системы достаточно легко коррелируются с типами культуры, то в случае с реалистическим искусством требуются некоторые пояснения. Дело в том, что реалистическое (предметно-фигуративное) искусство встречается в различных культурно-исторических типах: Античность, Возрождение, Новое время, Новейшее время. Все они имеют различия на мировоззренческом уровне и обладают своими духовными приоритетами, как, например, духовные установки классицизма и романтизма. И все же их объединяет одна существенная черта: в качестве предмета изображения в них культивировался внешне осязаемый, природой данный эмпирический мир. Исходя из этого, мы можем условно объединить их по этой позиции и квалифицировать такой тип культуры как эмпирический или чувственно-эмпирический. Такой подход к искусству опирается прежде всего на чувственное восприятие реального мира и доверяет этому восприятию.

Что характерно, предметом художественной рефлексии в перечисленных художественных системах, которые мы условно коррелируем с чувственно-эмпирическим типом культуры, являлся, прежде всего, человек, на втором плане находилась окружающая его природа. В мировоззренческом плане доминирующими были антропоцентризм и пантеизм, впервые достаточно определенно обозначившиеся в культуре Ренессанса. (Если мы более пристально взглянем в искусство соцреализма, то наряду с другими признаками легко обнаружим там именно «ренессансный» антропоцентризм. Огромная галерея образов человека труда тому явное подтверждение. Одно время теоретики объединения Ассоциации художников революционной России (АХРР) называли это искусство «героическим реализмом».) По истокам и характеру ренессансные художественные явления в различных странах и в различные эпохи имеют свои, не сводимые друг к другу особенности. Однако у них можно обнаружить единый стержень – интерес к человеческой индивидуальности.

Можно также констатировать и то, что эпоха Возрождения открыла заново природу, правда не совсем естественную и живую, а скорее создающую впечатление театральной декорации. Именно в это время пейзаж становится самостоятельным жанром живописи, формируются его направления и разновидности

(лирический, героический, документальный). Самостоятельным становится и жанр портрета, в котором отдельно, как особая разновидность, предстает автопортрет, что для религиозного церковного искусства было не характерно.

Авангардная художественная система представляет собой инновационно-экспериментальный тип культуры. В основу его, по авторской версии, легла эзотерическая философия средневековых алхимиков и мистиков, основанная на вере в возможность воздействия на природу, живую и неживую*. Основоположники авангардизма в искусстве К. Малевич, В. Кандинский, П. Мондриан и др. опирались именно на эту духовную традицию, в принципе проделывая ту же работу (но уже в искусстве), которую в Средние века совершали алхимики и маги, отыскивая принципы воздействия на материальную и духовную жизнь. Человеческое сознание рассматривалось там как объект воздействия, как субстрат для всевозможных трансформаций. В «Энциклопедии символов» алхимия определяется как «моделирование космического процесса», как «форма аксиологического и прагматического знания, пользующегося высоко символической терминологией, ... алхимия ищет духовный принцип, управляющий материей» [7, с. 26].

Во все времена борьба разворачивалась за сознание творческого человека. По системе аналогии мы можем констатировать, что некоторые принципы алхимии заняли свое место в модусе символического сознания художников-абстракционистов. Все большую роль в творчестве начинает играть подсознание. Швейцарский ученый А. Яффе (ученица К. Г. Юнга), исследуя современную живопись, приходит к следующему выводу: «Художник не настолько свободен в своем творчестве, как ему кажется. Если его работа выполняется более или менее бессознательно, она контролируется законами природы» [8, с. 262]. Вопросы, связанные с символикой подсознательного, достаточно подробно рассмотрены в трудах швейцарского психолога и философа К. Г. Юнга и в трудах представителей его школы А. Яффе, И. Якоби, Д. Л. Хендерсон и др.

* Более подробно материал раскрыт в кандидатской диссертации А. А. Ковалева. Социально-философский анализ образно-символической природы абстрактного искусства. – Минск, 1998. Также в методическом пособии А. А. Ковалева. Модернизм и авангардизм в процессе изучения специальных дисциплин на ХГФ. – Витебск, 2002.

Рассмотрим отношение к творчеству в исследуемых нами художественных системах.

Национальное искусство берет свое начало из традиционной народной культуры. Творчество в этно-традиционном типе культуры можно рассматривать как деятельность, направленную на закрепление в родовой памяти жизненно важных начал. В России, Беларуси, Украине ядром народного искусства всегда было крестьянское искусство. Само по себе крестьянство – это именно та часть народа, которая на протяжении многих веков утверждала в художественной форме, используя символический язык, непреходящие для его жизни ценности. Говоря иначе, творчество являло собой сакральный, бережный акт.

Красота в традиционном искусстве изначально понималась как совершенное природное начало. Чувственно воспринимаемая, она переводилась народными мастерами на символический, сакральный язык орнаментального узора. Узорочьем на Древней Руси называли изображения (образы), демонстрирующие связь трехипостасного мира: яви, прави и нави. Величие и красота видимого мира трансформировалась в образы-символы, наделенные глубоким смыслом, являя как бы живое послание предков в грядущие времена. Земное и небесное были слиты в них воедино и определялись словами «красно», «красна», «лепота», «благолепно», «благолепие», а это означало ясно оформлено, красиво, умело сотворено и при этом жизненно важно. Из под руки мастера появлялась вещь как благо для рода, а стало быть, и для народа. Творить означало людей красотой одаривать. Красота по сути своей есть чувственно ощутимая, осязательно зримая форма истины и добра. Обращает на себя внимание тот факт, что среди изделий настоящих народных мастеров мы практически не найдем безобразных, уродливых вещей.

Рассмотрим, какой смысл вкладывали в понятие «творчество» представители религиозной православной культуры. Как это ни парадоксально звучит для современного искусственного читателя и зрителя, но творческий акт в церковно-религиозном искусстве был направлен именно на сохранение традиционной канонической формы. П. Флоренский в своем трактате «Иконостас» отвечает своим оппонентам – светским историкам искусства, приписывавшим иконописи консерватизм и «старче-

ское удержание привычных форм и приемов»: «... канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Поднимая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение» [6, с. 62].

Вполне естественно, что иного отношения к творчеству и изобретательству в художественном процессе со стороны убежденного сторонника религиозно-традиционной культуры быть не могло, так как любые новации в области канонической формы, в иконографии расшатывали традицию, не способствовали сохранению тех или иных элементов данного социального опыта, подрывали универсальный механизм его передачи, обеспечивающий устойчивую историко-генетическую преемственность. Это положение остается в силе для сакрального искусства в целом, какую бы традицию оно не представляло: христианство, ислам, иудаизм, буддизм, индуизм, даосизм и т. д. Здесь можно привести достаточное количество характерных примеров. Один из них: известный русский художник Н. Рерих взялся расписывать православный храм в Талашкино, но церковь по окончании работ категорически отказалась его освещать, так как центральным изображением в храме была Матерь мира, к православной традиции не имеющая отношения.

Основная установка творческого акта в художественной практике иконописцев – это обращение к вечному, а не к «новому». Такая установка логически вытекает из контекста Священного Писания, где креативной функцией наделен только Бог, Творец. Художник, иконописец – соучастник творчества, сотворец. Задача художника состоит в том, чтобы через художественный акт помочь человеку найти путь Богообщения, открыть перед ним горний мир. И в этом смысле форма всегда содержательна, а содержание всегда оформлено. Все деяния, уводящие от этого пути, пресекаются на корню. Вот что пишет о новациях в искусстве философ П. Флоренский, столкнувшийся непосредственно в 20-е гг. XX в. с мощной волной ху-

дожественного авангардизма: «Художник, по невежеству во-
ображающий, будто без канонической формы он сотворит ве-
λικое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению,
твердая почва и который мнит, что, висая в воздухе, он ушел бы
дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, от-
бросив форму совершенную, бессознательно хватается за об-
рывки и обломки тоже формы, но случайные и несовершенные,
и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает
эпитет “творчество”» [6, с. 62]. Что ж, и плевел мнит себя пше-
ницей – говаривали в старину.

Наиболее авторитетным автором, рассматривающим про-
блему творчества в православной традиции, является визан-
тийский богослов архиепископ Солунский Григорий Палама
(1296–1359). Палама вошел в историю восточно-христианской
мысли как поборник учения о природе Фаворского света, он же
теоретически обосновал потенциально возможную встречу че-
ловека с Богом и познание Его. Палама подробно описывает
духовную практику, называемую «исихазм» (от греч. «исихия»
– покой, безмолвие, отрешенность).

В XIV–XV вв. исихастское влияние пронизывало все сторо-
ны русской духовной и культурной жизни. Исихастами были
Иосиф Волоцкий и Нил Сорский. Исихазм оказал воздействие
не только на содержание, но и на стиль, форму искусства той
эпохи – литературу, иконопись, духовное пение. Об этом крас-
норечиво свидетельствуют иконы и фрески Феофана Грека,
Андрея Рублева, Дионисия.

Воззрения Г. Паламы сводятся к следующему: Творец, Со-
здатель мира по существу един. Сущность Бога непознаваема,
но Бог не тождественен Своей сущности, поскольку существу-
ет не только в себе, но и вовне. И это существование Бога, об-
ращенное вовне, есть не что иное, как божественная воля или
божественная энергия. Будучи отличной от сущности, энергия
в то же время неотделима от нее, и в каждом ее проявлении
весь Бог, единый и неделимый. Образ Божий в человеке хри-
стианский мыслитель видит прежде всего в способности чело-
века творить, созидать, эта способность предопределяет ему
особое место в мире. Каждая личность уникальна, неповторима
и в этом ее абсолютная ценность. Прорыв, выход из своей са-
мости реализуется лишь в созидательном творчестве, устрем-

ленном к познанию и самовыражению, направленному на слияние единой личностной сущности с Божественной сущностью, вся созидательная линия творчества реализуется именно в этом направлении. Творческое познание всегда богостремительно, оно не может удовлетворяться вещами бренными, случайными, неопределенными, оно не может быть ориентировано на бесконечность относительных истин, ему нужен Абсолют. Для художника это Логос (принцип созидания).

С точки зрения психологии творчества большой интерес представляют предупреждения исихастов против бесплодных мечтаний, образных видений, вызванных игрой воображения, галлюцинациями. Это связано, прежде всего, с естественным неприятием творческим волевым началом всего того, что неспособно реализоваться в законченной форме. Другим важным принципом исихазма всегда было «трезвение ума», стремление постоянно контролировать и проверять свой мистический опыт. В исихазме не была принижена ни одна из Ипостасей Святой Троицы. Творчество было и в Отце, и в Сыне, и в Духе Святом. Икону творил дух человека – прозревающий Божественный Логос.

Для исихастов сотворить, в смысле художественной формы, значило явить образ встречи, рожденный в результате взаимодействия божественной благодати и свободной воли человека. Творческим актом художник стремился найти, восстановить утраченное подобие Божие, утраченное бессмертие. И в этом смысле творчество было направлено на самого себя, материалом являлся сам человек, который должен был быть преобразован по образу и подобию Божию, таким образом он становится Личностью.

В написанном на Руси в 80–90-е гг. XV в. Иосифом Волоцким «Послании иконописцу» исихастские концепции кладутся в основу иконописания. Более того, исихастское «умное делание» признается там необходимым не только для писания икон, но и для их восприятия, которое является тоже творческим процессом. Таким образом утверждалась мысль, что подлинное искусство облагораживает. Итак, творчество в религиозно-традиционном типе культуры есть процесс сотворчества с Творцом-Вседержителем.

В чувственно-эмпирическом типе культуры (в котором доминировало реалистическое, предметно-фигуративное искус-

ство) художественная практика ориентирована на окружающие человека реалии, на внешне осязаемый мир. Формы искусства в таком случае если и отражают духовное видение, характерное для определенной религии, тяготеют к конкретно реалистической интерпретации. Сюжеты, темы, персонажи, которые заимствуются из глубины традиции, лишь отчасти способны придать искусству сакральный характер, но это, собственно, и не ставится целью художественного творчества. Творчество заключается в овладении приемами и методами наиболее адекватного изображения действительности. Чем убедительнее это получается, тем качественнее считается произведение. В этом, несомненно, наибольших высот достигло искусство Возрождения, где опять же, как во времена Античности, предметом искусства становится человек. По утверждению Альберти, благородный человек должен быть «мерой всех вещей». В классицизме идеалом становится социально значимая, героическая личность; в реализме XIX в. личность противопоставляется среде, личность, страдающая за идеалы справедливости; в соцреализме явилась созидательная личность, активно влияющая на среду.

Творчество и искусство в чувственно-эмпирическом типе культуры можно рассматривать как единый процесс, направленный на утверждение конкретно-предметного идеала, которым является личность человека в различных ее отношениях к обществу. В этом случае творить – значит, будучи искусным в своем деле мастером, «маэстро», изображать достойных, благородных, прекрасных людей своего времени, а также богов, героев, знаменитых личностей античного мира. Именно в этой парадигме европейское искусство существовало достаточно длительный отрезок времени, начиная с проторенессанса до конца XIX в., примерно 600 лет.

Творчество как самоценное явление появляется в художественной практике с приходом модернистских направлений: постимпрессионизма, экспрессионизма, кубизма, супрематизма и др. Со всей отчетливостью о «самоценном творческом акте» заговорили представители радикального направления в искусстве – абстракционизма. Вспомним ключевое положение К. С. Малевича из его программного текста «О новых системах в искусстве»: «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира; и не хочу копи-

ровать и исказить движение предмета и других разновидностей форм природы». Этим положением основателя супрематизма сказано все. Начало эксперименту было положено.

В XX в. в художественной практике смещается акцент с деятельности, направленной на реальное отражение реального мира, в сторону инновационной, концептуально-экспериментальной аутореализации художника – писателя – философа – ученого.

Новизна в современном художественном процессе незаметно абсолютизируется, становясь в некотором смысле бичом самого искусства. В инновационно-экспериментальном типе культуры новое начинает означать истинное. Новое и истинное становятся словами синонимами, а с новизной в искусство приходит старый друг – материализм – в том смысле, что манипуляции с формой – это есть манипуляции с материей искусства, говоря иначе, с материалом, составляющим саму форму искусства: с цветом, фактурой, внутренней конструкцией предметов, внешними очертаниями предметов, внешними границами формата и т. д. Сам материал как носитель формы начинает выходить в художественном процессе на первое место. Если в начале века новое, авангардное искусство воспринималось как передовое, соответствующее новым историческим реалиям, то в последующем новое стали рассматривать как лучшее, новаторство стало предопределять критерии оценки в искусстве. В общественном сознании все заметнее закрепляется новая ценностная шкала, для которой прежние ориентиры теряют свою актуальность.

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод: употребление понятия «творчество» в контексте своей художественно-экспериментальной деятельности представителям и инновационно-экспериментального (авангардистского) типа культуры не совсем уместно. (На самом деле в этой среде это понятие используется повсеместно, но уже с измененным смысловым значением.) Тем не менее необходимо помнить, что оно заимствовано из традиционного (христианского) типа культуры, изначально его представители – служители культа, христианские мыслители – вкладывали в него совершенно иной смысл. Здесь можно вести речь не о творчестве в истинном значении этого слова, а об эксперименте в области худо-

жественно-изобразительной деятельности, которая сводится либо к поиску новых комбинаций в области формы, либо к своеобразным интерпретациям (субъективному переосмыслению) сложившихся в мировой художественной практике канонических образов. Основным критерием оценки формальных манипуляций по-прежнему остается новизна авторского решения. Право на эксперимент никто не отнимает и никогда не отнимет. Эксперимент – это тоже внутреннее движение духовного плана, но, что очень важно в этом движении, в нем можно растерять всякие критерии, определяющие совершенство формы.

Как показал используемый нами метод сопоставительного анализа четырех основных художественных систем современности, на одном полюсе находятся три из рассматриваемых нами: реалистическое (академическое), религиозное (православное) и традиционное народное искусство. В общем смысле всем трем присуща созидательная направленность деятельности в отношении образного строя произведения, взаимосвязь с народной традицией, целостность мировосприятия и, что немаловажно, уважительное отношение к другим культурным традициям. Эти системы противостоят четвертой – авангардной, где формальная и концептуальная новизна в художественном процессе абсолютизируется, становясь в некотором смысле бичом самого искусства, в некоторых случаях художники пытаются установить связь с национальной культурной традицией, но это совершенно не является условием их творчества. Деятельность представителей авангардного направления, берущих за основу формальный эксперимент, в целом ориентирована на интернациональный художественный процесс.

В отечественной педагогике вообще и в художественной в частности в данный момент идут поиски того, на чем должна зиждиться основная образовательная идея: кого все-таки мы готовим, обучаем, воспитываем? Какой специалист нужен обществу? Пока ясно одно – эта идея может явиться только как предметная идея, рожденная из жизненных реалий – предметов и явлений, взятых в достоверно объективном образе своего существования, а не из субъективного восприятия жизненных реалий, часто искажающего их и деформирующего, иными словами, разрушающего. Выверенная предметно объективная

идея истинна; ею опосредуются цели и задачи художественного воспитания, достоверность понятийного аппарата, основополагающие компоненты культуры. Если этого не происходит, общество обречено на деградацию и вымирание.

Творчество, в отличие от просто художественной деятельности, может состояться только на жизненном материале, только на вечных темах – смысла жизни, любви к Отечеству, любви к природе, чести, воинской доблести, подлинной любви к женщине. В определенных кругах это определение будет воспринято должным образом и звучать как аксиома. Представители иного креативного сознания скажут, что это несовременное и однобокое определение творчества, что в нем нет чувства новизны, что на руинах прошлого далеко не уедешь. Мы же скажем, что без прошлого не было бы настоящего, только с опорой на него, стоя на плечах создавших огромные пласты национальной культуры, только, выражаясь языком М. Хайдегера, будучи укорененным в почве можно создать что-то стоящее. Именно это имел в виду И. А. Ильин, когда писал, что задача творческих людей не довольствоваться личным успехом и не застревать в тенетах пошлости, а во всем отыскивать путь к «субстанциональной ткани» и, найдя, «раздавать свои дары и рассылать свои лучи», даже если они будут «побиваемые за это камнями... А побитый камнями светит, согревает и исцеляет даже после своей смерти» [4, с. 472].

Что же произойдет в противном случае, если человек, считающий себя творческим, станет на путь попраiania сакральных тем, даст волю разнузданному воображению, безнравственной околесице, дисгармонии и беспорядку, попытается создать из себя образ «утвердителя» новых истин в искусстве? В этой связи на память приходит изречение идеолога русского революционного народничества и анархизма М. А. Бакунина, который говорил, что страсть к разрушению – это тоже творческая страсть. И там тоже есть определенная духовность. Конечно, это противоположная крайность. Как показывают реалии современной художественной практики, такой подход к художественно-экспериментальной деятельности реализуется и в настоящее время. Самоутверждение среди самоутверждающихся. Другое дело – творчество ли это вообще? Ведь прежде художники были служителями небес, служителями рода.

Чтобы не говорили критики и знатоки по поводу нововведений в искусстве, отечественный зритель всегда будет тянуться к тому, что дорого нам в нашей памяти, что находит отзвук в нашем сердце. Именно неразрывное единство духовно возвышенного и искренне простого, кровно национального и общечеловеческого определило обаятельную, просветленную человечность нашего отечественного искусства в прошлом, оно же будет определять его и в будущем. Условно наше искусство можно назвать духовным реализмом. Следует помнить о том, что попытки создать поэзию, музыку, живопись, бессодержательную «изнутри» и аморфную «извне», кончаются ничем, поскольку сама идея такого «творчества» абсурдна. Именно на утверждение принципов духовного реализма и должна быть ориентирована методологическая культура студентов художественных и художественно-педагогических образовательных учреждений страны. Надо обучать этому, указывать верные ориентиры, помогать молодежи самостоятельно принимать верные решения, давать правильные оценки.

1. Аристотель. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Наука, 1976. – Т. 1. – 412 с.
2. Ильин, И. А. Воспитание способности суждения / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Рус. книга, 1993–1999. – Т. 8. – 1998. – 420 с.
3. Ильин, И. А. Основы христианской культуры / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Рус. книга, 1993–1999. – Т. 1. – 1993. – 468 с.
4. Ильин, И. А. Творческий человек. Взгляд вдаль / И. А. Ильин // Собр. соч. : в 10 т. – М. : Рус. книга, 1993–1999. – Т. 8. – 1998. – 490 с.
5. Кривцун, О. А. Эстетика / О. А. Кривцун. – М. : Эксмо, 1998. – 322 с.
6. Флоренский, П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб. : Кольна, 1993. – 212 с.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо, 1999. – 406 с.
8. Юнг, К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. – М. : Прогресс, 1997. – 362 с.

Е. В. Криулина (Беларусь, Минск),
магистр искусств
Catherine Kriulina (Belarus, Minsk),
Master of Arts

**АКТУАЛЬНОСТЬ И ЗНАЧИМОСТЬ ПРЕДМЕТА
«РАБОТА В МАТЕРИАЛЕ. ГОБЕЛЕН»
В ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ**

**THE RELEVANCE AND SIGNIFICANCE OF THE SUBJECT
«WORK IN THE MATERIAL. TAPESTRY» IN THE PROFESSIONAL
AND ARTISTIC TRAINING.**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности организации учебного процесса в ходе изучения предмета «Работа в материале. Гобелен» в Минской государственной гимназии-колледже искусств.

Ключевые слова: гобелен, национальные традиции, художественное образование, творческие способности, творческая личность.

Abstract. The article discusses the features of the organization of the educational process during the study of the subject «Work in the material. Tapestry» in the Minsk State Gymnasium-College of Art.

Keywords: tapestry, national traditions, art education, creativity, creative personality.

Одной из основных задач реформирования национальной образовательной системы выступает развитие индивидуальных творческих способностей учащихся, приобщение к духовным ценностям, создание культурно-образовательного пространства, на котором учитель будет открывать ученику новые возможности для его развития.

За последние несколько лет концепции художественно-эстетического образования менялись не один раз, в связи с чем возникла необходимость признать, что художественное образование является важным фактором и одним из основных аргументов и инструментов духовного и общественного развития государства.

Современное производство, характеризующееся все более высокой интенсивностью накопления и использования знаний, выдвигает одну из главных тенденций в подготовке квалифицированных специалистов – формирование эффективно действующей системы непрерывного образования, обучение и адаптацию выпускников к новым технологиям. Среднее специ-

альное образование должно сформировать у выпускника компетентность, обеспечивающую готовность к работе в динамично изменяющихся экономических условиях, способность осмысленно воспринимать и критически оценивать социально-экономические процессы, прогнозировать их развитие. 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 среднее специальное образование сегодня – это средство социальной защиты, гарант стабильности профессиональной самореализации человека на разных этапах жизни.

Одно из основных направлений совершенствования системы среднего специального образования – учебно-методическое обеспечение образовательного процесса. Важнейшей задачей методической работы учреждений, обеспечивающих получение среднего специального образования, является освоение и реализация эффективных технологий обучения и воспитания, создание комплексного учебно-методического обеспечения образовательного процесса, отвечающего требованиям образовательных стандартов специальностей среднего образования. Именно в таком направлении моделируется образовательный процесс в учреждении образования «Минская государственная гимназия-колледж искусств». Для профессионально-художественной подготовки учащихся колледжа в соответствии с предлагаемыми сегодня принципами реформирования образовательной системы введен в учебный план предмет «Работа в материале. Гобелен».

«Гобелен» – специальная дисциплина в системе учебных предметов, которые входят в программу подготовки специалистов графического дизайна. Гобелен способствует приобщению учащихся к многовековым народным традициям и ремеслам, осуществлению эстетического воспитания, установлению меж- и внутрипредметных связей, развитию творческих способностей, профорientации учащихся.

Каждый гобелен уникален и обладает своим собственным характером. Мастер, создавший его, вложил в работу часть своего мира, и каждая ниточка подчинена общему замыслу.

Уникальная концепция уникальных вещей реализуется в рамках учебного процесса.

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

Задача преподавания гобелена в колледже – это не только профессиональная подготовка учащихся, но и эстетическое воспитание, содействие развитию творческих способностей учащихся, обращение к истокам национальных традиций и учительская попытка помочь познать реальный мир, развить пространственное мышление, воображение.

В процессе выполнения гобеленов учащиеся должны получить знания по истории возникновения и развития ручного ткачества, составлению рисунка с учетом принципов композиции и основ цветоведения, технологии изготовления гобеленов, о требованиях к качеству готового изделия, сочетании ткачества с другими видами изобразительного искусства, необходимом наборе инструментов и материалов для работы. Важно научиться самостоятельно выполнять рисунки по композиции для гобеленов, переводить эскиз в натуральный размер картона, подбирать пряжу по цвету в соответствии с эскизом (картоном), выполнять изделия в правильной технологической последовательности, осуществлять окончательную отделку и оформление готовой работы, оценивать качество готовых изделий, организовывать рабочее место, соблюдать правила безопасного труда.

Предмет «Работа в материале. Гобелен» состоит полностью из индивидуальных занятий, цель которых – развитие интересов и способностей каждого учащегося. Задача индивидуального подхода к учащемуся, мы считаем, решается более успешно, если на занятиях широко практикуется самостоятельная работа и ей отведена большая часть урока. Самостоятельное выполнение заданий позволяет видеть те трудности, с которыми сталкивается учащийся, и сразу же оказывать ему необходимую помощь в учебной работе.

Так как индивидуальные занятия позволяют работать с каждым учащимся отдельно, то необходимо учитывать его уровень умственного и психологического развития, его потенци-

альные возможности и способности, эмоциональное состояние учащегося (от начала и до конца занятия, его изменение). Более сильным ученикам предлагать несколько усложненные задания по ходу урока, отвечающие более высокому уровню их подготовки и стимулирующие развитие их способностей. Ученики с пробелами в знаниях, умениях и навыках нуждаются не столько в контроле, сколько в оказании действенной индивидуальной помощи.

Индивидуальные занятия углубляют и расширяют знания учащихся, полученные на других профилирующих предметах, повышают интерес к предмету, развивают инициативу учащихся, вносят элементы исследования в их работу, способствуют развитию нравственной личности учащегося, воспитывают чувство ответственности, готовят к профессиональной деятельности.

Перед преподавателем стоит важнейшая задача не только сообщить учащимся определенную сумму знаний, развивать их умения и навыки, но, главное, научить учащихся применять полученные знания в окружающей их действительности.

Задачи формирования всесторонне развитой личности учащегося, комплексного подхода к постановке всего дела воспитания требуют, чтобы индивидуальная работа представляла собой стройную целенаправленную систему. Это предполагает единство целей, принципов, содержания, форм и методов деятельности. Содержание включает в себя единство умственного, нравственного, трудового, эстетического, физического воспитания учащихся, разнообразные виды деятельности. Система индивидуальных занятий имеет сложную структуру. Ее можно рассматривать как единство и взаимосвязь нескольких элементов: планирования, организации и анализа деятельности. При этом отсутствие любого элемента неизбежно приводит к разрушению всей системы. Вместе с тем ей присущи динамизм, внутреннее движение: изменяются задачи, усложняются содержание, структура, методы. Наконец, системе индивидуальной работы свойственно сочетание управления и самоуправления, поэтому главными задачами являются развитие и помощь в реализации инициативы и самостоятельности учеников.

Учитель может на индивидуальных занятиях в максимальной мере учесть возможности, запросы и интересы своих уче-

ников. Индивидуальная работа по гобелену дополняет обязательную учебную программу по предмету «Работа в материале» и должна прежде всего способствовать более глубокому усвоению учащимися материала, предусмотренного программой. Такие занятия с успехом могут быть использованы для углубления знаний учащихся в области программного материала, развития их логического мышления, исследовательских навыков, смекалки, привития вкуса, для сообщения учащимся полезных сведений из истории гобелена и декоративно-прикладного искусства. Индивидуальные занятия с учащимися приносят большую пользу и самому преподавателю [1]. Чтобы успешно проводить индивидуальную работу, учителю приходится постоянно расширять свои познания по предмету. Это благотворно сказывается и на качестве его уроков.

Для того чтобы успешно вести педагогическую и творческую работу, необходимо преподавать и теоретическую основу гобелена. На этом основании на всех курсах в учебную программу входят лекции по теории гобелена. Вся учебная работа по гобелену неразрывно связана с практическим изучением предмета. В итоге изучения предмета «Работа в материале. Гобелен» учащиеся должны научиться выполнять работы в материале, овладеть технологией изготовления гобелена.

Если обратить внимание на систему деятельности преподавателя, то нельзя не отметить, что ее основные виды главным образом связаны с психологическими и педагогическими компонентами, поэтому огромное значение имеет и психолого-педагогическая подготовка самого учителя. Сюда относятся хорошая ориентировка в общих вопросах педагогики, знание психолого-педагогических закономерностей учебной и воспитательной работы с детьми, а также возрастных особенностей их развития, умение решать возникающие педагогические задачи и т. д. Немаловажную роль в учебном процессе имеет и эмоциональный настрой учителя на работу, который является одним из основных факторов успешного проведения занятия [2].

Работа по созданию гобелена очень трудоемкая, кропотливая, медленная, требующая подлинного вдохновения, высочайшего мастерства, умения подарить людям радость от созерцания подлинного шедевра. Творчество, творческое мышление, творческие способности, творческая личность – вот те понятия, с которыми приходится сталкиваться на каждом занятии

в колледже. Реализация учебного процесса в рамках предмета «Работа в материале. Гобелен» позволит расширить понимание и значимость формирования национальной культуры.

1. *Жарков, Л. В.* Учить самостоятельности: Кн. для учителя / Л. В. Жарков. – М. : Просвещение, 1993. – 205 с.

2. *Кузьмина, Н. В.* Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения / Н. В. Кузьмина. – М. : Высш. шк., 1990. – 119 с.

О. В. Кулакова (Россия, Москва),
кандидат педагогических наук, доцент
Olga Kulakova (Russia, Moscow),
Ph. D. in Pedagogical Sciences, associate Professor

ДЕКОРАТИВНАЯ ГРАФИКА В ПРОЕКТНОМ ЭСКИЗИРОВАНИИ

DECORATIVE GRAPHICS IN DESIGN SKETCHING

Аннотация. В статье формируется понимание декоративной графики как специфического изобразительного инструмента проектной графики на этапе эскизирования объектов декоративного искусства и дизайна в художественном проектировании.

Ключевые слова: декоративная графика, декоративность, проектная графика, художественное проектирование, формообразование.

Abstract. The article forms an understanding of decorative graphics as a specific visual tool of project graphics at the stage of sketching objects of decorative art and design in artistic design.

Keywords: decorative graphics, decorative, design graphics, artistic design, shaping.

Понятие «декоративность» имеет широкий художественный и образный спектр применения во всех видах искусства. Декоративности как художественно-изобразительному понятию свойственны стилистическая выверенность, выстроенность и образная лаконичность. Каждый элемент декоративного образа должен быть подчинен определенной именно для него особой визуальной специфике.

В художественном проектировании, задача которого – сформировать образ будущего художественного произведения,

основным изобразительным средством выступает графическая специфика. Степень ее декоративности характеризует степень ее образности и выразительности.

Умение обучающихся художественным практикам пользоваться средствами проектной графики, применяя ее декоративные свойства, активизирует развитие творческого сознания юных художников, обогащает и расширяет видение художественного начала во всем многообразии окружающего мира. Выявляя декоративные возможности проектной графики как ее специфические качества мы определяем специфику технических приемов художественного проектирования.

Декоративность художественно-проектной работы может определяться следующими показателями: ритмическим порядком, чередованием, повторением, фактурной проработкой отдельных элементов или всей поверхности, своеобразной пластикой контуров и форм. Все эти качества, подыгрывая друг другу и дополняя друг друга, создают особый стиль декоративной работы, цельность и образность.

Вырабатывая стилистику проектной графики для каждого художественного проекта, художник опирается на принципы декоративного формообразования, передавая каждый образ и свою разрабатываемую творческую идею максимально выигрышно и выразительно. Образно-ассоциативное мышление, являющееся основополагающим качеством профессиональной компетентности и творческой сформированности художника в области прикладного искусства и дизайна, развивается в постоянном поиске своего стилистического художественного языка общения со зрителем. Принципы стилизации и орнаментальности, свойственные декоративной графике, преобладают в проектно-эскизной трактовке предметной формы, ее качеств и образности.

Так, проектная графика при создании эскизных проработок требует от художника-проектировщика декоративного подхода при графическом выполнении текстурной поверхности и особой подачи формы объемов и их взаиморасположения.

Изображение выразительной текстурной поверхности – необходимая составляющая проектной графики в предметном и средовом проектировании. От ее выразительности зависит правдивость практической составляющей проекта, а также визуальное соответствие художественного образа пластическим

возможностям применяемого материала, от чего зависит и смысловая насыщенность презентативной композиции.

Поиск фактур для передачи текстурной поверхности предмета представляет важную часть эскизной работы художника. Это работа с визуальными акцентами и соответствующими пластическими характеристиками создаваемой поверхности в соответствии с творческой идеей предполагает особую художественно-технологичную ее обработку. При создании различных текстур художник использует разнообразие графических техник и приемов нанесения фактур, которые определяют выразительность той или иной поверхности, ее плотность, рыхлость, волокнистость или матовость, а также монотонность или экспрессивность. Художественное видение подсказывает автору требуемое соответствие выбранной фактуры для передачи той или иной текстуры материала, определяя ее декоративность и художественную образность.

Выработанный эскизно-графический язык призван создавать требуемую образность и необходимую уникальность проектной работы. Степень декоративности эскизной графики и определяет все эти качества с точки зрения восприятия созданного образа через его видение автором. Проектная графика от эскизных почеркушек до перспективной ракурсной визуализации создает атмосферу авторского видения, как и в любом виде искусства, вовлекая зрителя в понимание образа и идейную значимость проекта для самого автора.

Декоративные возможности проектной графики не выделены как ее специфические качества, как определяющая специфика технических приемов художественного проектирования. Но развитие и обогащение творческого сознания обучающихся художественному ремеслу средствами проектной графики и использования ее декоративных свойств расширяет видение художественного начала во всем многообразии окружающего мира.

1. Кулакова, О. В. Компетентностный аспект художественного проектирования как структуры творческого мышления художника декоративно-прикладного искусства / О. В. Кулакова // Современное художественное образование: педагогические аспекты оптимизации. Сб. науч. трудов. – № 1. – М.: Акад. акварели и изящных искусств. – 2015. – С. 179–182.

2. Кулакова, О. В. Формирование мышления художника при овладении художественно-проектными принципами творчества / О. В. Кулакова // Научные горизонты – междунар. науч. журнал. – 2017. – № 4. – С. 152–157.

Г. В. Лойко (Беларусь, Минск), профессор
George Loyko (Belarus, Minsk), professor;
М. Ю. Приймова (Беларусь, Минск)
Maria Pryimava (Belarus, Minsk)

РОЛЬ ДИСЦИПЛИНЫ «ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ» В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ

THE IMPORTANCE OF PLASTIC ANATOMY FOR THE PROCESS OF TEACHING DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Аннотация. В данной статье рассматриваются значение пластической анатомии человека и животных для процесса обучения декоративно-прикладному искусству, методические рекомендации по закреплению полученных знаний на практике.

Ключевые слова: пластическая анатомия, декоративно-прикладное искусство, методические рекомендации.

Abstract. This article discusses the importance of plastic anatomy of humans and animals for the process of teaching decorative and applied arts, methodical recommendations on how to consolidate the acquired knowledge in practice.

Keywords: plastic anatomy, decorative and applied arts, methodical recommendations.

В настоящее время дисциплина «Пластическая анатомия» преподается во всех учреждениях художественного профиля, обеспечивающих получение среднего специального и высшего образования. Важность роли этой учебной дисциплины в процессе обучения изобразительному искусству не подвергается сомнению, так как изображение человеческого тела является одной из самых сложных задач, стоящих перед начинающим художником. Понимание конструктивно-анатомической основы тела человека и животных позволит обучающемуся свободно работать с натуры и по представлению. Однако значение пластической анатомии для процесса обучения декоративно-

прикладному искусству далеко не так очевидно. Не понимая, сколько работы по изучению природы и особенностей ее строения скрывается за стилизованными изображениями человека и животных в декоративно-прикладном искусстве, обучающиеся ошибочно думают, что достаточно найти эффектные приемы декоративного решения за счет внешнего подражания, забывая о главном – создании выразительного, «живого» художественного образа.

Условность образа в декоративно-прикладном искусстве связана с его бифункциональностью. Образ может трансформироваться, превращаясь в форму предмета (фигуративный сосуд), или располагаться на определенной геометрической форме, объемной или плоскостной, или существовать в качестве элемента орнаментальной системы, подчиняясь ритму вещи. Изучая шедевры профессионального и народного декоративно-прикладного искусства прошедших веков, можно увидеть глубокое знание живой природы, основанное на наблюдении, а также стилизацию и трансформацию изображения ради решения функциональных и художественных задач с учетом возможностей выбранного материала.

В процессе стилизации объекта (человека или животного) выявляются самые характерные его особенности и определяются средства для их визуального выражения. Художественное обобщение и сознательная трансформация фигуры с целью усиления выразительности художественного образа возможны на основе изучения и предварительного анализа объекта изображения, понимания его строения и видовых особенностей, обусловленных образом жизни и приспособлением к окружающей среде.

Творческое переосмысление и преобразование природных форм будет зависеть от выбранного вида декоративно-прикладного искусства. Внешняя пластическая форма и окраска зверей и птиц поражают видовым разнообразием и красотой: передача фактуры и игры цвета, ритмического рисунка пятен и полос на шкуре зверя или сложной системы оперения птиц будет решаться по-разному в процессе работы с глиной, деревом, металлом, соломой, текстилем. Значение применяемого материала, его свойств и технологии в декоративно-прикладном искусстве очень велико по причине непосредственного влия-

ния на формообразование. Иллюзия легкости исполнения, достигаемая за счет использования определенных техник и приемов работы с материалами, также препятствует осознанию обучающимися важности подготовительной работы по изучению строения модели и наблюдения за живой натурой.

Без знания внутреннего устройства и биомеханики человека и животного не может быть осознанного восприятия и изображения их внешней формы. Связь функции и формы тела, изучаемая пластической анатомией, дает художнику декоративно-прикладного искусства понимание закономерностей строения объекта изображения и его пропорциональных отношений. Следует помнить, что анатомия животных имеет много общего с анатомией человека и не менее сложна. Изображение животного требует внимательного изучения его внешнего облика, характера пластики, конструкции тела. «Сколько всюду строгой гармонии и красоты в распределении тяжести в момент покоя, какая выразительность в движениях нападения или защиты! Каждая деталь строения, каждая чешуя рыбы, перо птицы – чудо совершенной формы», – писал известный художник-анималист В. А. Ватагин [1, с. 4–5].

Изучение пластической анатомии человека и животных непосредственно связано с анатомическими зарисовками и набросками с живой природы. Выполнение анатомических зарисовок обязательно для усвоения обучающимися учебного материала. Для того чтобы научиться изображать человека и животных в покое и в движении, необходимо изучить костную систему, играющую роль каркаса тела, мышечную – динамическую – систему, а также строение кожного покрова, который может значительно влиять на внешний вид фигуры. В процессе выполнения зарисовок животных можно применять те же методы построения фигуры, которые применяются при изображении человека. Рассмотрим их. Изображая объект, необходимо сразу определить основные пропорции и опорные точки его тела, понимать его общее конструктивное построение. При построении фигуры объекта симметричные объемы строятся одновременно относительно срединной линии. Разные виды живых существ очень отличаются друг от друга, поэтому рекомендуется выполнить анатомические зарисовки представителей разных отрядов животных, чтобы осознать их видовое раз-

нообразии и одновременно универсальности строения. Тело человека или животного можно представить, как совокупность элементарных геометрических фигур. Тайная предварительная геометрическая схематизация необходима для понимания объемно-пространственного построения рисунка при сложных положениях объекта. В этом случае проще определить соотношения видимых размеров различных частей тела, передать его объемные формы и положение в пространстве. Также следует выполнять анатомические зарисовки скелета и мышечной системы с тщательной проработкой формы костей и мышц; их названия пишутся на том же листе, что и анатомический рисунок – для лучшего запоминания материала. Полезным упражнением является построение контуров тела объекта в разных положениях с последующей прорисовкой упрощенного изображения скелета. Это позволяет запомнить расположение частей скелета – черепа и шеи, лопаток, грудной клетки и таза, конечностей – как определяющих форму и объем объекта изображения; подвижные точки скелета (суставы) являются основными ориентирующими точками. Изучение скелета и мышечной системы человека и животных надо совмещать с выполнением зарисовок с живой природы. В процессе выполнения зарисовок вначале надо наметить границы будущего изображения, сделать первоначальный набросок общей формы, определить соотношение частей тела, начиная с туловища как самой крупной части; далее надо установить размеры головы, шеи, конечностей в сравнении друг с другом, определить углы наклона осей тела. Поскольку структура волосяного покрова зверей и система оперения птиц достаточно сложны, для ознакомления с ними надо предварительно выполнить наброски с природы с тщательной проработкой рисунка шерсти зверя и изучением порядка расположения перьев на разных частях тела птицы [2].

Знание пластической анатомии способствует повышению наблюдательности обучающегося, его умению подмечать индивидуальные особенности изучаемых им образов человека и животных, передать наиболее точно внешний облик и даже внутреннее состояние. Бездумное копирование внешних форм фигуры человека или животного, подражательность и натуралистичность без изучения структуры тела и механизма его

движений делает изображение вялым и непластичным, лишает его выразительности и правдоподобия. Анатомическое рисование и учебные наброски способствуют формированию целостного видения формы, развитию логического мышления, памяти, воображения, заставляют анализировать форму фигуры человека и животного. Творческая оригинальность в искусстве должна основываться на изучении живой природы и понимании особенностей ее строения.

1. *Ватагин, В. А.* Изображение животного / В. А. Ватагин. – М.: Сварог и К, 1999. – 170 с. : ил.

2. *Лойко, Г. В.* Пластическая анатомия : учеб. пособие / Г. В. Лойко, М. Ю. Приймова. – Минск : РИПО, 2017. – 219 с. : ил.

А. И. Непочелович (Беларусь, Минск),
доцент
Alla Nepochelovich (Belarus, Minsk),
associate Professor

МЕТОДЫ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

METHODS FOR THE EXERCISE OF AESTHETIC AND MORAL EDUCATION OF CREATIVE YOUTH

Аннотация. В статье рассматриваются значение и результаты эстетическо-нравственного воспитания будущих специалистов в сфере отечественной культуры и искусства на примере практико-ориентированных методик, разработанных педагогами кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Ключевые слова: отечественная культура, декоративно-прикладное искусство, профессиональная школа, эстетическо-нравственное воспитание, творческая молодежь, личностный потенциал.

Abstract. The he article discusses the significance and results of aesthetic and moral education of future specialists in the field of national culture and art on the example of practice-oriented techniques developed by teachers of the department of national decorative and applied art of the Belarusian State University of Culture and Art.

Keywords: national culture, arts and crafts, professional school, aesthetic and moral education, creative youth, personal potential.

На государственном уровне нашей страны особое внимание уделяется проблемам развития современного декоративно-прикладного искусства. Данная заинтересованность объясняется особой важностью поддержки отечественной культуры и молодых белорусских талантов, необходимостью поиска и внедрения культурных инноваций именно сегодня, когда меняются представления о жизни и система ценностей, формируется новое социокультурное пространство.

Современное общество предъявляет к специалистам с высшим образованием высокие требования. Исходя из этого, образовательный процесс Белорусского государственного университета культуры и искусств направлен на формирование высокопрофессиональной молодой плеяды творческих деятелей в области национальной культуры и искусства. Для достижения поставленной цели очень важно раскрыть перед творческой молодежью все возможности и перспективы будущей профессии, развить у студентов интерес к образовательной и творческой деятельности.

Высокий уровень теоретических знаний, приобретенный студентами в стенах университета, эффективно закрепляется и развивается в творческих мастерских кафедры народного декоративно-прикладного искусства на основе практического опыта предыдущих поколений. При создании студенческой молодежью реконструкций традиционных артефактов определяется ее мотивированный интерес к истории культуры Беларуси и перспективам творческой идентификации в современном искусстве. На этой основе формируется приоритетное значение эстетическо-нравственного воспитания будущих специалистов, что необходимо для осуществления позитивных результатов развития профессиональной школы белорусского декоративно-прикладного искусства.

Движение к прогрессу в данной области невозможно без решения поставленных целей и задач, в которых ясно обоснованы роль и значение эстетического образования для сохранения и дальнейшего развития национального наследия. На кафедре народного декоративно-прикладного искусства созданы все условия для того, чтобы профессиональное становление студенческой молодежи происходило в благоприятном окружении отечественной культуры. Наличие данного фактора дает

возможность формированию у будущих творческих работников гармонично развитого, высокохудожественного вкуса и стандартов поведения. Непосредственно это касается аспекта приобретения студентами знаний и навыков как в направлении творческо-исполнительской, так и в сфере культурно-просветительской деятельности.

В процессе обучения студентов специальным дисциплинам особое внимание концентрируется на развитии их личностного творческого потенциала, духовно-нравственных и художественно-эстетических качеств. Педагогами кафедры разработаны практико-ориентированные методики передачи студентам академических основ традиционного народного и профессионального декоративно-прикладного искусства в соответствии с требованиями высшей школы Республики Беларусь. Будущим специалистам предоставляются широкие возможности осознания практической значимости изучаемого учебного материала, понимания перспектив своей будущей профессии.

В учебных мастерских кафедры народного декоративно-прикладного искусства студенты осваивают художественно-стилистические приемы традиционного ткачества, вышивки, керамики, соломоплетения, вытинанки, росписи по ткани. Преподаватели проводят интенсивные занятия по овладению творческой молодежью секретами исполнительского мастерства. Одновременно с этим студенты приобретают опыт работы в творческом коллективе, который впоследствии благотворно воздействует на профессиональную деятельность выпускников в сфере отечественной культуры и искусства.

Приобретенные в процессе обучения знания в области традиционного искусства используются будущими специалистами при создании учебных, курсовых, дипломных, а также выставочных работ. Преподавателями осуществляется целенаправленная поддержка и корректировка разработок экспериментальных арт-объектов по мотивам традиционных артефактов.

Таким образом, через взаимосвязь педагогов-профессионалов и студентов-исполнителей решаются задачи восстановления и дальнейшего развития уникальных особенностей древних технологий белорусского традиционного декоративно-прикладного искусства. В конечном результате бережно сохраняемые творческой молодежью особенности национального стиля модифицируются в новые формы современного искусства.

Представленный ряд факторов помогает в осуществлении эстетическо-нравственного воспитания и качественного обучения студентов. Немаловажное значение в данном вопросе имеет наличие престижной практико-ориентированной экспозиционной площадки – художественной галереи «Университет культуры». В ее пространстве перед молодыми авторами раскрывается широкий спектр ресурсов по апробации реальных результатов по осваиваемому профилю и приобретению опыта культурно-просветительской работы в области национальной культуры и искусства.

Все выше перечисленные педагогические методы и приемы дают возможность будущим специалистам усвоить четкое понимание того, что современная профессиональная школа декоративно-прикладного искусства базируется на тесной взаимосвязи практической работы в материале с глубокими теоретическими знаниями мирового и отечественного культурного наследия.

О. Г. Пепик (Беларусь, Минск)
Olga Pepik (Belarus, Minsk)

ОЗНАКОМЛЕНИЕ УЧАЩИХСЯ С НАРОДНЫМИ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ РЕМЕСЛАМИ БЕЛАРУСИ В ХОДЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

**TO FAMILIARIZE STUDENTS WITH FOLK ART CRAFTS
OF BELARUS IN THE COURSE OF TEACHING PRACTICE**

Аннотация. Данная статья посвящена содержанию педагогической практики будущих педагогов-художников по ознакомлению учащихся с народными художественными ремеслами.

Ключевые слова: педагог-художник, педагогическая практика, народные художественные ремесла.

Abstract. This article is devoted to the content of pedagogical practice future educator-artist to familiarize students with folk arts crafts.

Keywords: educator-artist, teaching practice, folk arts crafts.

Педагогическая практика оказывает существенное влияние на формирование профессионального мастерства студента, получающего специальность в области художественного образо-

вания. От ее организационного и содержательного аспектов во многом зависит отношение практиканта к выбранной профессии, его желание самосовершенствоваться и достигать высоких результатов в художественно-педагогическом творчестве и, соответственно, качество и результат работы в будущем. Мы полагаем, что разнообразие форм проведения занятий, методов работы с учащимися, опробованных практикантом в период обучения, материалов, использованных в процессе осуществления педагогической деятельности, самостоятельно разработанных и внедренных в учебный процесс дидактических пособий, а также помощь, полученная от педагогов университета, учителей учреждения образования, эмоциональный опыт, приобретенный в ходе практики, ее итоги, в том числе и с точки зрения осмысления практикантом своих перспектив в художественной педагогике, – все это предопределяет, насколько полноценно будут сформированы его профессиональные компетенции и какой учитель в итоге придет к детям для того, чтобы познакомить с миром искусства. Значимость педагогической практики как важнейшего компонента профессиональной подготовки рассматривали в своих работах отечественные и зарубежные ученые (Л. Е. Романенко, С. Н. Щур, Г. С. Федьков, М. Я. Ситниченко, Л. М. Куликова).

Педагогическая практика на 3 курсе проводится в Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка в течение всего учебного года, один раз в неделю. Такая форма организации ее прохождения студентами дает им возможность уделить значительное время на обдумывание, проектирование, разработку сценариев, проведение и анализ уроков, классных часов, внеклассных и внеурочных мероприятий, мастер-классов, экскурсий, в том числе и виртуальных.

Одной из составляющих методического наполнения педагогической практики для студентов, обучающихся по специальности «изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», является формирование у них навыков ознакомления учащихся с народными художественными ремеслами Беларуси и актуализации знаний учащихся в данной области в условиях таких учреждений образования, как средняя школа и гимназия. Проводя уроки изобразительного искус-

ства, трудового обучения, содержание которых связано с декоративно-прикладным искусством, будущие педагоги-художники знакомят учащихся с произведениями белорусских мастеров, особенностями народных художественных ремесел Беларуси. Студентам рекомендуется для реализации принципа наглядности в обучении использовать не только материалы учебника для учащихся, но и самостоятельно разработанные мультимедийные презентации, подготовленные как во время практических занятий при изучении методики обучения народным художественным ремеслам, так и выполненные в ходе подготовки к урокам. Отличительной чертой данных презентаций является наличие не только иллюстраций объектов определенного ремесла, но и изображений, показывающих мастера за работой, что позволяет коснуться технологии изготовления обсуждаемых объектов, а также дающих представление о материале и инструментах, необходимых для создания рассматриваемых произведений. Учащиеся должны иметь возможность увидеть портреты ведущих мастеров, получить информацию о музеях, где демонстрируются интересные образцы народного искусства, а также увидеть фотографии их ровесников, занимающихся данным ремеслом, что, несомненно, усилит их интерес к рассматриваемому ремеслу и будет стимулировать желание освоить его. Помимо слайдов ознакомительного содержания на данных презентациях могут использоваться задания, направленные на закрепление знаний учащихся об особенностях изучаемого ремесла, его отличительных признаках. Так, предлагается, например, соотнести названия ремесел с их изображением, выбрать из предложенного ряда изображений лишнее, в то же время объяснив, что их может объединять (например, ряд керамических изделий белорусских мастеров и древнегреческий сосуд среди них, декоративный сосуд из стекла и т. д.).

Во время знакомства учащихся с произведениями народных художественных ремесел Беларуси студенты-практиканты демонстрируют изделия, которые они выполнили сами в ходе занятий в мастерских университета, показывают образцы из методического фонда. Опыт наблюдения во время занятий показывает, что наличие натурального образца на уроке значительно повышает интерес учащегося к познавательной деятельно-

сти, а учебная деятельность, подкрепленная, соответствующей практической работой, позволит сформировать у ребенка целостную картину о каком-то определенном ремесле. Общаясь с учащимися, будущий педагог-художник обязательно должен донести до них мысль о том, что «традиционное народное искусство Беларуси даже в наши дни – это не повторение устоявшихся канонов и образцов, а живой творческий процесс, тесно связанный с культурными пластами истории народа, с обычаями, обрядами, природой» [1, с. 19]. Полагаем, что эффективным завершением урока может быть информация об объединениях по интересам, которые располагаются либо в школе, либо недалеко от нее, где учащиеся могут продолжить свое дальнейшее знакомство с рассматриваемым ремеслом.

Помимо проведения уроков, студент осуществляет разнообразную внеурочную деятельность, посещает занятия своих товарищей. В ходе таких мероприятий практикант может уделить больше времени игровым формам ознакомления учащихся с народными художественными ремеслами, например: предложить разгадать ребусы, в которых зашифрованы соответствующие слова (керамика, солома, роспись, ткачество, вязание), рассказать дидактическую сказку, посвященную изучению особенностей определенного мастерства (написанную практикантом), совершить путешествие на «машине времени» в мастерскую либо оказаться, например, в доме XIX в., где занимаются ткачеством, вышивкой, или провести виртуальную экскурсию по выставке или музею с интересной экспозицией по теме занятия.

Деятельность практикантов не ограничивается общением с учащимися начальной школы, где проводятся уроки изобразительного искусства. Студенты проводят опросы среди учащихся второй и третьей ступеней получения образования и определяют группу заинтересованных лиц в посещении мастер-классов по теме народных ремесел, которые организуют исходя из запросов учащихся. Одним из этапов коммуникации с данной категорией учащихся является приглашение их для ознакомления с мастерскими Белорусского государственного педагогического университета, в ходе которого они имеют возможность увидеть, как изучают ремесла в мастерских студенты, рассмотреть дипломные проекты, тематика которых

связана с народными художественными ремеслами Беларуси, познакомиться с преподавателями, осуществляющими обучение студентов ремеслам. В этой работе проявляется профориентационная составляющая педагогической практики, основанная на общении с учащимися, которые потенциально ориентированы на изучение и освоение декоративно-прикладного искусства.

Важнейшим направлением деятельности студента-практиканта является анализ своей деятельности. По окончании каждого проведенного им мероприятия студент должен провести рефлексию, в ходе которой он размышляет о том, что он хотел сделать, что сделал, что получилось, какие эмоции при этом он испытывал, что это может дать ему для дальнейшего профессионального роста. Результаты подобных рефлексий у многих студентов ложатся в основу тезисов, которые они представляют на студенческой конференции в конце учебного года. Подобная работа помогает студенту избежать трудностей при подготовке отчета по педагогической практике.

Таким образом, разнообразные направления деятельности по ознакомлению учащихся с народными художественными ремеслами Беларуси в ходе педагогической практики позволяют будущему педагогу-художнику осознать свои слабые и сильные стороны на данном этапе обучения и выстроить собственную линию творческого педагогического развития.

1. Шауро, Г. Ф. Традиционное народное искусство, его культурная обусловленность и проблема художественной коммуникации на современном этапе / Г. Ф. Шауро // Народнае мастацтва і традыцыйныя мастацкія рамёствы. Выход актуалізацыі ў сучасным грамадстве: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф. – Слуцк, 2017. – С. 18–21.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ

CURRENT ISSUES OF PROJECT ACTIVITY IN THE FIELD OF CULTURE

Аннотация. В статье рассматриваются направления и условия реализации проектной деятельности в области культуры, необходимость решения вопросов управления проектной документацией, подготовка специалистов по управлению проектами, выработка критериев документальной базы проведения конкурсов.

Ключевые слова: проектная деятельность, культура, документация, культурный фонд, социокультурная сфера.

Abstract. The article deals with directions and conditions of project activities implementation in the field of culture. It covers the essence to address the management of project documents, training of specialists in project management, development of criteria for the archived data contests.

Keywords: project activity, culture, date, documentation, cultural Fund, social and cultural sphere.

Проектная деятельность охватывает многие отрасли экономики, в том числе и область культуры. Ранее проектная деятельность ассоциировалась, в основном, с подготовкой документации в области строительства и помогала осуществлять управление проектной документацией. Позже проектная деятельность успешно была распространена во многих сферах жизнедеятельности общества.

В Украине проектная деятельность в области культуры еще недостаточно развита, ощущается нехватка теоретических и практических разработок в этом направлении. Поэтому в проектной деятельности в области культуры предстоит урегулировать многие вопросы, основные из них: теоретические, организационные, практические и финансовые. Теоретические вопросы охватывают понятийный аппарат, методологию, историографию, источниковую базу проектной деятельности в области культуры. Организационные вопросы охватывают особенности подготовки проектной документации в области культуры, курсы повышения квалификации специалистов, подбор квалифицированных кадров. Практические вопросы связаны с непо-

средственной реализацией проекта в области культуры, его положительной репутацией. Финансовые вопросы основываются на тендерных предложениях и грантовой поддержке.

В Законе Украины «О культуре» («Про культуру») дается определение термина «проект в области культуры» («культурно-мистецький проект»). Это форма культурной деятельности с определенной целью и сроком реализации (достижения цели), а также целевым финансированием согласно бюджету [1, ст. 1, п. 11]. Для реализации проекта в области культуры выделяются гранты – финансовые ресурсы, предоставляемые на безвозвратной основе субъекту, который проводит деятельность в сфере культуры.

Центральным органом исполнительной власти в области культуры является Министерство культуры Украины. Кабинет Министров Украины ежегодно утверждает программу его деятельности, чем обеспечивает формирование государственной политики в области культуры и искусств, в развитии культуры на соответствующий год. Ежегодно не позднее 1 октября Министерство культуры Украины разрабатывает и подает Кабинету Министров Украины проект Программы деятельности по развитию культуры на следующий календарный год. Эта программа не может перечить Программе деятельности Кабинета Министров Украины, государственным целевым программам в сфере культуры, иным законодательным актам [1, ст. 4, п. 3].

К участию в развитии культуры привлекаются другие центральные органы исполнительной власти, в компетенции которых решение вопросов выполнения заданий в сфере культуры. Центральные органы исполнительной власти обеспечивают формирование государственной политики в сфере образования и науки, экономического и социального развития.

Первые шаги в управлении проектной документацией в области культуры делает Украинский культурный фонд (Український культурний фонд) – государственное учреждение, созданное в 2017 г. с целью обеспечения благоприятных условий для развития интеллектуального и духовного потенциала личности и общества, широкого доступа граждан к национальному культурному достоянию, поддержки культурного разнообразия и интеграции украинской культуры в мировое культурное пространство. Правовые, организационные и финансовые аспекты

его деятельности определены в Законе Украины «Об Украинском культурном фонде» («Про Український культурний фонд») [2]. В названом законе под термином «проект» понимается деятельность физических и юридических лиц, направленная на создание определенного культурного продукта, культурного блага или культурной услуги (их совокупности) с целью достижения четко определенных целей в пределах определенной сметы (бюджета), осуществление которой требует совершения в согласованные сроки действий, предусмотренных заключенным с Украинским культурным фондом договором [2, ст. 3, п. 3].

Украинский культурный фонд осуществляет поддержку отечественных производителей в сфере культуры. Он самостоятельно определяет проекты, которым предоставляется поддержка. Такими проектами могут быть, в частности, проекты, связанные с организацией и проведением выставок, ярмарок, симпозиумов, конгрессов и т. д., направленных на популяризацию украинской культуры или связанных с участием отечественных производителей в подобных мероприятиях, которые проводятся в зарубежных странах, если такое участие целесообразно с точки зрения популяризации украинской культуры за границей [1, ст. 14, п. 2].

В 2018 г. Украинским культурным фондом были объявлены конкурсы трех типов: индивидуальные проекты, проекты международного сотрудничества, проекты национального сотрудничества. Индивидуальный проект – это национальный проект в области культуры или искусства, который реализуется при участии одного заявителя и предусматривает индивидуальную реализацию проекта; проект международного сотрудничества – проект в области культуры или искусства, который предусматривает партнерскую реализацию проекта в Украине и (или) за границей; проект национального сотрудничества – проект в области культуры или искусства, который предусматривает партнерскую реализацию проекта в двух или больше регионах Украины [3].

В уходящем году Украинский культурный фонд поддержал 298 проектов: 241 – индивидуальный, 42 – национального сотрудничества, 15 – международного сотрудничества. На сайте Фонда можно ознакомиться с некоторой статистикой (рис. 1; 2).



Рис. 1. Кількість проєктів в 2018 г. по секторам [3]

Розбивка за регіонами: **ТОП 10**

Область	Кількість проєктів	% із загальної кількості
Київська	130	43,48%
Львівська	34	11,37%
Одеська	20	6,69%
Харківська	18	6,02%
Закарпатська	11	3,68%
Рівненська	11	3,68%
Івано-Франківська	9	3,01%
Чернівецька	8	2,68%
Вінницька	7	2,34%
Херсонська	7	2,34%

УКФ

Рис. 2. Кількість проєктів в 2018 г. по регіонам [3]

Український культурний фонд також займається розробкою документації под определенные программы, конкурсы, проекты.

Таким образом, успешная реализация проектной деятельности в области культуры требует улучшения управления про-

ектною документацією, підготовки спеціалістів по управлінню проектами соціокультурної сфери, виробки критерієв отбора конкурсних проектів, удішення документальної бази проведення конкурсів і багачого другогос, так как проекти в області культури являються дійсвенним средством самоорганізації культури і надають ей новіє смисли і форми розвитку.

1. Про культуру [Електронний ресурс] : Закон України від 14.12.2010, № 2778-VI // Законодавство України : офіц. веб-портал Верховної Ради України. – Електрон. дані. – Київ : Верховна Рада України, 1994–2018. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>. – Дата доступу: 08.10.2018. – Документ 2778-VI, чинний, поточна редакція. – Ред. від 04.11.2018, підстава 2581-VIII.

2. Про Український культурний фонд [Електронний ресурс] : Закон України від 23.03.2017, № 1976-VIII // Законодавство України : офіц. веб-портал Верховної Ради України. – Електрон. дані. – Київ : Верховна Рада України, 1994–2018. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1976-19>. – Дата доступу: 08.10.2018. – Документ 1976-VIII, чинний, поточна ред. – Ред. від 02.08.2018, підстава 2481-VIII.

3. Український культурний фонд [Електронний ресурс]. – Електрон. дані. – Київ, 2018. – Режим доступу: <http://ucf.in.ua>. – Дата доступу: 08.10.2018.

К. В. Прудников (Беларусь, Витебск)
Konstantin Prudnikov (Belarus, Vitebsk)

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

DECORATIVE AND APPLIED ART IN THE EDUCATIONAL SPACE OF THE SECONDARY SCHOOL OF THE REPUBLIC OF BELARUS

Аннотация. В статье говорится об актуальности использования в школьной образовательной области, связанной с трудовым обучением, основных доступных технологий декоративно-прикладного искусства. Автором конкретно представлен и методически разобран факультативный курс «Имитация витража».

Ключевые слова: учебный предмет «Трудовое обучение», дополнительное образование в средней школе, факультативный курс, витраж, имитация витража.

Abstract. The article covers the relevance of the core available decorative applied art technologies usage in school educational field related to Craft and Design. The author particularly presents and methodically analyses an elective course «Imitation of a stained glass window».

Keywords: the subject «Handicraft», complementary education in secondary school, elective course, stained glass, imitation of stained glass.

На современном этапе развития национального социума чрезвычайно важным является создание условий для реализации универсального права на доступное образование в области искусства в широком смысле этого слова. В программных документах ЮНЕСКО говорится о том, что потребность в развитии и реализации общедоступного художественного образования вытекает из природы творческого познания мира человеком. Начиная со школьной скамьи современному человеку должны быть заложены необходимые знания, сформированы соответствующие навыки во всех сферах, которые определяют базовую культуру личности. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство в этом процессе занимают не последнее место.

Оптимизация содержания школьного образования в соответствии с новыми требованиями ставит перед учителями задачи, связанные с обновлением и усовершенствованием существующих методик во всех образовательных областях. И это обстоятельство непосредственно касается учителей трудового обучения. Основными составляющими учебного предмета «Трудовое обучение» являются техническое творчество и художественная обработка материалов. В самой специфике данного предмета заложены потенциальные возможности для реализации различных образовательных моделей, говоря более конкретно – монохудожественного подхода, при котором искусство используется как средство и метод преподавания предметов гуманитарного, естественно-научного и математического направлений [1, с. 32–33].

В этой связи следует отметить, что дисциплина «Трудовое обучение» в совокупности с предметом «Изобразительное искусство» может дать весьма ощутимый эффект в плане эстетического воспитания и художественного развития детей. В настоящее время четкой скоординированной связи между этими предметами, как это было раньше – в советский период, не су-

ществует. Проблемы, которые существуют в области преподавания изобразительного и декоративно-прикладного искусства в общеобразовательных школах подняты в публикациях доцента Витебского государственного университета имени П. М. Машерова Г. С. Федькова [2, с. 175–177]. Основные идеи, на которых должна быть основана общая стратегия блока дисциплин, связанных с преподаванием изобразительного и декоративно-прикладного искусства, – это, во-первых, передача в руки специалистов (предмет «Изобразительное искусство»), а во-вторых, увеличение объема конкретных практических заданий с художественно-изобразительной деятельностью.

Учебная дисциплина «Трудовое обучение», в котором составляющими являются техническое творчество и художественная обработка материалов, ориентирована на выполнение конкретных учебно-практических заданий. И тут важно определить содержание самой практики и в соответствии с этим разработать методику их выполнения. В практике обучения необходимо учитывать баланс между формированием практических навыков и развитием художественно-творческого потенциала учащихся. В том случае, когда основное внимание отводится технической и технологической стороне педагогического процесса, многочасовой отработке технических приемов в отрыве от художественных задач, это оказывает негативное влияние на художественно-творческую компоненту. Учащиеся должны иметь возможность творчески проявить себя: поработать над эскизами, поучаствовать в обсуждении работ, ознакомиться с лучшими образцами работ по данной тематике. Все это способствует усилению интереса к сфере художественной деятельности.

Для того чтобы художественно-эстетическое воспитание отвечало предъявляемым к нему требованиям в условиях школы, оно не должно сводиться только к урокам «Изобразительное искусство», «Трудовое обучение» (даже если оно осуществляется на базе ДПИ). Необходимо продумывать содержание работы на факультативных занятиях, а также во внеклассной и внешкольной работе. Социальные и педагогические условия формирования основ художественно-эстетической культуры школьников предполагают учет специальных условий, характерных для каждой школы. Примером тому может служить со-

держание факультативного курса, связанного с художественной обработкой стекла.

Отличительной особенностью факультативного курса по художественной обработке стекла является изучение декоративно-прикладного искусства в тесной взаимосвязи с дизайнерской деятельностью. Характер творческих заданий, предусмотренных программой, предполагает развитие способности активного преобразования архитектурного пространства. Широкое и многообразное внедрение видов творчества в школьную практику позволит научить целно, образно, эстетически воспринимать как произведения искусства, так и окружающую действительность, будет способствовать развитию художественно-образного мышления у учащихся и их творческой деятельности в этой области.

В рамках художественной обработки стекла можно обратиться к витражу, отличающемуся большим разнообразием видов и техник. Традиционным материалом, из которого выполнялся витраж, были прозрачные разноцветные стекла. Орнаментальные или сюжетные декоративные композиции на стекле в оконных и дверных проемах, пропуская свет воспринимались чрезвычайно декоративно и красочно. Витражи также вставляют в специальные рамы, ширмы, ниши, устраивая искусственную или естественную подсветку.

Художественно-выразительные средства витража отличаются условностью, декоративностью, соотносительностью формы с утилитарно-практической значимостью. Искусство витража тесно связано с живописью, скульптурой и архитектурой, так как его изобразительными средствами являются цвет, линия, форма и пространство.

Витражи бывают классическими и имитационными (т. е. имитация витража), упрощенные. Технология выполнения классического витража следующая. Из цветного стекла вырезается элемент картины и обрамляется специальной свинцовой рамкой из П-образного профиля по всему периметру. Затем этот элемент в рамке припаивается к остальным элементам витража. При изготовлении необходимо иметь большой запас цветного стекла всевозможных оттенков, чрезвычайно точно вырезать элементы витража и очень аккуратно спаивать элемент, так чтобы образовался Н-образный профиль, соединяющий со-

седние элементы, а самого шва пайки не было видно. Классический витраж трудоемкий в изготовлении и чрезвычайно дорогой. Поэтому сейчас в подавляющем большинстве случаев для украшения интерьера изготавливают имитации витражей.

В специфике творческой деятельности учащихся при изготовлении имитации витражей объединяется эстетическое и историческое, трудовое и физическое, экологическое, экономическое и технологическое воспитание, что, несомненно, будет способствовать формированию всесторонне и гармонично развитой личности.

Основной целью учебной дисциплины «Имитация витража» следует считать самоопределение учащихся, развитие творческих способностей, формирование технологической грамотности. Внимание при этом должно быть направлено на создание художественно организованной среды, которая отвечала бы функциональным и эстетическим требованиям современности.

Задачи курса включают: освоение художественной культуры; формирование понятий о стилевом характере решения интерьера и современных требованиях к внутреннему оформлению пространства; знакомство с профессиями художников-проектировщиков, художников-дизайнеров, художников-прикладников, их творческой и практической деятельностью; формирование практических навыков художественно-творческой деятельности, понимания связи художественно-образных задач произведений с идеей и замыслом; умение обобщать свои жизненные представления с учетом возможностей художественных средств.

Структурно программа факультатива «Имитация витража» состоит из семи разделов (что соответствует классификации имитации витража по технологии создания контура): введение, витраж с картонными контурами элементов, витраж с деревянными контурами элементов, витраж с контуром из лака, витраж с контуром из акриловых красок, имитация «настоящего» витража со свинцовыми контурами, выполнение творческого проекта.

Факультативные занятия предусматривают выполнение учащимися творческого проекта. Наличие вариантов технологии изготовления витражей позволяет выбрать наиболее экономичный и производительный при достижении требуемого ка-

чества и с учетом реальных возможностей, материальной базы и опыта учащегося.

Тематика творческого проекта планируется учителем трудового обучения совместно с учениками в начале учебного года и затем корректируется. Сроки выполнения творческих проектов зависят от сложности их разработки и изготовления. Работа над творческим проектом может вестись в пределах одного или нескольких разделов курса.

Правильно организованная работа с учащимися способствует развитию у них интереса к активной творческой деятельности, объединению их в дружный коллектив. Предусмотрены задания как для индивидуального, так и для коллективного исполнения.

Особое внимание в работе со школьниками должно быть обращено на знание и точное соблюдение всеми учащимися правил безопасного труда, производственной санитарии и личной гигиены.

Программа рассчитана на 35 часов в каждом классе, т. е. на 1 час в неделю. Вместе с тем этот факультативный курс можно изучать в объеме 2 часов в неделю, в этом случае содержание увеличивается за счет сложности практических работ.

Программа достаточно мобильна: позволяет школьникам выбрать факультатив не только с 8–9 класса, но и с 6–7 класса, в этом случае содержание также расширяется за счет практических работ.

Учитывая индивидуальные особенности развития детей, местные условия, интересы школьников, учитель определяет количество часов на изучение разделов и тем факультативного курса (обычно 35 часов в каждом классе), отбирает в каждом разделе наиболее важный материал, опуская некоторые вопросы или дополнительно включая другие, не нарушая при этом логику изучения курса в целом.

Факультативные занятия строятся на изучении нескольких основных технологий имитации витража, достаточно простых в исполнении и в то же время эффектных. Их разнообразие позволяет каждому учащемуся выбрать любое изделие и способ его декорирования. Навыки, полученные в работе над витражом, помогут учащимся в дальнейшей деятельности, связанной с изобразительным и декоративно-прикладным искус-

ством. В настоящее время появляется возможность реализовать приведенные в начале статьи установки в системе дополнительного школьного образования.

1. Стратегические ориентиры развития художественного образования в странах СНГ [Электронный ресурс] / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2013. – 168 с.

2. Федьков, Г. С. Художественно-педагогическое образование Беларуси: проблемы и перспективы / Г. С. Федьков // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика. – Минск, 2017. – С. 175–178.

**У. І. Рынкевіч (Беларусь, Мінск),
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт
Vladimir Rynkevich (Belarus, Minsk),
Ph. D. in History of Arts, associate Professor**

ПРАЕКТНЫ МЕТАД У НАВУЧАННІ СТУДЭНТАЎ МАСТАЦКІХ СПЕЦЫЯЛЬНАСЦЕЙ

PROJECT METHOD IN TEACHING STUDENTS OF ARTISTIC SPECIALTIES

Анотацыя. Артыкул прысвечаны пытанню ўкаранення метаду праектна-даследчай дзейнасці ў падрыхтоўцы спецыялістаў мастацкай кваліфікацыі. Аўтар прапануе аптымальныя метады матывацыі і фарміравання ў студэнтаў творчай актыўнасці, спосабы развіцця вынаходніцкіх навыкаў пазнання. Актуалізуюцца патрабаванні да прафесійнай кампетэнцыі педагога.

Ключавыя словы: педагогіка, праектны метада, мастацкая адукацыя, навуковае даследаванне, вышэйшая навучальная ўстанова, вынаходніцтва, творчыя ідэі, кампетэнцыя, тэхналогія, вучэбны працэс.

Abstract. The article is devoted to the issue of introduction of the method of design and research activity in the preparation of specialists of artistic qualification. The author suggests optimal methods of motivation and formation of creative activity in students, ways of development of inventive skills of cognition. Requirements to professional competence of the teacher are actualized.

Keywords: pedagogy, project method, art education, scientific research, universities, invention, creative ideas, competence, technology, educational process.

Сучасная мастацкая культура патрабуе ад мастака значна большых навыкаў, чым добрае валоданне пэндзлем, алоўкам або штыхелем. Сучасны спецыяліст у галіне мастацтва павінен быць перш за ўсё мысліцелем. Умоўна кажучы, «мастак – гэта галава, рукі – майстар». Так жартам і ўсур’ёз кажуць спрактыкаваныя творцы мастацтва. Сапраўды, рукі не павінны «апярэджваць думку», але ж і «галава» павінна быць падрыхтавана да актыўнай творчай дзейнасці. Гэта значыць, што будучаму спецыялісту мастацтва належыць навучыцца самастойнаму творчаму мысленню, ён павінен умець ствараць і аналізаваць арыгінальныя мастацкія аб’екты, здабываць веды, планаваць свае дзеянні, фарміраваць канцэпцыі і знаходзіць сродкі іх рэалізацыі на практыцы, здзяйсняць самааналіз і ацэнку асабістых вынікаў працы. Статус творцы патрабуе ад дыпламаванага спецыяліста не толькі высокага рамеснага майстэрства, але таксама навыкаў вынаходніка, здольнасцей генерыраваць творчыя ідэі, што менавіта і прадугледжвае метады праектна-даследчай дзейнасці ў падрыхтоўцы спецыялістаў сферы мастацтва.

Традыцыйны метады падрыхтоўкі будучых мастакоў па дысцыплінах выяўленчага мастацтва – гэта дзейнасць, якая накіравана на вырашэнне дастаткова вузкіх вучэбных задач, у выніку якой студэнты ствараюць прадукт, які часцей за ўсё мае не аб’ектыўную, а суб’ектыўную навізну. Напрыклад, у жывапісе – стварэнне цёплага ці халоднага каларыту; у малюнку з натуры ад студэнта патрабуецца праявіць уменне дакладна перадаць прапарцыянальнасць фігуры чалавека, канструкцыю архітэктурнага аб’екта, ілюзію прасторавай глыбіні, матэрыяльнасці рэчавага свету; у графічным дызайне гэта можа быць стварэнне эскіза інфармацыйнага аркуша з пэўным відам кампазіцыі. Удалая вучэбная праца студэнта – гэта яго дасягненне, крок наперад, але праца застаецца практычна пазбаўленай сацыяльнай значнасці. Гэтая метадыка ў сферы мастацкай адукацыі савецкіх часоў добра вядома выпускнікам спецыяльных вучэбных устаноў розных узроўняў, пачынаючы ад дзіцячых мастацкіх школ да вышэйшых навучальных устаноў.

Праектная задача на вучэбных занятках у вышэйшых навучальных установах – гэта, перш за ўсё, набліжэнне вучэбнага працэсу да ўмоў, якія максімальна падобныя па форме і зместу да рэальных вытворчых абставін. У вучэбных аўдыторыях

ствараецца сітуацыя, якая арыентавана на пошук і выкарыстанне студэнтамі шэрагу спосабаў, сродкаў і прыёмаў дзеяння не ў стандартнай вучэбна-абстрактнай форме, а ў рэальным тварэнні новага, актуальнага на сённяшні дзень. Праектна-даследчым метадам вырашаюцца важныя задачы прафесійнай падрыхтоўкі будучага спецыяліста ў сферы мастацтва. Сярод іх уменне зрабіць, падабраць і выкарыстаць аптымальныя сродкі для дасягнення максімальных вынікаў вырашэння вучэбных задач; засваенне шляхоў павышэння пазнавальнай актыўнасці навучэнцаў у пошуку варыянтаў дзеяння; правядзенне маніторынгу камунікатыўных здольнасцей і ўзроўню прадметных ведаў студэнтаў.

Пры такім падыходзе рашэнне праектных задач у працэсе вучобы ўплывова адбываецца на авалоданні студэнтамі ўніверсальнымі спосабамі дзеянняў і садзейнічае фарміраванню якасцяў творчай асобы. У працэсе засваення праектнага метаду будучымі спецыялістамі мастацтва адбываецца ўмацаванне іх камунікатыўных уменняў, што праяўляецца ў здольнасці ўспрымаць і засвойваць гістарычны вопыт папярэднікаў і сучаснікаў. Назапашванне, захаванне і пераасэнсаванне інфармацыі адбываецца ў адпаведнасці з індывідуальнымі асаблівасцямі кожнага студэнта. Праектны метада навучання ставіць перадумовай стварэнне магчымасцей для самастойнага авалодання студэнтамі праграмным дадатковым матэрыялам у працэсе выканання работы.

Каб пашырыць веды, паглыбіць разуменне спецыфікі жывапіснага вобразу, на аснове адной нацюрмортнай пастаноўкі карысна выканаць некалькі работ з рознымі задачамі. Па-першае, студэнты самі робяць пастаноўку нацюрморта ў адпаведнасці з праграмным заданнем пад наглядом выкладчыка, што садзейнічае засваенню ведаў па методыцы пастаноўкі нацюрморта і аналізу аб'екта адлюстравання. Па-другое, студэнты выконваюць эцюд фігуратыўна-рацыянальнага кірунку з канкрэтнымі вучэбнымі задачамі як асноўную аўдыторную працу. У трэціх, на аснове дадзенай пастаноўкі выконваецца творчая работа з усімі неабходнымі кампанентамі (канцэпцыя, арыгінальная кампазіцыя, падбор спецыфічных выяўленчых сродкаў) як планавая самастойная работа.

Вучэбна-даследчая работа з'яўляецца адным з кампанентаў праектнага метаду. Яна дазваляе найбольш поўна развіваць інтэлектуальны і творчы патэнцыял студэнтаў. Ідэя спалучэння даследчай і вучэбнай дзейнасці ў адукацыйным працэсе не новая, але толькі ў наш час яна набыла важнасць і актуальнасць на ўсіх ступенях адукацыі. Даследчы падыход у вышэйшай школе – гэта практычнае засваенне метадаў навуковага пазнання, важны сродак фарміравання навуковага светапогляду, развіцця мыслення і пазнавальнай самастойнасці.

Тэхналогія арганізацыі праектна-даследчай дзейнасці студэнтаў мастацкай кваліфікацыі мае сваю спецыфіку. Творчы і навуковы кірункі дзейнасці сінтэзуюцца ў адзіным вучэбным працэсе. У ім студэнты пад кіраўніцтвам выкладчыка авалодваюць спосабамі рашэння праблем у працэсе самастойнага пазнання і пошуку, які арганізуе і накіроўвае педагог, і ў выніку знаходзяць аптымальнае рашэнне пастаўленых задач. У працэсе засваення навыкаў вучэбна-даследчай дзейнасці ў асобе будучага спецыяліста закладваюцца асновы для прыцягнення найбольш здольных студэнтаў да будучай навукова-даследчай дзейнасці. Шматгадовая педагогічная дзейнасць аўтара артыкула паказвае, што значная частка з дыпламаваных спецыялістаў непасрэдна працуюць на пасадах, якія патрабуюць ад іх у першую чаргу праяўлення даследчых, камунікацыйных, аналітычных і арганізацыйных здольнасцей і ўменняў. Гэта кіраўніцтва асобнымі прыватнымі і дзяржаўнымі ўстановамі сферы культуры ад раённага да рэспубліканскага ўзроўню, праца ў творчых саюзах і іншых грамадскіх аб'яднаннях. Таму выпрацоўка праектных навыкаў як ніколі з'яўляецца актуальнай у наш час.

Важнай умовай павышэння эфектыўнасці арганізацыі праектнай і даследчай дзейнасці студэнтаў з'яўляецца ўзровень прафесійнай кампетэнцыі самога педагога ў сферы мастацкай творчасці. Роля мастака-педагога якасна змяняецца: ён не толькі назірае, навучае, карэкціруе дзейнасць студэнтаў, але і фарміруе са студэнта творчую асобу. Усё, што ён робіць, накіравана на актывізацыю пазнавальнай і творчай актыўнасці вучняў. У сувязі з гэтым яго дзейнасць павінна праявіцца ў асабістай актыўнай творчай пазіцыі. У працэсе рэалізацыі праекта ўзаемаадносіны паміж педагогам і студэнтам будуцца на

аснове парытэтнасці пазіцый. У такой сітуацыі настаўніку трэба адмовіцца ад пазіцыі: правільнае рашэнне заўсёды належыць педагогу. За пазіцыю мастака-педагога павінны пераканаўча гаварыць яго асабістыя творчыя працы. Таму пытанне аб выпрацоўцы механізмаў павышэння прафесійна-мастацкай кваліфікацыі педагогаў застаецца настолькі ж актуальным і прыярытэтным, як і засваенне тэхналогій арганізацыі праектнай і даследчай дзейнасці студэнтаў.

Важнае значэнне ў актывізацыі творчай пазіцыі студэнта ў вучэбным працэсе мае матывацыя пошукавай дзейнасці. Для таго каб выхаваць творчую натуру будучага мастака, педагог павінен стварыць сітуацыю, у якой кароткатэрміновае жаданне тварыць перарастала б у пастаянны стабільны стан творчага пошуку. Першым крокам на гэтым шляху можа стаць пастаноўка вучэбнага задання, звязанага з асабістымі патрэбамі і зацікаўленасцямі студэнта. Напрыклад, такім заданнем па дысцыпліне «Жывапіс» можа быць напісанне аўтапартрэта, па дысцыпліне «Станкавая графіка» – стварэнне эскібрыса для асабістай бібліятэкі, па «Дызайне» – стварэнне арыгінал-макета персанальнай візітоўкі і да т. п. Удача нараджае станоўчую матывацыю далейшай працы, незадаволенасць – жаданне паспрабаваць яшчэ раз, каб зрабіць лепш. Вопыт пераадоўвання цяжкасцей павышае ўпэўненасць у сваіх сілах, загартоўвае волю, выпрацоўвае супраціўленне няўдачам.

Такім чынам, праектны метады падрыхтоўцы спецыялістаў творчых мастацкіх спецыяльнасцей уяўляе спецыфічную вучэбную дзейнасць, якая патрабуе ад педагогаў і кіруючых органаў асветы значнай перабудовы мыслення на карысць актуальным запатрабаванням часу.

И. С. Савельев (Беларусь, Минск)
Ivan Savelyeu (Belarus, Minsk);
М. Ю. Приймова (Беларусь, Минск)
Maryia Pryimava (Belarus, Minsk)

КЕРАМИЧЕСКИЕ ДУХОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

CERAMIC WIND MUSICAL INSTRUMENTS FOR THE MODERN PEDAGOGICAL PRACTICE

Аннотация. В данной статье рассматривается возможность деятельного приобщения к традиционной народной культуре через обучение изготовлению музыкальных духовых инструментов.

Ключевые слова: сохранение этнокультурных традиций, свистулька, окарина.

Abstract. This article considers the possibility of active introduction to traditional folk culture through training to making of musical wind instruments.

Keywords: preservation of ethnical cultural traditions, ocarina, whistle.

Керамические духовые музыкальные инструменты – свистульки и окарин – обладают уникальным мягким звучанием. Постижение секретов создания традиционных музыкальных инструментов, получение знаний, необходимых для их настройки и игры на них, должно содействовать повышению профессионализма обучающихся декоративно-прикладному искусству и народным художественным ремеслам. Для преподавателей керамики обучение созданию духовых керамических музыкальных инструментов открывает новые возможности в подаче учебного материала и создает условия для творческого переосмысления этнических традиций.

Нельзя забывать, что освоение технологии изготовления свистуллек и окарин требует развитого пространственного мышления и навыков работы с глиной, поэтому техникам создания этих музыкальных инструментов целесообразно обучать студентов вузов и средних специальных учебных заведений, изучающих керамику. В процессе обучения детей младшего и среднего школьного возраста лучше ограничиться освоением технологии изготовления свистуллек.

Свистульки – игрушки, являющиеся одновременно флейтовыми духовыми инструментами. Есть основания предполагать, что первоначально свистулькам придавалось магическое, ритуальное значение, их носили в качестве оберега. На территории Беларуси наиболее распространены были свистульки в виде птиц, коней или всадников, художественное решение которых отличалось обобщенностью и лаконичностью. Сейчас свистульки используются как детские игрушки и миниатюрные музыкальные инструменты, с помощью которых дети приобщаются к музыкальному искусству.

Освоение технологии изготовления глиняных свистулек является важным этапом на пути к созданию более сложных конструкций флейтовых музыкальных инструментов. Основными конструктивными элементами свистульки являются пустотелый корпус-резонатор, свистковое приспособление (свисток, свистковое отверстие с острой гранью), а дополнительными – игровые (тональные) отверстия для изменения высоты извлекаемых звуков. Вдуваемый в свисток воздух разделяется острым краем свисткового отверстия на два потока: один выходит наружу, другой попадает в резонатор, в результате чего и возникает звук.

Окарина (от итал. «ocarina» – гусенок) – духовой музыкальный инструмент типа флейтовых. Окарина отличается от свистульки формой, размером камеры и звуковым диапазоном (тональные отверстия делаются в количестве от 4 до 13). Строй окарин диатонический, но встречаются окарины с хроматическим строем [3, с. 164–166]. Сферическая форма пустотелого корпуса-резонатора дает мягкость и глубину звучания инструмента; в сочетании с другими сольными инструментами окарина придает звучанию теплоту и легкость.

Инструменты, подобные окарине, появились еще в первобытную эпоху у разных народов мира, а идея создания классической конструкции окарины с использованием современной системы построения музыкального звукоряда принадлежит итальянскому мастеру Джузеппе Донати. В 1860 г. он сконструировал инструмент, способный сыграть диатоническую октаву и более. Его современниками были разработаны окарины одиннадцати разных размеров для сольного и группового исполнения. Издавались даже учебники для игры на окарине.

Мастер Такеши Акетагава в конце первой трети XX ст. занимался совершенствованием технологии изготовления окарины. Он разработал систему дополнительных отверстий, придающих особую красоту звучанию инструмента [2]. Через 40 лет этномузыковед Джон Тейлор разработал первую окарину с четырьмя отверстиями различного размера, на которой можно сыграть диатоническую гамму (английская разновидность окарины). Скульптор Барри Дженнингс на базе окарины Тейлора создал инструмент с семью отверстиями, который дает возможность сыграть октаву и до шести полутонов.

На территории Беларуси первые окарины появились в начале XX ст. в западных и центральных районах [3, с. 124]. В настоящее время окарина используется творческими музыкальными коллективами всех регионов Республики Беларусь. Музыкальный звукоряд инструмента, формы и размеры, фактурное, текстурное и цветовое решение ограничиваются исключительно концепцией творческого замысла, владением технологией и навыками работы с материалами мастера. Свой вклад в развитие традиции изготовления окарин и свистулек внесли такие белорусские мастера, как Д. Гром, М. Зверко, В. Пузыня, Ф. Телешевский, М. Скрамблевский, Д. Равенский, М. Траяновский, У. Судовский, И. Дашков, А. Мазовка.

Сегодня не каждый мастер согласен поделиться своими секретами изготовления музыкальных инструментов. Главным источником современных знаний о старинных технологиях остаются сами изделия. Способом проб и ошибок многие молодые мастера находят ответы на вопросы технологии и вырабатывают свои оригинальные приемы формовки и настройки духовых музыкальных инструментов.

Для создания окарин и свистулек используется преимущественно очищенная гончарная глина и глина с отощающими добавками. Корпус большой окарины может быть изготовлен способом формовки из пласта, отминкой в гипсовых формах, литьем, на гончарном круге. Корпус маленьких окарин и свистулек может быть вылеплен из одного куска глины. Наиболее сложным для обучающихся является освоение приемов прокалывания самого свистка. Главное при прокалывании свисткового отверстия – создать канал, направляющий поток воздуха на «язычок» свистка. Стенки этого канала обязательно должны

быть гладкими, ровными. Игровые отверстия обычно располагают на некотором расстоянии от свистка так, чтобы пальцы рук естественно и без напряжения попадали на них.

Объем камеры окарины и площадь открытых игровых отверстий определяет высоту получаемого звука. Предварительная грубая настройка производится, когда глина подсохнет до кожетвердого состояния. Для удобства определения высоты получаемого звука следует использовать тюнер. Размер игровых отверстий можно легко увеличить и после того, как глина полностью высохнет. Для этой цели отлично подойдет круглый надфиль. Так как во время обжига любое керамическое изделие дает усадку, точная настройка окарины возможна только после обжига в печи и последующего остывания.

Изучение приемов и технологии изготовления изделий, применявшихся мастерами на протяжении столетий, дарит обучающимся чувство сопричастности вековому опыту, способствует развитию этнокультурной идентичности. Постигая основы мастерства изготовления свистулек и окарин, обучающиеся получают дополнительную мотивацию не только для усовершенствования навыков работы с глиной, но и для знакомства с историей и традициями родного края, для развития своей музыкальной культуры.

1. *Назіна, І. Д.* Беларuskія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с. : іл.

2. Окарина [Электронный ресурс] / Википедия с видео. – Режим доступа: <http://wiki2.org/ru>. – Дата доступа: 20.10.2018.

3. *Скоробогатченко, А. В.* Белорусские народные инструменты 20 века / А. В. Скоробогатченко. – Минск : Беларус. наука, 2001. – 398 с.

Н. П. Титов (Беларусь, Минск)
Nicholas Titov (Belarus, Minsk)

**НАСЛЕДИЕ П. П. ЧИСТЯКОВА В СОВРЕМЕННОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ**
(постановка глаза рисующего)

**HERITAGE OF PAVEL CHISTYAKOV IN MODERN
ARTISTICALLY-PEDAGOGICAL PRACTICE**
(statement of the eye of drawing)

Аннотация. В статье рассматривается педагогическая система П. П. Чистякова и его методические приемы формирования визуального восприятия.

Ключевые слова: академизм, форма, рисунок, визуальное восприятие, постановка глаза.

Annotation. The article deals with the pedagogical system of Pavel Chistyakov and his methodical methods of formation of visual perception.

Keywords: academicism, form, drawing, visual perception, artist field of view.

В современной художественной школе существуют традиционно сложившиеся методы преподавания. Изучая и осмысливая педагогическое и методическое наследие выдающихся художников и педагогов прошлых поколений, педагоги нашей кафедры работают над задачами сознательного овладения процессом работы по рисунку и живописи, совершенствования профессиональных качеств студентов, понимания ими особенностей художественного мышления и визуального восприятия.

Обратимся к педагогическому наследию русской школы. Имя выдающегося русского художника-педагога П. П. Чистякова в истории становления и развития академических традиций преподавания занимает одно из самых видных мест и представляет существенный профессиональный интерес для нас. Его наставления своим ученикам, его педагогическая система актуальны и востребованы в наши дни.

Из огромного наследия мастера выделим основные положения его методических указаний. Разработанные им педагогические приемы базируются на принципах особой организации зрения, связанного с правильными мышечными движениями глаза, использованием максимально возможных областей сетчатки глаза в процессе восприятия.

Зрительная система в творческом процессе – это тот инструмент, с которым приходится вести основную работу педагогу и студенту. Как выясняется, смотреть и видеть – не одно и то же. Мы будем говорить о правильном смотреии на натуру, о правильном ее видении, о том, как «научить глаз ученика пониманию видимой формы». Рассмотрим основные аспекты этой сложнейшей задачи, определим смыслы, которые вкладывал П. П. Чистяков в «умение уметь глядеть».

Восприятие человека непрерывно, и невозможно выделить четкие грани между различными качественными его уровнями. Переходы из одного качества в другое очень размыты и динамичны. Тем не менее можно выделить ряд уровней, в каждом из которых мы ставим задачу сознательного управления процессом визуального восприятия.

Ученики П. П. Чистякова вспоминают, как он часто говорил, что необходимо правильно видеть. Он говорил, что нужно художнику смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура. Его известные выражения: «гляди в оба», «гляди мимо» – говорят об этом. Кто-то из его учеников назвал все это постановкой глаза. «Сперва следует дать волю (и) последить за тем, чтобы ученик смотрел правильно. Затем следует несколько поверять себя правилами. А потом учить только, как исполнять» [6, с. 333].

«Каждый предмет является сложным целым, обладая одновременно многими свойствами. Воспринимая его как целое, мы воспринимаем вместе с тем и отдельные его части, качества, которыми он обладает. Обе эти стороны восприятия теснейшим образом связаны между собой: восприятие целого обусловлено восприятием его частей и свойств». Все видят одинаково, но для нас важно не то, что попадает в поле зрения художника, а то, на что обращается его внимание, что фиксируется глазом, так как «не все части изображаемого объекта играют одинаковую роль в его восприятии» [2, с. 46].

Вспомним «понятие наибольшего угла зрения, которое характеризуется шириной охвата максимального или наибольшего поля воспринимаемой предметной среды. Его называют полем зрения. Более четко мы видим предметы, которые находятся в центре поля, в поле наилучшего зрения. Часть пространства, которую можно охватить взглядом, не поворачивая

головы, будет наибольшим полем зрения. Предметы или части их, оказавшиеся за пределами поля, мы вообще не воспринимаем и, чтобы увидеть их, вынуждены поворачивать голову, менять точку зрения». «Острота зрения, измеряемая наименьшим углом зрения (визуальным конусом)» [5, с. 17–18] позволяет четко видеть предметы окружающего мира. Это важно в нашем повседневном опыте восприятия, но именно это необходимое условие комфортного зрения и приходится преодолевать, изучая принципы академической системы обучения. Поэтому увеличивая или уменьшая размерность угла зрения, художник увеличивает или уменьшает поле зрения воспринимаемого пространства изображаемой природы, выстраивая необходимые структуры восприятия.

Повседневное бытовое зрение мы не замечаем – оно рефлекторно. Постановка же глаз означает сознательное управление мышцами глаза. Включая нужные мышцы, правильно рассредоточивая взгляд, регулируя динамику восприятия, не форсируя этапы исполнения, мы начинаем изображение природы с больших масс, не отвлекаясь на незначительные источники информации. Иначе говоря, мы учимся приводить в рабочее состояние мышцы всей зрительной системы, которые подвластны нашему непосредственному контролю. При перемещении фокуса внимания по всей изображаемой форме, чистяковское рисование «отсюда – сюда», одномоментно воспринимаемая локализованная область пространства (часть) немедленно возвращается в наибольшее поле зрения (целое).

П. П. Чистяков говорит: «...прежде всего, надо научить... смотреть, как следует. Это почти что самое необходимое. Для упражнения в этом можно предложить следующее: рисовать не линии, а направление ее,.. поставь точку и... определить место другой точки... не вглядываясь в нее и не заботясь о красивости (смысл и правда на первом плане). Продолжая таким образом законченную фигуру, поверить общей формой (делая мелочи – видеть общее)» [6, с. 442]. Все время измеряя и «поверяя» глазом, «рисунок от точки», «от двух точек находить третью» [4, с. 138]. Для этого необходимо выработать в себе умение видеть не часть предмета – «не сводить глаза в точку», а весь предмет сразу, всю его объемную материальную массу. Последнее возможно лишь тогда, когда художник научится,

как объясняет П. П. Чистяков, смотреть мимо (иначе говоря, смотреть на стену, а видеть стоящий перед ней стул). Для этого «нужно смотреть сразу обоими глазами», то есть «вдруг», так как при «смотре на предмет вдруг не видят линий», а воспринимают глубину, в которой находится предмет. «Смотря мимо» предмета, стремясь направить глаза параллельно, охватывая предмет сразу целиком, зрение воспитывалось на подлинно объективном восприятии формы предмета» [4, с. 110]. «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо», – всегда внушал П. П. Чистяков. «Смотри мимо» [6, с. 333].

Рецепторы восприятия таким образом воспринимают не просто сумму разнородных сигналов произвольного перемещения внимания, в комфортной зоне обычного зрения, идет не механическое срисовывание, а взаимосвязь с целым в более тонкой степени их организации. В рисунок вводится не только то, что попадает в фовеа (поле наилучшего зрения), но и ближайшее к нему окружение, видимое так называемым боковым зрением. Происходит выработка суждения (поиск закономерностей) на основе визуального восприятия, которое идет уже более осознанно. «Рисовать – значит соотносить, все время думать и соотносить», – говорит П. П. Чистяков. Простое наблюдение, преодолевая бессистемность взгляда, переходит в единовременное или последовательное включение и выключение расфокусировки внимания и говорит уже о серьезном владении своим восприятием, о достижении профессионального уровня. Приходит умение «смотреть на натуру цельно, видеть все сразу».

«Смотри мимо» – это первый вектор, который мы выделяем в методике П. П. Чистякова. Это работа над новым качеством восприятия, вырабатываемым расфокусировкой глаз. «Велико ли слово: отсюда – сюда, а как оно держит художника, – говорит П. П. Чистяков, – не позволяет ему рисовать от себя, наобум...» [6, с. 149]. Происходит управление актом восприятия, использующим намеренное внимание, которое П. П. Чистяков определяет как умение «широко смотреть на форму». «Работать над деталью долго не следует, так как пропадает острота восприятия, лучше перейти к другой, рядом находящейся части...» [6, с. 366].

В высказываниях П. П. Чистякова и воспоминаниях его учеников постоянно присутствует и другое требование – скорость

исполнения работы: «Смотрю быстро, не более (!) двух секунд...», «поверить, глядя вдруг, быстро, несколько раз», «быстро и смело» [6, с. 125–126].

«Как показывают исследования психологов (например, А. Л. Ярбуса), взгляд перемещается скачкообразно и волнообразно, не следуя точно линиям рисунка. При этом перемещение взгляда обеспечивает чувствительность глаза и точность зрительного восприятия. Этим объясняется необходимость при рисовании с натуры обеспечивать зрительное внимание, быстрое и энергичное перемещение взгляда с одной фиксированной точки на другую. Рисующий при правильной постановке глаза должен энергично и быстро охватывать взглядом весь объект, постоянно ориентируясь на одну важную деталь – опорную точку» [5, с. 20].

В процессе изображения «художник прокладывает основные массы света и тени, у него возникает необходимость более обстоятельного изучения формы предметов посредством изображения. При этом может возникнуть привычка “разбивать” форму в результате длительного рассматривания. Она может быть серьезным препятствием развития нормального пространственного представления одного мгновения восприятия. Избавиться от этой привычки нетрудно, если глаз рисующего будет быстро, не останавливаясь, скользить по пространственной форме предметов» [5, с. 22]. Необходимость этого объясняется и тем, что «в нашем восприятии все движется, все взаимоотношается, все спорит...» [6, с. 477].

Два важнейших приема: «мимо» и «быстро» – позволяют создавать организованные структуры восприятия, все сложные траектории глаз взаимосвязать, сложить в единое целое. П. П. Чистяков формулирует эту мысль следующими словами: «В рисунке дорога связь форм» [4, с. 149]. «Бегая карандашом по всей форме» и стараясь видеть ее всю сразу, двумя глазами («смотрите... на натуру, а не на карандаш») [4, с. 145]. «Нужно требовать, чтобы рисующий, поглядывая часто, успел бы обоими глазами враз увидеть весь предмет...» [4, с. 127]. «Начинать рисунок следует с того, чтобы как можно быстрее очертить в самых общих линиях всю модель: натюрморт, голову, руки, фигуру, вещь и т. д.». «Это общее – смотреть широко и быстро» [6, с. 344].

Требование полноты восприятия, степень управления им и глубина доступа к целому – это и есть необходимые условия правильной работы глаза. «Ничто никогда не изолировано. “Целостный” характер формируется ансамблем, он не может быть обнаружен в частях при раздельном их восприятии» [3, с. 53].

Можно смотреть на натуру и не видеть ее, а можно «смотреть не глядя», то есть «мимо и быстро», и видеть все. Реализация этих двух стратегических векторов восприятия меняет обычное внимание человека на намеренное владение объектом изображения, формирует иной, более высокий уровень мастерства, обеспечивает главное качество профессионально поставленного глаза – «видеть общее». Произвольным намеренным вниманием в наибольшем угле зрения мы создаем организованное целое. Происходит стирание границ во всем диапазоне восприятия, достигается целостность, одновременно соединяющая в себе все грани изображаемого. Происходит сборка целого в пространстве трех координат во всей полноте и неисчерпаемости формы.

Изменение угла зрения позволяет избирательно выделять конфигурационные аспекты (форму, контур, группировку и т. п.) определенных областей внутреннего взаимодействия частей внутри целого и, не задерживая на них своего внимания («мимо и быстро»), устанавливать связи всего комплекса изображаемых объектов. Сохраняя концентрацию внимания на части, оставаться в границах единого целого.

Методическая система П. П. Чистякова – это система управления своим восприятием по выбранному признаку (интенсивности и направленности силовых полей, тональности, цвету, созвучию и т. д.). Избирательностью сознательных установок, принятием решений и намеренными действиями, описанными выше, мы реализуем в процессе восприятия и изображения основные дидактические принципы: от простого к сложному, от главного ко второстепенному, от большого к малому, от общего к частному.

Подлинная природа восприятия неотделима от основных свойств материи. Пространство нашего мира едино со временем.

Динамика процесса восприятия находится в рамках определенных скоростных границ, характерных для нашего восприятия. Движение внимания по полю восприятия, в котором дви-

жется взгляд наблюдателя, взаимосвязано со временем наблюдения. Р. С. Вудвортс отмечает: «Непосредственной целью движения глаз при фиксации, аккомодации и конвергенции является достижение ясного, слитного, стереоскопического образа» [3, с. 133]. Пространство и время объединяются с движением, образуя единую сущность (пространственно-временной континуум), что и определяет значение алгоритмов зрительного восприятия «мимо» и «быстро» как двух основных в методике П. П. Чистякова.

Изображая предмет, мы осваиваем пространство. Пространство и время действуют всегда вместе. Скорость – это мера пространства, в котором движется внимание наблюдателя во времени. Гештальттеория предполагает, «что между всеми объектами в зрительном поле существуют связывающие силы поля, имеющие природу векторов... О зрительном поле необходимо думать как о четырехмерном множестве, имеющем наряду с тремя пространственными четвертое, временное измерение... Чем ближе две точки в пространстве и времени, тем сильнее выражена эта тенденция к их связыванию» [3, с. 118]. Пространственная и временная упорядоченность феноменов зрительного поля, исследуемая в гештальтпсихологии, только подтверждает сущность феноменологии П. П. Чистякова. Выбранная стратегия действий («мимо и быстро») обеспечивает изобразительному процессу высшую целесообразность и последовательность естественного хода вещей в восприятии видимого мира.

Можно уверенно говорить о целостности и завершенности методической системы П. П. Чистякова. Произведения его учеников, представляющие основную ценность Русского музея и Третьяковской галереи, – это примеры подробных методических установок и практической программы достижения наивысших результатов в изобразительной деятельности. Нам остается только следовать педагогическим наставлениям П. П. Чистякова.

1. Беда, Г. В. Живопись / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

2. Беда, Г. В. О законе пропорциональных отношений в живописи / Г. В. Беда. – Искусство. – № 12. – 1960. – 79 с.

3. Гиппенрейтер, Ю. Б. Хрестоматия по ощущению и восприятию / Ю. Б. Гиппенрейтер, М. Б. Михалевская. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1975. – 399 с.

4. Молева, Н. П. П. Чистяков. Теоретик и педагог / Н. Молева, Э. Белютин. – М. : Изд-во Акад. худож. СССР, 1953. – 265 с.

5. Непомнящий, В. М. Практическое применение перспективы в станковой картине / В. М. Непомнящий, Г. Б. Смирнов. – М. : Просвещение, 1978. – 117 с.

6. Чистяков, П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / П. П. Чистяков. – М. : Искусство, 1953. – 594 с.

**В. М. Ушакова (Беларусь, Минск),
доктор педагогических наук, профессор
Valentina Ushakova (Belarus, Minsk),
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor**

**ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ В КОНТЕКСТЕ
ДИВЕРСИФИКАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В СИСТЕМЕ
ОБРАЗОВАНИЯ БЕЛАРУСИ**

**TRAINING OF SPECIALISTS IN THE CONTEXT
OF DIVERSIFICATION PROCESSES IN THE EDUCATION SYSTEM
OF BELARUS**

Аннотация. В материалах статьи рассматриваются проблемы высшего образования на современном этапе развития общества. Анализируется результативность влияния региональных и международных процессов: глобализации, интернационализации, информатизации, инновационности экономики. Уделяется внимание наиболее важным направлениям диверсификационных процессов: создание системы непрерывного образования, изменение ее организационной структуры, определение новых направлений и разработка содержания подготовки специалистов в области декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: содержание образования, «новое знание», интеграционные процессы, глобализация, научно-технический прогресс, народное творчество, национальная культура, декоративно-прикладное искусство, реставрация, подготовка кадров.

Abstract. The article deals with the problems of higher education at the present stage of development of society. The article analyzes the impact of regional and international processes: globalization, internationalization, Informatization, innovation of the economy. Attention is paid to the most important areas of diversification processes: the creation of a system of continuing education, changing its organizational structure, the definition of new directions and the development of the content of training in the field of arts and crafts.

Key words: the content of education, «new knowledge», integration processes, globalization, scientific and technological progress, folk art, national culture, arts and crafts, restoration, training.

В конце XX в. начал складываться новый тип разделения труда – информационно-индустриальный, в основе которого лежит «новое знание». Основным фактором развития всех отраслей, в том числе и образования, становится новизна знаний. Необходимо отметить, что современный уровень развития науки отвечает новой тенденции и подтверждает рост инноваций, творческую активность специалистов и т. д.

Усложнение содержания деятельности специалистов происходит на основе синтеза различных областей знаний, востребованных деятельностью выпускников на всех этапах производства конечного продукта. Безусловно, это определяет необходимость овладения учащимися соответствующими знаниями и получения опыта в будущей области деятельности.

Поэтапное усвоение и развитие знаний учащихся обеспечивается интенсификацией образовательного процесса средствами педагогических технологий. При этом в основу педагогической технологии должна быть заложена потенциальная возможность приращения нового знания в конкретной профессиональной области. Движущей силой такого развития выступает система материальных и духовных потребностей общества, а на уровне образования – потребность конкретной отрасли в соответствующих качествах личности и ее интеллекте. Критерием эффективности технологии выступает качество подготовки выпускника.

Основным направлением обновления образовательной политики в сфере культуры и искусства с ориентацией содержания и педагогической технологии на потребности профессиональной деятельности будут интеграционные процессы, т. е. синтез знаний в науке и применении их на практике. Безусловно, это требует пересмотра перечня специальностей, целей образования, содержания, методов и форм обучения.

В условиях глобализации возникает потребность в специалистах по международным отношениям, менеджменту, т. е. в тех специалистах, которые обеспечивали бы развитие отрасли и общества в целом. Так, например, на смену патриархального в прошлом крестьянского общества влияют новые социокуль-

турные условия, которые характеризуются величайшими достижениями научно-технического прогресса. Изменились условия быта человека. Инфраструктура села приобрела городской облик со всеми условиями современного жизнеобеспечения. Изменилось и сознание народа. В связи с урбанизацией и научно-техническим прогрессом организация условий быта и труда, технологизированная профессиональная деятельность продвинули человека на новый уровень социокультурного и общественного развития в отличие от прежней картины мира. Необходимо отметить, что традиционное народное творчество на современном фоне общественного развития не утратило своей эстетической, духовной и магической мощи в культурном пространстве социума и является источником развития всех видов национального искусства. Оно получило новую форму развития, стало предметом изучения и освоения его глубочайших художественных ценностей в творческих коллективах детей и молодежи, в образовательных и научных учреждениях Республики Беларусь. Освоение традиционных форм народного искусства осуществляется сегодня в областных, районных центрах дополнительного образования, домах ремесел, детских студиях. Дома ремесел стали новой учебно-творческой и организационно-методической площадкой в системе народного творчества, которые возрождают богатый народный потенциал духовности. Молодежь, работающая рядом с мастерами старшего поколения, продолжает сохранять и развивать богатые народные традиции, возрождать национальную культуру.

В республике работают специальные отделения декоративно-прикладного искусства в вузах, колледжах, гимназиях, художественных школах, в которых, по сути, реализована идея непрерывного художественного образования.

Двадцать пять лет ведет педагогическую, воспитательную и научно-исследовательскую деятельность в области народного искусства кафедра народного декоративно-прикладного искусств Белорусского государственного университета культуры и искусства. Выпускники работают в области педагогической, творческой и научной деятельности в республике, осуществляют возрождение, сохранение, развитие и трансляцию традиционного народного искусства в современном обществе. Необ-

ходимо отметить, что развитию народного искусства в Беларуси придается очень большое внимание. В государственной программе развития народного искусства, промыслов и ремесел определены стратегические его направления. На основе государственной поддержки проводятся праздники-конкурсы народного творчества, художественные выставки, пленэры. Благодаря народному искусству в культурную сокровищницу страны возвращены забытые традиционные народные ремесла: возрождаются некоторые техники и технологии соломоплетения, восстанавливается роспись на стекле, иконописное искусство, полихромная народная скульптура, расписные ковры. Все они имеют глубокую, содержательную историю, определяют свою эпоху. Народное творчество является основой и первоисточником для развития современного профессионального искусства, используется в промышленной керамике, сувенирной продукции, загородной архитектуре и предметах интерьера. Сегодня потребность возникает в специалистах по народному и ландшафтному дизайну, в области реставрации декоративно-прикладного искусства, резьбе по дереву. Таким образом, народное искусство приобрело новое значение, новые формы развития, обогащающие национальную художественную культуру [4].

Отображение элементов профессионального опыта в содержании разного уровня образования, отвечающего целям, задачам, принципам и закономерностям организации учебного процесса, представляет сложную в современных условиях задачу. Сложность возникает при определении потребности в новых специальностях и специализациях для подготовки кадров. Большинство потребителей кадров на уровне учреждений и организаций осуществляют сегодня перестройку и обновление с ориентацией на научный прогресс, установление рыночных отношений в экономике страны. Для системы образования на данном этапе характерно незначительное их участие в области инвестиций профессиональной подготовки специалистов. Хотя, следует отметить, в последние годы стал осуществляться поиск путей повышения эффективности связи в звене «учебное заведение – потребитель кадров». Для реализации идеи непрерывного образования были созданы новые типы учебных заведений (профильные университеты, академии, высшие колледжи). В структуре социального заказа рассматривается фактор

потребности в новых знаниях, того содержательного ядра национальной культуры, которое является источником развития всех видов национального искусства и несомненно представляет собой компонент общечеловеческой ценности. На уровне учебного заведения потребность в новых знаниях служит опорой для разработки фундаментальных основ содержания образования, необходимого и востребованного реальной профессиональной практикой.

В Республике Беларусь с 1995 по 2017 г. был разработан ряд документов, в которых отражены вопросы перестройки всей системы подготовки кадров: содержания, методов, технологий, а также правового поля регулирования общественных отношений в области трудоустройства, мобильности, обмена опытом с учетом инновационного развития экономики. Совершенно справедливо отмечается в исследованиях ряда авторов, что в условиях глобализации и дефицита сырьевых и энергетических ресурсов инновационной экономике нет альтернативы. Образование и наука являются основным ресурсом для Беларуси [1; 2].

Основными приоритетами развития образования в сфере культуры являются: реформирование содержания образования в соответствии с потребностями рынка труда; достижение оптимального баланса теории и практики в образовательном процессе; использование новых образовательных технологий; внедрение информационных технологий в учебный процесс; совершенствование материальной базы учреждений образования. Важнейшим направлением в подготовке кадров является подготовка специалистов инновационного профиля, отвечающих современным требованиям научно-технического прогресса с учетом лучших национальных традиций [3].

1. Зданович, В. М. Законодательное обеспечение высшей школы: проблемы и перспективы / В. М. Зданович // Высшэйшая школа. – 2009. – № 6. – С. 8–10.

2. Тур, А. Н. Кадры для инновационной экономики / А. Н. Тур // Высшэйшая школа. – 2009. – № 6. – С. 11–14.

3. Ушакова, В. М. Теория и практика разработки содержания вузовского образования / В. М. Ушакова. – Минск, 2011. – С. 109–132.

4. Шаура, Р. Ф. Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі другой паловы XIX – пачатку XXI ст. / Р. Ф. Шаура. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў. – 364 с.

**ИНДИВИДУАЛЬНО-ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ПОДХОД
К РАСКРЫТИЮ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ
(на примере художественной обработки древесины)**

**INDIVIDUALLY-DIFFERENTIATED APPROACH TO THE CREATIVE
POTENTIAL OF STUDENTS (on the example of artworking wood)**

Аннотация. В данной статье раскрывается опыт работы по обучению учащихся художественной обработке древесины. Основное внимание уделяется индивидуально-дифференцированному подходу, условиям раскрытия творческого потенциала учащихся Минского государственного художественного колледжа имени А. К. Глебова. В общем виде отражены методические и педагогические аспекты опыта, обозначены эффективные методы и приемы, используемые в учебном процессе; рассмотрен алгоритм творческой деятельности на примере работы над дипломным проектом (объемно-пространственной композиции «Атмосфера»).

Ключевые слова: среднее образование, индивидуально-дифференцированный подход, творческие задачи, дипломный проект, обработка древесины.

Abstract. This article reveals the experience of teaching students artistic woodworking. The focus is on an individually-differentiated approach, the conditions for the disclosure of the creative potential of students of the Art College A.K. Glebova. The general form reflects the methodological and pedagogical aspects of experience, identifies effective methods and techniques used in the educational process; considered the algorithm of creative activity on the example of work on the thesis project (volume-spatial composition «Atmosphere»).

Keywords: secondary education, individually-differentiated approach, creative tasks, graduation project, wood processing.

К началу XXI в. система обучения взрослого населения, подрастающего поколения, в том числе учащихся средних специальных заведений (колледжей), вошла в кризисное состояние. Начиная с 1994 г. происходящие перемены в среднем специальном образовании не дали ожидаемых позитивных результатов. Такая ситуация не удовлетворяет ни государство, ни ее граждан, ни преподавательский состав, ни учащихся колледжей. В связи с этим перед педагогикой встала задача совершенствования теории и практики подготовки специалиста,

удовлетворяющего всему комплексу современных требований.

Улучшение качественных параметров всей системы обучения продиктовано временем. Предпосылками этого процесса выступают следующие положения: трансформация самой педагогики среднего специального образования; резкое увеличение объема информации; продолжающиеся социальные изменения в обществе; необходимость перехода от фронтального к индивидуальному и дифференцированному обучению.

Стремительные социальные перемены, происходящие в обществе, формируют потребность в специалистах нового склада. Обществу требуются динамичные, современно мыслящие и действующие специалисты, обладающие высоким профессионализмом, развитыми творческими способностями, готовностью к самостоятельной постановке проблем и их решению.

Нынешнее время характерно активно развивающимися и быстро меняющимися научными и техническими достижениями. Они в свою очередь влияют на восприятие и мироощущение подрастающего поколения. Цифровые технологии определили сдвиг внимания в виртуальный мир и значительно расширили возможности и облегчили доступ к неограниченному количеству различной информации. Данные условия способствуют активному формированию личностного опыта приобретенного в процессе самообучения. Таким образом, можно утверждать, что в значительной степени сугубо личностные предпочтения формируют культуру и уровень образованности молодых людей. Все это мотивирует к поиску новых педагогических технологий. Одним из резервов оптимизации образовательного процесса в учреждении среднего специального образования является осуществление индивидуально-дифференцированного подхода, позволяющего обеспечить максимальное развитие творческого потенциала каждого учащегося.

Метод дифференциации и индивидуализации обучения учащихся является одним из таких инструментов. Он предполагает учитывать не только социальный заказ общества, но также запрос самой личности учащегося и соответствует намеченным основным приоритетным направлениям по реализации развития образовательной политики в республике.

Опыт работы организации обучения учащимися был приобретен на отделении декоративно-прикладного искусства Мин-

ского государственного художественного колледжа имени А. К. Глебова.

С первого занятия по РВМ (работа в материале) на первом курсе стал применяться метод внутренней дифференциации. Этому способствовали как объективные, так и субъективные предпосылки: небольшой прием учащихся (пять человек) на отделение декоративно-прикладного искусства (такое количество определяет индивидуальный подход к каждому учащемуся); хорошая материально-техническая база колледжа; наличие учебной программы, составленной таким образом, что каждый учащийся имеет возможность максимально раскрыть свой творческий потенциал; учет психологических особенностей учащихся исходя из уровня подготовки и уникальных психофизиологических характеристик.

Процесс обучения художественной обработке дерева отличается направленность на решение только творческих задач, вырабатывая в ходе создания своих изделий следующую последовательность: эскизная разработка изделия; подбор материала; разработка картона и перенос рисунка на заготовку; подготовка инструмента; выполнение резьбы; отделка изделия (шлифование, морение, лакирование).



Рис.1. Коллективная работа (фрагмент) (1-й семестр)

После выполнения тренировочных упражнений первое задание выполняется обязательно всей группой (рис. 1). Такой подход способствует сплочиванию коллектива, выявляет проблему в отношениях между учащимися, а также дает возможность решить данную проблему, раскрывает психологические качества учащихся, содержит в себе воспитательный элемент,

помогает преподавателю выработать последующие шаги по правильному взаимодействию с каждым из учащихся.

Все последующие задания выполняются индивидуально по принципу «никто это не сможет сделать лучше тебя».



Рис. 2. Д. Р. Садальская. Декоративная скульптура (8-й семестр)

Рассмотрим, как это реализуется на примере поэтапного выполнения дипломного проекта (объемно-пространственной композиции «Атмосфера») Дианы Садальской. На протяжении всего периода обучения в колледже учащаяся шаг за шагом путем проб и ошибок нащупывала свой уникальный, порой совсем не-

уловимый подход в реализации замысла (рис. 2).

Роль преподавателя заключалась не в том, чтобы направить, указать или настоять, а в том, чтобы вдохновить, помочь максимально освободиться от существующих рамок и раскрыть весь творческий потенциал. При этом выбор учащегося всегда занимает приоритетное положение. Такой подход воспитывает самостоятельность, ответственность, инициативность. Учащийся чувствует значимость своих мыслей и действий и испытывает радость творчества. В данной ситуации преподаватель, отвечая на вопросы, мог говорить следующее: «А какой из эскизов нравится тебе больше всего?»; «Я это воспринимаю так, но более важно то, что чувствуешь ты сама»; «Можно сделать так и так, но принимать решение тебе самой»; «Я это принимаю и понимаю, основываясь на своем опыте, а у тебя свой опыт и свое видение»; «Понятие “нравится” или “не нравится” не имеет значения, важна лишь сила выразительности» и т. д.

Последние выполненные курсовые проекты значительно приблизили Диану Садальскую к пониманию того, как будет реализовываться дипломный проект. Этому также способствовал опыт и произведения современных художников.

Замысел дипломного проекта начал реализовываться в эскизах. На данном этапе необходимо было учесть свойства материала, в котором будет выполнен проект, а также технические возможности и, прежде всего, психофизиологические способности учащейся. После активных эскизных поисков (в том

числе исполненных на бумаге и в пластилине) и неоднократных творческих обсуждений был принят окончательный вариант. При этом было понимание того, что возможны некоторые поправки, которые могут возникнуть в процессе выполнения композиции.

После выполнения чертежа в натуральную величину был произведен отбор материала для изготовления центрального элемента композиции – светильника. Была произведена необходимая подготовка, склейка заготовок и последующая обработка. Необходимо отметить, что на данном начальном этапе, связанном с тяжелыми физическими усилиями, Диана Садальская проявила твердость характера, что способствовало успешному продолжению работы. После чего изображение с чертежа было перенесено на заготовку. Вся дальнейшая работа была направлена на декорирование изделия, при этом применялась различная техника исполнения (фрезерование, вырезание, выпиливание, нанесение фактуры). Далее были опробованы несколько вариантов отделки на отдельных заготовках. Лучший вариант, соответствующий замыслу проекта, был применен на изделии. На последнем этапе по выполнению центрального элемента композиции был осуществлен монтаж осветительного оборудования. Остальные три элемента объемно-пространственной композиции изготавливались из бревна осины. Новый материал определил несколько иную технику обработки. К примеру, вместо фрезеровки была применена техника долбления.



Рис. 3. Дипломная работа Д. Р. Садальской

Индивидуальный подход к учащейся, методически верный алгоритм выполнения, индивидуальная правильно рассчитанная нагрузка, верно учтенные психологические особенности дипломницы позволили наилучшим образом выполнить дипломный проект и получить максимально высокую оценку.

Данный педагогический опыт раскрыл как позитивные стороны, так и некоторые проблемы и противоречия. Так, для большинства учащихся хорошим результатом является только получение высокой оценки, а это ложная мотивация; отсутствие навыков проблемного обучения замедляет выполнение творческих заданий; некоторые учащиеся имеют заниженную самооценку, что мешает раскрытию творческого потенциала; отсутствие школьных знаний по материальной и художественной культуре провоцирует интерес у молодежи к низовой культуре Интернета и телевидения.

При реализации сформулированных задач по теме опыта определен комплекс необходимых педагогических условий, позитивно влияющих на эффективность и результативность данного опыта. К ним относится планирование образовательного процесса с учетом индивидуальных способностей учащихся; включение в образовательный процесс разнообразных форм образовательной деятельности, разных методов и приемов обучения по художественной обработке древесины; систематическое пополнение материально-технической базы разнообразным материалом (древесина, необходимый инструмент, образцы и каталог изделий, видеофильмы, литература и т. д.); создание на уроках позитивной атмосферы сотрудничества, доброжелательности, что способствует реализации потенциальных возможностей каждого учащегося, таких его качеств, как трудолюбие, активность, инициативность.

Новые педагогические технологии, в том числе индивидуализация и дифференциация, призваны пробуждать души учащихся, потому что они являются творческими душами, которые хотят помочь вывести общество вперед. Обществу необходимо иметь учащихся и студентов, объединивших знания так, что они становятся частью их существа, что их можно использовать творчески в своей работе.

Важно выйти за рамки сосредоточенности на получении хороших оценок, выполняя задания в соответствии с определенным стандартом, который основан на учении наизусть, запоминании, способности повторить сказанное. Слепая сосредоточенность на внешнем исполнении, внешнее знание и запоминание носят механический характер. Это роботизировано. Это превращает людей в тех, кто не думает творчески, независимо от того, как много они знают о специфических темах.

**А. Я. Шляхова (Латвия, Даугавпилс),
доктор педагогических наук, профессор
Alexandra Shlyakhova (Latvia, Daugavpils),
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor**

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ В ЛАТВИИ

THEORY AND PRACTICE OF ART PEDAGOGY IN LATVIA

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются основные аспекты содержания и истории развития художественной педагогики как одного из научных направлений общей педагогики. Коротко дается информация о наиболее выдающихся ученых и педагогах Латвии, которые внесли существенный вклад в развитие этого направления.

Ключевые слова: педагогика, художественная педагогика, искусство, содержание художественной педагогики, основоположники художественной педагогики в Латвии.

Abstract. This article discusses the main aspects of the content and history of the development of artistic pedagogy, as one of the scientific areas of general pedagogy, briefly provides information on the most prominent scholars and teachers in Latvia who have made a significant contribution to the development of this direction.

Keywords: pedagogy, artistic pedagogy, art, content of artistic pedagogy, founders of artistic pedagogy in Latvia.

В конце XIX и первых десятилетиях XX в. теоретики художественного образования стали освещать содержание нового предмета исследования, названного «Художественная педагогика», цель которого направлена на педагогическое воздействие и обучение подрастающего поколения через искусство [5]. Основной задачей этого научного направления является развитие творческой личности, фокусирующейся на процессе художественного образования и эстетического воспитания; на закономерностях развития исторического опыта и его связи с современной теорией образования и воспитания. Художественная педагогика опирается на теоретические аспекты общей педагогики, психологии, философии, этики и эстетики, религии, социологии, анатомии, физиологии, теории управления и тесно взаимодействует с историей искусства и культуры, феноменологией и семиотикой, психологией искусства, теорией творческого процесса и творческой деятельности, методами

обучения, педагогической практикой, художественной практикой.

Развитие художественной педагогики как научного направления в педагогике и системе художественного образования в Латвии можно разделить на следующие этапы: период развития с 1918 по 1941 г., 50-летний период Советского Союза, развитие в обновленной государственной системе образования в Латвии с 1991 г. по настоящее время.

Учитывая небольшой формат публикации материалов конференции, в настоящей статье коротко рассмотрим только самые характерные теоретические направления и высказывания наиболее известных педагогов и ученых Латвии по исследуемой проблеме.

В период с 1918 по 1941 г. многие ученые и педагоги Латвии проводили различные научные исследования по определению содержания художественного образования. В начале XX в. наиболее широко эти вопросы рассматривали Карл Цируль (1857–1924), Александр Дауге (1868–1937), Паул Дале (1889–1968), Юлий Александр Студент (1898–1964) и др.

Анализируя опыт организации художественного образования в учебных заведениях, накопленный в предыдущие века, большое влияние на развитие теории художественной педагогики оказали исследования и высказывания К. Цируля [2; 8; 9]. Выдающийся латышский педагог важным фактором в художественном образовании и эстетическом воспитании учащихся определил обучение ремеслу [23]. В своей теории К. Цируль рассматривает обучение ремеслу и как учебный предмет, и как преподавательский принцип, отмечая, что обучение ремеслу способствует гармоничному развитию физической силы и умственных способностей учащихся, раскрытию их таланта, активизации творческой деятельности, созданию высокой культуры работы и подготовки их к жизни и профессиональной деятельности. Однако эти задачи могут решаться при соблюдении следующих педагогических условий, когда: обучение проводится только профессионально подготовленными педагогами; желание учащихся работать подкрепляется интересом; в процессе обучения организуется развитие самоуправления, способствующее повышению дисциплины обучаемых; учащимся широко предоставляется возможность самообразова-

ния; целенаправленно разрабатываются дифференцированные практические упражнения по развитию художественных способностей с учетом индивидуальных возможностей каждого учащегося.

Значительный вклад в теорию художественной педагогики по развитию творческих способностей учащихся изложен в научных работах А. Дауге [1; 13].

Широкий спектр гуманитарного образования по истории, философии, психологии, литературе и в различных областях искусства, глубокое знание школьной жизни, большой опыт практической педагогической деятельности – все это позволило А. Дауге глубоко изучить различные направления европейского искусства и педагогики и высказать рекомендации по художественному образованию учащихся. Так, например, А. Дауге отмечает, что при активном изучении предметов художественного цикла учащиеся учатся наблюдать и оценивать художественные явления и окружающую действительность, стараются выражать свои мысли и чувства словами, звуками и цветами, т. е. на разных языках искусства. Искусство должно быть свободным и полностью независимым. Искусство отражает не только то, что человек думает и знает, но также и то, как он чувствует и внутренне переживает. Такой педагогический подход постоянно побуждает обучаемых к самообразованию, постоянному поиску и творчеству [13, р. 17]. В своих исследованиях А. Дауге также уделил большое внимание профессиональной деятельности учителей, отмечая, что истинный учитель в своей душе – художник и основная его роль в духовном, этическом, эстетическом и художественном процессе обучения должна опираться на индивидуальную уникальность и способности каждого учащегося.

Особое значение в развитии содержания художественной педагогики придается теоретическому наследию П. Дале [10; 11]. Он разработал новые педагогические подходы ко всестороннему развитию личности обучаемых в тесной связи с приобретением общего и художественного образования и выявил методы повышения качества обучения. П. Дале указал, что успехи на пути решения этих задач зависят от навыков учителя, его мастерства и профессионального образования. Главная забота учителя искусства заключается в целенаправленном

развитии восприятия прекрасного, активизации эмоций и воображения учащихся. Педагог постоянно должен стимулировать творческий процесс и развивать художественные способности учащихся. Также П. Дале призывает всех учителей самим постоянно развивать свои творческие способности, чтобы быть примером для учащихся.

Согласно научным исследованиям известного латышского педагога, психолога и философа Ю. А. Студента [26] художественное образование должно выражаться в историческом и систематическом направлениях. Историческая сторона образования связана с глубоким знанием истории искусства. При этом на первом месте должна быть история своей специальности, например история развития рисунка. На втором месте – история остального искусства. Лучше всего, если под руководством специалиста обучаемым предоставляется возможность увидеть произведения искусства в действительности, посещая музеи, галереи, рассматривая архитектурные объекты. При этом не менее важным является систематический аспект изучения искусства, при котором определенный вид искусства освещается всеми учебными предметами, которые для этого необходимы, например в курсе рисования – вопросы теории перспективы и тени.

Ю. А. Студент отмечает, что художественное образование должно быть не только для художников, но оно должно быть и для людей других специальностей, т. к. искусство делает чистой человеческую душу. Например, великий педагог говорит, что каждому человеку нужно прочувствовать произведения таких великих художников, как Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэль и др. Он утверждает, что образование никогда не может быть полностью законченным процессом. Можно приблизиться к идеалу образования, но достижение и выполнение его – бесконечная задача. Это бесконечный нерушимый процесс. Он никогда не может быть полностью завершен, ибо каждая эпоха образования устанавливает свои требования. Великий педагог отмечает, что школе нужно готовить таких людей, которые завтра будут более образованными, чем вчера, а будущее их будет ярче прошлого [27, р. 54].

После Второй мировой войны направление культуры и искусства в Латвии радикально изменилось. В латышское изобразительное искусство были включены традиции советской

художественной жизни. Во второй половине 1940 – начале 1950-х гг. трансформация латышского изобразительного искусства проходила на основе метода социалистического реализма. В это время все учебные программы были разработаны Министерством образования СССР. В преподавании предметов изобразительного искусства были использованы учебники, изданные в России. Для школ с латышским языком обучения учебники переводились на латышский язык. Например, учебное пособие по визуальному искусству Е. Каменевой [21], монография А. Дейнека по обучению рисунка [12] и др.

Постепенно педагоги Латвии стали разрабатывать учебные пособия по искусству на латышском языке. Одной из первых, кто занялся исследованием проблем художественной педагогики, была ученый, педагог и художник Валентина Хибнере (1926–2001). Ее научно-педагогическая деятельность посвящена развитию творческой деятельности учащихся. В. Хибнере является автором четырех монографий, шести методических публикаций, более ста научных статей. Ее научные материалы широко используются в латвийских средних и высших учебных заведениях. Интегрированные исследования В. Хибнере по развитию детской педагогики и психологии известны за пределами Латвии [24].

Первые публикации В. Хибнере касались техники визуального искусства. В 1977 г. была опубликована книга о детской психологии [17]. Затем В. Хибнере опубликовала учебные пособия (некоторые вместе с другими соавторами) по обучению визуальному искусству учащихся основной школы [16; 18; 19] и определила основные аспекты развития художественной педагогики [14; 15]. В. Хибнере [14] высказала мысль, что обучение должно соответствовать уровню развития учащихся, нельзя преподавать то, что не понятно, и ни в коем случае нельзя ускорять темпы личного развития ученика. Великий педагог указывала, что необходимо предоставлять учащимся больше самостоятельности. Если обучаемый может работать самостоятельно, это означает, что он понимает, как достичь высших результатов обучения. В этом случае учащийся способен контролировать ситуацию и анализировать ее. Самокритика, самоконтроль и самооценка – это внутренняя деятельность, которая

является важным критерием для творческого процесса [15, р. 39]. В. Хибнере в своих исследованиях делает также большой акцент на организацию индивидуальной работы учащихся. Использование индивидуальных форм обучения позволяет учащимся самостоятельно планировать свое время, выбирать методы выполнения практической задачи и активизирует их способность заниматься творческой деятельностью. Однако, как отмечает В. Хибнере, не каждый обучаемый может стать художником в будущем, но каждый при этом может стать творческой личностью в любой другой области [14].

Начиная с 1991 г., когда Латвия обрела независимость, содержание общего, в том числе и художественного, образования быстро меняется. В средних и высших художественных учебных заведениях ученые и педагоги начали проводить исследования, основанные на мировых тенденциях и национальных культурных традициях, внося вклад в развитие художественной педагогики. Многие учителя визуального искусства, например В. Кавац, Е. Симане, З. Кагайне [20; 22; 25] и др., начали разрабатывать в контексте современного европейского образовательного пространства учебные и методические пособия по художественным дисциплинам. В высших художественных учебных заведениях художественное образование стало развиваться по трем ступеням: учебные программы бакалавра искусства, учебные программы магистра искусства и учебные программы доктора искусства или доктора педагогики с научным направлением по художественной педагогике.

Наиболее полно содержание художественной педагогики в своих монографиях и научных трудах раскрыл латышский ученый, профессор Янис Анспак [3–7]. Опираясь на педагогическое наследие, в своих теоретических исследованиях ученый рассматривает историю развития художественной педагогики как научного направления педагогики, определяет взаимосвязь с философией художественного образования и проблемами психологии искусства, поднимает вопросы взаимодействия теории и практики с другими научными направлениями педагогики и раскрывает содержание художественной педагогики.

Теоретический курс художественной педагогики стал обязательным учебным курсом высших художественных учебных заведений с педагогическим направлением.

Таким образом, анализ научных исследований, разработанных учеными и педагогами Латвии по вопросам истории развития и содержания художественной педагогики, дает возможность сделать вывод, что поиск новых форм и методов организации учебного процесса, направленного на развитие творческой деятельности учащихся, является актуальной проблемой. Именно в процессе художественной творческой деятельности учащийся, руководствуясь мотивами, ставит перед собой цель, побуждающую его к активному творческому процессу и при компетентном руководстве выбирает средства достижения этой цели, что способствует гармоничному развитию личности в целом.

1. Дауге, А. Искусство и творчество в воспитании / А. Дауге. – М., 1911.

2. Цируль, К. Ручной труд в общеобразовательной школе / К. Цируль. – СПб., 1984.

3. Anspaks, J. Mākslas pedagogija: vēsturiskā pieredze un mūsdienas [Художественная педагогика: исторический опыт и современность] / J. Anspaks // Estētiskā audzināšana sākumskolā. LU Zinātniskie raksti, 565 sējums. – Rīga : LU, 1991. – P. 11–48.

4. Anspaks, J. Mākslas pedagogija [Художественная педагогика] / J. Anspaks. – 1. daļa: Mākslas pedagogijas teorijas un prakses pamatu veidotāji. – Rīga : RaKa, 2004.

5. Anspaks, J. Mākslas pedagogija [Художественная педагогика] / J. Anspaks. – 2. daļa. – Rīga : RaKa, 2006.

6. Anspaks, J. Pedagogijas idejas Latvijā [Педагогические идеи в Латвии] / J. Anspaks. – Rīga : RaKa, 2003.

7. Anspaks, J. Tautas izglītība un pedagogiskā doma Latvijā līdz 1900 Gadam [Народное образование и педагогическая мысль в Латвии до 1900 года] / J. Anspaks, J. Ruberts, Staris A. u.c. – Rīga : Zinātne, 1987.

8. Cīrulis, K. Mājrūpniecības svars vispārīgi un it īpaši audzināšanas ziņā [Важность отечественной промышленности в целом и особенно в образовании] / K. Cīrulis // Baltijas Zemkopis. – Nr. 44. – 1879. – P. 346–347.

9. Cīrulis, K. Rokdarbs kā vispārīgi attīstošs mācības priekšmets [Ручная работа как общеобразовательный учебный предмет] / K. Cīrulis // Dienas lapa. – Nr. 168, 2. – 1887.

10. Dāle, P. Gara problēmas [Духовные проблемы] / P. Dāle. – Rīga, 1939.

11. Dāle, P. Vēsturisks pārskats par Latvijas Augstskolas nodibināšanu un viņas darbību pirmā (1919./20.) mācību gadā [Исторический обзор об организации высших школ Латвии и их работа в первый 1919/20 учебный год] / P. Dāle. – Rīga, 1921.

12. *Deineka, A.* Mācieties zīmēt [Учитесь рисовать] / A. Deineka, tulk. Ž. Luža. – Rīga : Latvijas Valsts izdevniecība, 1963.
13. *Dauge, A.* Māksla un audzināšana [Искусство и воспитание] / A. Dauge. – Rīga : Valters un Rapa, 1925.
14. *Hibnere, V.* Bērna vizuālā darbība: pedagoģiskā psiholoģija [Визуальная деятельность детей: педагогическая психология] / V. Hibnere. – I daļa. – Rīga : RaKa, 1998.
15. *Hibnere, V.* Bērna vizuālā darbība. Mākslas pedagoģija [Визуальная деятельность детей. Художественная педагогика] / V. Hibnere, L. Grasmane. – II daļa. – Rīga : RaKa, 2000.
16. *Hibnere, V.* Bērnu dekoratīvie darbi [Декоративные работы детей] / V. Hibnere. – Rīga : Zvaigzne, 1983.
17. *Hibnere, V.* Bērnu tēlotājdarbības psiholoģija [Психология детского изобразительного творчества] / V. Hibnere. – Rīga : Zvaigzne, 1977.
18. *Hibnere, V.* Tēlotāja māksla 1–6 klasē: izteiksmes līdzekļi un tehnika [Изобразительное искусство в 1–6 классе: средства выражения и техника] / V. Hibnere, L. Grasmane, V. Villerušs. – Rīga : Zvaigzne, 1985.
19. *Hibnere, V.* Tēlotāja māksla 1. Klasē: metodisks palīg līdzeklis skolotājiem [Изобразительное искусство в 1 классе: методическое пособие учителям] / V. Hibnere, A. Grīnberga, S. Linerte. – Rīga : Zvaigzne, 1987.
20. *Kagainē, Z.* Tēlainā domāšana vizuālajā mākslā 7–9 klasei [Воображаемое мышление в визуальном искусстве 7–9 классов] / Z. Kagainē. – Rīga : Zvaigzne ABC, 1999.
21. *Kameņeva, J.* Tava palete [Твоя палитра] / J. Kameņeva. – Rīga : LVI, 1964.
22. *Kavacs, V.* Mākslas valodas pamati : Eksperimentāls mācību līdzeklis [Основы художественного языка : экспериментальное учебное пособие] / V. Kavacs. – Rīga : Zvaigzne ABC, 1999.
23. *Mīlgrāve, I.* Ideas of the Reform Pedagogy in the Manual Training Lessons [Идеи реформистской педагогики в уроках ручного обучения] / I. Mīlgrāve // Rural Environment. Education. Personality. – 2015. – P. 237–244.
24. *Rumpīte, D.* Valentīna Hibnere – bērnu vizuālās mākslas pedagoģijas pamatlicēja Latvijā [Валентина Хибнере – основоположник педагогики визуального искусства детей в Латвии] / D. Rumpīte, D. Meikšāne // Laikmets un personība: rakstu krājums. – 14 sēj. – Rīga : RaKa, 2013. – P. 252–289.
25. *Sīmane, Z.* Vizuālā māksla 1–9 klasē [Визуальное искусство для 1–9 классов] / Z. Sīmane // Lielvārde: Lielvārds, 1998.
26. *Students, J.* Vispārīgā paidagoģija [Всеобщая педагогика] / J. Students. – I un II daļa. – Rīga, 1998.
27. *Zigmunde, A.* Nezināmi fakti par profesoru Jūliju Aleksandru Studentu [Неизвестные факты про профессора Юлия Александра Студента] // A. Zigmunde // Scientific Journal of Riga Technical University. – Vol. 17. – 2010. – P. 53–56.

Научное издание

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

*Материалы научно-практической конференции,
посвященной 25-летию образования
кафедры народного декоративно-прикладного искусства
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(Минск, 21–22 ноября 2018 г.)*

Редактор Н. В. Леончик
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 22.04.2020. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 15,87. Уч.-изд. л. 13,49. Тираж 50 экз. Заказ 604.

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.