

З ВОПЫТУ АДНАЎЛЕННЯ ТРАДЫЦЫЙНАГА АДЗЕННЯ ВІЦЕБШЧЫНЫ

*Г.А. Бабровіч, Н.А. Бабровіч
Віцебск, ВДУ імя П.М. Маішэрава*

Віцебшчына на сваёй тэрыторыі ахоплівае тры гісторыка-этнаграфічных рэгіёна: Беларускае Падзвінне (сярэдні басейн Заходняй Дзвіны), паўночную частку Падняпроўя, невялічкую паўночна-заходнюю частку Панямоння; і мяжуе са Смаленскай, Пскоўскай губернямі Расійскай Федэрацыі, Латвіяй, Літвой [1]. Кожны з іх мае свае адметныя рысы традыцыйнай культуры і адзення, а на сумежжы бытуюць пераходныя формы, якія дэманструюць узаемаўплывы і дынаміку развіцця міжэтнічных кантактаў. Адзінства традыцыйна-бытавой культуры на сумежжы абумоўлена шырокім распаўсюджваннем беларускага этнасу па-за тэрыторыяй сучаснай Рэспублікі Беларусь.

Мэта гэтага артыкула – прааналізаваць захаванасць, стан вывучанасці пытанняў аб традыцыйных комплексах адзення Віцебшчыны, а таксама сітуацыю, якая склалася ў практыцы аднаўлення.

Матэрыял і метады. Для стварэння поўных адноўленых комплексаў народнага адзення, якія на тэрыторыі Беларусі прынята называць строямі асноўнай візуальнай базай з’явіліся замалёўкі з натурны тыповых вобразаў мясцовых жыхароў Фёдара Сонцава ў 1844 г. і Міхася Баразны ў 1956–58-х гг., мастацка-графічныя рэканструкцыі традыцыйных строеў канца XIX – першай паловы XX стагоддзяў Міхася Раманюка, Марыі Віннікавай і Юрыя Піскуна створаныя ў 1990–2000-х гг. [2]. У працы выкарыстоўвалася сукупнасць тэарэтычных і эмпірычных метадаў даследавання: тэарэтычны аналіз і сінтэз эмпірычных дадзеных; тэарэтыка-метадалагічны аналіз педагагічнай і гістарычнай літаратуры; эмпірычныя, прыватныя метады (вывучэнне дакументаў).

Вынікі і іх абмеркаванне. Ва ўсходніх раёнах Падняпроўя ў жаночым касцюме атрымаў распаўсюджанне асаблівы тып адзення ў выглядзе доўгага андарака з прышытым да яго кароткім ліфам, які на Віцебшчыне меў назвы “сая/н”, “андарак з каба/там”, “каба/т”. На гэтай жа тэрыторыі бытавалі сарочки “галаплечкі” – з вузкай абшэўкай гарлавіны замест каўняра. Варыянты такога адзення былі вядомы і на тэрыторыі суседняй Смаленшчыны. З пачатку XX стагоддзя ў народным тэкстылі Падняпроўя, у тым ліку і касцюме, пачала хутка распаўсюджвацца вышыўка крыжам, разам з якой з’явіліся стылізаваныя раслінныя матывы, а дадаткова да чырвонага пачаў актыўна ўводзіцца чорны колер.

“К канцу XIXст., калі абуджаная сацыял-дэмакратычным рухам нацыянальная інтэлігенцыя пачала збіраць рэчы матэрыяльнай культуры беларусаў Віцебшчыны, то адзення з саматканкі засталася мала. Патрабуюцца намаганні, каб засведчыць багатыя традыцыі мастацтва беларускага нацыянальнага касцюма ў Смаленскай і Пскоўскай вобласцях РСФСР, на тэрыторыі Латвіі” – адзначаў Міхась Раманюк на пачатку новай хвалі адраджэння ў XXстагоддзі цікаўнасці і ўважлівага вывучэння ўстойлівых комплексаў народнага касцюма з мэтай захавання і аднаўлення.

Падзвінне займае тэрыторыю Віцебскай вобласці, за выключэннем яе паўднева-ўсходняй часткі – Аршанскага, Дубровенскага і Талачынскага раёнаў, якія адносяцца да Падняпроўя, і невялікай заходняй часткі Пастаўскага раёна, якая ўваходзіць у склад Панямоння.

Мясцовае народнае адзенне жыхароў Падзвіння адрознівалася прыкметнай разнастайнасцю тыпаў і спосабаў упрыгожвання. З верхняга адзення ў шырокім ужытку быў лёгкі зрэбны кафтан (насоў, кізель), які насілі амаль ва ўсе поры года. Зімовы варыянт гэтага адзення – знізак (ці сходак) рабіўся карацейшым, часам прыталеным; яго надзявалі пад кажух або світу (армяк). Найбольш распаўсюджаны колер адзення – белы. Давалі разнастайнае жаночае паясное адзенне – спадніцы, сарафаны, узорныя саяны, андаракі, дрыліхі, што адрозніваліся паміж сабой асаблівасцямі канструкцыі і стылю, расфарбоўкай і матэрыяламі. Агульную архітэктоніку народнага касцюма вызначаў прасты свабодны крой. Індывідуальныя характарыстыкі пераносіліся не столькі на канструкцыю і крой, колькі на дэкаратыўнае афармленне.

Ва ўзорнай тэхніцы ўпрыгожванняў апрача звычайных спосабаў (вышыўкі, карункавага арнаменту, мярэжкі) важнае месца ў гэтым рэгіёне займала набойка. У вышыўцы дамінаваў чырвоны колер, у набойцы – сіні ці блакітны. Мясцовыя майстры набойкі (сінелынікі) выраблялі спецыяльныя ўзорныя дошкі, з якімі яны хадзілі па навакольных вёсках, задавальняючы заказы мясцовага насельніцтва. Аснову ўзорных матываў набойкі складалі стылізаваныя выявы мясцовай флоры, блізкія і знаёмыя ўсім палявыя рамонкі, незабудкі, гарошак, суніцы і інш., якія нярэдка спалучаліся з геаметрычным арнаментам [3, 8.].

Сіні колер пераважаў і ў каларыце тканых клятчастых спадніц Падзвіння, якія вылучаліся тонкай лінейнай распрацоўкай дэкору. Традыцыйна спадніцы шліся з чатырох прамых полак, аднак з пачатку ХХ ст. папулярнымі сталі варыянты, пашытыя ў кліны. Разнастайнасць спадніц адзначана ў назвах: “спадніца”, “сяя/н”, “дры/ліх”, “бе/лька”, “саматка/лка”, “андара/к” і інш. Вялікая ўвага надавалася таксама фартухам, якія шлі з як з фабрычных тканін, так і з саматканак, іншы раз вырабленых у складаных тэхніках ткацтва. Іх упрыгожвалі па нізе бардзюрамі бранага або вышытага арнаменту, мярэжкамі, самаробнымі карункамі.

Заходняя частка Пастаўскага раёна Віцебскай вобласці знаходзіцца на тэрыторыі гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна Панямонне. На сённяшні дзень мы маем малую захаванасць і разрозненасць аўтэнтычнага матэрыялу, што не дазваляе вылучыць усе лакальныя варыянты традыцыйнага касцюма, якія існавалі на гэтай тэрыторыі. Тым не менш, матэрыялы літаратурных крыніц, музейных калекцый і экспедыцыйныя даныя даюць магчымасць выявіць найбольш адметныя рысы касцюма Панямоння [4, 35].

Навуковыя рэканструкцыі малавядомых і страчаных беларускіх строяў знаходзяць матэрыяльнае ўвасабленне ў працах сучасных майстроў народнай творчасці, адноўленых у Дамах і Цэнтрах рамёстваў Віцебскай вобласці. Строі адноўлены як на падставе папярэдніх навуковых даследаванняў, так і матэрыялаў, якія збіраліся супрацоўнікамі Домаў і Цэнтраў рамёстваў ў шматлікіх экспедыцыях па раёнах, ў розных музеях Беларусі, Расіі, Латвіі і Літвы.

Адноўленыя строі размеркаваны па раздзелу адпаведна прыналежнасці да пэўнага гісторыка-этнаграфічнага рэгіёна. Месца бытавання канкрэтнага строя ўказана па тэрыторыям раёнаў Віцебскай вобласці.

Заклучэнне. Касцюмныя комплексы, якія бытавалі ў акрэсленым рэгіёне і сумежжы, аднаўляліся на падставе аўтэнтычных прадметаў адзення з музейных фондаў, збораў розных устаноў культуры і адукацыі, прыватных асоб. У выпадку адсутнасці ў калекцыях асобных кампанентаў, іх канструктыўныя і мастацка-стылістычныя вобразы рэканструяваліся па аналогіям з прадметамі з тэрыторыі суседніх рэгіёнаў. Асабліва ўвага выбару вобразаў для аналогій надавалася тым тэрыторыям, якія ў розныя часы мелі агульнае гістарычнае прошлае. Адноўленыя варыянты выраблены з сучасных матэрыялаў, але на падставе аўтэнтычных узораў і з выкарыстаннем старажытных тэхналогій. Фотамадэлі, якія прымалі ўдзел у фотасесіях, пераважна абіраліся па прынцыпу нараджэння і пастаяннага жыхарства на тэрыторыях бытавання пэўнага строя. Такім чынам было дасягнута максімальнае набліжэнне да аднаўлення поўнага вобраза былых жыхароў Віцебшчыны розных гістарычных часоў іх нашчадкамі.

1. Цітоў, В. С. Этнаграфічная спадчына: Беларусь: краіна і людзі [Текст] / В.С. Цітоў. - 2-е выд. - Мінск : Беларусь, 2001.
2. Вайткевіч, В.С, Раманюк, М.Ф. Адзенне / Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн., 1989.
3. Раманюк, Ф. Мастацтвазнаўча-этнаграфічнае раяванне Паазер'я (па матэрыялах традыцыйнага нацыянальнага касцюма беларусаў XIX – першай паловы XX стагоддзяў) / Навукова-практычная канферэнцыя “Гістарычнае і народнае адзенне Віцебшчыны”. Матэрыялы канферэнцыі, красавік 1991 год. Віцебск, 1992.
4. Віннікава, М.М. Традыцыйны беларускі касцюм – Традиционный белорусский костюм = Traditionalbelarussiancostume: альбом / Марыя Віннікава, Паліна Богдан. – Мінск: Беларуская навука, 2016.

ДИАЛОГ С ОКРУЖАЮЩИМ ПРОСТРАНСТВОМ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕНТИНЫ ШОБА

*В.В. Васильева
Новополоцк, УО «ПГУ»*

Каждый художник это целый мир, неизведанный и глубокий. И эта глубина, на которой находятся самые невероятные образы, идеи и задумки раскрывается перед нами всякий раз, когда художник знакомит нас со своим миром, сквозь картины, которые он создал. Так же и вы-

дающийся художник Валентина Шоба, раскрывает зрителю новый, неизведанный мир, мир ее души, через свой диалог с пространством и временем в своих картинах.

Цель работы – искусствоведческий анализ творчества художника Валентины Шоба с точки зрения типологии современной творческой личности.

Материал и методы. Материалом исследования являются работы белорусского художника – Валентины Шоба. В работе использованы сравнительно-сопоставительный и аналитический методы.

Результаты и их обсуждение. Актуальность темы, выбранной для исследования, обусловлена неугасающим интересом к творчеству белорусского художника Валентины Шоба, в котором ярко раскрывается женский взгляд на мир, гендерная типология современной творческой личности.

Одна из тем, которые затрагивает в своем творчестве художник, это тема природы. Данная тема отражается в ее натюрмортах, а так же её можно проследить и в небольших пастельных работах, посвященных теме пейзажа, где художник отображает, спокойствие и тишину природы. Примером таким пейзажей, может выступать серия работ «Дома». Художник использует приглушенные тона, показывая спокойствие и уединенность, отображенных мест, тем самым подчеркивая символичность отображаемого объекта. Дом, как символ тепла и уюта, как символ памяти людей. В этих пейзажах царит тишина, прислушавшись к которой, каждый открывает для себя свое собственное видение на данную картину. На этих работах, изображены уединенные уголки природы. В данной серии используется активно черный и серый цветовой строй, а сами дома, выступают на этом фоне, ярким колористическим пятном, в котором раскрывается богатая цветовая палитра. Темные и приглушенные цвета помогают благозвучнее раскрыть образ, придать ему глубину и различные оттенки, которые находятся в окружении с ним. Черный цвет для художника самый насыщенный и самый глубокий, самый цветной, вне зависимости от знаменитой трактовки, что черный это цвет скорби.

Тема натюрморта так же близка художнику. В своих акварельных натюрмортах, она прибегает к использованию небольших цветowych мазков и пятен. Здесь можно провести некоторую параллель с картинами Густава Климта, где цветочные пятна мозаично сливаются друг с другом, образуя и подчеркивая формы. Колористическая палитра богата наличием серых, голубых, зеленых, фиолетовых, иногда, желтых оттенков. Это зависит от того, как расставлены доминанты в композиции натюрморта. Однако можно встретить и контрастные натюрморты, выполненные в той же технике, технике акварели, к примеру, натюрморт «Сон в летнюю ночь». На работе изображены цветы, неотъемлемый спутник большинства натюрморов художника. Цветы здесь выступают ярким акцентом, благодаря окружающему темному фону. Цветы как сон, который пробирается сквозь мглу и представляется зрителю.

Так же Валентина Шоба работает с анималистической тематикой, переплетающейся с тематикой небесных светил, которые выступают как символы жизни человека [1]. Всем богатством чувственных нюансов, что вызывает движение светил по небосводу, проникнута серия работ Валентины Шобы под названием «Игры с луной». Эта серия стала логическим продолжением написанных ранее «Вандровак» с философской концепцией изменяющейся непрерывности круговорота природы. Под черной бездной небес меняются времена года, борясь за свое место.

В небесных просторах живут доброжелательные улитки, бычки, котики, кузнечики, силуэты которых то четко определены, то угадываются почти подсознательно. Они воспринимаются не только как обобщенный символ животного мира, с которым контактирует человек, но и как определенная ипостась человеческой природы. В тайных играх ночного сияния проступают «Корабли-призраки», они символически соотносятся с теми земными местами, на небосклоне которых внезапно возникают. Белая-белая ладья в синем-синем воздушном море – это светлая мечта о далекой стране [2].

Женские образы и тема женщины, раскрывается в сериях работ художницы «Королевы» и «Свечи». Женский образ предстает перед нами в трактовке художницы, как образ эмоциональный и постоянно меняющийся. Образ женщины в работах Валентины Шоба, как роман, где каждая пишет свою историю от первого лица. Женские образы в данных сериях это образы современниц, женщин, которые иногда надевают на себя маски, что бы казаться лучше, сильнее, увереннее. Но это не значит, что данные полотна художницы лишены нежности. Эту нежность,

это трепетное отношение, можно заметить в линии, которой художник так филигранно подчеркивает этот образ.

Так же есть и множество работ, которые Валентина Шобане объединяла в серии, это отдельные листы – женские истории любви – нежной и чистой. Образ женщины здесь это символ любви. Эту любовь женщины, сквозь поиск себя, сквозь мир вокруг, сквозь окружающих, можно открыть для себя благодаря работам: «Мои крылья все равно придут к тебе в голову», «Женщина», «Рябиновое вино», «Сегодня был очень густой туман», «Холодный душ» и т.д.

Художник работает не только с отдельно выбранной темой, он стремится сквозь себя раскрыть и обратить внимание на то, что его волнует. Таким примером может выступать серия работ Валентины Шоба «Звуки». Композиции наполнены кружевной ажурностью, текучестью линейных сплетений, бисерным пунктиром жемчужных бусин. Особой изысканностью выделяются силуэтные «золотые» изображения на почти нейтральном фоне. Все это в определенной степени апеллирует к элитарности эстетической формулы модерна. Выработка оригинальных «технологических» приемов позволяет художнице получить различные материальные фактуры поверхности листа. Вбирая в себя предельно выверенные колористические соотношения, мигание золота и серебра, она напоминает ценную древнюю майолику (например, Каложской церкви XII века в Гродно) или благородные разноцветные эмали на старинных ювелирных изделиях[2]. Так же серия работ «Календарь», где художник отображал 365 дней своей жизни, день за днем. В ней можно найти различные сюжеты и различные темы, которые на протяжении года волновали её сердце и душу.

Валентина Шоба – художник глубоко национальный. У нее есть то природное мироощущение, что свойственно обитателям белорусских земель (часто даже независимо от их национальной принадлежности).

Заключение. Таким образом, в творчестве художника можно отметить обращение к темам флоры и фауны, а так же обращение к теме человека в контексте современного мира. Поэтика её работ наполнена глубоким лиризмом, что в сочетании с декоративной фактурностью является показательным для женского мировидения и творчества.

1. Белова, Т.В. Высокий вкус: альбом / Т.В.Белова, Н.В.Шарангович. – Минск: Беловагрупп, 2016. – 192 с.: ил.
2. Загадуліна, М. Гульні жыцця / М. Загадуліна // Часопіс Мастацтва, 2008. – № 11. – С. 12-14.

КОЛЛЕКЦИЯ ГРАФИКИ КАК ЧАСТЬ МЕТОДИЧЕСКОГО ФОНДА ЭСТАМПНОЙ МАСТЕРСКОЙ ХГФ ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА

*О.Д. Костогрыз
Витебск, ВГУ имени П.М.Машерова*

Необходимость создания и постоянного пополнения учебно-методического фонда на художественно-графическом факультете высшего учебного заведения очевидна. Методические фонды, обычно представляющие собой собрание учебных работ, имеют давнюю историю, играют важную роль в художественном образовании. Принцип наглядности, один из самых эффективных дидактических принципов обучения, обеспечивается наличием в учебном заведении образцов качественного решения учебных и творческих задач. Для помощи в обучении новых поколений студентов в фонде должны сохраняться примеры работ, воплощающих в себе учебный, художественный и педагогический опыт предыдущих поколений педагогов и студентов.

Данный материал не рассматривает общие положения формирования и использования учебно-методического фонда, состоящего из студенческих работ и репродукций работ художников. Также мы не будем касаться кафедрального фонда живописных и скульптурных работ. Материал посвящен вопросу коллекционирования и использования оригинальных художественных произведений художников-графиков в рамках учебного процесса.

Цель исследования – анализ возможностей использования оригинальных произведений станковой графики в учебном процессе.

Материал и методы. На примере формирования и использования учебно-методического фонда эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени

П.М.Машерова нами проводится анализ и обобщение возможностей использования оригиналов станковой графики в учебном процессе по дисциплине «Графика» и «Техники графики».

Результаты и их обсуждение. Получая возможность ознакомиться с организацией учебного процесса в других учебных заведениях, – с учебными программами, с особенностями проведения занятий, с учебно-методическим фондом, мы можем пересмотреть и усовершенствовать свои методы работы. В ходе программ повышения квалификации, автор данного материала ознакомился с фондами кафедры дизайна ВГТУ в 1990-х годах (Витебск), с фондом кафедры графики БГАИ в 2006 году (Минск) и с методическим фондом кафедры изобразительного искусства ГрГУ имени Янки Купалы в 2008 году (Гродно). Во время стажировки в БГАИ по приглашению заведующего кафедрой графики профессора Савича В.П. довелось участвовать в заседании кафедры, посвященному отбору работ студентов для выставки. Опыт, полученный во время стажировки, позволил пересмотреть свои взгляды на студенческую выставочную деятельность и на формы работы с методическим фондом на художественно-графическом факультете. Но идея целенаправленного сбора работ художников пришла позже, возможно эта идея сформировалась в ходе проведения многочисленных лекционных занятий в выставочных залах Витебска.

Основу учебно-методического фонда нашей мастерской графики составляют, конечно, как и в других учебных заведениях – работы студентов, в различное время учившихся на художественно-графическом факультете. Это учебные работы, выполненные на практических занятиях, это курсовые и дипломные проекты. Также немало хранится студенческих творческих работ, созданных в рамках кружковой работы. Но кроме накопления студенческих работ, в течение многих лет в эстампной мастерской происходил спонтанный процесс накопления графики профессиональных художников. Изредка такие работы, различными путями, без какой-либо системы попадали в мастерскую и оседали в методическом фонде. Их было немного, но наличие этих работ окончательно убедило в возможности формирования особой части учебно-методического фонда – коллекции современной профессиональной графики. И вот уже несколько лет процесс формирования коллекции ведется целенаправленно.

В коллекции графики на сегодняшний день представлены следующие печатные графические техники: линогравюра и гравюра на дереве, гравюра на картоне (высокая и глубокая печать), гравюра на пластике, литография и монотипия, шелкография и офорт (из манер офорта: травленный штрих, травление, акватинта, сухая игла). Кроме литографии печатные тиражные техники представлены также печатными формами (досками). Также в коллекции есть фотография, цифровая печать и произведения, выполненные художниками в единичном экземпляре акварелью, тушью, карандашом.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

В коллекции есть несколько монотипий и офортов художника-педагога Л.Антимонова, создавшего эстампную мастерскую на нашем факультете и много лет руководившего ее работой. Есть 11 уникальных гравюр на картоне (глубокая печать) В.Ральцевича (рис. 1), несколько линогравюр Г.Кликушина и 9 линогравюр В.Шамшура (рис. 2), подаренных автором. Н.Гугнин, А.Карпан, М.Левкович также дарили свои работы в фонд мастерской графики. А.Лещинский представлен одной из ранних монотипий и двумя прекрасными фотоработами большого формата. Уникальная линогравюра известного мастера акварельной живописи Г.Шутова (рис. 3),

гравюра на пластике и сухая игла замечательного художника А.Соловьева (рис. 4) и редкая литография замечательного витебского живописца В.Шилко (рис. 5) являются украшением коллекции.



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Оригиналы иллюстраций заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь профессора БГАИ В.Савича (рис. 6), два крупноформатных офорта заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь профессора БГАИ В. Слаука никого не оставляют равнодушными. Даже профессионалов поражает необычный образ и техничное совершенство офорта известного белорусского графика Ю.Яковенко.

Использование коллекции станковой графики осуществляется:

- на лекциях и практических занятиях по графике;
- во внеурочной работе по графике;
- в профориентационной деятельности.

На лекциях и практических занятиях по графике коллекция работ современных художников используется наиболее активно. Важно, что студенты каждого курса, помимо учебников, репродукций и мультимедийных презентаций имеют возможность знакомиться с оригиналами графических работ. Причем обычно подборка для демонстрации на занятиях включает в себя как работы профессиональных художников (в том числе выпускников художественно-графического факультета), так и работы студентов высокого уровня качества. Немаловажно также то, что это работы белорусских художников.

Внеурочная работа по графике ведется преимущественно в рамках учебно-творческой мастерской станковой графики. Использование коллекции аналогично использованию на учебных занятиях, с тем отличием, что кружок графики могут посещать студенты любых специальностей.

Профориентационная деятельность включает в себя мастер-классы по графике, знакомство с эстампной мастерской в ходе экскурсий школьников и студентов других учебных заведений, художественные выставки различного уровня с демонстрацией работ из фонда мастерской.

Лекция и мультимедийная презентация на курсах «Интеграция и синтез искусств в преподавании изобразительного искусства» для учителей 1-й и высшей квалификационных категорий учреждений образования Витебска, Полоцка и Орши в Областном Институте развития образования (14 октября 2016) проводилась с показом работ из методического фонда. Также с использованием фонда нами проводился мастер-класс «Печатная графика» в эстампной мастерской 23 ноября 2016. 2 мая 2017 года при проведении мастер-класса «Композиция в графике. Городские мотивы» в рамках 1-го Международного детского и юношеского пленэра «Репин, Шагал и я» использовались работы из фонда эстампной мастерской.

18 мая 2017 года автором статьи в рамках проекта «Ночь музеев -2017» в витебском Арт-центре Марка Шагала была прочитана лекция-презентация «Тиражная графика» (с показом работ из коллекции мастерской графики).

Работы из коллекции графики систематически демонстрируются на художественных выставках. Так, например, в марте 2016 года в Витебском художественном музее нами была организована выставка «МЕТАМОРФОЗЫ ГРАФИКИ. Витебская версия». Все, выступавшие на

открытии, отметили высокий уровень работ, разнообразие представленных графических техник и авторов. Пятьдесят работ тридцати авторов образовали своеобразный срез четырех десятилетия работы мастерской графики.

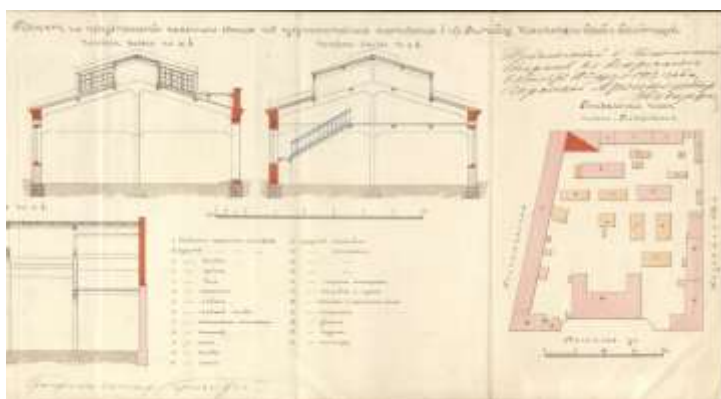
Работы художников и студентов из фонда эстампной мастерской ХГФ ВГУ имени П.М.Машерова участвовали в представительной выставке «Витебская школа гравюры», которая проходила в январе-феврале 2017 года в Минске, в Национальном художественном музее.

Заключение. Многолетний опыт работы с фондом эстампной мастерской художественно-графического факультета ВГУ имени П.М.Машерова убеждает в необходимости его постоянного совершенствования. Одним из важнейших компонентов формирования учебно-методического фонда является целенаправленное коллекционирование оригинальных произведений станковой графики. Знакомство с оригиналами работ художников-графиков помогает студентам научиться понимать особенности и эстетическую ценность различных графических техник, художественный язык графического искусства, научиться отличать профессиональное изобразительное искусство от самодеятельного искусства. Анализируя этот опыт, можно утверждать, что подобная реализация принципа наглядности в учебном процессе позволяет значительно улучшить качество художественной грамоты и профессиональной подготовки студентов художественно-графического факультета, делает сложный процесс формирования творческих компетенций будущего художника-педагога более легким и интересным.

ВТОРАЯ ГОДОВЩИНА КОМИТЕТА ПО БОРЬБЕ С БЕЗРАБОТИЦЕЙ: ЭСКИЗЫ МАЛЕВИЧА И ЛИСИЦКОГО

*Т.В. Котович
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В декабре 1919 года отмечали 2-ю годовщину Комитета по борьбе с безработицей. Витебский Комитет по борьбе с безработицей был создан в декабре 1917 года и подчинялся Центральному Совету профсоюзов и фабрично-заводских комитетов [1]. В его задачи входило изучение промышленных рынков для облегчения положения безработных, организация собственных предприятий, оказание содействия артелям и общественным организациям, а также организация общественных работ. На штампах Комитета обозначалось «Комитет по безработице», «Витебский комитет безработных» и пр. И адреса на штампах: «В. Петровская, 35», «Канатная, 37», «Белые казармы», «быв. Казармы», «быв. Белые Казармы». Белые Казармы занимали целый большой квартал в Задвинье.



ГАВт, ф. 238, оп. 1, д. 6, л. 429. На плане справа мы видим три здания, выходящие на Канатную (именно их оформление видно на фото ниже по тексту)

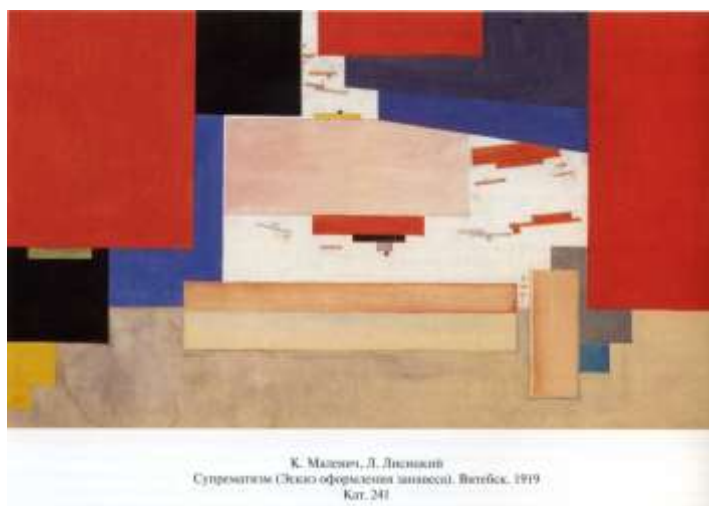
Материал и методы. Материалом исследования являются архивные документы (Госархив Витебской области, ГАВт) и тексты из сборника 1920-го года, изданного в Витебске у мастерской Малевича и Лисицкого, касающиеся художественного оформления празднеств Коми-

тета по борьбе с безработицей. Главным методом анализа является описание и искусствоведческий аналитический метод.

Результаты и их обсуждение. Уже в январе 1919 года в Комитете задумались о предстоящих празднествах и выбрали комиссию по их организации: «Усматривая в предстоящих торжествах проявление сплоченности и организованности рабочих масс Комитета, принять всякое посильное участие в предстоящих торжествах, для чего делегировать в комиссию по организации праздника гг. Иванову, Тумаркина и Шацкого» [2].



Оформление Комитета по борьбе с безработицей. Декабрь 1919. Канатная улица в Витебске. Левое здание из трех центральных.



Бумага, гуашь, акварель, графит, карандаш. ГТГ

Анализируя театральный занавес, эскиз которого сделали к празднованию Комитета Малевич/Лисицкий, Т. Горячева подчёркивает: «Это уже принципиально другой супрематизм, отличный от традиционной супрематической картины с белой бездной фона и космическими пространственными взаимоотношениями парящих геометрических фигур. На смену ему пришел метод тектонической организации цветных плоскостей по принципу многослойного рельефа, супрематические плоскости укрупнены, спаяны в монолитную монументальную композицию; акцент, сделанный на боковых сторонах, выявляет и подчеркивает конструктивные осо-

бенности формы занавеса. Подобное «рельефное» построение должно было создать ощущение многомерности сценического пространства; этот эффект усиливался специальным освещением. Само панно исполнили подмастерья училища, по всей вероятности, в нем комбинировались раскрашенные фанерные и матерчатые части (по центру располагались фанерные щиты, фланкированные занавесом)» [3].

Вместе с тем, другие эскизы и само реализованное оформление подтверждают, что все подходы так называемого традиционного супрематизма сохранены в *полной* мере: с большими плоскостями белого и летящими геометрическими фигурами/формами. Это касается и панно на фронтонах и на фасадах Комитета.

Что касается театрального занавеса, то он в эскизе подобен коллажу, а в воображении можно представить целый ряд занавесов и театральных кулис/падуг, которые надвигаются/наслаиваются друг на друга, поочередно опускаются на сценический планшет, в то время как на заднем занавесе, т.е. на сценическом заднике располагалась белая плоскость с улетающими вверх и одной движущейся вниз фигурами.

В статье «Уновис и его общественное творчество» [УНОВИС № 1] говорилось: «Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах. Интерес рабочих к ним был большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим. Большой интерес вызвали супрематические знамена. <...> Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов. Третье задание было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета. <...> Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания <...>».

Заключение. Композиции оформления здания Белых казарм зеркальны и представляют собой часто потом повторяющийся супрематический мотив из треугольника и круга, красных квадратов, полукругов, длинных линий.

Малевич-Лисицкий работают с предельными формами/формулами, что для плакатов и панно броско, просто, внятно и действительно/активно. Супрематические формы работают на уровне коллективного бессознательного, на уровне архетипов. Они мгновенно включают всю стрелу восприятия от первого взгляда через осознание и в самую глубь существа. Здесь не требовался длительный диалог с произведением, тем более не требовался спор с художником.

1. ГАВг, ф. 238, оп. 1, д. 2, л. – 152 с.

2. ГАВг, ф. 238, оп. 1, д. 11, л. 2

3. Т. Горячева. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи. – М., 2015. – С. 36.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1980–1990-Х ГГ.

А.В. Медвецкий
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Одна из особенностей современного искусства состоит в пристальном внимании к человеческим отношениям, к анализу взаимодействия героя картины и окружающего его мира природы. Человек, живущий в конце XX века, ощутил свои далеко неоднозначные взаимоотношения с природой, покорителем которой, как ему казалось, он всегда себя считал. Если говорить о самой природе, то влияние на неё современника не менее сложно, а в чём-то, об этом свидетельствуют экологические катастрофы в конце XX века, даже трагично.

Целью статьи стал анализ эволюции белорусской живописи 1980–1990-х годов.

Материал и методы. В работе проанализирован широкий круг изобразительного материала из фондов Национального художественного музея РБ, личного архива, изучен ряд литературных источников. Основной методологической базой стали: методы искусствоведческого, компаративного, формально-стилистического и философского анализов.

Результаты и их обсуждение. Белорусское изобразительное искусство второй половины 1980-х гг. активно откликнулось на трагические последствия чернобыльской экологической катастрофы (26 апреля 1986 г.). Случилась колоссальная трагедия, подобно которой никогда не было: гибель не только вековых человеческих традиций, но и распад всей социальной системы,

в которой нет места человеку, зло охватило как бы малое пространство, но растворилось в каждой клеточке бытия всего человеческого сообщества так, что индивидуум оказался бессильным в эпохе противоречий.

Чернобыль для Беларуси – не просто авария это катастрофа. Глубочайшее беспокойство художников связанное с проблемами существования человека на земле вылилось в широкий круг композиций, в которых образы героев были пронизаны активной социальной позицией.

Эта тема нашла отражение в произведениях целого ряда живописцев разных поколений и стилевых направлений: от традиционно реалистического (Г. Ващенко, В. Гордеенко, М. Савицкий, В. Шматов) до чувственно-ассоциативного с использованием современного пластического языка (А. Марочкин, Н. Селешук, А. Ксендзов, Л. Хоботов). Художники среднего поколения воспринимали экологическую тему не только как проблему окружающей среды, а прежде всего, как «экологию» человека, его души. Не просто было художникам от парадности и сглаживания противоречий действительности, присущим искусству социалистического реализма, перейти к злободневным проблемам современности [3].

Демократизм творческой атмосферы, который сложился в Союзе художников, в конце 1980-х годов дал возможность осуществить выставку, посвящённую экологическим проблемам современности (Республиканская выставка «Художник и экология», 1989 год, г. Минск) [4]. По итогам выставки можно судить о том, что в белорусском искусстве появляется новое тематическое направление, в котором широко охватываются экологические проблемы.

Экологическая проблематика наиболее полно раскрывается в произведениях А. Родина «Мелиоративный экстаз» (1989), С. Катковой «Предчувствие беды» (1989), Г. Скрипниченко «Экологическое равновесие» (1989), Л. Хоботова «Чистый источник» (1989), С. Тимохова «Печаль Чернобыля» (1989) и многих других.

Однако за кажущейся лёгкостью восприятия материала скрыта более основательно разработанная позиция в выражении самоощущения современного человека. В творчестве Г. Скрипниченко повествовательная структура картины становится многомерной. Изменение образной структуры определило разделение целостной личности человека, примером этому может быть триптих мастера «Экологическое равновесие» (1989). Центральная часть представлена торсом человека, кибернетизированного создания, – человека будущего по замыслу автора. Верхняя часть композиции – две рамы, на одной из них – портрет человека на фоне хаоса красочных пятен. Разорванностью композиционного решения автор пытается достигнуть особого драматизма благодаря использованию ассоциаций, метафор и многочисленных условностей.

Видимой социальной рефлексией отличается полотно Л. Хоботова «Чистые пруды» (1989). На переднем плане мы видим два силуэта животных озаренных вспышкой, пьющих воду из последнего чистого источника. Авторское сравнение просто и понятно. Мир природы, наполненный неведомой враждебной силой, перестал быть лояльным человеку. Перед нами не отражение какого-то события, а сложный и многозначный живописный образ символизирующий возможное будущее.

Проблема среды как целостного окружения человека, как резонатора индивидуальной жизни, стала важнейшей темой на рубеже 1980 – 1990-х годов. В полотне А. Родина «Мелиоративный экстаз» (1989) осуществляется своеобразный синтез человека и среды, предмета и пространства. Композиция представлена своеобразным нагромождением гибнущих животных, людей и дымящихся фабричных труб. Особенность авторского подхода состоит в том, что он тщательно решает каждую деталь холста.

Взросшие экологические проблемы углубили социальную оценку жизни в искусстве, способствовали усложнению стилистики образов, ввели экологию в ранг глобальных общечеловеческих проблем. Примером этому могут служить работы «Предчувствие беды» (1989) С. Катковой, «Радуница» (1989) Н. Залозной, триптих «Родина» (1989) В. Товстика, триптих «Серая стена» (1988) А. Ксендзова и другие.

Глубочайшее философское понимание реальности, единство колористических отношений, поиск обострённого психологизма образов свойственен живописному языку М. Савицкого. Яркую индивидуальность художника можно наблюдать в серии картин «Чёрная быль» (1988–1993). Трагические события на Чернобыльской АЭС, ставшие для Беларуси самым масштабным экологическим бедствием, легли в основу сюжетов полотен художника. Оставаясь в рамках реалистической традиции, автор разрабатывает свою оригинальную

живописную поэтику образной экспрессии, достигая пронзительной обнажённости чувств. Работы данной серии можно разделить на две группы: одна – в которых решён, на первый взгляд, обычный бытовой сюжет, и другая связана с тяготением автора к поискам некоего нравственного императива, способного противостоять обострившейся экологической ситуации.

Серия, состоящая из десяти полотен: «Эвакуация» (1989), «Покинутые» (1989), «Крест надежды» (1989), «Ностальгия» (1989), «Плач о земле» (1988), «Доля» (1989), «Чернобыльская мадонна» (1989), «Зрячий» (1989), «Реквием» (1988), «Запретная зона» (1993), – показывает чувство острой боли и вины перед людьми, которые стали заложниками сложившейся ситуации. Главным действующим лицом, наравне с героями, становится фон, окружающая среда. Художник не выделяет человеческий фактор, а пытается создать обобщённый образ экологической катастрофы. Данные работы оказывают на зрителя мощное, почти шоковое впечатление.

Заключение. Подводя итоги, можно сделать ряд выводов. Вторая половина 1980–1990-е гг. – время, когда художник пытается понять и осознать последствия страшнейшего экологического кризиса. Причём экологическая тема в живописи начинает пониматься гораздо шире, чем проблемы экологии, а вообще как способ сохранения человека как личности, сохранения чистоты его души.

Мастера белорусской живописи стремятся осмыслить сложившуюся экологическую ситуацию в вечных категориях добра и зла, жизни и небытия. Это подчёркивает, что в белорусском искусстве возникло новое тематическое направление, в котором широко охватываются экологические проблемы. Авторы объединяет желание сказать правду, какой бы горькой она ни была, обострённый драматизм видения проблемы, использование различных художественных средств.

Следует отметить, что экологическая тема не замыкается проблемами окружающей среды, а прежде всего, понимается, как «экология» человека, сохранения его как личности» [6].

1. Мисюк А.Е. Белорусская советская портретная живопись. 1917 – 1967. – Мн.: Наука и техника, 1986. – 104 с.: ил.
2. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6т. – Т.6. / Рэдкал.: С.В. Марцэлеў і інш. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994. – 375 с.: іл.
3. Ерёмін В.М., Бавтуго Г.А. Экологія. – Мінск: «Урожай», 1998. – с.316.
4. Дабравольскі А. і М. Выбух чацвёртага блока // Мастацтва Беларусі. – 1990. – №5. – С. 37 – 44.
5. Горанская Т. Три взгляда на современность // Нёман. – 1989. – №10. – С. 156–161.
6. Коваленко О. Проблемы и тенденции // Творчество, 1990. – №4. – С. 3.
7. Лазука Б.А. Гісторыя беларускага мастацтва. У 2т. – Т.2 XVIII – пачатак XXI стагоддзя / Б.А. Лазука. – Мінск: Беларусь, 2007. – 351 с.: іл.

РОЛЬ ТВОРЧЕСТВА ФЕОФАНА ГРЕКА В ФОРМИРОВАНИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА НАЧАЛА XV ВЕКА

*С.В. Медвецкий
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Распад единого государства Киевская Русь на отдельные княжества – неоднозначный период в истории древнерусского искусства. С одной стороны – разъединение единых земель оказало негативное воздействие на социальный уклад жизни, с другой – появились условия для самостоятельного развития искусства отдельных художественных центров, обогащая местными чертами традиции общерусского искусства Киевской Руси.

Целью статьи стал анализ влияния творчества Ф. Грека на формирование московской живописной школы начала XV века.

Материал и методы. В работе проанализирован широкий круг изобразительного материала из фондов Национального художественного музея РБ, личного архива, изучен ряд литературных источников по древнерусской живописи XV века. В данном исследовании использованы методы искусствоведческого, компаративного и формально-стилистического анализов.

Результаты и их обсуждение. Одной из ярчайших фигур в художественной жизни конца XIV Древней Руси стал Феофан Грек. Сохранившиеся сведения говорят, что он появился на Руси приблизительно в 1370 году. Одной из первых работ греческого художника стал цикл росписей, выполненных в 1378 году, в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом

Новгороде. В 1390-х годах Феофан Грек приезжает в Москву, где уже сложилась определенная художественная среда.

В это время художник с учениками (?) создает свое величайшее творение – двухсторонняя икона «Богомáтерь Донскáя» (Донскáя икона Бóжией Мáтери, 1382–1395, ГТГ) с «Успением Богородицы» на обратной стороне (хотя в современном искусствоведении продолжают споры об авторстве этих икон). Композиционный образ иконы построен по типу «Умиление», когда Спаситель прикасается щекой Богомáтери. Изысканный и одновременно строгий колорит, строящийся на синих и золотых тонах, плавность линий придает образу особое духовное состояние. По преданию эта чудотворная икона была подарена донскими казаками Дмитрию Донскому как раз перед Куликовой битвой.

Оборотная сторона – «Успение Богородицы» по цветовым контрастам, напряженности решения образа значительно ближе к манере Феофана. С особой экспрессией выражена тема торжества жизни над смертью. Такую композиционную смелость в трактовке канонического сюжета мог себе позволить лишь очень большой художник и опытный иконописец. И действительно до появления на Руси Феофан Грек расписал в Константинополе и его окрестностях более сорока храмов. В 1403 году художник создает икону «Преображение» (ГТГ) из Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском, хотя по мнению многих исследователей древнерусского искусства, этот образ явно слабее его ранних работ.

Как свидетельствуют исторические источники Феофан Грек, Прóхор из Городца и Андрей Рублев летом 1405 года выполнили роспись Благовещенского собора Московского Кремля, не сохранившуюся до наших дней. Сохранился лишь частично иконостас (два его яруса), перенесенный в новый собор. Совместная работа этих мастеров и послужила началом становления древнерусского искусства, ставшего впоследствии его золотым веком. Так же очевидно насколько сильно впитывали византийские традиции Феофана русские художники, работавшие вместе с ним.

Отличительная особенность иконостаса Благовещенского собора – первый из сохранившейся до настоящего времени так называемых высоких иконостасов. До этого времени алтарная часть храма отделялась мирян небольшой деревянной или каменной преградой. С XV века высокий иконостас становится обязательной частью каждого православного храма. Эта традиция сохранилась и в более поздний период барокко. Данный тип иконостаса как бы дополнял роспись стен, а в древнерусском храме они были записаны полностью.

На протяжении XV–XVI вв. происходит формирование высокого иконостаса достаточно четко устоявшейся иконографией, в которой соблюдается идея иерархии, главенства и подчинения. В центре иконостаса всегда расположены «царские врата», как символ дверей рая. Слева и справа от них, как правило, расположены иконы Богомáтери и Спасителя, и особо почитаемые святые. Над этим «чином» – главный ряд – «Деисúс» (в Византии он ограничивался только тремя фигурами – Христа, Богомáтери и Иоанна Предтечи). Над главным ярусом располагается праздничный чин – изображение евангельских праздников от Благовещения до Успения, над праздниками – пророческий чин, изображение пророков, и над ними уже в XVI в. стали помещать праотеческий чин – изображение праотцов церкви.

Феофану Греку в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля (1405) исследователи приписывают лишь иконы деисусного чина – «Спас в силах», «Богомáтерь», «Иоанн Предтеча». В состав деисусного чина также входят иконы – «Архангел Михаил» (?) и «Архангел Гавриил», «Апостол Петр» (?) и «Апостол Павел», «Святитель Василий Великий» (?) и «Святитель Иоанн Златоуст», «Великомученик Георгий» (?) и «Великомученик Димитрий Солунский» (?), «Симеон столпник» (?) и «Даниил столпник» (?). Хотя авторство этих работ вопрос до настоящего времени открытый.

Сейчас можно однозначно утверждать, что иконы праздничного чина, написаны русским мастерам Прохором из Городца и Андреем Рублевым. На этом примере видно как тонко эти художники впитали и синтезировали византийскую манеру Феофана Грека.

Еще одной находкой византийского мастера можно считать то, что впервые он изобразил в деисусном чине фигуры в полный рост, их высота более двух метров. Изменилась иконография и образа Христа Вседержителя. Это композиционный тип стал называться «Спас в силах». На широком поле иконы (вдвое больше других икон) художник изобразил вписанные друг в друга квадрат и ромб активного красного цвета, пересеченные темно-синим (иногда, в других

случаях, – темно-зеленым) овалом. На таком фоне «в силе и славе», в расшитых золотом одеждах изображен Христос на троне.

Впервые мастером было применено локальное золочение фонов. Выразительным, подчеркнуто строгим силуэтом выступают фигуры святых на золотом фоне. Деисусный чин воспринимается как органичное, цельное и мощное монументальное произведение. Почти черным «как южная ночь» (В.Н. Лазарев) читается мафорий Богоматери. Тончайшее колористическое решение подчеркивает особую духовность образов. Плавный ритм линий, тонкий рисунок, пластика фигур все это говорит о необычайном мастерстве, таланте и духовной силе греческого монаха Феофана Грека. Отличительная особенность творческого стиля этого греческого мастера – образная выразительность и живописная экспрессия.

Понятие высокой христианской символики появилось на Руси благодаря именно творчеству Феофана Грека. Художник грамотно работает пробелами, создавая гармоничный, духовно законченный образ, как будто фиксирует особый мистический момент, резкое движение света, озаряющего лица, руки, одежды, символизирует божественное присутствие.

Именно с помощью пробелов Феофан Грек в лике святого передавал состояние особой духовности. Сдержанность колористического решения (чёрный, киноварно-коричневый с множеством оттенков, охристый, белый) – создает образ монашеского, аскетического отречения от красоты окружающего мира. В пору высокого подъема древнерусского искусства творческая манера опытного художника стала практически революционной.

Заключение. Творчество Феофана Грека внесло важный вклад в формирование древнерусской живописной школы XV века. В нем наиболее полно нашли выражение лучшие качества византийской культуры – воспевание духовного совершенства, особый аскетизм, отвергающий все внешне красивое и совершенное. Практически за тысячелетие этот путь прошло все византийское искусство. Лучшие византийские традиции, принесенные Феофаном Греком на Русь, необычайно красиво и плавно перетекли в творческий стиль русских мастеров, обогатив древнерусскую культуру этого времени. Его творчество оказало огромное влияние на становление и дальнейшее бурное развитие древнерусского искусства.

1. История русского и советского искусства. Учебное пособие для вузов. Под ред. Д.В. Сарабьянова. – М., 1989. –457 с.: ил.
2. Черный, В.Д. Искусство средневековой Руси: Учебное пособие. / В.Д. Черный. – М., 1997. – 359 с.: ил.

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ СОЛОМКИ

*Т.П. Уласевич
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Последнее время отмечается увеличение внимания изучению традиционных видов декоративно-прикладного искусства, а особенно тех видов, которые связаны с художественной обработкой местных растительных материалов – лозы, бересты, соломки. Сохранить традиции, восстановить преемственность ремесленного и художественного опыта поможет сочетание традиционных видов народного ремесла и современных форм декоративного творчества [1, с. 87].

Плетение из соломки является одним из традиционных и распространенных видов ремесла. Особенную популярность в настоящее время приобретает такое изделие из соломки, как соломенная кукла. Она издревле использовалась, как оберег для детей, поскольку не имела черт лица и в нее не могли вселиться злые духи. У наших предков кукла была, как «Мать-прародительница», защитница женщин, охраняющая и помогающая живущим на Земле. В современном мире соломенные куклы используются как традиционный белорусский сувенир, так как соломка считается белорусским золотом, а смешение современных видов декоративно-прикладного искусства способствует появлению новых техник и форм изготовления изделий.

Цель - показать сочетание традиционных видов народных ремесел и современных видов декоративного творчества, в результате чего появляются новые формы и виды декоративных изделий из соломки.

Материал и методы. Материалом исследования послужили экспонаты музеев и домов ремесел, изображения соломенных кукол, найденные в экспедициях. Используются методы: исследовательский, описательный и метод обобщения.

Результаты и их обсуждение. При изучении материала и работ мастеров по соломоплетению и соломенной пластике, можно сделать вывод, что существует несколько вариантов изготовления соломенных кукол. Самые простые приемы, пришедшие из традиционного народного искусства, основаны на перегибах 1–2 соломенных пучков. Такие куклы просты в изготовлении и имеют небольшие размеры (12–15 см) (Рисунок 1).



Рисунок 1. Простая кукла из соломенных пучков

На современном этапе развития соломоплетения мастера выполняют куклы на основе составных каркасов (Рисунок 2). Все элементы таких кукол – голова, лиф (верхняя часть куклы), юбка (нижняя часть куклы) – изготавливаются отдельно и могут иметь каркас, собранный из пучков соломки на плетеной основе [2, с. 247].



Рисунок 2. Кукла на основе составного каркаса

В настоящее время на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова по дисциплине «Народные художественные ремесла» студентами дневной формы получения высшего образования специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» при освоении объемной соломенной пластики выполняется соломенная кукла с использованием традиционных способов художественной обработки соломки (Рисунок 3).



Рисунок 3. Студенческие работы

Изготовление соломенной куклы является сложным творческим процессом и его можно условно разделить на три этапа. Первый этап – изготовление каркаса, второй – соединение эле-

ментов соломенной куклы в единое целое композиционное решение (передача очертания фигуры человека), третий – декорирование силуэтной формы соломенной куклы. Первые два этапа существуют всегда и являются обязательными при изготовлении соломенной куклы. Иногда каркас (юбка) и силуэтная форма куклы настолько выразительны, что могут являться законченным изделием без дополнительного декорирования [3].

При изготовлении соломенной куклы следует особое внимание уделить красоте перехода объемных форм и плоскостей. Для того, чтобы готовое изделие имело законченный образ и соответствующую ему форму, необходимо выполнить закрепление основных и декоративных элементов перетяжками. Перетяжки выполняются при помощи лент из мягкой ткани. После полного высыхания соломки ткань удаляется, а места стягивания декорируются соломенными плетенками или лентами. Технология изготовления изделий в объемной соломенной пластике является одной из наиболее сложных в соломоплетении. Она требует знание материала, умение его чувствовать, владеть им. Начинать необходимо с самых простых и традиционных техник художественной обработки соломки, постепенно усложняя их.

Заключение. Освоение объемной соломенной пластики способствует формированию художественного вкуса, развитию творческой активности и познавательного интереса у студентов через сохранение традиций и создание нового и современного в декоративном искусстве.

1. Лобачевская, О.А. Плетение из соломки / О.А. Лобачевская, Н.М. Кузнецова – М. Изд. «Культура и традиции», 2000 – 207 с.
2. Репина, Т.А. Художественные изделия из соломки / Т.А. Репина. - Минск: Беларусь, 2008 – 287 с.
3. [Электронный ресурс].<http://www.roslav1-dhsh.ru/straw.php> – Режим доступа: 05.01.18

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА НАТЮРМОРТ В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Я.В. Федорец

Витебск, ГУО «ДШИ № 3 г. Витебска “Маладик”»

Натюрморт в белорусском искусстве не теряет своей значимости среди других жанров. Сейчас это результат обогащённого опыта, начиная со второй половины XX века. Актуальность в изучении данного жанра в белорусском искусстве обусловлена поиском новых смысловых и тематических решений, и соответствующих им пластическим обретениям.

Целью данной статьи является установление характерных черт жанра натюрморт в белорусском искусстве со второй половины XX – начала XXI века.

Материал и методы. Материалом послужили картины в жанре натюрморта белорусских художников второй половины XX – начала XXI века, как В.К. Жолток, А.С. Гугель, М.В. Данциг, Л.Д. Щемелёв, А.Н. Гришкевич и др. Использовались следующие методы: сочетание исторического, аналитико-синтетического и сравнительного методов.

Результаты и их обсуждение. Натюрморт как жанр имеет долгое развитие. Начиная с Древних времён вплоть до XVII века, рассматривался предмет через повествовательность сюжета в картине. Нередко предмет наделялся символическим значением. В течение времени функция и польза натюрморта в картине никак не убавились, однако в то же время приобрели самостоятельное значение.

В белорусском искусстве второй половины XX–начала XXI века жанр натюрморта не только сохранился, но и получил довольно широкое распространение [1]. За такой недолгий период выделяются несколько общих тенденций, которым следовали и следуют художники сначала в рамках социалистического реализма (1950–1980-е), а после в направлении постмодернизма (1980–2010-е).

Выделяются следующие тенденции: лирический натюрморт – 1950-ые, натюрморт-картина –1960-е, философские, интеллектуальные начала – 1970–1980-е, поэтичность, философичность, концептуальность – конец 1980-х–1990-е, ностальгия – 2000-е [2].

В 1950-е годы XX века послевоенная страна нуждалась в подъёме белорусского духа. Экспонировались большие батальные картины, например В.В. Волкова, Е.А. Зайцева. В ряду больших полотен были видны и малые формы станковой живописи – натюрморты. Они были представлены В.К. Жолток, Н.Е. Пославской, А.С. Гугелем и другими. Лирический натюрморт

проявлялся в образном переосмыслении предметности натюрморта, в эмоциональном восприятии картины. Явно чувствуется воодушевление, жизненный оптимизм, воспевание красоты самой жизни.

Следующее десятилетие подмечено бурным культурным подъёмом. Содержание натюрморта в 1960-ые годы усложняется, художники пытаются оживить предметы действительности. Картины импонируют зрителю, они наполнены красотой предметного мира натюрморта. Сам жанр представляет натюрморт-картину, то есть нечто больше и значительнее. Прослеживается отход от студийности, случайности, усложняется композиционная структура картин. Эти характеристики хорошо прослеживаются в творчестве Г.Х. Ващенко, М. В. Данцига.

В творчестве 1970–1980-х годов наблюдается некое переосмысление полученного опыта белорусскими художниками. Натюрморт приобретает весомость через философское веяние, через некую интеллектуальную подпитку образа. Предмет в творчестве художников приобретает философичность, поэтизацию и глубокий смысл, который уходит своими корнями в белорусское самосознание. Это также даёт почву для фольклорных, романтических мотивов в творчестве белорусских художников. Мастера этого периода С.П. Каткова, В.К. Цвирко, Л.Д. Щемелёв. Отмечаются особенности натюрморта этого времени: разнообразность, многогранность, ёмкость пластических образов. Наблюдается декоративное решение в живописи.

Конец 1980-х – 1990-е – время перелома в белорусском искусстве. Он проявил себя во всех жанрах. Обозначился и начал приобретать своё место постмодернизм. Искусство как бы преодолевает уже созданные штампы прошлого. Натюрморт расширяет круг смысловых значений; прослеживается ассоциативность, концептуальность, субъективизм. Всё больше чувствуется отношение художника к предмету, к трактовке формы и заполнения его содержанием. Вперёд выходят личное, сознательное и бессознательное художника. Чувствуются внутренние переживания, которые отразились в творчестве художников под натиском политических, социальных преобразований в обществе. Следует отметить произведения А.Н. Гришкевича, А.В. Кузнецова, Н.В. Буцика в жанре натюрморт. Художники, работающие в одном русле, уже заметно отличаются друг от друга своими пластическими решениями, обработке фактуры холста.

Начало XXI века продолжает тенденции 1990-ых годов. Этот период подвержен общей тенденции в белорусском искусстве – ностальгия. Художников интересует такая форма в живописи, содержание которой может проявить отношение человека к прошлому. Форма обогащается новыми её видами, она становится более разноплановой, аналитической, концептуальной. Решение таких картин становятся композиционно проще, порой имеют формальное, декоративное решение. При этом традиционная живопись ему не уступает. Этот характер можно увидеть у А.Н. Гришкевича, А. Скоробогатой, В. Гончарука.

Заключение. В статье выявлены и рассмотрены основные черты жанра натюрморт второй половины XX – начала XXI века. Жанр натюрморта занимает должное место в белорусском искусстве.

1. Жук В.И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения. // Издательский дом «Беларуская навука» – Минск, 2013. – 161 с.
2. Герасімовіч П.М. Натюрморт. Творы беларускіх жывапісцаў // Выдавецтва «Беларусь» – Мінск, 1982. – 188 с.