

## ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ НА ПЛЕНЭРЕ

*Е.Ю. Антонычева  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Пленэр, как учебно-творческая практика по изобразительному искусству на художественно-графических факультетах, является продолжением процесса обучения академической живописи, рисунку, композиции и входит составной частью в систему специальной подготовки художника-педагога.

Цель данной работы – исследование специфики процесса обучения пленэрной живописи на начальных этапах обучения.

**Материал и методы.** Данное исследование основывается на изучении методической литературы по проблеме исследования, анализе вузовских программ по живописи, композиции, пленэру, изучении структуры и содержания процесса обучения пленэрной пейзажной живописи в технике акварели у студентов 1-2 курсов специальностей 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика» и 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы». Обобщен педагогический опыт работы преподавателей со студентами художественно-графического факультета.

**Результаты и их обсуждение.** Все пленэрные задания рассчитаны на работу с натуры. Визуальное знакомство с окружающей средой, наблюдение за состоянием природы, изучение архитектурных особенностей построек является важным неотъемлемым этапом, предшествующим практической работе на пленэре. Вместе с педагогом, студенты отмечают наиболее характерные особенности окружающего ландшафта, интересные с художественной точки зрения объекты, пространственные планы, анализируют варианты композиционного решения того или иного мотива.

На обзорном этапе студенты учатся видеть и фиксировать свои личные ощущения, наиболее яркие, на их взгляд, объекты и явления окружающей действительности, формируя для себя эмоционально-ассоциативный ряд, связанный с данным уголком природы.

Наряду с изображаемым объектом заметную роль в обучении играет среда, окружение, которое оказывает активное воздействие на натуру, вследствие чего изобразительная деятельность студентов складывается значительно сложнее, чем в академической аудитории.

Учащиеся имеют возможность заметить ряд различий в работе с натуры в мастерской и на пленэре. Перед живописцем открываются большие просторы, многоплановость, богатое разнообразие форм, цвета, постоянная смена освещения, атмосферных явлений. Если глубина пространства учебных постановок определяется всего лишь несколькими метрами, то в пейзаже с открытым пространством глубина до объектов на горизонте измеряется десятками и сотнями метров. Для совершенствования зрительного восприятия многопланового пространства необходимо разнообразие пространственных, а также тонально-цветовых условий натуры на пленэре. Новизна впечатлений в процессе обучения является обязательным моментом развития изобразительных и творческих способностей студентов.

Зрительное восприятие предметов основывается, прежде всего, на их цветовых отношениях. Умение сравнивать цвета натуры по цветовому тону, светлоте и насыщенности, выдерживать тональный и цветовой масштаб, определяемый силой и цветом общего освещения, является самым существенным моментом в построении тонально-цветовых отношений этюда.

Определение цветовых отношений осуществляется сравнением объектов пейзажа при цельном, одновременном видении. Поэтому в самом начале работы на пленэре важно направить внимание на цельность восприятия всего мотива в целом. Это дает возможность определить цветовые различия между основными объектами пейзажа: небом, землей, водой, передним и дальним планами. Только при таком цельном зрительном восприятии можно правильно определить перспективные размеры всех элементов пейзажа, их цветовые отношения на разных планах и добиться целостности изображения, избавиться от таких недостатков этюда, как дроб-

ность и пестрота, которые проявляются в результате отдельного рассматривания природы, копирования объектов пейзажа.

Все учебные и творческие задачи, встающие перед студентами 1-2 курсов ХГФ на пленэре, решаются, как правило, в технике акварельной живописи и основываются на опыте и знаниях, полученных в учебных мастерских в течение всего учебного года. Недостаточное внимание к акварельной технике нередко вырабатывает у студентов привычку к одним и тем же приемам изображения. Перед студентами необходимо ставить задачи совершенствования акварельной техники и выявления возможностей акварельных красок. Это позволит избежать стереотипности в использовании акварели, даст возможность добиваться наибольшей живописной выразительности этюда, передачи состояния природы используя тот или иной технический прием. Тем самым способствуя формированию у студентов индивидуальной манеры исполнения.

Весь процесс обучения на пленэре проводится при внимательном изучении природы в процессе выполнения кратковременных упражнений и длительных этюдов.

На первом этапе обучения живописи, а в частности пленэрной живописи в технике акварели, следует отдать предпочтение кратковременным упражнениям. Поскольку введение с первых занятий длительных заданий приводит к потере учебного времени, так как студент, не обладая еще элементарными навыками и приемами работы не в состоянии выполнить этюд, который предполагает решение целого комплекса задач. Работа над кратковременными этюдами способствует формированию навыков обобщения, передачи основных особенностей природы.

В процессе пленэрной практики возникает необходимость в систематическом изучении наглядных образцов заданий. Работа с природы должна обязательно подкрепляться изучением лучших произведений великих мастеров пейзажного жанра. Кроме того, полезно обратиться к лучшим студенческим работам, собранным в методическом фонде.

Работа на пленэре тесно связана с развитием художественно-творческих способностей студентов, их эстетической самостоятельностью. В процессе занятий на пленэре выявляются такие важные качества личности как: способность к художественно-образному выражению, воображение, развитие зрительной памяти, точность выбора изобразительных средств, владение живописным языком, осмысление личного творческого опыта, предвидение результата.

**Заключение.** Таким образом, с учетом специфики пленэрной живописи в технике акварели, можно определить следующие основные учебно-методические принципы построения данного процесса обучения:

- умение наблюдать природу и вести отбор природных объектов для живописных этюдов и зарисовок;
- умение использовать практический опыт и знания, полученные на протяжении учебного года в работе над пленэрными заданиями;
- передача в живописных этюдах основных цветотонных качеств природы средствами акварельной живописи;
- ведение живописных этюдов «от простого к сложному» с постепенным переходом от выявления простых по форме и колористической характеристики объектов до выполнения длительных этюдов, передающих все цветовое богатство и сложную структуру сельского или городского пейзажей;
- владение живописным материалом и техническими приемами при выполнении задания;
- изучение работ мастеров пейзажной живописи и использование их опыта при выполнении учебных заданий;
- умение анализировать собственные живописные этюды и самостоятельно ставить перед собой учебные и творческие задачи.

Круг учебных задач может быть углублен и расширен в зависимости от целей обучения, при сохранении тематики и содержания учебных заданий, так как они являются основополагающими на всех этапах обучения.

#### Список литературы

1. Богустаў, А.П. Пленэр у мастацкай школе / А.П. Богустаў. // Гродна: УА «Гродзенскі дзяржаўны ун-т імя Янкі Купалы», 2005.
2. Визер, В.В. Живописная грамота. Основы пейзажа / В.В. Визер. // Санкт-Петербург [и др.]: Питер, 2006.
3. Маслов, Н.Я. Пленэр / Н.Я. Маслов. // М.: Просвещение, 1984.
4. Яшухин, А.Г. Живопись. / А.Г. Яшухин // М.: Просвещение, 1986.

## РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УМЕНИЙ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ЧЕРЧЕНИЮ»

*Ю.П. Беженарь  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Совершенствование качества подготовки будущих учителей изобразительного искусства, черчения, трудового обучения в вузе предполагает решение ряда актуальных проблем профессионально-педагогического образования, одной из которых является недостаточный уровень развития профессионально-педагогических умений будущих педагогов-художников. Развивать эти умения возможно на базе графических дисциплин, придавая им профессиональную направленность.

Цель статьи – формирование профессионально-педагогических умений будущих педагогов-художников в процессе преподавания дисциплины «методика обучения черчению».

**Материал и методы.** В качестве респондентов исследования выступили студенты 4-го курса (17 человек) специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» (2016–2017 уч. г.) ВГУ имени П.М. Машерова. Основные методы, используемые в работе, заключаются в изучении психолого-педагогической литературы, анализе, сравнения, обобщения, прямого и косвенного наблюдения.

**Результаты и их обсуждение.** Недостаточное развитие профессионально-педагогических умений студентов является причиной многих проблем, возникающих у выпускников, работающих в школе. Это связано, прежде всего, с неумением лаконично и последовательно излагать свои мысли, профессионально выполнять построения графических изображений мелом и чертежными инструментами на классной доске, использовать специальную терминологию при изложении теоретического материала, правильно двигаться у классной доски и пользоваться указкой и т.д. Молодые учителя зачастую не имеют должного представления о специфике предмета черчения, его задачах и важности для учащихся 9-х классов, заключающиеся в развитии пространственного представления и их творческого воображения.

Профессиональная педагогическая деятельность предполагает наличие специального, профессионально-педагогического образования. Педагог должен способствовать становлению, преобразованию личности и в то же время управлять процессом ее интеллектуального, эмоционального и физического развития, формирования.

Учитель черчения должен обладать комплексом профессионально-педагогических умений, который позволил бы ему развивать соответствующие знания и умения по черчению у школьника на протяжении всего процесса обучения. Профессионально-педагогические умения по черчению определяются нами, как способность лаконично и последовательно излагать свои мысли, профессионально выполнять построения графических изображений мелом и чертежными инструментами на классной доске, использовать специальную терминологию при изложении теоретического материала, а также быть готовым к одновременному решению педагогических задач. К профессионально-педагогическим умениям, которые необходимо развивать в процессе курса «методика обучения черчению», относятся:

- планировать и моделировать учебно-воспитательный процесс: составлять календарно-тематические планы, различные планы-конспекты уроков;
- готовить и проводить фрагменты уроков черчения (технической графики);
- разрабатывать необходимый дидактический материал по предмету (карточки-задания, мультимедиа презентации, учебные таблицы и т.д.);
- выполнять творческие проекты по графике;
- оценивать в соответствии с критериями графические знания и умения школьников;
- преподавания черчения в средней школе: работа мелом на классной доске, проверка и оценка знаний, графических работ, использование наглядности, закрепление и проверка знаний, планирование учебного материала, разработка наглядных пособий.

Для формирования вышеперечисленных умений учебная программа по методике обучения черчению для специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы» сконцентрирована на выработку профессионально-педагогических умений будущих учителей черчения. Содержание учебного материала спланировано таким образом,

что лабораторные и практические занятия включают задания приближенные к требованиям школьной программы по черчению для 9-го класса, а также факультативным занятиям по черчению «Занимательное графическое моделирование на компьютере» и ориентировано на разработку различного методического обеспечения.

Так, например, лабораторные работы включают задания связанные с:

- разработкой тестовых заданий для проверки усвоения знаний учащимися по выбранной теме;
- разработкой учебных презентаций по выбранной теме;
- разработкой заданий с элементами занимательности, для уроков черчения учитывая особенности работы с одаренными учащимися.

Задания к практическим работам включают:

- анализ учебных программ средней общеобразовательной школы и выявление возможных межпредметных связей с черчением;
- разработка сценария урока по черчению;
- разработка сценария занятия по черчению по выбранной форме проведения;
- разработка наглядного пособия, учебной таблицы с соблюдением требований (дидактических, эстетических, художественных, графических, шрифтовых, ГОСТ ЕСКД и пр.), предъявляемых к учебным таблицам, наглядным пособиям;
- разработка наглядного дидактического пособия по выбранной теме урока и методики его применения;
- разработка методики проведения факультативного занятия по черчению;
- изложение методики изучения темы «Правила оформления чертежа. ЕСКД. ГОСТ»;
- подготовка фрагмента урока с разработкой его плана;
- подготовка фрагмента комбинированного урока с предварительной разработкой его плана;
- подготовка фрагмента урока обобщения и систематизации знаний с предварительной разработкой его плана;
- проведение самоанализа проведенного фрагмента урока;
- подготовка фрагмента урока с предварительной разработкой его плана;
- проведение анализа посещенных уроков по черчению.

Ответственное выполнение вышеперечисленных лабораторных и практических работ, позволит будущим учителям черчения не только развить их профессионально-педагогические умения, но и повысить их профессионально-педагогическое мастерство. Поэтому для полноценного, эффективного обучения черчению учащихся школ, необходимо правильно подобрать или же разработать методику преподавания предмета.

**Заключение.** Таким образом, качество профессионально-педагогической подготовки будущих учителей черчения будет обеспечено в процессе овладения методикой обучения черчению, как средством развития профессионально-педагогических умений в контексте его профессиональной направленности.

## **СИСТЕМАТИЗАЦИЯ И ПРИМЕНЕНИЕ ЗАРИСОВОК ТКАЦКОГО ОРНАМЕНТА ИЗ АЛЬБОМА А.А. ОСТРЕЙКО**

*Г.А. Бобровиц, Н.А. Бобровиц  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*









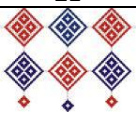



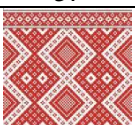













В 1929 году отделом гуманитарных наук кафедры этнографии Белорусской академии наук был издан альбом зарисовок ткацкого орнамента переборной и накладной техник, собранный А.Острейко. Тираж альбома составил 1000 экземпляров. Сейчас это раритет, недоступный для широкого круга читателей. В первоисточнике рисунки под 63-мя номерами. Со знанием особенностей ручного ткачества они зарисованы с узорных рушников нескольких близлежащих деревень и хуторов Витебского уезда. Рушники имеют своё происхождение с территорий двух современных Шумилинского и Витебского районов Витебской области Республики Беларусь.

Цель – систематизация зарисовок мотивов узорных рушников с артефактов для введения их в научный оборот и дальнейшего творческого целесообразного применения в современных изделиях декоративно-прикладного искусства.















**Материал и методы.** Материалом исследования послужили зарисовки ткацкого орнамента переборной и накладной техник, собранные А.Острейко. Методы исследования: сравнительно-сопоставительный, системного анализа.

**Результаты и их обсуждение.** Известная исследовательница Н.И.Лебедева упоминала: «...Среди восточных славян техника бранья хорошо распространена для украшений полотенец и рубах... «Бранье» распространено у южно-великоруссов, северо-великоруссов и белорусов, у последних как-то мало было известно бранье. Во время моей поездки по Витебской губернии (зимой 1927 года) пришлось отметить широко распространенный обычай выбирать узоры, аналогичные южно-великоруссам. В Старом Селе, у одной бывшей местной учительницы А.А. Острейко, имеется богатый альбом с выборками» [1]. Это были материалы для будущего печатного альбома «Беларускі ткацкі орнамент перабіранай і накладной тэхнікі» [2, 62].

Сведения, указанные Александрой Андреевной Острейко дают представления только о локализации рисунков с артефактов. При изучении альбома авторами статьи были внесены все данные первоисточника и создана новая систематизированная таблица. Сохранен порядок номеров рисунков как в оригинале, но изменена их очерёдность для классификации по источникам. Названия местности, фамилии и имена сохранены без перевода.

Рисунки под № по альбому А.Острейко без указания источников						
						
						
					Всего: 19 рисунков	
						
		Всего: 9 рисунков, из них 2 родовых мини-коллекции.				
<p><b>Жарабоцкі сельсавет:</b> № 51, 62 – Станевіч Барбара, в. Звяры (в. Завязье?); № 61 – Ламінская Вера, в. Завязье (ныне деревня Завязье, Светлосельский сельский Совет, Шумилинский район, Витебская обл.).</p>						

<b>51</b>	<b>62</b>	<b>61</b>	<b>Всего: 3 рисунка, из них 1 родовая мини-коллекция.</b>			
<b>Летчанскі сельсавет: № 4, 8 – Макараў Анціп, х. Сілінаўка (ныне не существует).</b>						
<b>4</b>	<b>8</b>	<b>Всего: 2 рисунка из родовой мини-коллекции.</b>				
<b>Пагарэліцкі сельсавет: № 6, 29 – Ісьпенкава Юстуса (Юста), в. Хвастова (деревня Хвостово, Шумилинского района, Витебской обл. – была уничтожена в 1942 г., восстановлена, ныне не существует); № 43 – Ісьпенкава Тацяна, в. Хвастова; № 33 – Скітовіч Ульяна, в. Пагарэліцы (ныне деревня Погорелица, Мишневичский п/с, Шумилинский район, Витебская обл.); № 40 – Скітовіч Паўліна, в. Пагарэліцы; № 36 – Пліс Тацяна, в. Хвастова</b>						
<b>6</b>	<b>29</b>	<b>43</b>	<b>33</b>	<b>40</b>	<b>36</b>	<b>44</b>
<b>Всего: 7 рисунков, из них 3 родовых мини-коллекции.</b>						
<b>Сіроцінскі Р.В.К.: № 48 – Буткевіч Ганна, в. Пузырова (деревня Пузырево, ныне не существует – предположительно находилась между современным агрогородком Башни и деревней Лесковичи Светлосельского п/с Шумилинского района Витебской обл.); № 52 – Дуткевіч Ганна, в. Пузырова.</b>						
<b>48</b>	<b>52</b>	<b>Всего: 2 рисунка, возможно также из родовой мини-коллекции (т.к. похоже на печатку фамилии в тексте альбома – фамилия может быть Будкевич или же Дудкевич). Стилистика орнаментов однотипна.</b>				
<b>Старасельскі сельсавет: № 2 – Вугалёва, хут. Луці (ныне не существует – предположительно находился возле современной деревни Луки Летчанского п/с Витебского района Витебская обл.); № 3, 7 – Куратнікава Праксэда, в. Булёнкі (деревня Булионки - ныне не существует); № 18, 26, 41, 50, 55 – Шыліна Грыпіна, в. Старае Сяло (ныне деревня Старое Село, Летчанский п/с, Витебский район, Витебская обл.); № 19 – Кушына Надзея, в. Старае Сяло; № 58 – Астрэйка Аляксандра, в. Старае Сяло; № 60 – Самажнёва Крыстына, Старае Сяло; № 63 – Старасельская царква, Старае Сяло; № 23, 30, 38 – Маркава Тацяна, в. Запрудзьдзе (ныне деревня Запрудье, Летчанский п/с, Витебский район, Витебская обл.); № 24 – Сыраватнікава Наталля, в. Запрудзьдзе; № 27, 53 – Бабрава (Баброва) Аўдоля, в. Запрудзьдзе; № 34 – Сыраватнікава Мар’яна, в. Плітніца (деревня Плитница (Плетница) – ныне не существует, находилась на территории современной деревни Старое Село); № 45 – Пшонная Тацяна, в. Увалокі (ныне деревня Уволоки, Летчанский п/с, Витебский район, Витебская обл.); № 47 – Пшонная Агата, в. Увалокі.</b>						
<b>2</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>18</b>	<b>26</b>	<b>41</b>	<b>50</b>

55	19	58	60	63	23	30
						
38	24	27	53	34	45	47
						
<b>Всего: 21 рисунок, из них 5 родовых мини-коллекций.</b>						

Рушники-набожники на Витебщине оказались долгожителями – даже в самые страшные времена лихолетий войны из дома выносили икону, обязательно покрытую рушником и берегли как самое дорогое достояние [3]. Возьмём как пример рушник (подобных предметов для сравнительных рядов десятки, но в рамках данной статьи ограничимся одним) из фондов Витебского областного краеведческого музея КП 20514, автор Добранова-Мацкевич Варвара Михайловна, 1895 г.р. Декор концов – браное ткачество. 1920 г. Лен, полотняное переплетение, размер 134х44 мм, из двух половинок сшитых посередине, ветхое.

<p>Рушник ВОКМ КП 20514. Добранова-Мацкевич В.М., д. Гомзелёво, Полоцкий район, Витебская обл.</p>	<p>Рисунок № 7. Куратникава П., (д. Булионки, Витебский уезд – ныне не существует)</p>	<p>Рисунок № 27. Боброва А., д. Запрудье, Летчанский поселковый совет, Витебский район.</p>
		

**Заключение.** Систематизированные таблицы, созданные авторами по оригинальным рисункам позволяют наглядно представить локализацию орнаментов по местности и владельцам, а также дают возможность полной реконструкции в материале на ручном ткацком станке типа «кросна». В качестве сравнительного примера наиболее распространённого орнамента приводится один из ряда сохранившихся аутентичных рушников с территории Витебщины.

#### Список литературы

1. Лебедева Н.И. Этнологическая экспедиция в Брянской и Калужской губерниях в 1925-ом и 1926-ом годах. 171 рисунок в тексте. Описание быта, обычаев, приемов народного ремесла. Москва, Мемуары этнографического отдела Общества Любителей Естественного знания, Антропологии и Этнографии, Выпуск 2-ой, 1927 г. С. 165.
2. Астрейка А. Беларускі ткацкі орнамент перабіранай і накладной тэхнікі. Мн.: БАН, 1929.
3. Бабровіч Н.А. Застаўся ў хаце “багавік”... (па матэрыялах экспедыцыі Віцебскага абласнога краязнаўчага музея ў Гародзкі раён). // Ручнік у прасторы і часе: Матэрыялы Міжнар. навук.- практ. канф. 19-20 ліст. 1998 г. / Агул. рэд. В.А. Лабачэўскай. Мн.: БелПЭК, 2000. С. 156-160.

## ХVII ВЕК В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ОСНОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ГРАМОТЫ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*О.Е. Василевич*

*Витебск, Детская школа искусств № 3 г. Витебска «Маладик»*

В конце XVI века необходимость овладения навыками рисования стала остро ощущаться почти во всех профессиях. Обучение рисованию начинает проводиться во всех общеобразовательных учебных заведениях.

Цель статьи – выявить возможности изучения основ изобразительной грамоты в процессе обучения рисованию в XVII веке.

**Материал и методы.** С помощью метода анализа исследуются академическая система обучения и методика преподавания основ изобразительной грамоты в XVII веке. С помощью метода сравнения выявляются объем и характер знаний, умений и навыков по основам изобразительной грамоты для каждой в отдельности ступени художественного образования.

**Результаты и обсуждение.** В XVII веке сформировалась академическая система художественного образования, которая в последующие столетия лишь совершенствовалась. Объем и характер изобразительных знаний по рисунку продуманы для каждой возрастной группы художественного образования, система обучения рисунку связывает первоначальное звено обучения с последующими. Обучение изобразительному искусству выстраивается в единую, строгую систему непрерывного художественного образования.

В это время были созданы специальные учебные заведения – академии художеств и художественные школы, где стали основательно и систематически обучать изобразительному искусству будущих художников. В этих школах начала формироваться новая методика преподавания основ изобразительной грамоты. С появлением новой академической системы преподавания рисования возникла возможность более целенаправленно развивать у учащихся знания по академическому рисунку. Основные положения академической системы обучения и методика преподавания основ изобразительной грамоты сложились в процессе длительной педагогической практики в частных школах Просперо Фонтаны, Кальварта, а также в Академии рисунка во Флоренции (1563), Академии Святого Луки в Риме (1577) и «Академии, вступившей на верный путь» братьев Карраччи (1585–1588).

В отличие от художественных мастерских эпохи Возрождения, где весь процесс организации и финансирования учебной работы в основном зависел только от одного частного лица, прогрессивные художники стали думать о создании специальных учебных заведений для подготовки рисовальщиков, которые могли рассчитывать на содействие общин и правительств, либо организовываться группой художников. «Открытие Академии – в высшей степени важное событие не только для художников, но и для всей нации... Это учреждение должно, во всяком случае, продвинуть наше познание искусства... но главным преимуществом академии, помимо того, что она обеспечит квалифицированное руководство учащимися, будет то, что она станет хранилищем великих образцов искусства» [1, 410].

Наиболее успешным специальным учебным заведением была школа итальянских художников братьев Карраччи, где молодежь могла приобретать нужные знания в области изобразительного искусства. Художники-педагоги Карраччи отмечают, что для постижения реальной действительности необходимо опираться на те знания, которые научно обосновали великие мастера эпохи Возрождения.

Они впервые стали рассматривать рисование как важный и самостоятельный учебный предмет, придавая особую значимость академическому рисунку. Ими была тщательно разработана методика преподавания основных специальных дисциплин, таких, как рисунок, живопись, композиция. Академия была оснащена всеми необходимыми учебно-методическими пособиями. Ученики довольно основательно изучали анатомическое строение человеческого тела, пропорции фигуры человека, законы перспективы и умели применять эти знания на практике, о чем свидетельствуют достижения художников, в разное время учившихся в этой академии: Гвидо Рени, Доменикино, Гверчино, Франческо Альбани и др. Обучение рисованию в академии начиналось с шестилетнего возраста и продолжалось 12 лет. После окончания академии молодой художник приступал к самостоятельной творческой работе. Воспитанники академии разделялись на группы по возрастам.



*В первой группе* (с 6 до 9 лет) рисование начиналось со знакомства с техникой и технологией рисования, практиковалось рисование с оригиналов.

*Во второй группе* (с 9 до 12 лет) копировали с оригиналов рисунки головы, частей человеческого тела, обнаженные человеческие фигуры, вначале гипсовые, а затем живые.

*В третьей группе* (с 12 до 15 лет) изучалось рисование с гипсов. Ученик рисовал с гипсовых слепков до тех пор, пока у него не появлялись необходимые профессиональные навыки, после этого он мог перейти к рисованию живой натуры.

Воспитанники *четвертой группы* (с 15 до 18 лет) рисовали живую натуру.

Следует отметить, что в академии была детально разработана система художественного образования и воспитания.

Мы видим, что объем и характер изобразительных знаний по рисунку продуманы для каждой возрастной группы художественного образования, система обучения рисунку связывает первоначальное звено обучения с последующими. Обучение изобразительному искусству выстраивается в единую, строгую систему непрерывного художественного образования.

Карраччи считали, что молодые люди, прежде всего, должны были развить руку и глаз, а этого можно было добиться только путем «частого упражнения и единственно через подражание». Для этого ими были составлены специальные таблицы [2, 92–93]. Последовательность предлагаемых упражнений указывает, что вначале ученик копировал изображения частей лица, затем – детали человеческой фигуры и, наконец, торс. После этого он знакомился с черепом и начинал копировать голову человека. Далее будущий художник переходил к копированию фигуры человека, зверей и перспективы улиц. Следует отметить, что в процессе выполнения этих упражнений ученики не ограничивались механическим повторением оригинала. Педагог не только обращал внимание ученика на внешний характер формы, но и раскрывал ее внутреннюю структуру-костяк (изображение на полях коленного сустава), мускулатуру.

Карраччи устанавливают систему последовательного усложнения учебных заданий (от рисунка частей человеческого лица, фигуры, торса к изображению обнаженной и одетой фигуры), которая в дальнейшем получает свое развитие в академической системе обучения в XVIII веке. В системе непрерывного художественного образования такая методическая система последовательного усложнения учебных заданий на каждой ступени обучения рисунку является важнейшим условием успеха эффективного овладения знаниями по основам изобразительной грамоты.

В своих методических установках Карраччи указывают, что художник должен опираться на данные науки, на разум, ибо ум обогащает чувство. Необходимо отметить, что они впервые в истории обучения рисунку ввели в своей академии награды за лучшие учебные рисунки. В дальнейшем государственные академии художеств, перенимая опыт работы братьев Карраччи, утвердили большие и малые золотые и серебряные медали. В художественной школе Карраччи сформировалась, в основном, академическая система художественного образования, которая в последующие столетия лишь совершенствовалась.

*Академическая система художественного образования сложилась в конце XVI века. Она, как правило, включает копирование «оригиналов», рисование с гипсовых античных слепков и затем с живой натуры и опирается на основные теоретические положения изобразительного искусства. В академии большое значение придавалось преемственности в обучении.*

В академии Карраччи была разработана настолько стройная и эффективная система обучения и воспитания молодых художников, что по их примеру стали открываться новые государственные академии. Эти академии ставили своей целью дать серьезную профессиональную подготовку в области изобразительного искусства. Они воспитывали молодежь на примерах высокого искусства античности и эпохи Возрождения.

Наряду с государственными академиями продолжали существовать и частные школы. Однако частные мастерские и художественные школы не могли конкурировать с государственными академиями, а следовательно существенно влиять на развитие методов преподавания рисования. Четкая и организованная система художественного образования требовала специального оборудования, широкого оснащения методическим материалом, специального помещения, что было не под силу отдельным художникам-педагогам частных школ, предусматривала деятельность специалистов узкого профиля – рисовальщиков для ведения класса рисунка, живописцев, композиторов, скульпторов, методистов по отдельным научным дисциплинам. Эти условия могли выполнить только государственные академии художеств.

**Заключение.** Эффективность академической системы художественного образования и воспитания стала очевидной, а ее метод научного подхода к искусству доказывал правильность взятого направления в обучении. Академическая система художественного образования и воспитания получает дальнейшее развитие в академиях Франции, Англии, России, Германии.

Список литературы

1. Мастера искусства об искусстве. – М., 1967. – Т. 3.
2. Ростовцев, Н.Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа. – М.: Просвещение, 1981.

## КЛАУЗУРА КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ПРОЕКТИРОВАНИЮ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ДЕРЕВА

*А.А. Герасимов  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Клаузурой считается такой вид учебных упражнений, которому в равной мере свойственны как признаки проектного задания, так и особенности упражнений развивающих творческие способности учащихся. В обучении клазура служит прежде всего для развития воображения, образного мышления, фантазии, композиционных способностей, навыков яркого отражения творческих замыслов в графике и макете. Начиная с XVI в. клазурой называются короткие, продолжительностью от 2 до 6 часов творческие задания, широко распространенные в архитектурных, дизайнерских, художественных школах [1].

Целью исследования является раскрытие возможностей использования клазур в качестве эффективной формы контроля и развития творческих способностей студентов на занятиях по проектированию изделий из дерева.

**Материал и методы.** Материалом для данного исследования послужили работы студентов 3 и 4 курсов специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из дерева)», выполняемые на занятиях по проектированию. Основным методом исследования – описательный, состоящий из приемов наблюдения, анализа и систематизации полученных результатов.

**Результаты и их обсуждение.** Феномен возникновения и развития творческих способностей проявляется лишь в процессе активной разносторонней и целенаправленной продуктивной деятельности. Наблюдение за работой студентов на занятиях по проектированию изделий из дерева показывает, насколько трудно приходится им при разработке первоначального замысла будущей практической работы, насколько робки, схематизированы, подвержены стереотипам их предварительные зарисовки. Во многом подобный поиск связан с выискиванием образца для подражания, что связано с нежеланием выйти за узкие рамки традиционной нормативно-ремесленной ориентации будущего проекта, боязнью сделать ошибку.

Первая и главная задача клазуры заключается в систематической тренировке творческого воображения студентов:

- освобождение студента от стереотипов формирования художественного решения, демонстрация множественности путей его поиска;
- показ разнообразия и взаимозаменяемости средств проектирования в процессе реализации художественного замысла;
- настраивание на индивидуальный подход к осмыслению и формированию художественного образа.

В таком контексте клазура созвучна с методом «мозговой атаки» (от англ. brain storming) – стимуляции творческой активности и продуктивности творческой деятельности за счет ее освобождения от ограничений, свойственных тривиальным и рутинным приемам работы [2]. Обычно при выполнении продолжительных и сложных по содержанию проектов стереотипы принятия решений, боязнь неудачи привязка к определенным условиям и материалу тормозят возникновение всякого рода новаторских идей. Ограниченность по времени и отсутствие множества ограничений – важнейший фактор клазуры, позволяющий в короткие сроки

накопить массив предложений, достаточный для рассмотрения в качестве основы для дальнейшего серьезного поиска. Во время работы над клаузурой любая идея имеет право на существование и не должна отвергаться, пока не будет сформирован окончательный вариант. Характер упражнений освобождает студентов от необходимости доведения до «выставочного» качества всех или большей части работ и дает возможность резко увеличить количество заданий, ограничив их выполнение беглым эскизом.

Клазурные упражнения также могут использоваться для ориентировки в определенном направлении или фиксации внимания на определенных деталях проекта. В данном контексте клазура может предварять длительную работу над темой – с нее начинается рассказ о содержании этой темы, раскрывается цель и смысл проекта (концепция). Использование клазур позволяет выработать умение методически последовательно и вполне осознанно выстраивать схему процесса предварительной работы над проектом, то есть отыскивать органическую связь между причиной и следствием, содержанием и формой, логическим и образным.

Зачастую студент не совсем отчетливо понимает, что предварительный замысел рождает синтез мыслительной и тактильной деятельности. Выполнение клазур приучает студента как можно чаще «думать карандашом», чтобы любое мыслительное движение тут же приобретало свое визуальное воплощение. При этом важно в серии зарисовок развивается не столько первоначальный замысел, сколько разнообразные варианты решения поставленной задачи, несмотря на то, что в дальнейшем их большая часть останется невостребованной. Это не только разовьет образное мышление и фантазию студента, но и в дальнейшем предоставит ему возможность выбора, проведения сравнительного анализа, рассмотреть положительные и отрицательные моменты в каждом из вариантов. В таких случаях не исключается, что законченный вариант будет представлять собой синтез наиболее интересных решений отдельных зарисовок. Подобные упражнения также дают возможность преподавателю проследить процесс зарождения замысла, приобщиться к нему, прочувствовать ход мыслей студента, накал его воображения, выявить и вовремя обратить его внимание на наиболее характерные и часто встречающиеся ошибки.

Еще одним важным моментом использования клазур является выяснение подготовленности (контроль) студентов к решению той или иной проектной задачи.

В процессе выполнения долгосрочных проектов преподавателю трудно определить подготовленность и долю самостоятельности. К концу выполнения долгосрочных проектов возникает настоятельная необходимость проверки истинных границ знаний и умений. В данном случае клазура выступает как эффективная аудиторная форма проверки художественных и композиционных навыков. После 4-6 часов аудиторной работы студент представляет итог своих творческих исканий в виде клазуры – графической проектной композиции. Задание выполняется без предварительной подготовки (эскизирования) дома, ибо темы клазуры выдается в начале занятия. Специфика упражнения требует выполнения проектных и творческих задач в кратчайшие сроки с отображением самых существенных сторон заданной темы.

**Заключение.** В заключении можно сформулировать ряд общих выводов:

- при помощи клазур можно рассматривать любую проектную проблему, если она просто и ясно сформулирована;
- клазуры можно использовать на любом этапе проектирования – как в начале, когда проблема еще окончательно не определена, так и позднее, когда они выделены и обретают конкретные очертания;
- всегда существует возможность совершенствования и обновления клазурных упражнений и привнесение в эту форму занятий разных смыслов и разнообразные приемы исполнения, что в свою очередь позволит акцентировать внимание на разных по значимости аспектах проектной деятельности студентов.

#### Список литературы

1. Кудряшев, К.В. Архитектурная графика. – М.: Стройиздат, 1990. – 204 с.
2. Луптон, Э. Графический дизайн от идеи до воплощения. / Пер. с англ. В. Иванов. – СПб.: Питер, 2014. – 64 с.

## СТИЛИЗАЦИЯ ЖИВОТНЫХ В КУРСЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Н.А. Герасимова  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Педагогической науке хорошо известно, что практическую подготовку студентов нельзя начинать без опоры на основные понятия учебной дисциплины. Их игнорирование в процессе преподавания дисциплин художественного цикла приводит к творческой несостоятельности обучаемых, склонности к подражательству и копированию образцов.

В процессе работы над декоративной композицией студент неизбежно сталкивается с проблемой переосмысления и трансформации объектов и явлений окружающей действительности в условные декоративные образы, т.е. стилизацией. Знание теоретических основ и практических умений выполнения стилизации необходимо, поскольку специфический язык, которым студентам приходится пользоваться в процессе выполнения программных заданий, существенно отличается от реалистического изображения. Объекты животного мира представляют для декоративного искусства большой интерес. С изображением животных связано зарождение искусства на заре человечества. «Звериным стилем» даже названа целая эпоха в развитии декоративно-прикладного искусства. И хотя на протяжении столетий по мере отдаления человека от природы и развитием цивилизации тема животных теряет свою первоначальную значимость, она все же сохраняется и до сегодняшнего дня.

Цель исследования – повышение эффективности обучения студентов стилизации животных на занятиях по декоративной композиции.

**Материал и методы.** Материалом данного исследования является учебно-творческая деятельность студентов 1 и 2 курса художественно-графического факультета на занятиях по декоративной композиции. В процессе исследования применялись такие методы как логико-дедуктивный, анализ и синтез.

**Результаты и их обсуждение.** Анализ учебно-творческой деятельности студентов на занятиях по декоративной композиции позволил выявить ряд основных недостатков:

- во-первых, не достаточно полное понимание специфики декоративной композиции;
- во-вторых, не умение на практике использовать различные средства стилизации, а именно: различные виды пластики, гиперболизацию, деформацию;
- в-третьих, не желание начинать работу не с графических вариантов оригинального решения, а с поиска образца для подражания.

Методическая цель заданий по стилизации силуэта животного вовлечь студентов в процесс стилизации животных, на практике применить весь арсенал приемов и средств стилизации, понять возможности трансформации силуэта, активизировать творческое воображение и фантазию.

Вид животного во всех заданиях для каждого студента остается неизменным. Конкретность поставленной задачи исключает спонтанное чередование объектов стилизации, простое дублирование приемов и средств ее выполнения. Также сокращает количество заимствований, поскольку тяжело найти подходящие стилизованные решения одного и того же объекта под различные варианты стилизации. Предполагается, что основное время студент потратит не на поиск источников для подражания, а на развитие своего творческого потенциала.

Стилизацию животного предлагается начать с зарисовки животного и его силуэта. В большинстве случаев красота любой формы во многом зависит от его выразительности. Силуэт требует особой композиции, тщательного отбора главного, отказа от второстепенных деталей. Скупость выразительных средств, используемых в силуэте, подталкивает студента к осмысленной избирательности – одному из наиболее важных условий осознанной, целенаправленной работы над стилизацией. На следующем этапе студенту необходимо полностью отказаться от натуры и в дальнейшем на основе силуэта сделать серию четко заданных пластических трансформаций: скульптурная и геометрическая пластика, деформация, гиперболизация, линия и линия+пятно, фас (анфас), с элементами декора.

На заключительном этапе студенту необходимо выполнить стилизацию силуэта в геометрических фигурах (квадрат, прямоугольник, треугольник и круг). Его методическая цен-

ность состоит в том, что сама геометрическая форма, в которую вписывается силуэт, предполагает его активную трансформацию в соответствии с изменением внутреннего пространства, которое необходимо заполнить изображением. Примеры выполненных работ показывают, что студенты, выполняя упражнение, вынуждены свободно, без всяких ограничений, варьировать пропорциями, размерами, количеством выступающих деталей, активно используя при этом деформацию и сочетание различных видов пластики. Необходимым условием правильного выполнения упражнения в данном случае является композиционная логика, художественная целесообразность и, главное, узнаваемость животного, несмотря на все манипуляции с формой.

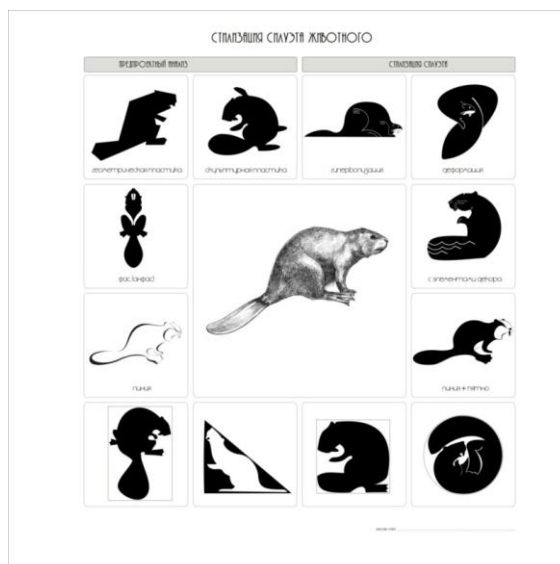


Рисунок 1. Стилизация силуэта животного (бобр)

Итоговая работа оформляется в виде матрицы размером 60x60 см. (рис. 1).

**Заключение.** Искусственность проблемных ситуаций, предлагаемая в учебных упражнениях, должна явиться источником творческого поиска, различных способов ее разрешения. Благодаря таким упражнениям студент получит возможность прочно усвоить арсенал теоретических знаний, поскольку только их активная проработка в процессе решения учебных задач позволит превратить теорию в реальный инструмент в практической деятельности.

## КОНСТРУКТИВИЗМ И СУПРЕМАТИЗМ: ПРОЦЕССЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

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

Дизайн, являясь видом деятельности, тесно связанным с художественным творчеством, неоднократно за свою историю испытывал сильное влияние со стороны различных художественных течений. Такими течениями в XX веке были конструктивизм и супрематизм. Возникнув в сфере изобразительного искусства, они распространились на весь предметно-пространственный мир. Но едва ли обе эти концепции формообразования были с самого начала ориентированы именно на архитектуру или дизайн, скорее они ориентированы на все пространственные искусства и предметно-пространственную среду в целом.

Цель данной работы – проанализировать роль конструктивизма и супрематизма в процессах формообразования в дизайне XX века, выявить общие черты и закономерности.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили теоретические труды и практический опыт представителей конструктивизма и супрематизма в контексте проблем формообразования. Основным методом данного исследования является метод сравнительно-сопоставительного анализа.

**Результаты и их обсуждение.** К конструктивизму относят вообще любое художественное произведение либо проект н. XX в., где форма строится на основе геометрических элемен-

тов и есть чётко выраженная техническая, структурная и функциональная задача. В начале XX века в технике получили распространение ажурные, легкие конструкции в различных инженерных сооружениях: мостах, мачтах, каркасах башен. Аналогичные закономерности формообразования встречались в авиации, судостроении, автомобилестроении. Форма предметов как бы складывается из отдельных элементов, ориентированных в пространстве, как правило, соответственно направлению и распределению реальных физических усилий в конструкции. При этом металлические детали различных каркасов имели протяженную форму напоминающую стержень, что в графическом изображении эквивалентно линии. Следовательно, именно линия была способна стать графическим инструментом проектирования конструкции. Графическая линейная конструкция оказалась максимально приближенной к форме пространственной конструкции, являясь ее моделью [1].

Единый стилевой модуль, стилиевые закономерности в конструктивизме рождались исходя из конкретного материала той или иной области творчества. Стилиевые особенности конструктивизма в дизайне и архитектуре заключались в утрировании каркаса: структурной и несущей системы вещи; пространственном вычленении объемов, связанных с различными функциями.

Использование супрематической живописи в дизайне предметов в н. 1920-х гг. нашло свое развитие в архитектуре, суперграфике, графическом дизайне, мебели, лишней раз подтверждая универсальность супрематизма в виде выразительной системы формообразования. Супрематизм активно работает с объемной формой, пространством, организуя его при помощи крупных цветовых форм и изменяя его восприятие при помощи цвета.

Из всех авангардных художественных систем, пожалуй супрематизм обладал наибольшим архитектурным потенциалом, за которым стоят:

- работа с элементарными геометрическими формами, не имеющими своего «натурального размера»;
- принципиальность сочетания ограниченного числа геометрических элементов, создающих за счет сочетаний характерные пространственные образные варианты: крупность членений и форм, одинаково пригодных как для настольных вещей, так и для градостроительства.

Важная особенность стилеобразующих концепций супрематизма и конструктивизма состоит в том, что хотя они возникли в недрах конкретного художественного творчества (живописи), на стадии выработки своего стилеобразующего ядра они ушли, что называется, на равно удаленное расстояние от конкретных видов художественного творчества. Различие сфер стилеобразования супрематизма и конструктивизма во многом определяло специфику их приемов и даже сферы их адаптации в конкретных видах творчества. Сфера стилеобразования, с которой была связана концепция конструктивизма, предполагала более непосредственные контакты с конкретными видами творчества и даже во многом зависела от стилеобразующих импульсов, идущих из них [2].

В процессах формообразования конструктивизм, преодолев свою весьма ограниченную на первых порах теоретическую концепцию, оказался отнюдь не стадией в движении к производственному искусству, а потенциально весьма значительным творческим течением. Неожиданно для многих конструктивизм именно как творческое течение со своей системой средств и приемов художественной выразительности быстро стал одним из влиятельных стилеобразующих факторов формирования новой предметно-пространственной среды.

Сторонники супрематизма, и сторонники конструктивизма выходили в объемно-пространственную композицию из живописи, то есть из плоскости картин. Но выходили они принципиально по-разному, определив и в дальнейшем два важнейших стилеобразующих подхода в процессах формообразования в дизайне.

Первая треть XX века по мощности формообразующих идей занимает в истории искусства особое место. Пожалуй трудно найти в прошлом период, когда за столь короткий срок появилось бы такое количество принципиально новых формообразующих идей.

**Заключение.** В последние десятилетия стало общепризнанным, что в сфере дизайна проявляются многие общие особенности формообразования предметно-пространственной среды, в том числе и такие, вокруг которых на этапе становления этой новой сферы творчества велась острая полемика. Становится очевидным, что, во-первых, дизайн подвержен стилистическим изменениям и, во-вторых, импульсы этих стилистических изменений могут исходить не только от функционально-конструктивной структуры изделия, но и от формально-эстетических поис-

ков. Можно отметить что, роль конструктивизма и супрематизма в процессах формообразования в дизайне XX века имели общие черты и закономерности. Многие художники после экспериментов с отвлеченной формой (живописной, графической или объемной) «проходили» по пути к вещи через архитектуру, выход в предметный мир ряда художников происходили на уровне подчеркнуто плоскостного, а не объемного мышления (на вещь, а некий плоскостной орнамент). На самой первоначальной стадии становления дизайна интенсивные эксперименты группы художников оказались сосредоточенными на пространственных конструкциях. Анализ показывает, что «стажировка» в архитектуре, выход на плоский декор и эксперименты с пространственными конструкциями сыграли роль в общем процессе становления дизайна и в формировании концепций формообразования как творческих течений, так и отдельных мастеров.

#### Список литературы

1. Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне: учеб. пособие / сост. Александр Лаврентьев. – М.: Издательский дом: Университетская книга, 2010. – 244 с.
2. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.

## ФОТОГРАФИЯ И ОБРАБОТКА ИЗОБРАЖЕНИЙ В РЕКЛАМЕ ТУРУСЛУГ

*А.В. Железов*

*Полоцк, Полоцкий колледж ВГУ имени П.М. Машерова*

Город Полоцк имеет богатый культурный, исторический и туристический потенциал, который в последние годы успешно используется для привлечения в него туристов как из других городов Беларуси, так и из-за границы. По этой причине важным является создание большого количества рекламной продукции приемлемого качества – как печатной, так и электронной, которую можно разместить в сети Интернет. Распространённость и доступность компьютеров, сравнительно дешёвой и качественной фототехники и наличие доступа во всемирную сеть обеспечивают многих работников сферы туризма возможностью создавать рекламные материалы приемлемого качества своими силами, не прибегая к услугам других специалистов. Для достижения результата необходимо изучить информацию, которая находится в свободном доступе и потратить некоторое время на отработку необходимых навыков.

Актуальность исследования обусловлена высоким потенциалом Полоцка в привлечении туристов и широкими возможностями, которые предоставляет фототехника, в том числе и начального уровня, в связке с программными пакетами для обработки изображений.

Целью данной работы является изучение базового процесса создания графической рекламной продукции.

Задачи данной работы:

- рассмотреть основные принципы работы фототехники в контексте съёмки архитектуры и пейзажей;
- выделить основные требования к съёмке архитектуры и пейзажей;
- ознакомиться с программными пакетами для работы с изображениями;
- разработать образец рекламной продукции для последующего размещения в сети Интернет или для печати.

**Материал и методы.** В соответствии с целью и задачами данной работы были выбраны следующие материалы и методы: анализ существующей литературы по вопросам фотографии и обработки изображений; моделирование макета рекламной продукции. Итогом работы стало создание образца рекламного продукта с использованием обработанных изображений.

**Результаты и их обсуждение.** При наличии достаточного финансирования целесообразно подключать к выполнению данной задачи соответствующих специалистов. Но при отсутствии необходимых средств или в случае желания контролировать процесс создания рекламных материалов можно обойтись собственными силами. Для этого не требуется специальной квалификации или многолетнего опыта работы – приемлемого результата можно добиться грамотным использованием имеющейся фототехники и последующей обработкой полученных фотографий в графическом редакторе.

В контексте пейзажной съёмки следует рассмотреть понятие фокусного расстояния, которое определяет угол обзора и влияет на резкость снимка. Для съёмки целесообразно исполь-

зывать широкий угол (меньшее доступное значение для объективов со сменным фокусным расстоянием), что позволяет вместить в кадр большее количество объектов. При этом зона резкости будет больше, что поможет сохранить все объекты чёткими.

Для съёмки архитектуры можно использовать как широкий угол, если отойти от объекта съёмки невозможно. Иногда такой ракурс даже предпочтителен, но следует помнить о геометрических искажениях (дисторсии), появляющихся на снимке.

Для обработки большого количества фотографий приложение Adobe Lightroom обладает наилучшим функционалом, сочетая быстроту выполнения задач и простоту использования при условии того, что над изображениями выполняются лишь самые необходимые манипуляции. Тем не менее, являясь профессиональным инструментом, Lightroom предоставляет большие возможности для манипулирования изображениями при условии углубленного изучения имеющихся функций. В то же время это не обязательно для того, чтобы провести подготовку фотографий к дальнейшему использованию.

Вёрстка рекламной продукции может представлять собой довольно трудоёмкий и сложный процесс. Для облегчения работы целесообразно использовать специализированное приложение. В пакете Microsoft Office имеется приложение, помогающее создавать печатную продукцию различного назначения. Приложение обладает привычным пользователям Microsoft Office интерфейсом и функционалом, позволяющим создавать несложные макеты с использованием изображений, текста и других объектов.

**Заключение.** В ходе выполнения работы были изучены основы цифровой фотографии и способы её рационального применения при съёмке пейзажей и архитектуры как наиболее характерных жанров, применяемых при фотографировании туристических объектов. Были изучены приложения для редактирования фотографий и настройки, которые позволяют осуществить базовую коррекцию фотоснимков. Впоследствии полученные знания были применены для съёмки туристических объектов города Полоцка и их последующей обработки. Фотографии были использованы для создания макета печатной рекламной продукции.

По итогам работы можно судить о том, что подготовка фотоматериала для дальнейшего использования в рекламной продукции является выполнимой задачей даже при наличии фототехники начального уровня.

Можно утверждать, что при отсутствии возможности обратиться к сторонним специалистам разработка рекламных материалов является осуществимой задачей.

Существенным добавлением к общему впечатлению от разрабатываемого материала может стать добавление декоративных элементов для привлечения внимания читателя, подбор шрифтов и изучение основ дизайна для более эффективного размещения элементов.

В целом можно утверждать, что выпуск рекламной продукции своими силами является вполне выполнимой задачей, а распространение продукции через Интернет может помочь избежать дополнительных материальных затрат.

#### Список литературы

1. Скотт Келби. Цифровая фотография. Том 1./ Скотт Келби – Москва: Издательский дом "Вильямс", 2011. – 224 с.
2. Скотт Келби. The Adobe Photoshop Lightroom 5 Book for Digital Photographers в переводе Луцевича Александра / Скотт Келби – Интернет-издание, 2011. – 559.0
3. Принципы фотографии [Электронный ресурс] / Принципы фотографии. – Москва, 2014. – Режим доступа: <http://www.64bita.ru/>. – Дата доступа: 12.11.2014.

## ПЕДАГОГ И ХУДОЖНИК АНАТОЛИЙ АКСЕНТЬЕВИЧ ЧМИЛЬ

*Г.П. Исаков  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Летом 2016 г. закончил педагогическую деятельность в Витебске педагог и художник Анатолий Аксентьевич Чмилёв. Четыре десятилетия выпускник художественно-графического факультета Ленинградского государственного педагогического института (ЛГПИ) имени А.И. Герцена преподавал специальные дисциплины на кафедре изобразительного искусства на худграфе в Витебске. За годы работы педагог и художник Чмилёв А.А. стал одним из самых авторитетных преподавателей факультета, профессионалом высокого уровня.



Цель данной статьи – обобщение и систематизация педагогической и творческой деятельности одного из представителей витебской художественной школы – А.А. Чмиля.

**Материал и методы.** Материалом исследования является педагогическая и творческая деятельность художника-педагога Чмиля А.А., его научно-методические публикации за период работы на художественно-графическом факультете. Методами исследования являются наблюдения и фиксации материала в ходе исследования актуального художественного опыта, (интервью, беседа, посещение выставок).

**Результаты и их обсуждение.** *Годы учебы.* Родился А.А. Чмиль 25 июня 1948 г. в селе Осиевка Винницкой области в Украине. Рисовать любил с детства; с каждым годом крепло желание учиться. После окончания школы в 1966 г. юноша поступил на художественно-графический факультет ЛГПИ имени А.И. Герцена. На факультете начинающему художнику акварельную живопись преподавал выпускник Ленинградской АХ, член Ленинградской организации Союза художников (ЛОСХ) Иванов-Сокачев И.С.; масляную живопись он изучал под руководством известного живописца, члена ЛОСХ, заслуженного художника РСФСР Кривицкого Л.Г. В конце обучения выполнением дипломной работы Чмиля А.А. «Поход князя Игоря» (темпера) руководил живописец и график, член ЛОСХ, Заслуженный художник РСФСР, профессор Кобачек Л.В. Рисунок молодому художнику преподавал член ЛОСХ, Заслуженный деятель искусств РСФСР Канеев М.А. [1].

*Педагогическая деятельность.* По окончании ЛГПИ А.А. Чмиль по направлению оказался в Витебске, где в 1971 г. и началась его многолетняя и плодотворная педагогическая деятельность. За прошедший период он преподавал на кафедре изобразительного искусства Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова, в 1995 г. ВГПИ был реорганизован в университет; а с начала 2000-х до лета 2016 г. - в Детской художественной школе № 1 г. Витебска. С ноября 1971 г. Чмиль А.А. работал на кафедре изобразительного искусства в должности преподавателя, с 1981 г. - старшего преподавателя. Четыре десятилетия художник-педагог вел практические занятия по рисунку, живописи и композиции на 1-5 курсах, разработал и читал лекционный курс по технологии масляной живописи, подготовил и опубликовал учебно-методическое пособие для студентов художественно-графического факультета. Чмиль А.А. регулярно руководил летней пленэрной практикой, курсовыми и дипломными проектами; выполненные под его руководством дипломные работы неоднократно получали самую высокую оценку государственной экзаменационной комиссии, удостоивались дипломов.

*Творческая деятельность.* Чмиль А.А. успешно сочетал преподавание с активной творческой деятельностью. С 1996 г. он является членом Белорусского Союза художников. Работает преимущественно в технике масляной живописи; создавая произведения в жанрах пейзажа, натюрморта, портрета, тематической картины. Участник областных, республиканских, зарубежных и международных выставок. Произведения художника находятся в Витебском художественном музее, частных коллекциях в Беларуси, России, Украины.

Своеобразным отчетом о проделанном на творческом пути стала персональные выставки А.А. Чмиля, организованные в июне 2016 г. в Витебском художественном музее, приуроченная к отъезду художника на малую родину в Украину. В экспозиции выставки в художественной школе были представлены более семи десятков живописных работ и рисунков, выполненных за весь витебский период с начала 1970-х гг. до 2016 г. включительно.

Любимыми жанрами в творчестве художник называет пейзаж и натюрморт. Следует отметить, что ранние работы Чмиля А.А. отличает декоративность цветового решения и своеобразная графичность, а начиная с 1980-х гг. в его композициях доминируют импрессионистические эффекты.

Художник создал целый цикл произведений, посвященных г. Витебску, который за 45 лет стал родным. В своеобразном гимне городу над Двиной, нашлось место и тихим, неказистым, на первый взгляд, дворикам и переулкам («Осеннее окно», 1988; «Зимнее окно. Вид на Ратушу», 2007; «Зимний парк», 2010) и монументальным, рвущимся в небо архитектурным громадам соборов и дворцов («Эхо прошедшего», 2007).

Целый ряд работ живописца представляют собой не просто пейзажи Витебска, а являются историческими реконструкциями одного из самых древних городов Беларуси. Работы этого цикла отличаются особым «призрачным» колоритом, словно взгляд зрителя в прошлое прохо-

дит через слегка замутненную призму времени («Пристань», 2008; «Эхо прошедшего», 2007; «Над Двиной. Берега», 2009; «Комета над городом», 2008; «Дождь прошел», 2007).

По утверждению самого автора, на определенном этапе ему захотелось написать «что-то значительное». Так появились работы, посвященные истории и современности города Витебска, выполненные в больших формах – триптих, полиптих («Славен древний город Витебск», триптих 1989-1990; «Витебск», полиптих, 1991; «Христос родился в Витебске», полиптих, 1998) [1].

Значительное место в творчестве А.А. Чмиля занимает натюрморт. Художник очень любит писать цветы; за почти полвека им написано несколько десятков натюрмортов с цветами. Это и величественные и аристократичные розы («Майские розы», 1994), и незатейливые и простые полевые колокольчики («Колокольчики», 1992; «Колокольчики», 1997), и символы весны трепетные и хрупкие ландыши, и июньские бушующие гроздья сирени начала лета («Букет сирени», 1994), и осенние яркие и «громкие» астры («Астры в синей вазе», 1991; «Астры в белой вазе», 1998).

Очень своеобразны живописные портреты художника. Среди них прежде всего следует отметить портреты супруги. Обе представленные на выставке работы наполнены чувством любви и нежности. «Пора цветения жасмина. Портрет Ларисы», 1997 решен в темных тонах, где белые нежные цветы жасмина словно напоминают об уязвимости и хрупкости чувства. Напротив, полотно «Ностальгия», 1998 решено в светлой гамме, а цветы в работе помогают создать мажорный контекст. Представленный же в экспозиции автопортрет художника отмечен чертами самоиронии.

Одной из немногих тематических картин живописца стало полотно «Князь Ольгерд» (2016), посвященное Великому князю Литовскому около десятилетия правившего своими землями из Витебска. К гражданскому чувству зрителя обращена другая работа автора «Погоня», 1998.

Графика А.А. Чмиля представлена в экспозиции выставки, в основном, портретами и автопортретами художника разных лет. Автор предпочитает работать мягкими материалами; отчасти по этой причине его графические работы отличает своеобразная «этидность». Художник не стремится к «вытачиванию» натуры, к доскональной верности пропорций и абсолютной точности; он пытается ухватить характерное, обуславливающее образ портретируемого.

**Заключение.** За четыре с половиной десятка лет художественно-педагогической практики А.А. Чмиль оказал значимое влияние на формирование целого ряда художников и педагогов, продолжающих традиции витебской художественной школы.

## ВИТЕБСКИЙ ИЗРАЗЕЦ

*И.А. Ковалёк*

*Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Изразцовая плитка как отделочный материал используется много веков и в наши дни является актуальным материалом. Изразцы впервые стали применяться для отделки архитектурных сооружений более четырех тысячелетий назад в Древнем Египте и до сих пор используются в архитектуре. Каждый изразец в отдельности уже самостоятельное произведение декоративного искусства. Но широко применялись также изразцы, которые были только частью большой орнаментальной композиции.

Само слово «изразец» – исконно русское по происхождению и перекликается с другим, более понятным – «образец», «образ». В старину так назывались керамические украшения для наружных стен храмов, дворцов, облицовки печей в парадных покоях. «Образить» означало обработать, украсить здание, придать ему законченный вид. Изразец имел вид коробки из обожженной глины, его лицевую сторону украшали росписью, эмальями, а для крепления с тыльной стороны - выделывали стеночки-румпы.

Первый известный печной изразец на территории Беларуси датируется началом XIV в.: самые ранние по времени изготовления печные изразцы найдены археологическими исследованиями в Полоцке и относятся к 1308 году. В процессе раскопок на территории Беларуси найдены ремесленные центры по изготовлению изразцов в Витебской области (Витебск, Полоцк, Копысь), Гродненской области (Гродно, Мир) и в др. областях.

Цель – изучить историю возникновения изразца в Витебске.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили Образцы продукции завода из коллекции Витебского краеведческого музея. Используются методы: исследовательский, описательный и метод обобщения.

**Результаты и их обсуждение.** Первый кафельный завод на территории Витебщины был основан около 1790 года, став одним из первых промышленных предприятий города. Его основатель Иван Будников, родом из города Вязьма (сейчас Смоленская обл. РФ), первоначально построил кафельный завод на Спасской улице (ныне район Песковатика). После Отечественной войны 1812 года Будников перенёс завод на другую сторону Слизкого ручья, в район конечной части (районе сегодняшнего дома № 17а) совр. улицы Чехова (в нач. XX века, улица на которой был завод, называлась Песковатикская набережная).

До 1845 года завод находился в деревянном здании, после – предприятие перенесли в нижний этаж каменного здания по соседству. Скорее всего, оно уже принадлежало Андрею Будникову, сыну основателя.

В 1864 году, когда кафельный завод уже принадлежал потомкам Андрея Будникова, он размещался в пяти просторных комнатах. На предприятии было 6 станков и 2 печи для обжига. Работало на заводе 6 человек, все из рода Будниковых, и одна лошадь. Выпускали кафель трёх сортов до 10 тыс. штук в год. Товар продавали в Витебской, Минской, Смоленской и Могилёвской губерниях. Глину добывали: красную — в 2 верстах от завода, в урочище «Церковище», белую – в 17 верстах от Витебска, в имени Буево.

К 1902 году в Витебске было два кафельных завода Будниковых. Первый, старый, принадлежал Михаилу Андреевичу Будникову. Вторым заводом владел его брат Григорий Будников. Этот завод находился напротив первого моста, через Западную Двину, на 3-й Верхне-Набережной улице (сейчас улица Ильинского). Третий брат, Пётр, в 1877 году основал изразцово-кафельный завод в Смоленске.

После 1917 года Михаил Будников некоторое время жил в доме на 1-й Ветряной, 35/13. В 1923 году здание передали коммунальному хозяйству. Ни этот особняк, ни завод не сохранились.

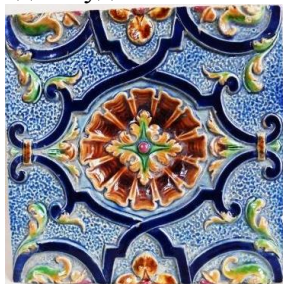
В 1877–1914 гг. в Витебске действовал еще один изразцово-майоликовый завод, основанный дворянином Брониславом Яковлевичем Лисовским. Находился на Кафельной улице (ныне район дислокации 103-й мобильной бригады). Проспект Фрунзе, 41б. До наших дней сохранились корпуса завода.

Завод производил печной терракотовый, белоглазурованный и золочёный кафель и майолику. Через семь лет после основания на предприятии трудилось всего 12 человек. Но позже предприятие стало расширяться – в 1902 году на заводе работало уже 84 рабочих, в 1908 — 78, в 1913 — 118. Предприятие отличалось и высокой по тем временам технической оснащённостью. В 1895 г. здесь работали два конных и газовый двигатели мощностью в четыре лошадиные силы. В 1908 г. уже имелся паровой двигатель мощностью в 85 л.с.

Перед Первой мировой войной являлся одним из крупнейших предприятий такого типа в Российской империи. Тогда завод выпускал 75 тыс. печных изразцов в год. У завода были магазины в Варшаве, Казани, Петербурге, Николаеве, Саратове, Ростове.

Продукция витеблян неоднократно получала медали на различных промышленных выставках. На фирменном банке 1911 г. их изображено семь. Печные изразцы завод выпускал до 1914 г. (далее сведения о предприятии Б.Я.Лисовского отсутствуют) [2,3].

Завод Б.Лисовского отличался особым изяществом своей продукции. На изразцах были представлены и пейзажи, и морские сюжеты, и бытовые сценки. Здесь можно говорить даже об одной из загадок художественной жизни Витебска, ведь кто их авторы – нам неизвестно...



Изразец печной. Изразцово-майоликовый завод  
Б.Я. Лисовского



Штамп изразцово-майоликового завода  
Б.Я. Лисовского

**Заключение.** Современные изразцы могут быть совершенно не похожи на классические. Своей фактурой они могут быть близки камню, напоминать реликтовые леса и наскальную живопись, включать витражные вставки. В покраске декоративных плиток могут использоваться сложные эффекты старения, металлизации и др. Таким образом, изучение истории и технологии изготовления изразцов получает все большую популярность в настоящее время. Белорусские изразцы являются историко-культурным наследием народа Беларуси.

Список литературы

1. [http://evitebsk.com/wiki/Кафельные\\_заводы\\_Будниковых](http://evitebsk.com/wiki/Кафельные_заводы_Будниковых).
2. <http://www.pallada-afina.ru/articles/detail.php?ID=443>.
3. [http://evitebsk.com/wiki/Кафельно-майоликовый\\_завод](http://evitebsk.com/wiki/Кафельно-майоликовый_завод).

## ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ZOOARKING “НОЕВ КОВЧЕГ”»

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

Изобразительное искусство начиналось с изображения животных. Двадцать – сорок тысяч лет назад, в верхнем палеолите, именно зверей, начал рисовать первобытный человек минеральными красками и высекать в рельефах на стенах пещер. Причем уровень мастерства первобытных художников поражает наших современников. Эти рисунки являются одной из вершин анималистического жанра.

Изображение зверей, птиц и рыб в искусстве всегда являлось отражением места и значения животного мира в жизни человека. Взаимоотношение человека и животного не оставалось неизменным с течением времени. Изобразительное искусство является летописью этих изменений, не было, пожалуй, народа или эпохи, не оставивших в истории цивилизации своего видения животного мира. Эти произведения, подобно капсулам времени, несут сквозь столетия мысли и чувства, культуру предыдущих поколений.

Актуальность внимания к анималистике в изобразительном искусстве в наши дни очевидна. Изменения окружающего мира, уже в чем-то непоправимые, произошли и происходят постоянно. Труд художников может напомнить о нашей ответственности за сохранение здоровой среды обитания для последующих поколений.

Целью данного материала является популяризация анималистического арт-проекта ZOOarking “Ноев ковчег” (Витебский художественный музей, куратор Олег Костогрыз).

**Материал и методы.** На примере художественного выставочного и кураторского опыта автора данного материала, художника Костогрыза О.Д., нами проводится анализ и обобщение, а также исследуется возможность использования этого опыта в процессе художественного воспитания и образования широкой зрительской аудитории.

**Результаты и их обсуждение.** В Витебском областном краеведческом музее в 2004 году состоялась выставка творческих работ витебских художников «Синяя птица». При помощи сотрудников музея, автор идеи художник Олег Костогрыз реализовал яркий анималистический проект. Л. Антимонов, А. Соловьев, А. Мемус, А. Чмиль, А. Карпан, М. Левкович, В. Шилко, А. Герасимов, Л. Кулененок, Н. Яковицкая и О. Костогрыз показали 35 работ в разных техниках. Открывала экспозицию работа Юдея Пэна «Голова лошади», написанный 1885 году великолепный образец классики анималистического жанра. Продолжения проект не предусматривал.

Но в конце 2010 года О. Костогрыз предложил руководству Витебского художественного музея совместно проводить подобные выставки в расширенном формате и с некоторой периодичностью. Выставка была запланирована в одном из лучших выставочных залов Витебска. Началась работа по ее подготовке. Разрабатывалась концепция, заранее были приглашены к участию художники из Витебска, Минска и других городов Беларуси. Отличительной чертой проекта стало то, что помимо мастеров, которые постоянно или изредка делают работы в анималистическом жанре, приглашались художники практически никогда не работавшие в этом жанре.

Арт-проект получил название ZOOarking “Ноев ковчег”. Мы надеемся, что данная языковая конструкция содержит в себе ассоциативный ключ к пониманию идеи проекта. Какое место животный мир занимает в цивилизации человека сегодня? Каким это место будет завтра? В

проекте была представлена графика, живопись и скульптура современных художников. Отношение к рисунку, как к основе работы над художественным образом в анималистике, являлось одним из определяющих факторов отбора художников, приглашенных в проект. В итоге, в Витебском художественном музее с 20.IX по 16.X.2011 года была проведена выставка, в которой приняли участие 28 авторов из Витебска, Минска, Бреста, Пинска и Санкт-Петербурга.

Среди шестидесяти восьми работ было много графики. Карандаш, тушь, пастель, офорт, литография, акварель поражали разнообразием технических и стилистических приемов. Графику предоставили Л. Алимов, В. Вишневецкий, А. Духовников, А.-М. Железко, Г. Исаков, А. Карпан, В. Лукашик, В. Савич, В. Слаук, А. Соловьев, П. Татарников, В. Татарникова-Панок, А. Черкасова, В. Чмиль, Ю. Шевчик. Живописные произведения таких авторов как Л. Антимонов, В. Гончарук, Н. Дундин, О. Костогрыз, О. Мельник-Малахова, А. Савич, Е. Шлегель украшали выставку. Экспозицию в единую структуру связывали скульптуры С. Бондаренко, М. Капиловой, С. Сотникова и А. Герасимова. Единственный фотоплакат демонстрировал работу В. Цеслера и Н. Байрачного.

Особенностью экспозиции также было то, что по просьбе куратора проекта О.Костогрыза, руководство музея любезно предоставило пять работ из музейной коллекции. Речь идет о художниках, работавших в анималистическом жанре в XIX веке. Это рисунок И. Репина «Здравнево» (1895), «Голова лошади» Ю.Пэна (1885), Н. Сверчков «Волки нагоняют» (1864), П. Соколов «Гроза прошла» (1872) и бронзовая скульптура А. Обера «Казак на задании» конца XIX века.

Экспозиция проекта ZOOparking «Ноев ковчег» не являлась ретроспективной, несмотря на то, что работу 1864 года и произведения 2011 года разделяет почти полтора века. Скорее экспозиция была призвана выполнить функцию «моста» между эпохами, которые разделяет время, но объединяет любовь. Любовь к искусству и любовь к жизни.



Рис. 1. Ю.Пэн. Голова лошади



Рис. 2. Фрагмент экспозиции

Проект хорошо был принят витебским зрителем. У проекта оказалась высокая посещаемость. Любители изобразительного искусства, педагоги и художники, школьники и студенты оставили более шестидесяти записей в книге отзывов в поддержку художников и самого арт-проекта.

Арт-проект ZOOparking «Ноев ковчег» – 2 прошел в том же зале Витебского художественного музея с 27.V. по 25.VI. 2014 года. Участвовало уже 37 авторов из Витебска, Минска, Бреста, Гродно, Пинска, Орши, Москвы, Санкт-Петербурга и Тэнчжоу (КНР). Художники предоставили 77 работ. В проекте, наряду с участниками первой экспозиции, появились новые имена. Графика А. Кашкуевича, Ф. Гумена, С. Цигалья, Ю. Яковенко, Ю. Ноздрина, Р. Сустова, А. Ярошевича, А.Евсеева, Ю. Раковского, акварели М. Левковича и В. Рынкевича. Живописные произведения А. Изойтко, В. Зенько, С. Плотникова, О. Сковородко, Н. Таранды Д. Соколовского и Ян Лимины украсили проект, также как работы скульпторов П. Войницкого, Д. Козлова и В. Малахова. Некоторые художники в рамках данного проекта демонстрировали свои работы в Витебске впервые. Часть работ после закрытия выставки экспонировалась в витебской галерее «Стена».



Рис. 3. В. Малахов. Конь



Рис. 4. П. Татарников. Птушка

Акцент в экспозиции 2014 года окончательно сместился с сугубо анималистического жанра на проблемы взаимоотношений человека и мира живой природы, что, несомненно, делает проект более многоплановым и интересным для участников и зрителей.

Рекламное сопровождение арт-проекта включает в себя баннер, афиши, пригласительные, буклет (с представлением работы каждого участника), компакт-диск с записью фотографий открытия, экспозиции и всех работ участников.

**Заключение.** Опыт организации и проведения анималистического арт-проекта ZOOparking “Ноев ковчег” подтверждает актуальность данного жанра, интерес к анималистике у современных художников и зрительской аудитории, в том числе детской и юношеской. Трудно переоценить воспитательный и образовательный потенциал подобных проектов в современном культурном пространстве.

## «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»: ЗНАЧЕНИЕ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В ПРОЕКЦИИ XX ВЕКА

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

Футуристическая опера «Победа над Солнцем», авторами которой были лидеры русского авангарда Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Велимир Хлебников и Казимир Малевич, впервые представлена в декабре 1913 года в «Луна-парке» С.-Петербурга. Она произвела эффект разорвавшейся бомбы и с тех пор считается *сredo* русского авангарда. В течение всего XX и начала XXI века на театральных сценах были осуществлены ремейки, реконструкции и художественные акции под общим названием как дань историческому акту.

Цель исследования – анализ спектаклей, их результата и общего итога истории «Победа над Солнцем».

**Материал и методы.** Материалом исследования послужил корпус художественных текстов под названием «Победа над Солнцем» как общий контент авангардного искусства, который рассматривается с помощью структурного анализа.

**Результаты и их обсуждение.** «Победа над Солнцем» 1913 года обладала качествами пограничного спектакля: в ней предлагался не просто раскол структуры художественного произведения путем отвержения ясных параметров всей системы в пользу хаоса, - в ней таились потенциальные возможности всех тех художественных высказываний, что найдут воплощение в искусстве на протяжении XX – начале XXI вв. «Победа над Солнцем» 1913 года – точка бифуркации и свержение в хаос.

С одной стороны, «Победа над Солнцем» 1913 года оказалась новым и неожиданным явлением даже в контексте скандальных диспутов, акций и дискуссий художников первого эшелона авангарда. Значение ее определяется еще и историей ее воздействия, силой вызванного ею шока, импульсом, который длится целый век.

С другой стороны, художественные идеи супрематизма вывели К. Малевича в субъективистски-объективистское философское пространство. Чуть позже он напишет: «<...> все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном человека мозга, покажется, что весь их бег не-

имверный, все небо, все усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моем мозге. <...> или все сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т.е. с распыленного моего существа <...> все колоссы мировые с невероятными цифрами измерений помещаются в моем небольшом черепе <...> я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения <...> в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний <...> Так окно мое сегодня превратилось в телескоп исследования звезд» [1, с. 131-132].

С третьей, еще один аспект. Л. Кацис в лекции, посвященной «Победе...», подчеркивает, что, если бы мы сегодня увидели спектакли МХТ и других театров обсуждаемой эпохи, против которых футуристическая опера и была направлена и с которыми сражалась, то были бы разочарованы их художественным языком, который показался бы нам серьезно одряхлевшим. Вот на таком фоне футуристический спектакль оказался крайне революционным. Но в сегодняшнем творческом многоголосье революционная первая «Победа...» тоже оказалась бы отнюдь не революционной и не эпатажной.

В условиях начала 1910-х годов она выглядела таковой, т.к. ее смыслы являли собой хаос. Сегодняшние «Победы...» не выглядят таковыми, т.к. сам социальный и художественный контекст представляет собой хаос. Знаковые структуры отработаны и отвергнуты деструктуризацией. Человеческая личность нивелирована, гуманизм растоптан в жерле Второй мировой войны. В конце XX и начале XXI подводится неутешительный итог предсказаний 1913 года.

Реконструкция «Победы над Солнцем», наиболее приближенная по форме к оригиналу, - это сценическая редакция Галины Губановой. Как явление социокультурное «Победа над Солнцем» в постановке Г. Губановой (Ленинград, 1988) зеркально адекватна первой «Победе...». Безусловно, автор преследовала сугубо эстетическую цель, и в этом смысле ее спектакль – это знак знака, след следа. Но возникновение идеи, тем более подобного уровня, не может быть случайной и исключительно художественной. Конец 1980-х гг. – это завершение холодной войны и обрушение мира в новый хаос. *Социокультурное* значение «Победы...» Галины Губановой несет в себе завершение одного цикла и наступление нового общественного и ментального цикла.

Подтексты губановской «Победы...» и ее фарсовые интонации – это интуитивное авторское, губановское закливание вновь наступающего хаоса в социуме, культуре и искусстве и его блокирование в помощь уже опробованной в 1913 году ритуальной формы. Эпоха совершает цикл, и в точке верхнего уровня оба проекта совпадают.

Обе «Победы...» комплементарны, так как их структуры образованы одним и тем же основанием. В данном случае обе они имеют одну и ту же сущность построения сценического пространства и костюмов, т.е. совпадения визуальности.

«Победа над Солнцем» Александра Пономарева (Москва, 1997) – спектакль, созданный в технологиях авангардного мышления, сценического и изобразительного, 1910-1930-х годов. При использовании режиссером различных приемов сшивания элементов постановки очевидным является структура, представляющая собой наложение плоскостей. Это подобно прозрачным срезам стекла, которые, наслаиваясь друг на друга, создают пространство, плоскостное и объемное, многомерное и линейное, одномоментное и многовекторное во времени. Причем одна плоскость (элемент) просвечивает сквозь другую, и так – в самую глубину, при этом глубины не создавая. Наглядно это аналогично работам Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер, В. Степановой, О. Розановой и др. Это структура состоит из бесчисленных контаминаций, текстовых и режиссерских. А. Пономарев создает насквозь интеллектуальное пространство-время сродни авангардному, плотному, динамичному и ритмично изменчивому хронотопу первой трети XX века. Это – сугубо художественный проект, в нем главным являются экспериментальные проекции языка, особенности знака, технологии выделения и высвобождения знака из значения, способы проявления внутреннего из внешнего, комбинации знаков по аналогии с пространственно-силовыми конструкциями

Обе «Победы...» (1913-го года и 1997-го года) комплементарны: они образованы одним и тем же основанием. В данном случае это – масштаб и уровень ментального мышления и сущность языка, вскрытая авангардистами В. Хлебниковым, А. Крученых, В. Каменским, М. Матюшиным и др.

Вне визуальности К. Малевича, вне наглядной стороны спектакля существует нижегородский проект К. Ануфриевой и К. Логично присовокупить его к рассмотренным реконструк-

циям благодаря единству языкового конструкта и проникновению в самую глубь мышления до самой нижней границы рационального и иррационального и к особому состоянию умозрительного напряжения.

Обе «Победы...» (1913-го года и 2015-го года) комплементарны: они образованы одним и тем же основанием: параллелизм уровней крученыховского языка и матюшинского музыкального ряда, т.е. целиком аудиальным соответствием.

«Победа над Солнцем» Галины Губановой: структурообразующий элемент – костюм и сценография. Стихи А. Крученых поддерживают главную партитуру спектакля, являясь канвой. «Победа над Солнцем» Александра Пономарева: структурообразующий элемент – *ритм* эпизодов, внутреннее *напряжение* каждого эпизода. Текст и малевичская визуальность являются канвой. «Победа над Солнцем» Ксении Ануфриевой: структурообразующий элемент – музыка М. Матюшина. Текст А. Крученых поддерживает главную партитуру произведения, является канвой.

Документальные и анимационные фильмы о «Победе над Солнцем» определены 1) не задачей реконструкции, 2) не проекцией художественного языка и 3) не ритуальным поведением художника в пространстве культуры. Это – проекты просветительские, музейные, учебные. Они используют исторические документы, архивные материалы, те источники, к которым может обратиться не только специалист, но и широкая публика. А кроме того тот, кто попытается понять художественную значимость первой «Победы над Солнцем» и семантику новых постановок «Победы...».

Модернистские проекты выявляют изысканность идеи, значение цвета и согласованность форм по законам супрематической композиции. В сегодняшнем контексте она выглядит красивой до математичности, но несколько архаичной. Несмотря на подобный нюанс, они сохраняют потенциал самой структуры, а самое главное – свойства знака в культуре, так как акцентированы именно на выявлении и фиксации *знака*, а не значения и не содержания.

Постмодернистские «Победы...» априорно эклектичны, и в этом адекватны современной общекультурной ситуации, они по определению не могут стать неким выдающимся явлением, так как погружены в повседневность, со-природны ей. Импульс шока, пусть не целый век, как у первой «Победы...», но некоторое количество времени, может длиться, однако глубины смыслов, какие были в аутентичной постановке, достигнуть невозможно. Однако, самым важным в подобной ситуации является принцип палимпсеста, позволяющий от современного сценического высказывания адресовать зрителя к первоначальному, т.е. провидеть предыдущий текст сквозь текст современный.

Однако, присутствует еще один важный аспект новой реальности «Победы над Солнцем». Он связан с осознанием Третьей цивилизационной волны: «Мы можем не принимать во внимание связь между энергетическим кризисом и кризисом личности, между новыми технологиями и новыми половыми ролями и прочие скрытые взаимосвязи <...> Если же мы представляем происходящее как надвигающиеся одна за другой волны взаимосвязанных перемен, столкновение этих волн, мы осознаем весьма важную истину нашего времени – индустриализм увядает, <...> если нам удастся сгладить переход от старой, умирающей цивилизации к новой, обретающей форму, если мы сохраним собственную личность и сможем в обстановке усиливающихся кризисов управлять своей жизнью, мы будем в состоянии обнаружить и способствовать установлению нововведений Третьей волны» [2, с. 216]. Элвин Тоффлер определяет нынешние десятилетия как точку новой бифуркации, время/пространство переформатирования, перекодирования цивилизаций и личности. Параметры предыдущей, той, в которой мы пребываем сейчас, отжившей и увядающей отмирают, испытывая социальные муки и отравляя ими живущих. В такой ситуации возрождение интереса к «Победе над Солнцем», которая в начале предыдущего века была выражением и эстетической квинтэссенцией предчувствия Второй (индустриальной) волны, закономерно. И логика подобного рассуждения позволяет сделать вывод, что все созданные «Победы...» не только обращены в прошлое, но и выражают ядро настоящего времени. Равно они устремлены и в будущее, устремлены как вопрос.

**Заключение.** Современные «Победы над Солнцем» обращены в прошлое. Сценический интерес к ней вызывает ее громкое имя. И среди них нет, пожалуй, не может быть спектакля, равного первой, спектакля, который бы также стал новой точкой бифуркации. Однако возникновение большого числа версий необходимо рассматривать, в первую очередь, как целостное культурологическое явление.



Первое десятилетие XXI в. аналогично такому же времени в начале прошлого в своей стабильности, безопасности и высокой степени ненасилия. С 2011 года общемировая ситуация начинает меняться, степени агрессии возрастают, уровень конфликтности поднимается. Неравновесность связана еще и 1) с расширением интернет-пространства, 2) с увеличением социальных контактов и 3) с непредсказуемостью общих сценариев социального развития.

В художественном смысле корпус сценических (фильмы включены также) текстов «Победа над Солнцем» является целостным явлением еще и потому, что структура любого из возобновлений/прикосновений образована из элементов, содержащих общие основания с первоначальным вариантом, и элементов, противоположных и не имеющих никакой общей меры с первоначальной. Эта целостность организовывается в некую вереницу реплик, живых организмов, похожих и отличных в сравнении с первоначальной клеткой. «Победа над Солнцем» 1913-го года предстает причиной, а все последующие – соответственно, следствием ее. А вместе они рассматриваются как единая асимметричная структура художественной реальности квантового общего хронотопа.

#### Список литературы

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 2-х тт. Авторы-составители И. Вакар и Т. Михиенко. – Т. 1. – М.: РА, 2004. – 584 с.
2. Тоффлер, Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 776 с.

## ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

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

XV и XVI столетия время больших перемен в экономике, политической и культурной жизни европейских стран. Бурный рост городов и развитие ремесел, а позднее и зарождение мануфактурного производства, подъем мировой торговли, вовлекавшей все более отдаленные районы, постепенное перемещение главных торговых путей (из Средиземноморья к северу, завершившееся после падения Византии и великих географических открытий конца XV – начала XVI века), преобразили облик средневековой Европы.

Целью данного исследования стал анализ искусства эпохи Возрождения в контексте развития европейского искусства.

**Материал и методы.** Материал статьи был подготовлен в процессе анализа широкого круга изобразительных материалов ведущих мировых музеев и ряда литературных источников по искусству эпохи Возрождения (Алпатов М.В., Баткин Л.М., Буркхардт Я. и др.). Основной методологической базой стали: методы компаративного, формально-стилистического и философского анализов.

**Результаты и их обсуждение.** Все эти перемены сопровождались широким обновлением культуры – расцветом естественных и точных наук, литературы на национальных языках и, в особенности, изобразительного искусства. Зародившись в городах Италии, это обновление захватило затем и другие европейские страны. Появление книгопечатания открыло невиданные возможности для распространения литературных и научных произведений, а более регулярное и тесное общение между странами способствовало повсеместному проникновению новых художественных течений.

Средневековый аскетизм и презрение ко всему земному сменяются теперь жадным интересом к реальному миру, человеку, сознанием красоты и величия природы. Непререкаемое в средние века первенство богословия над наукой поколеблено верой в неограниченные возможности человеческого разума, который становится высшим мерилем истины. На смену подчинению человеческой личности феодальным и церковным авторитетам приходит принцип свободного развития индивидуальности.

Период первого героического натиска на феодальный мир открывал широчайший простор для творческих начинаний. Освобождаясь от оков прошлого и еще не чувствуя новых, люди этой эпохи верили в безграничность своих возможностей. Отсюда – оптимизм, присущий культуре Возрождения, ее жизнерадостный, жизнеутверждающий характер, отсюда – вера во всемогущество разума и возможность гармонического и беспрепятственного развития человеческой личности.

Изобразительное искусство Возрождения во многих отношениях представляет кардинальный контраст средневековому. Это сказалось не только в распространении светских изображений, в развитии портрета и пейзажа или новой, иногда почти жанровой интерпретации религиозных сюжетов, но и в радикальном обновлении всей художественной системы.

В основе средневекового искусства лежало представление об иерархической структуре мироздания, вершина которого находилась вне сферы земного существования, занимавшего в этой иерархии одно из низших мест. Земные реальные связи явлений во времени и пространстве обесценивались, ибо главной задачей искусства было наглядное воплощение созданной теологией шкалы ценностей. В эпоху Возрождения на смену этой умозрительной художественной системе приходит система, основанная на познании и объективном изображении мира, увиденного глазами человека. Поэтому одной из важнейших проблем, вставших перед художниками, была проблема пространства.

В XV веке эта проблема была осознана повсеместно, с тою лишь разницей, что на севере Европы, в частности в Нидерландах, к объективному построению пространства шли постепенно, путем эмпирических наблюдений, в то время как в Италии уже в первой половине столетия была создана основанная на геометрии и оптике научная теория линейной перспективы.

Связь искусства и науки составляет одну из характерных особенностей культуры Возрождения. Правдивое изображение мира и человека должно было опираться на их познание, поэтому познавательное начало играло в искусстве этой поры особенно большую роль. Эпоха Возрождения отмечена появлением целой плеяды художников-ученых, среди которых первое место принадлежит Леонардо да Винчи. Так, в кругу Брунеллески, Донателло и Мазаччо сложилась теория линейной перспективы, изложенная затем в трактате Леона Баттисты Альберти «Книга о живописи» в 1436 году. Много занимались разработкой теории перспективы и другие художники, например, Паоло Уччелло и особенно Пьеро делла Франческа, написавший в 1484–1487 годах трактат «О живописной перспективе», в котором он попытался применить математическую теорию к построению человеческой фигуры. Неоспоримо важный вклад в развитие искусства этого времени внесли Рафаэль и Микеланджело.

Новые задачи обусловили и новый подход к изображению человеческой фигуры и к передаче действия. Присущие искусству средневековья каноничность жестов и мимики и произвольность пропорций фигур не соответствовали объективному представлению об окружающем мире. В произведениях Ренессанса поведение человека подчиняется не канону и ритуалу, а психологической обусловленности и развитию действия, в пропорциях же фигур художники стремятся достигнуть соответствия с реальностью.

Искусство античности составляет одну из основ художественной культуры Возрождения. Отвергая типичное для средневековья аскетическое презрение к миру, представители Возрождения находят в античной культуре то, что созвучно их собственным устремлениям, – приверженность к реальности, жизнерадостность, преклонение перед красотой земного мира, перед величием героического подвига. Вместе с тем, сложившись в иных исторических условиях, впитав в себя традиции романского стиля и готики, искусство Возрождения несет на себе печать своего времени. По сравнению с искусством классической древности духовный мир человека становится более сложным и многогранным.

Искусство Возрождения проникнуто идеалами гуманизма. Оно создало образ прекрасного, гармонически развитого человека. Героика, титанизм характеров и страстей типичны для ренессансного искусства. Образы, созданные великими мастерами Возрождения, воплощают гордое сознание своих сил и веру в свободу воли человека, в безграничность его творческих возможностей.

Если характер изобразительного искусства в значительной мере определяется стремлением к правдивому отображению реальности, то для развития новых форм в архитектуре особенно большую роль сыграло обращение к классической традиции. Оно проявилось не только в отказе от готических форм и возрождении античной ордерной системы, но и в антропоцентрическом характере новой архитектуры, классической соразмерности пропорций, в разработке в храмовом зодчестве центрального типа зданий с легко обозримым пространством интерьера. Особенно много нового было создано в области гражданского зодчества. В эпоху Возрождения получают более нарядный облик многоэтажные городские общественные здания (ратуши, дома купеческих гильдий, университеты, воспитательные дома, рынки, склады и т. п.), возникает тип городского дворца (палаццо) – жилища богатого бюргера, а также тип загородной виллы, складываются новые

системы фасадного убранства, разрабатывается новая конструктивная система кирпичного здания с кирпичным и деревянным перекрытиями, которая сохранилась в европейском строительстве вплоть до XX века. Разрешаются по-новому вопросы, связанные с планировкой городов, реконструируются городские центры.

Создание нового архитектурного стиля облегчалось совершенством ремесленной строительной техники, подготовленной эпохой средневековья. Как правило, проектируя здание, архитекторы Ренессанса сами руководили осуществлением его в натуре, принимая в этом непосредственное участие. Обычно они владели и другими, смежными с архитектурой специальностями: были скульпторами, иногда декораторами, живописцами, что способствовало повышению художественного качества сооружений.

В отличие от эпохи средневековья, когда главными заказчиками произведений искусства были церковь и крупные феодалы, теперь значительно расширяется круг заказчиков и изменяется их социальный состав. Наряду с церковью нередко заказы художникам дают и цеховые объединения ремесленников, и купеческие гильдии, и городские власти, и частные лица – как знать, так и бюргеры. Изменяется и положение художника в социальной структуре общества. Хотя художники еще входят в коллективные цеха, они нередко удостоиваются высоких почестей, исполняют дипломатические поручения, занимают места в городских Советах. Эволюционирует и отношение к изобразительному искусству. Находившееся раньше на положении ремесла, оно приравнивается теперь к наукам, а произведения искусства впервые рассматриваются как результат духовной творческой деятельности. Расширение спроса и увеличение числа светских заказов вызвало появление новых техник и форм искусства. Наряду с монументальными все более широкое распространение получают станковые формы – живопись на дереве и холсте, скульптура из дерева, бронзы, терракоты и майолики. Растущий спрос на художественные произведения привел также к возникновению самого дешевого и самого массового вида искусства – гравюры на дереве и металле – техники, впервые давшей возможность повторять изображения в большом количестве экземпляров.

**Заключение.** Хронологические границы развития искусства Возрождения в разных странах не вполне совпадают. В силу исторических обстоятельств Возрождение в северных странах Европы запаздывает по сравнению с итальянским. Кроме того, искусство северных стран во многих отношениях отлично от итальянского. И все же искусство этой эпохи, при всем разнообразии частных форм, обладает важнейшей общей чертой. Это – стремление к правдивому отображению реальности, составляющее водораздел между Возрождением и Средневековьем, черта, которую первый историк культуры Возрождения Якоб Буркхардт еще в прошлом столетии определил как «открытие мира и человека». В истории европейского искусства Возрождение было поворотным пунктом. Выработанный в эту эпоху новый художественный язык сохраняет свое значение до настоящего времени. Поэтому в настоящее время изучение искусства этой эпохи особенно важно и актуально для понимания всего дальнейшего развития художественной культуры Европы.

#### Список литературы

1. Алпатов, М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М.В. Алпатов. – М., 1976. – 217 с.
2. Баткин, Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного мышления / Л.М. Баткин. – М., 1990. – 189 с.
3. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. – М., 1996. – 256 с.

## ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XII 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.

Цель статьи – анализ эволюции византийских традиций в древнерусской архитектуре XII века.

**Материал и методы.** В работе проанализирован широкий круг изобразительного материала из фондов Национального художественного музея РБ, личного архива, изучен ряд литера-

турных источников по древнерусской архитектуре XII века (Сарабьянов Д.В., Черный В.Д. и другие). В данном исследовании использованы методы компаративного, формально-стилистического, теоретико-философского и искусствоведческого анализов.

**Результаты и их обсуждение.** Общей тенденцией архитектуры этого времени является распространение небольшого трехнефного одноглавого крестово-купольного храма, который приходит на смену монументальным княжеским сооружениям. Облик храма становится более замкнутым и скромным. Отказываются от лестничных башен, заменяя их узкими лестницами в толще стены. Изменяются строительный материал, характер внутреннего убранства: фреска вытесняет мозаику, наборные мозаичные полы сменяются полами из керамических плиток.

Характерной чертой древнерусского искусства XII – XV веков является многообразие художественных школ: киевская, черниговская, владими́ро-суздальская, новгородская, псковская, полоцкая. Не смотря на использование общих византийских традиций в конструкции храма, в каждой архитектурной школе заметны новые тенденции, которые имели свой характерный и неповторимый оттенок.

Киевская архитектурная школа продолжает архитектурные традиции Киевской Руси второй половины XI века, заложенные строительством Успенского собора Киево-Печерского монастыря в Киеве (1073–1089) и закрепленные в начале XII века (собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (1108–1113), церковь Спаса на Берестове в Киеве (конец XI – начало XII века)) и другие памятники архитектуры.

В XII веке в киевской архитектуре начинает использоваться не смешенная византийская техника кладки, а равнослойная, исключительно из кирпича прямоугольной формы. Получают распространение небольшие трехнефные одноглавые крестово-купольные храмы. Фасады скромно украшаются поясками, многоуступчатыми порталами и нишами, массивными полуколоннами (пилястрами), прислоненными к лопаткам. Как и в XI веке, каждое членение фасада завершалось полукруглой закомарой.

Памятников киевской архитектуры XII века сохранилось мало. Ярким примером может быть церковь Успения Богородицы на Подоле в Киеве (1131–1136, храм заново отстроен в 1990-е). Это небольшой трехнефный одноглавый храм. Стены были украшены фресками, пол – глазурованными и мозаичными плитами.

Для черниговского зодчества XII века также характерно строгость и простота сооружения. Фасады завершаются закомарами, используется отрезающий закомары арочный пояс, плоские лопатки дополняются полуколоннами, усиливающими пластичность стены при кирпичной кладке, вводятся резные белокаменные детали (капители колонн и др.).

Собор Бориса и Глеба в Чернигове (1123, восстановленный в 1952–1958 гг.) – величественный крестово-купольный, шестистолпный, трехнефный, трехапсидный одноглавый храм (высота 25 м.), является типичным памятником этого периода.

В храмах конца XII – начала XIII века появляется особый конструктивный прием, позволяющий преодолеть статичность кубического объема храма, придавая зданию выраженный вертикальный акцент и динамизм через ряд ступенчатых арок, благодаря этому собор приобрел башнеобразную столпообразную композицию. Ярким примером этому стала церковь Святой Параскевы Пятницы в Чернигове (начало XIII века).

Одной из самых ярких архитектурных школ XII – первой половины XIII века является Владимиро-суздальская школа. Продолжая киево-византийские традиции, владими́ро-суздальский архитектурный стиль видоизменяется, приобретает собственные, индивидуальные черты.

Ранним этапом развития владими́ро-суздальской школы является строительство первых белокаменных храмов, возведенных при Юрии Долгоруком – Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152–1157) и церковь Бориса и Глеба (1152, сохранилась лишь частично) под Суздалем. Это небольшие одноглавые крестово-купольные четырехстолпные трехапсидные храмы. Такой тип храма был широко распространен в середине XII века. Стены храмов выложены в полубутовой технике из прекрасно отесанных и положенных почти насухо белокаменных блоков известняка.

Жемчужиной архитектурной школы стал Успенский собор во Владимире (1158–1160, 1186–1189), ставший главным храмом России (до постройки московского Успенского собора), в нем венчались на великое княжение Владимирские и Московские князья. Первоначальный белокаменный собор 1158–1160 годов был шестистолпным, трехнефным, трехапсидным, построенным из высококачественного белого камня с забутовкой. По высоте (32,3 метра) храм превосходил

Софийские соборы Киева и Новгорода. Первоначальный белокаменный собор 1158–1160 годов был шестистолпным, трехнефным, трехапсидным, построенным из высококачественного белого камня с забутовкой. В этом соборе проявились характерные особенности владимиросуздалской архитектуры: белокаменный облик постройки, сложные пилястры (сочетание лопаток и полуколонн с растительными капителями), аркатурно-колончатый пояс, перспективные порталы и щелевидные окна. Прясла очень скромно были украшены скульптурными белокаменными рельефами. После пожара 1185 года собор был обстроен с трех сторон (старый храм оказался как бы заключенным в новую оболочку). К храму были возведены боковые галереи с четырьмя новыми главами (старые угловые купола были разобраны), а также новая алтарная часть. Собор стал пятинефным и более вместительным (ширина – 30,8 метра, длина без учета апсид – 30 метров).

Истинным шедевром владимиросуздалского зодчества, одним из самых поэтических древнерусских храмов стала Церковь Покрова на Нерли (1165). Храм находится в полутора километрах от Боголюбово, на берегу реки Нерль, среди заливных лугов, окаймленных лесами. Церковь Покрова на реке Нерль – крестово-купольный, четырехстолпный, трехапсидный, одноглавый белокаменный храм, типичный для второй половины XII века. Однако храм отличается исключительной гармонией пропорций, чувством меры и ясности, легкостью и устремленностью вверх, изяществом белокаменной резьбы и поэтичностью образа. В нем присутствуют все характерные для владимирского зодчества черты: щелевидные окна, перспективные порталы, аркатурный пояс по фасадам и карнизу апсид. Но в отличие от Успенского собора Храм Покрова на Нерли устремлен ввысь, в нем преобладают вертикальные линии над горизонтальными: узкие прясла и окна, тонкие полуколонки на апсидах и сложные пилястры, образующие мощные пучки вертикалей, и даже стены вверху, начиная от аркатурного пояса, несколько наклонены внутрь.

Истинную красоту владимиросуздалской школы воплотил Дмитриевский собор во Владимире (1194–1197). Собор принадлежит к типу крестово-купольных одноглавых трехнефных четырехстолпных храмов, к той же ясной конструкции, что и храм Покрова на Нерли, но все же отличный от него. Особенностью Дмитриевского собора является богатство его наружного резного белокаменного декора – его стены украшают около 600 рельефов, изображающих святых, мифических и реальных животных. Характерной чертой резного убранства Дмитриевского собора является сочетание христианских образов и сказочных мотивов, навеянных языческой символикой и связанных с народным творчеством. За столетие владимиросуздалское искусство прошло путь от суровой простоты до утонченно-изысканного архитектурного изящества.

Наиболее выдающимся памятником новгородской архитектуры первой половины XII века является Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде (1119–1130), принадлежащий еще к княжеским постройкам начала XII века. В храме выражена эпическая мощь, монументальность форм, совершенство пропорций и ясность конструктивного решения.

Во второй половине XII в. новгородские князья чувствовали себя непрочно в Новгороде и строили очень мало. Отныне храмы становятся приходскими церквями улицы, они создаются на деньги жителей одной улицы или богатого боярина (домовая церковь). Тип храма упростился. Типичным новгородским храмом второй половины XII века становится не величественный шестистолпный собор, а небольшая кубической формы, четырехстолпная одноглавая церковь с одной или тремя апсидами, из которых две боковые часто бывают понижены. Строились церкви из местного известкового камня, затертого раствором вперемежку с рядами кирпичей. Местный камень плохо поддавался резьбе – и новгородские храмы почти не имеют декора, в нем трудно сохранить четкость, геометричность линий, как при кирпичной кладке, – кривизна стен, неровность плоскостей, скошенность углов придают новгородским храмам своеобразную «скульптурность» и пластичность. Единственным ранним памятником нового типа, сохранившимся в Новгороде и завершившим развитие школы в XII веке, является церковь Спаса на Нередице в Новгороде (1198, разрушенная в годы Великой Отечественной войны, восстановлена). Размеры церкви были очень скромны по сравнению с княжескими постройками XI – начала XII века. Это была кубического типа, четырехстолпная одноглавая церковь, с позакомарным покрытием и с тремя апсидами, из которых две боковые сильно понижены по сравнению с центральной. Интерьер храма обогащали фресковые росписи, ставшие уникальным памятником не только русской, но и мировой средневековой живописи по своим художественным достоинствам.

Главным храмом, представляющим псковскую архитектурную школу этого времени, в котором наиболее полно сохранились фрески начала XII века, стал Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Выстроен собор из плинфы и камня где-то до 1156 г. Это крестово-купольный храм, имеющий уникальный для древнерусского искусства архитектурный тип. Вместо столбов, его интерьер разделен стенами на крестообразное подкупольное пространство и низкие угловые компартименты (прямоугольные с запада и малые апсиды с востока). Угловые части соединены с интерьером храма низкими арочными проходами. Благодаря сильно пониженным углам, крестообразность четко выразилась и во внешнем виде храма. Уже в процессе строительства западные углы собора были надстроены. Устроенные здесь замкнутые помещения были соединены в интерьере деревянным настилом хоров, это несколько исказило четкую структуру здания.

Полоцкую архитектурную школу XII века представляет Спаса-Преображенская церковь Евфросиньевского монастыря, построенная в 1152–1161 архитектором Иоанном, монахом одного из монастырей. Церковь сохранилась практически в первоначальном виде, представляет небольшой по размеру трехнефный однаапсидный храм. Практически полностью сохранные фрески стали жемчужиной мировой коллекции древнего искусства.

Традициям храмовой архитектуры, которые складывались в Полоцком княжестве, соответствует и Благовещенская церковь в Витебске построенная в первой половине XII века. Храм был разрушен и заново реконструирован в 1990-е года. Благовещенская церковь представляет собой трех нефный шести столбовой однокупольный храм. Достаточно интересен способ кладки стен – чередование нескольких рядов красной плинфы (кирпича) с рядом светлых каменных блоков.

**Заключение.** Несмотря на достаточно устойчивые византийские традиции, мастера каждой архитектурной школы постарались внести новые особенности в конструктивное решение. Как правило, в это время получают распространение небольшие трехнефные одноглавые крестово-купольные храмы. Важной изобразительной находкой стало декорирование соборов (как интерьера, так и экстерьера), ярко проявившееся во владими́ро-суздальской и других архитектурных школах. Необходимо отметить, что зодчие и художники синтезируют не только византийские традиции, достижения мастеров Киевской Руси предыдущего столетия, но и активно наделяют свои работы местным национальным колоритом.

#### Список литературы

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

## ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЦЕРКОВНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*А.Г. Петько*

*Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

При научном исследовании церковного искусства, характеризующегося, в первую очередь, такими качествами как литургичность и каноничность, возникают определенные сложности, которые связаны с определением места церковного изобразительного искусства в системе современной культуры, а также с соотношением таких близких, на первый взгляд, понятий в культуре как религиозное искусство и искусство церковное. Возможность проникновения в сущность данных явлений позволит нам развести эти понятия между собой и впоследствии встроить их в сложную систему формирующейся терминологии в области исследований современного церковного искусства.

Цель исследования – сформировать методологические подходы при исследовании современного иконописного искусства.

**Материал и методы.** Материалом для исследования послужил корпус искусствоведческих и богословских текстов, посвященных вопросам развития современного церковного искусства. При работе использовался сравнительно-сопоставительный исследовательский метод, а также комплекс методов современного искусствознания.

**Результаты и их обсуждение.** При изучении современного церковного изобразительного искусства следует определить место данного явления среди таких категорий и понятий как «ре-

лигиозное», «сакральное», «священное» и «святое». Ведь зачастую из-за недостаточной конкретизации этих понятий в области искусствоведения могут возникать неточности и заблуждения при анализе и критике произведений церковного искусства. Поэтому важно в ходе исследования иконописи выстроить систему отношений между данными понятиями в контексте их искусствоведческого восприятия [1, с. 82].

Фиксация различия сакрального и профанного является начальной ступенью развития религиозного сознания. Исходя из данного утверждения, рассмотрим пространство церковного изобразительного искусства, где икона является основной единицей его выражения. Для субъекта с религиозным сознанием она, в первую очередь, священна, благодатна и почитаема. И с учетом этих начальных и первостепенных характеристик она воспринимается зрителем, который предстоит перед ней как молящийся. Для светского зрителя эти характеристики не имеют такого значения, а если и имеют, то лишь условно либо номинально. Сакральность образа им не переживается, но лишь принимается при необходимости за отличительную особенность. Вопрос в том, как светский человек воспринимает образ сакральный. Ассоциативное восприятие на уровне культурных и исторических знаний в таком случае неполноценно. Для более точного восприятия иконы нужен духовный опыт и религиозное чувство [1, с. 84].

Уход от догматически-богословского содержания иконописного образа, сведение его в религиозном искусстве к простой иллюстрации на тему христианства, при свободной интерпретации его художником, является, по сути, шагом к забвению богословских принципов веры. Религиозная живопись, в отличие от образа иконописного, не может быть проводником в мир Горний, не может связывать нас с Богом. Роль же церковного искусства в своей среде, литургического и канонического по своему характеру, не вспомогательна, так как по решению VII Вселенского Собора икона почитается наравне с крестом и Евангелием [1, с. 69].

Таким образом, современная иконопись в своем развитии требует согласия с постановлениями VII Вселенского и V-VI (Трульского) соборов и опоры на древнюю византийскую и русскую традиции, сопрягаясь при этом с законами светского искусства, но не подчиняясь им. Догмат об иконопочитании является фундаментальной теоретической базой, определяющей границы для грамотного создания иконописного образа в церковном искусстве [3, с. 51].

Развитие современного церковного изобразительного искусства тесно связано с качеством образования исполнителя (мастера-иконописца) и компетентностью в вопросах церковного искусства заказчика (чаще всего представителя священноначалия). Помимо этого специалистами в области развития современного церковного искусства поднимаются вопросы связанные с проблемой «узких специализаций», когда зачастую иконописец не может выступать одновременно и художником и богословом. Отсутствие на сегодняшний день точного богословского определения понятия «иконы», а также проблема существования искусства иконописи в отрыве от государства, Церкви и официального светского искусства также требует своевременных решений. По мнению специалистов, решение поставленных проблем должно происходить на основе соборных обсуждений, где требуется участие не только иконописцев и искусствоведов, но также и священноначалия, и опираться на догматические основы православного вероучения [1, с.56, 62].

Методы исследования современного церковного искусства позволяют выделить основные принципы, влияющие на объективное научное изучение церковного изобразительного искусства:

1. Богословское осмысление образа, а также православное понимание литургического образа предполагают определенные знания, исключаящие всякого рода ассоциации и метафорические интерпретации. И хотя метафорические приемы визуального изложения в значительной степени обогащают язык и содержание культуры, в области церковного искусства мы имеем дело с его каноничностью, где уподобления и разнообразные метафорические прочтения произведений христианского искусства уступают место трезвому непосредственному реалистическому восприятию изображения. К примеру, существует четкая изобразительная структура произведения церковного искусства и общепринятая идентификация изображенных лиц, позволяющая избегать необоснованных эмоциональных оценок и интерпретаций при анализе произведений иконописи [2, с. 350].

2. Правильное прочтение иконы невозможно без понимания специфики ее изобразительного языка, который характеризуется обусловленной трактовкой пространства, определенными жестами и т.д.

3. Злоупотребление «смысловыми параллелями», особыми символическими замыслами ведет к подмене церковного видения образа псевдо-искусствоведческим анализом, что не имеет никакого отношения к научному исследованию (фальшивые интерпретации произведений церковного искусства) [2, с. 353].

**Заключение.** Таким образом, методология современного иконописного искусства базируется на овладении специфическими областями знаний (богословие, литургика, история Церкви), пересекающимися с плоскостью церковного искусства. Данный подход позволит избежать терминологической неточности при искусствоведческом анализе произведений иконописи, а также достигнуть научной ответственности и богословской корректности в процессе его изучения.

#### Список литературы

1. Церковное искусство в современном обществе: Сборник статей междунар. образ. Рождественских чтений ПСТГУ / Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет; редкол.: Е.Д. Шеко [прот. А. Салтыков, А.Д. Мысык и др.]. – М.: Издательство ПСТГУ, 2015. – 103 с.
2. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский – М.: Дарь, 2008. – 480 с.
3. Матюшкина, Л.М. О научной ответственности и богословской корректности в изучении христианского искусства. Рецензия на книгу А.М. Лидова «Византийские иконы Синая» / Л.М. Матюшкина // Искусство христианского мира: Сборник статей ПСТБИ: Выпуск 5 / Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт; отв. ред. А.А. Воронова. – М.: Изд-во ПСТБИ, 2001. – С. 348–355

## СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Т.С. Пузовикова  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Искусство авангарда – это увиденный, осмысленный, достроенный в соответствии с личной концепцией художника мир событий и предметов, выражающий движение переломного времени начала XX века. Выработывая тактику интерпретации авангардного искусства, основное внимание концентрировалось на отрицании принципа изобразительности, преобладании подсознательного в искусстве [2, 11], вырабатывалась художественная мысль катастрофического бытия [1, 3].

Стремление создать искусство, которое не было бы искусством в традиционном смысле, попытка связать его с динамикой общественных событий, напряженностью человеческих чувств и собственным мироощущением, находит свое воплощение в творчестве П. Пикассо, К. Малевича, С. Дали, В. Кандинского, П. Клее и др. [1, 3]. Искусство данной эпохи находилось в необычном по своей двойственности состоянии духа, так как достижения социального прогресса, науки и технологии оказывали воздействие на большинство живописцев захваченных могучим потоком обновлений, которые пытались найти в разработке техник, стилей, направлений реализацию новых выражений творческой идеи в искусстве.

Целью исследования является сопоставительный анализ отличительных особенностей с выявлением их общих закономерностей основных стилей и направлений искусства начала XX века.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужило творчество ведущих художников авангарда начала XX века (произведения П. Пикассо, К. Малевича, С. Дали, В. Кандинского, П. Клее). Использование описательно-аналитического и сравнительно-сопоставительного методов для обзора и изучения литературных источников по искусствоведению с выявлением специфических и стилевых концепций становления искусства начала XX века.

**Результаты и их обсуждение.** В начале XX века возникла острая необходимость появления новых художественных направлений, способных отобразить дух времени, по средствам ощущения всеобщего стремления разграничить искусство и реальность, изымая из творчества сюжетное, освещая тем самым зримый прогресс и активное движение.

Искусство, порывающее с традицией и считающее формальный эксперимент основой своего творческого метода, выступает с позиции открытия новых разновидностей и направлений, где главной проблемой творчества становится достижение некоего нового эстетического идеала. Основные направления искусства авангарда специфичны в своем проявлении: они отказывают искусству в прямой изобразительности, отрицая познавательные функции искусства и его ранее очерченные границы [3, 51-52]. Искусство авангарда акцентируется на массовости и зрелищности, при этом иногда стирает разграничения между художником и зрителем [1, 3], ко-



тому отводится значимая роль соавтора при созерцании видимой формы отличимой от классической изобразительной системы.

На примере работ Пабло Пикассо (1881-1973), основоположника кубизма, отвергавшего в своем творчестве традиции натурализма и который акцентировался на «разрушении» действительности с использованием своеобразного ритма, повышением фактурности, подчеркиванием цветом основной доносимой идеи, использованием деформации, можно проследить своеобразное становление абстрагирования от реалистичности с сохранением ощущения внутренней цельности и последовательности («Авиньонские девицы», 1909).

Абстрагирование от реалистичности происходит и у Казимира Малевича (1879-1935) основателя супрематизма, где он предпринимает попытки выработать принципы беспредметных чистых форм, так называемых «живописных единиц», каждая из которых должна быть свободной и индивидуальной, стирая тем самым грань между реальностью и не реальностью («Супрематическая композиция», 1916) [2, 21].

Принципиальное неприятие реальности и окружающей действительности, ее перевоплощением с преобладанием эмоционального начала, стало властвовать и в творчестве Сальвадора Дали (1904-1989) («Постоянство памяти», 1931) - представителем сюрреализма и как следствие в его работах произошло становление натуралистической манеры исполнения с теоретическо-фантазийной основой.

Данная специфика интерпретации действительности прослеживается в произведениях Василия Кандинского (1866-1944) - основоположника абстракционизма, который вкладывал свое определенное понятие, логику, внутреннюю формулу, помогая увидеть зрителю синтез материальной оболочки и идейной основы изображаемого, выражаясь в идеалистическом равновесии «языка формы и красок» («Композиция VII», 1913) [2, 20].

Творчество П. Пикассо, К. Малевича, С. Дали, В. Кандинского акцентировалось на стремлении привести в соответствие средства изображения с фактами окружающего мира, что приводило их к определенным ограничениям в области формы в пользу предметно-содержательной информации [3, 441] и как следствие к уничтожению реалистической основы изображения. В своей совокупности художники авангарда отражают и понимают действительность с определенным негативным художественным посылом отходя в своем творчестве от реальности. Происходит поиск своих правдивых ответов на вечные вопросы бытия и мироощущения, где реализм жизненной правды отражается по средством схематизма, формализма, искажающего и преобразовывающего изображаемое в искусстве. В такой интерпретации действительности и реалистичности с собственным внутренним видением, ведущие художники авангардного направления в основном ориентировались на новую художественно-эстетическую целевую специфику - создание нового и противопоставление природному.

Авангард несет в себе особое качество художественно-образного языка, перечеркивая в искусстве вычурность и оригинальность формы в ее традиционном классическом исполнении, акцентируется на проявлении дисгармонии мира, антигуманности в обществе, отчуждения личности. В искусстве XX века происходит утверждение новых начал и коренных обновлений, посредством постоянных поисков неведанных экспериментально-эстетических и антиэстетических концепций.

Каждое из ведущих направлений в данный период включало в себя многие вышеупомянутые аспекты крайне радикальных экспериментов, изменяя тем самым сложившееся представление о изобразительных возможностях и здесь следует отметить Пауля Клее (1879-1940), основоположника экспрессионизма, который внес свою роль в данный процесс становления. Через синтез экспериментальных направлений, он продемонстрировал возможность плоского изображения, которое в качестве основы признает новые, открытые пространства содержания и формы. В отличие от ведущих художников того времени, которые в своем творчестве выражали бунтарство и самоутверждение в определенном абстрагировании от действительности, он рассматривал свою деятельность не как диалектическое противоборство, а как союз с «великой природой», позволяющий ему подражать ей в бесконечной и непредсказуемой подвижности («Новый ангел», 1920) [3, 436-439].

П. Клее не удаляется от реальности, он напротив постепенно к ней приближается, стараясь в своих работах помещать формы в предметы или предметные знаки, при этом не избегает вынужденного упрощения их содержания. Художник рассматривает предметную величину в самом начале ее формообразования и одновременно уклоняется от ее подражания, идеализа-

ции, стилизации и т.д. [3, 442]. В его работах на первый план выходит конструкция создаваемой структуры, где форма содержит определенное преимущество перед содержанием, но не противостоит ей.

В творчестве П. Клее создается особый синонимический взгляд на многообразие идей, методов и направлений, путем раскрытия новых сфер деятельности посредством художественной интерпретации жизненной правды, которая движется в соответствии с внутренней логикой художника, не входя в «конфликт» с окружающей действительностью.

Искусство авангарда во взаимодействии с различными стилями и направлениями, повлияло на становление поиска новых путей, экспериментальных преобразований, многоликости, разнообразия и контрастности творческих исканий, которые являются отличительной особенностью художественного творчества начала XX века [1, 3].

**Заключение.** В начале XX века искусство приобрело новые стилевые направления через реализацию различных творческих идей, которые в основном формировались посредством неприятия окружающей действительности с акцентом на кризис переломного времени, что привело к неравномерно-экспрессивным и уравновешенно-парадоксальным на первый взгляд действиям, при стремлении вывести искусство из тупика на новый уровень зрительного и чувственного восприятия.

#### Список литературы

1. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / сост. И.Г. Мосин. – СПб.: ООО «СЗКЭО «Кристалл»», 2006. – 192 с.
2. Модернизм и авангардизм в процессе изучения специальных дисциплин на ХГФ. Часть 1. Методическое пособие для студентов и преподавателей художественно-графического факультета / УО «ВГУ им. П.М. Машерова»; Ковалев А.А. – Витебск: Изд-во ВГУ им. П.М. Машерова, 2002. – 134 с.
3. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; Ред. И. Чечот и А. Лепорк. – СПб.: Академический проект, 2004. – 560 с.

## РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА В УСЛОВИЯХ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

*Д.С. Сенько  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Подготовка высококвалифицированного специалиста педагогического профиля, конкурентоспособного на рынке труда, способного к эффективной работе по специальности не возможна без педагогической практики, где активно формируются знания, умения, опыт и личностные качества, необходимые для решения теоретических и практических задач профессиональной деятельности по выбранной специальности [1; 2;3].

В рамках компетентностного подхода необходимо конкретизировать компетенции, гарантирующие высокий уровень и результативность профессионально-педагогической деятельности учителя и на его основе разработать методические рекомендации по выполнению заданий педагогической практики. Актуальность изучения потенциала педагогической практики связано с погружением студента в атмосферу будущей профессиональной деятельности, которая образует основу для формирования профессиональных компетенций специалиста [1; 2; 3].

Цель исследования – выявление условий для формирования у студентов художественно-графического факультета профессионально-педагогических компетенций в процессе прохождения педагогической практики.

**Материал и методы.** В исследовании участвовали студенты 3–4 курсов художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова. Были использованы следующие методы исследования: наблюдение, интервьюирование, опрос, сравнительно-сопоставительный анализ отчетной документации по практике (дневников практик, рефлексивных отчетов, творческих презентаций, планов-конспектов учебных и воспитательных мероприятий, результатов психолого-педагогических исследований), а также психолого-педагогических исследований ученых в данной области.

Проведенное нами исследование включало изучение сформированности психолого-педагогических знаний, умений и способов действий студентов, их опыт и способности к само-

стоятельной деятельности в отношении сбора информации, планирования, организации, осуществления и контроля в разнообразных видах и формах педагогического процесса.

**Результаты и их обсуждение.** Компетентностный подход применительно к подготовке педагога-художника предполагает наличие постоянной обратной связи с учреждениями образования. В силу этого на ХГФ студенты направляются для прохождения практики в государственные учреждения образования, где работают филиалы кафедр факультета – «Гимназия № 3 г. Витебска имени А.С. Пушкина», Детская школа искусств № 3 «Маладзік», «СШ № 25 г. Витебска», Витебский государственный колледж культуры и искусств, где созданы необходимые информационно-образовательные условия для формирования профессиональных компетенций будущих педагогов-художников.

Реализация компетентностного подхода в процессе педагогической практики студентов ХГФ связана с работой над конкретными организационными и практическими психолого-педагогическими задачами, изучением различной информации для выбора и принятия оптимальных решений в контексте реальных педагогических ситуаций.

Ведущими компетенциями, которые необходимо сформировать в ходе подготовки педагога-художника, сегодня являются:

- способность работать самостоятельно без постоянного руководства, осуществлять целеполагание, планирование, анализ, рефлексию, самооценку педагогической деятельности;
- способность мотивированно проявлять инициативу, оперативно принимать ситуативные решения и осознанно брать на себя ответственность за них;
- способность, выстраивать профессиональные отношения с коллегами, однокурсниками, учащимися, работать в группе, овладеть различными социальными ролями;
- умение прогнозировать и анализировать возможные ситуации и применять уже имеющиеся знания для продуктивного управления ими;
- способность приращивать новые знания и способы действий по собственной инициативе;
- стремление к самоактуализации: осознание, развитие и реализация индивидуального художественно-педагогического и творческого потенциала посредством собственных усилий.

Организационно-педагогические аспекты практики выявляют ряд условий, от реализации которых зависит эффективность формирования профессиональных качеств будущего педагога-художника:

- диагностических (диагностика состояния входной информации, обсуждение противоречий и затруднений в профессионально-педагогической деятельности студентов-практикантов и др.);
- проектировочных (разработка целей, задач урока, планирование структуры, содержания и хода урока, определение качеств и свойств личности обучаемых, необходимых для формирования, развития, воспитания);
- профессионального самовоспитания и саморазвития (мотивированного обеспечения профессионального роста студента путем освоения индивидуализированных методов, приёмов и средств самовоспитания как формы самосовершенствования и саморазвития);
- развитие осознанного ценностно-смыслового отношения к будущей профессии в ходе постоянного взаимодействия с учителями, учащимися, методистами, решения педагогических задач и т.д.).

**Заключение.** Формирование высококвалифицированного специалиста невозможно без создания условия, ориентирующих студентов на творческую деятельность, формирование у них академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.

В процессе педагогической практики у студентов будет эффективно осуществляться становление и развитие компетенций, относящихся к обучающей, развивающей и ценностно-ориентационной деятельности, при условии, что учебно-познавательный процесс подготовки специалиста имеет целостный характер, где все дисциплины специальности взаимосвязаны и дополняют друг друга в формировании необходимых профессиональных знаний, умений, способностей, опыта творческой деятельности, эмоционально-ценностного и волевого отношения к окружающей действительности.

Одним из важнейших условий формирования профессиональных компетенций будущих педагогов-художников является информационно-образовательная среда базы практики, позволяющая студенту реализовать накопленный психолого-педагогический и творческий потенциал.

1. Авво, Б. В. Методология компетентностного подхода в высшем образовании [Электронный ресурс] / Б.В.Авво. – Режим доступа: [herzen-kp@mail.ru](mailto:herzen-kp@mail.ru).
2. Габдрахманова, Е.В. Педагогическая практика студентов как условие формирования ценностно-смысловых ориентиров профессиональной деятельности учителя // Успехи современного естествознания. – 2015. – № 9-3. – С. 536–542.
3. Жиркова, З.С. Педагогическая практика студентов – подготовка к основным видам профессиональной деятельности // Фундаментальные исследования. – 2012. – № 6–2. – С. 360–364.

## РАЗВИТИЕ ВОСПРИЯТИЯ КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ

*Е.О. Соколова  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Развитие способностей человека к творческой «переработке» полученных впечатлений от окружающего мира (в современной художественной педагогике) понимается как формирование целостной системы творческих качеств восприятия, мышления и памяти у занимающихся изобразительным искусством [1]. Особое место в познавательных процессах занимает готовность и способность к художественному восприятию. Восприятие играет основную роль в процессе познания объектов окружающей действительности, необходимое для последующего выполнения изображения в различных видах художественно-творческой деятельности.

Цель данной работы – показать возможности развития художественного восприятия у школьников в процессе обучения изобразительному искусству.

**Материал и методы.** Исследование проведено в ГУО «Гимназия № 4 г. Витебска». Материалом для исследования послужили труды известных педагогов и психологов в области изобразительного искусства: С.А. Рубинштейна, Н.Н. Волкова, Е.И. Игнатьева, В.С. Кузина, Р. Арнхейма, П.М. Якобсона и др. Анализ их основных фундаментальных работ показывает, что непосредственное чувственное познание окружающего мира составляет необходимую основу наших представлений и понятий об объективной действительности для последующей художественно-творческой деятельности.

**Результаты и их обсуждение.** Восприятие представляет собой сложное явление и включает в себя такие процессы, как выделение предмета из фона, оценку величины, яркости и удаленности воспринимаемого предмета, выделение деталей, из которых состоит предмет. Эти механизмы восприятия должны учитываться при обучении школьников рисунку, поскольку они предполагают не только правильное видение характера формы, пропорциональных взаимоотношений частей и целого, закономерностей перспективных явлений, детальный анализ природы, но и эмоциональную и выразительную передачу объектов окружающей действительности.

Восприятие развивается и формируется непосредственно в процессе работы над рисунком. Поэтому проблема художественного видения – одна из ключевых проблем обучения, так как восприятие окружающей действительности является наиболее важным условием успешного овладения учащимися основами изобразительной грамоты и активизации их изобразительной деятельности.

Анализ подготовки школьников к восприятию окружающей действительности показывает, что в начале обучения рисунку ярко проявляется неумение ученика детально охарактеризовать воспринимаемое. Как показала практика, для ученика искать характеристику природы в самом главном, в самом типичном трудно. Но анализ природы, отбор характерного среди деталей – активный, творческий процесс, это сознательное, целенаправленное познание изображаемого предмета и важнейшая сторона процесса восприятия при изображении [2]. Поэтому процесс развития восприятия требует определенной установки, способствующей выделению тех сторон предметов, которые нужны для изображения: анализа «большой» формы предметов, различения характера линий, светлот и оттенков цвета, перспективных сокращений, пропорциональных отношений и многое другое.

На начальной стадии обучения следует научить ученика «смотреть на природу», проследить за тем, чтобы ученик «смотрел» правильно [3]. И это осуществляется постановкой вопросов, требующих выяснения новых сторон изображаемого объекта. Что значит «правильно ви-

деть»? Это значит, что ученика следует научить смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура.

От ученика, занимающегося изобразительным искусством, будь то рисование с натуры или творческая работа, требуется, прежде всего, целостное видение изображаемых предметов. Целостное восприятие возникает в результате синтеза и анализа. Анализ и выделение отдельных деталей делается для того, чтобы лучше увидеть целое [4]. Поэтому учителю в процессе обучения следует акцентировать внимание на целостном восприятии предмета, умении видеть отдельные части предмета в их соотношении с другими частями и всей изображаемой формой.

На всех этапах работы над рисунком процессы анализа и синтеза протекают в тесном диалектическом единстве. Однако это не противоречит тому, что на отдельных этапах работы может преобладать либо анализ, либо синтез. Поэтому рисующий в процессе работы должен идти от целого к частям, а затем опять к целому. Важным условием формирования целостного восприятия является систематичность упражнений в изображении предметов (наброски, зарисовки, этюды).

Как показывает практика, большую трудность для школьника представляет определение основных признаков изображаемого предмета. Поэтому для преодоления сложностей учитель может показать ученику уже выделенные признаки предмета на готовом рисунке или в самом процессе изображения. Прохождение начальной стадии изображения по замыслу учащегося может быть значительно облегчено показом приемов и способов изображения учителем, при котором большую роль играет наблюдение школьником процесса выполнения рисунка взрослым.

Важным средством в развитии восприятия у школьников является применение наглядности. Использование в процессе обучения наглядности обуславливается необходимостью чувственного восприятия изучаемых предметов и явлений как основы формируемых представлений и понятий, а также необходимостью приучения учащихся наблюдать явления окружающего мира.

На развитие восприятия учащихся большое влияние оказывает просмотр произведений искусства отечественных и зарубежных авторов. Такое занятие помогает учащимся лучше и глубже подмечать закономерности в окружающей действительности для последующих изображений [5].

Все большее значение в осмыслении процесса изображения, формировании знаний, в накоплении наблюдений, организации восприятия имеет слово учителя. Слово с первого года обучения приобретает значение ведущего регулятора деятельности. Однако слово должно быть подкрепляемо наглядно-действенными средствами обучения. Через усвоение сведений и правил изображения постепенно расширяется кругозор школьников и обеспечивается развитие их логического мышления, понимание общих связей, существующих между изучаемыми явлениями, фактами и правилами, соединение жизненного опыта и знаний в единую систему.

Проанализировав результаты проведенного исследования, мы разработали и апробировали в учебном процессе общеобразовательной школы систему развития восприятия школьников при проведении занятий художественной направленности. Для активизации изобразительной деятельности школьников целесообразно использовать метод анализа и синтеза, метод целевой установки, соблюдать систематичность упражнений в изображении предметов, использовать слово учителя как регулятора деятельности, широко применять наглядность.

**Заключение.** Опыт работы в общеобразовательной школе показал, что с помощью целенаправленного грамотного и всестороннего обучения, используя разнообразные методы и приемы можно значительно быстрее и эффективнее развивать художественное восприятие школьников.

#### Список литературы

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусств. Пер. с англ. – М.: Прометей, 1994.
2. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. – М.: Учпедгиз, 1961.
3. Кузин В.С. Психология. – М., 1982.
4. Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка. – М., 1950.
5. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия. – М., 1964.

## РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО СКУЛЬПТУРЕ

*С.Н. Сотников  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Актуальность проблемы развития творческих способностей студентов заключается в том, что предусмотренных программой часов аудиторных занятий по скульптуре явно недостаточно для полноценного освоения предмета. На аудиторных занятиях студенты работают только с натурой. Так как освоение технологии, методики лепки, азов пластики требует наглядности, практики, работы с моделью. Чтобы наиболее полно охватить все темы от лепки простого рельефа до лепки фигуры, используются все аудиторные часы. Соответственно, все задания, связанные со скульптурной композицией – творческой составляющей ремесла скульптора выносятся за рамки почасовых занятий. А ведь именно скульптурные композиции являются основой развития творческих способностей студентов.

Цель данной работы – разработка системы освоения навыков работы над скульптурной композицией при подготовке художника-педагога.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили: анализ программ обучения по дисциплине «Скульптура» специальности «Изобразительное искусство и компьютерная графика», «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», наблюдения за учебным процессом при изучении курса «Скульптура», обобщение личного педагогического опыта и опыта работы преподавателей художественно-графического факультета.

**Результаты и их обсуждение.** Самостоятельная работа над скульптурными композициями должна вестись под постоянным контролем. Консультирования по эскизам, по изготовлению каркаса очень важны, для того чтобы избежать ошибок.

Студенты первого курса на практических занятиях по скульптуре выполняют задания, связанные с лепкой рельефа. Первый семестр это:

- лепка копии гипсовой розетки;
- лепка рельефа натюрморта с натуры;
- лепка рельефа головы с гипсовой модели.

В конце семестра студенты на просмотр должны представить выполненные самостоятельно рельеф «Орнаментальная композиция».

Для выполнения этого задания необходимо изучить литературу по данной теме. Сделать графические эскизы будущего орнамента. Затем выполнить чистовой эскиз на бумаге в натуральную величину и перенести его на подготовленный плинт. После этого выполняется прокладка объема пластилином, уточняется рисунок прорабатывается пластика. Орнаментальная композиция может иметь правильную геометрическую форму и вписываться в круг, квадрат (розетка) или иметь ритмический рисунок повторяющихся элементов и вписываться в вытянутый прямоугольник (полоса). Допускаются композиции со свободным расположением элементов, не подчиняющихся никакой геометрической схеме. Это могут быть рельефы по мотивам растительных или животных форм, шрифтовые композиции и т.д. Желательно, чтобы используемые элементы в данных композициях были стилизованы.

Во втором семестре студенты лепят рельефы:

1. Голова натурщицы (портрет друга);
2. Фигура в интерьере (лепится с живой модели);
3. Фигура лошади (лепится с живой модели лошади).

На итоговый просмотр выставляются самостоятельная рельефная композиция «Рельеф головы». Выполнение этого задания позволяет студентам закрепить знания и навыки, полученные на занятиях по лепке рельефа головы с натуры, а также проявить свои творческие способности, выбрав в качестве объекта интересный персонаж или образ. Плинт под небольшой рельеф головы обычно выбирают круглой или овальной формы. Размер подбирается от 7см в диаметре и больше. Небольшую по размеру модельку или плакетку можно дополнить текстом или декоративными элементами. Такие работы будут являться образцом медальерного искусства. Наиболее удачным является размещение головы в профиль, так как это самый выразительный ракурс для портрета в небольшом рельефе. При выборе персонажа студентам предлагается не-

сколько тем: «Мой современник», «Личность, оставившая свой след в истории» (культура, наука, политика, спорт); воображаемый образ (фэнтези, мифический, литературный персонаж).

Как и в предыдущем задании работа начинается со сбора материала (репродукции, фото, видео и т. д.). Затем выполняются графические эскизы в которых находится наиболее выразительная трактовка образа, если необходимо вводятся дополнительные элементы, текст (подбирается шрифт). После выбора самого удачного варианта. Эскиз рисуется в натуральный размер и переносится на подготовленный плинт – основу. Далее производится набор объема, работа с планами, передача пластики. В конце прорабатываются детали, шрифт и т. д. Если данный рельеф будет впоследствии переводится в другой материал (гипс, терракота, воск), то окончательная работа над деталями (буквами, тонкими элементами) может быть произведена по гипсовой форме.

На втором курсе студенты выполняют задания по скульптуре в круглом объеме:

- лепка черепа в натуральный размер;
- лепка круглой головы и гипсовой модели;
- лепка этюда фигуры человека с живой модели.

Кроме выше указанных заданий студенты лепят самостоятельную работу по композиции на тему «Человек и животное» или «Фигура в движении». Данное задание закрепляет навыки, полученные студентами в процессе лепки с натуры головы и фигуры. Эта работа позволяет студентам проявить свою творческую фантазию и создать небольшую интересную скульптурную композицию.

Как и в предыдущих самостоятельных заданиях, процесс создания композиции начинается с выполнения графических эскизов в которых необходимо как можно точнее раскрыть суть темы, найти пропорции в движении. Затем по окончательному эскизу делается проволочный каркас, который надежно закрепляется на деревянной основе. После начинается прокладка объемов, уточнение планов, поиск пластики, нахождение образности. При работе над композицией «Человек и животные» важно найти психологическую связь между персонажами. Они должны быть связаны движением и эмоциями. Могут быть примерные сюжеты: «Человек играющий с собакой»; «Девочка и птицы»; «Всадник»; «Бабушка с козой»; «Дрессировщик» и т. д. По теме «Человек в движении» можно выбрать сюжеты: «Спортсмен», «Танцор», «Столяр» и т.д.

Все самостоятельные работы выполняются в однотонном пластилине и имеют размер не менее 10x10 см для рельефа и не менее 15 см по высоте для объемной композиции.

Данные самостоятельные задания по скульптуре развивают творческое мышление, воспитывают привычку анализировать и претворять опыт работы с натуры в создание самостоятельной творческой скульптурной композиции. Удачные скульптуры могут использоваться для экспозиции выставок, стать образцами для подражания. В дальнейшем, желающие более глубоко осваивать скульптуру, ее технологию, могут заниматься на факультативе, выполнять курсовую по данному направлению, а в конце учебы создать дипломную работу по скульптуре.

**Заключение.** Подготовку квалифицированного художника-педагога в области скульптуры невозможно представить без освоения навыков работы над скульптурной композицией. В дальнейшем, в процессе преподавания в школе, колледже основными заданиями по лепке будут творческие композиции. Задания «на свободную тему», «по представлению» - наиболее любимы и интересны детям. Они с удовольствием лепят композиции с сюжетом из сказок, мультфильмов, передают соответственное впечатление об окружающем мире.

## БЕЛОРУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ ВИТЕБЩИНЫ

*И.А. Сысоева  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В наше время отмечается явная тенденция к возрождению и развитию народного искусства, что связано с заметным ростом широкого интереса к национальным традициям и культурному наследию. Второе возрождение переживают те виды народного искусства, у которых преобладают декоративная, изобразительная сторона.

Значение и роль традиционной культуры в жизни народа неопределимы. Это и форма передачи народного опыта, и одно из средств воспитания подрастающего поколения и молодежи.

Цель данного исследования – показать особенности белорусского народного костюма Витебщины и роль центров творчества и домов ремесел в исследовании и сохранении традиций народных ремесел.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили экспонаты выставочной деятельности центров и домов ремесел, краеведческих музеев. Используются общенаучные методы теоретического исследования: анализ, синтез, сравнение, обобщение.

**Результаты и их обсуждение.** Основные виды одежды, составляющие традиционный костюм белорусов, к концу XIX века сложились в ярко выраженные этнические особенности. Особое внимание уделялось праздничной одежде женщин. При этом комплексы женской одежды разных регионов значительно отличались друг от друга.

Гармоничность, уравновешенность пропорций, формы и декора белорусского традиционного костюма основаны на модульном принципе их конструирования (определен заданной шириной домотканого полотна, кратностью модулей, прямоугольным кроем) и горизонтальном характере размещения декора (обусловлен архаичным способом декорирования модулей полотна на ткацком станке).

Региональные особенности орнаментации свидетельствуют о высокой степени сохранности в народном текстиле белорусов реликтов древних культур. Сложный ромбический орнамент характеризует ткани Поозерья, а свастический – традиционный текстиль белорусско-смоленского пограничья (традиция кривичей). Доминирование ромбо-геометрической орнаментации обусловлено устойчивым использованием древних техник брачного ткачества и вышивки «набором» [1].

В женском костюме северной и восточной части Беларуси преобладает светлый, бело-красный колорит, деликатная сдержанность в орнаментальном декоре.

Традиционные костюмы Витебского региона не сохранились полностью. Воссоздать некоторые из них удалось благодаря исследовательской и экспедиционной работе сотрудников домов и центров ремесел города Витебска и области. Работа этих учреждений культуры направлена на выполнение таких важных задач, как изучение и сохранение народных традиций, передачу подрастающему поколению технологий и художественных особенностей народных ремесел, популяризацию ценностей национального культурного наследия Беларуси.

Ежегодно в разных регионах области и в Витебске проводятся фестивали, смотрят конкурсы, выставки и другие мероприятия по изготовлению художественных изделий утилитарного и декоративного назначения. Опытные мастера делятся своими навыками с молодежью, не давая тем самым оборваться этой важнейшей нити традиций.

Так, в 2013 году в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» в ратуше состоялась презентация большой выставки народного костюма Витебщины. Разновидности национальной одежды – строи регионов – представили Дома ремесел из разных городов Придвинья. В 2016 году в программе «Города мастеров» проходил праздник-конкурс традиционного костюма «Сцяжкі майстэрства». Во время праздника была показана презентация и дефиле коллекций традиционных региональных костюмов. Их представляли дома ремесел Витебщины, а также других областей Беларуси. Показ сопровождался комментариями об особенностях национальной одежды, аутентичных чертах костюма того или иного региона.

В Витебске проводятся открытые областные конкурсы мастеров традиционного ткачества «Полотняные переплеты». В нем принимают участие умельцы из всех регионов Витебщины и зарубежные гости. Областным научно-методическим центром народного творчества совместно с краеведческим музеем осуществлен проект «Здравневская палитра», на котором выставляются костюмы с элементами лоскутного шитья.

В Поставском Доме ремесел «Стары млын» проходила выставка «Народный костюм Западной Витебщины». Экспонаты, которые были на ней представлены, собраны по результатам исследований сотрудниками историко-этнографического музея Шарковщинского района, Поставского и Браславского музеев, а также Полоцкого музея традиционного ткачества Поозерья. Мастера этих учреждений культуры не один год занимаются изучением и реконструкцией народного костюма западных регионов области, по крупицам собирают то, что находят в экспедициях. Жаль, но многие экспонаты не аутентичные. Талантливые мастерицы по книгам, фотографиям, частичкам одежды, описаниям, собранным у людей старшего поколения, пробуют восстановить одежду наших бабушек и прабабушек. Копируют фасоны и узоры вышивки, стараются повторить технику ткачества.



В Сенненском Доме ремесел, который активно развивает тему народного костюма региона, собрана коллекция народной одежды. В частности, в прошлом году, были сделаны свадебные мужской и женский костюмы начала XX века. Мастера дома ремесел возродили аутентичный народный костюм. В деревне Тухинка Сенненского района была найдена оригинальная домотканая ткань. Восстановили крой рубахи. Орнамент вышивки на рубахе являлся точной копией геометрического орнамента этого региона начала прошлого века в виде красно-синих ромбов.

Детали народной одежды широко применяются в современном виде. Этнические мотивы остаются в числе наиболее устойчивых модных тенденций. В современном костюме используются традиции национальной вышивки, покроя, цветовая гамма.

**Заключение.** Белорусский народный костюм при всей своей устойчивости определенных традиционных канонов многовариантен в своем образном орнаментально-композиционном проявлении. Это своеобразная энциклопедия белорусских народных художественных ремесел и неисчерпаемый источник для новых творческих идей.

#### Список литературы

1. Маленко, Л.И. Белорусский костюм XIX – XX вв. / Л.И. Маленко. – Мн.: Бел. наука, 2006. – 142 с.

## ПОДГОТОВКА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА К ПОСТАНОВКЕ И РЕАЛИЗАЦИИ ЦЕЛИ УРОКА

*Г.С. Федьков  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Профессиональное становление в вузе будущего преподавателя изобразительного искусства немислимо без практического обучения. Педагогическая практика является сложным и ответственным этапом на пути формирования специалиста. Она направлена, в первую очередь, на то, чтобы помочь студенту интегрировать теоретические знания и перевести их в плоскость решения практических задач обучения, развития и воспитания учащихся [1].

Целью данного исследования является изучение готовности студентов художественно-педагогических специальностей, в том числе и будущих преподавателей начальных классов, к педагогической работе в школе.

**Материал и методы.** Было проанализировано 34 конспекта, 15 – будущих преподавателей начальных классов и 19 – будущих преподавателей изобразительного искусства. В качестве методов сбора научной информации нами были выбраны: изучение педагогической литературы по проблеме исследования; анализ содержания развёрнутых планов-конспектов к зачётным урокам.

**Результаты и их обсуждение.** Определяя научно-методическую сущность педагогической практики, В.П. Горленко справедливо утверждает, что педагогическая практика это не просто приобщение студентов к учебно-воспитательной работе в школе или иных образовательно-воспитательных учреждений. Это не только накопление ими эмпирического опыта, что, безусловно, важно, а осмысленное применение психолого-педагогической теории в реальных условиях учебно-воспитательного процесса учреждений образования и выработке на этой основе готовности к профессионально-педагогической работе [2]. Реалии современной жизни требуют педагога, умеющего грамотно интерпретировать педагогические явления. Это предполагает интеграцию знаний из самых разных областей, необходимых для формирования у учащихся умений не только к выполнению практических изобразительных задач, но и к принятию грамотных, ответственных решений в различных сферах жизнедеятельности. Под грамотной интерпретацией педагогических явлений мы понимаем не только умение педагога профессионально выстраивать её на содержательном и технологическом уровнях. Важно научить будущего преподавателя осмысливать свою работу на методологическом и методическом уровнях, встраивать её в концептуальный контекст, предвидеть эффекты обучающей, развивающей и воспитывающей педагогической деятельности.

Анализ профессиональной готовности преподавателя изобразительного искусства показывает, что в реальном учебном процессе его научно-теоретическая подготовка обнаруживает

слабые умения в области проектирования целей урока. Об этом свидетельствуют результаты проведённого нами анализа развёрнутых панов-конспектов студентов к зачётным урокам.

Оценивание конспектов осуществлялось по умению студентами формулировать цель урока, её обучающий, развивающий и воспитательный компоненты.

Результаты оценивания содержания конспектов выглядели следующим образом:

- «пять» баллов – 2 конспекта (5,9%), высокий уровень, цель, её компоненты соответствуют содержанию урока;

- «четыре» бала – 8 конспектов (23,5%), средний уровень, цель, её компоненты в основном соответствуют содержанию урока, однако они не чётко сформулированы и не все компоненты прослеживаются в структуре планируемого урока;

- «три» бала – 16 конспектов (47%), ниже среднего уровня, компоненты цели носят общий, декларативный характер, просматривается путаница в их определении. Беседа по теме урока и объяснение нового материала не согласованы с развивающим и воспитывающим компонентами цели. Не определена деятельность педагога в процессе самостоятельной работы учащихся в соответствии с обучающим компонентом, подведение итогов урока сведено к констатации хорошей работы учащихся на уроке;

- «два» бала – 8 конспектов (23,5%), низкий уровень, компоненты цели не согласованы с содержанием урока. Сравнительный анализ конспектов вышеназванных студентов показал, что и те, и другие имеют одинаковые просчёты в целеполагании, в разработке содержания урока.

Проанализировав результаты проведённого исследования, мы разработали и апробировали в учебном процессе вуза структуру целеполагания. Так, обучающий компонент цели определяют основные группы учебных задач. Это - композиция; форма, пропорции, конструкция; цвет; свет (освещение); пространство; объём. Развивающий компонент ориентирован на развитие познавательных, эмоциональных, оценочных, волевых, поведенческих, рефлексивных процессов. Воспитывающий компонент направлен на приобщение учащихся к духовным ценностям и приоритетам белорусского общества.

**Заключение.** Опыт показывает, что готовность специалиста к осуществлению учебно-воспитательной работы с учащимися обусловлена, прежде всего, состоянием специальной и методической подготовки на факультете, умением ставить и решать цели урока в практической педагогической деятельности.

#### Список литературы

1. Федьков, Г.С. Педагогическая практика в системе подготовки будущих учителей изобразительного искусства // Г.С. Федьков // Искусство и культура. – 2013. - № 3(11).
2. Горленко, В.П. Педагогическая практика студентов: развитие научных основ / В.П.Горленко; под ред. И.Ф. Харламова. – Минск: Университетское, 2002. – 294 с.

## САЦЫЯЛАГІЧНЫЯ АСПЕКТЫ ДАСЛЕДАВАННЯ МАСТАЦТВА ў ХХ СТАГОДДЗІ

*М.Л. Цыбульскі  
Віцебск, ВДУ імя П.М. Маішэрава*

У першай палове ХХ стагоддзя здаецца канчаткова была развянчана ілюзія незалежнасці мастацтва ад грамадства, і яшчэ больш узрасла неабходнасць вывучэння складаных міждысцыплінарных ўзаемадчынненняў тэорыі і гісторыі мастацтва з дапамогай розных метадаў тэарэтычнай і эмпірычнай сацыялогіі. Сацыялогія мастацтва ў шырокім сэнсе пачала даследаванне ўзаемазалежнасцяў паміж грамадствам ў цэлым і мастацтвам, як спецыфічнай сферай грамадскай дзейнасці. Аналізаваліся ўздзеянне мастацтва на аўдыторыю, сацыяльныя механізмы і сродкі распаўсюджвання твораў мастацтва, мастацкія густы публікі, іх дыферэнцыяцыя і ўплывы на мастацкую творчасць.

У ХХ стагодзі спецыфіка сацыялогіі мастацтва, як галіны сацыялагічных ведаў абумоўлена мноствам трактовак паняцця “мастацтва”. Так, ці інакш мастацтва, як сацыяльны феномен ў мінулым стагоддзі аналізуецца па трох накірунках, сярод якіх: змястоўны аналіз твораў мастацтва з выкарыстаннем сацыялагічных метадаў, сацыялогія мастацкай вытворчасці і сацыялогія спажывання ў мастацкай сферы.

Мэта даследавання – вызначыць і прааналізаваць асноўныя сацыялагічныя аспекты даследавання мастацтва ў ХХ стагоддзі.

**Матэрыял і метады.** Матэрыялам даследавання сталі навуковыя працы і апублікаваныя ў XX стагоддзі матэрыялы замежных і айчынных аўтараў, звернутыя да шматлікіх сацыялагічных аспектаў аналізу мастацтва. Сярод асноўных метадаў, якія выкарыстаны ў даследаванні – храналагічны і метады сістэмнага аналізу.

**Вынікі і іх абмеркаванне.** Ужо ў XIX стагоддзі з’яўленне сацыялогіі мастацтва вызначыла два адносна самастойныя накірункі даследавання – тэарэтычную і эмпірычную (прыкладную) сацыялогію мастацтва. Кола праблем тэарэтычнай сацыялогіі мастацтва склалі выяўленне разнастайных формаў сацыяльнай абумоўленасці мастацтва, уплывы вядучых сацыяльных груп на тэндэнцыі мастацкай творчасці і крытэрыі мастацкасці, сістэма ўзаемаадносін мастацтва і ўлады. Даследаванні ж аўдыторыі мастацтва, стымуляў далучэння публікі да розных відаў мастацтваў, статыстычны і колькасны аналіз працэсаў мастацкай творчасці, ўспрымання – сталі прадметам даследавання эмпірычнай сацыялогіі мастацтва.

У пачатку XX стагоддзя на Захадзе назіраўся сапраўдны выбух цікавасці да сацыялагічнай праблематыкі мастацтва. Ля вытокаў сацыялогіі мастацтва ў гэты час стаяў Макс Вэбер, які ў сваіх працах звярнуўся да сацыялогіі музыкі і катэгорыі рацыянальнасці.

Але калі на Захадзе ў першай трэці XX стагоддзя ў сацыялагічнай трактоўцы мастацтва і яго гістарычнага развіцця пераважаў пазітывізм у формах сацыялагічнага рэдукцыянізму і інстытуцыяналізму, то ў Расіі, а пазней СССР – марксізм у формах эканамічнага і класавага дэтэрмінізму [1]. Прыкладна ў гэты час патрыярх амерыканскай сацыялогіі Люіс Мэмфард прапанаваў такую формулу сацыяльна-мастацкіх сувязяў: “калі грамадства здоравае - мастак узмацняе яго здароўе, калі грамадства хварэе - мастак узмацняе яго хваробу”. Пры гэтым Л. Мэмфард не ў поўнай меры ўлічваў крэатыўныя магчымасці самога мастака, яго магчымасці бачыць далей і глыбей сучаснікаў.

Калі на першым з’ездзе сацыёлагаў мастацтва ў 1930 г у Германіі былі прапанаваны нават дзве процілеглыя адна адной канцэпцыі сацыялогіі мастацтва, то ў былым СССР у гэты ж час сацыялагічны падыход да даследавання мастацтва ідэолагі сталінізму абвясцілі “вульгарным”, а сацыялогію мастацтва – буржуазнай навукай. Адносіны да сацыялогіі мастацтва ў савецкім грамадазнаўстве змяніліся толькі ў другой палове 50-х гадоў. Была створана сацыялагічная асацыяцыя, з’явіліся першыя даследаванні ў якіх прыярытэтнае значэнне меў сацыялагічны аналіз мастацтва (Дзмітрый Казлоў, Анатоль Харчаў, Аляксандр Ягораў).

У сярэдзіне XX стагоддзя ў розных краінах назіраецца павышаная ўвага да праблем сацыялогіі мастацтва, узнікаюць навуковыя падраздзяленні, утвараюцца даследчыя інстытуты, рэгулярна праводзяцца канферэнцыі выдаюцца часопісы. У асэнсаванне праблем сацыялогіі мастацтва ў 1950-1960-х гадах значны ўнёсак зрабілі Тэадор Адорно і так званая франкфурцкая школа. У гэты перыяд П’ер Франкастэль стварыў і ўзначаліў першую ў Францыі кафедру сацыялогіі мастацтва ў Практычнай школе вышэйшых даследаванняў у Парыжы. Яшчэ адзін французскі сацыёлаг Жан Дювіньё ў 1969 годзе у сваёй кнізе "Сацыялогія мастацтва" [2] звярнуў увагу на неабходнасць распрацоўкі паняццяў і глыбіннага даследавання сацыяльнага значэння мастацкай творчасці. Адзін з заснавальнікаў рускай і амерыканскай сацыялагічных школ Піцірым Сарокін піша ў гэтыя гады аб тым, што мастацтва цесна злучана са “звышсістэмай” грамадства і калі яна змяняецца, то ў такім жа кірунку змяняюцца і ўсе асноўныя формы мастацтва. Падрыхтаваная нямецкім і венгерскім сацыёлагам Арнольдам Хаузэрам яшчэ ў 50-я гады кніга “Сацыяльная гісторыя мастацтва і літаратуры” ў пачатку 70-х перавыдаецца выключна як "Сацыялогія мастацтва" [3].

Адным з ініцыятараў правядзення сацыялагічных апытанняў у свеце мастацтва стаў французскі сацыёлаг і філосаф П’ер Бурдье, які сцвярджаў, што кажучы пра публіку варта ўлічваць, што яна сацыяльна дыферэнцыявана. Бурдье аналізаваў катэгорыю “густу”, стварыў тэорыю “поля”, паводле якой мы не можам зразумець твор мастацтва і яго значэнне без ведаў пра асабліваасці “поля” у якім ён быў выкананы [4].

Спраба пабудаваць сацыялогію мастацтва як эмпірычную дысцыпліну ў пачатку 1970-х уласціва прафесару сацыялогіі мастацтва Кельнскага ўніверсітэту Альфонсу Зільберману. Паводле яго тэорыі сацыялогія мастацтва будзе на эмпірычным назіранні, а мастацкі працэс даследуецца ў яго татальнасці, г.зн. як узаемадзеянне і ўзаемазалежнасць мастакоў, твораў мастацтва і публікі.

Развіццё савецкай сацыялогіі мастацтва ў другой палове 60-х – пачатку 70-х гадоў было накіравана на вызначэнне прадмета і межаў сацыялогіі мастацтва; на высвятленне стаўлення да савецкай сацыялогіі мастацтва 20-х гадоў; на распрацоўку метадалогіі і інтэрпрэтацыю дадзеных эмпірычных сацыялагічных даследаванняў мастацкіх з'яў. І, канешне ж, на крытыку буржуазных канцэпцый сацыялогіі мастацтва (працы Айгара Вахаметса, Сяргея Плотнікава, Юрыя Пярова, Юрыя Давыдава, Міхаіла Аўсянікава, і інш).

У Еўропе і ЗША ў 70-х гадах ХХ стагоддзя паўстаў новы кірунак у нечым блізкі тэарэтычнай сацыялогіі мастацтва – “сацыяльная філасофія мастацтва”, а. амерыканскі тэарэтык Джордж Дзікі ўпершыню акрэсліў контуры “істытуцыянальнай тэорыі мастацтва”. Эпоха постмадэрнізму прадэманстравала новыя складаныя формы міждысцыплінарных узаемадзеянняў тэорыі і гісторыі мастацтва з рознымі метадамі тэарэтычнай і эмпірычнай сацыялогіі. Значна узрастае колькасць артыкулаў у якіх розныя аспекты сацыялогіі мастацтва былі прадстаўлены. Большасць з іх прысвечана інтэрпрэтацыі дадзеных пэўных сацыялагічных даследаванняў, вызначэнню сацыялагічнага кантэксту развіцця мастацтва. Больш рэдка разглядаюцца тэарэтычныя і метадалагічныя праблемы сацыялогіі мастацтва, пытанні статусу і прадмета сацыялогіі мастацтва

Адметная роля ў развіцці сацыялогіі мастацтва ў ХХ стагоддзі належыць прадстаўніку Чыкагскай сацыялагічнай школы Говарду Бекеру які лічыў, што аб'ект мастацтва нараджаецца не толькі зыходзячы з творчай працы яго аўтара, а і ў выніку функцыянавання так званага свету мастацтва, унутраныя сувязі якога ён і прапанаваў даследаваць [5].

У СССР у канцы 70-х пачатку 80-х гадоў праблема прадмета сацыялогіі мастацтва актыўна абмяркоўвалася ў працах А. Кукліна, С. Плотнікава, А. Карагіна, І. Леўшынай, А. Казіна, А. Сохара, Ю. Пярова і іншых.

У сярэдзіне 1980-х у Марсэлі адбылася Першая Міжнародная канферэнцыя сацыялагаў мастацтва, якая пацвердзіла значны прагрэс у галіне сацыялогіі мастацтва за апошнія 25 гадоў, і адзначыла, што у межах сучаснай сацыялогіі актыўна вывучаюцца супярэчнасці паміж, па сутнасці, бязмежнымі магчымасцямі мастацтва і спосабамі іх сацыяльнай адаптацыі; даследуюцца формы ангажаванага стаўлення да мастацтва з боку палітыкі.

Сацыялогія мастацтва ў 1990-я гады перажывала новы ўзлёт як ў ЗША, так і ў Еўропе, дзе актыўна разгортваліся сацыялагічныя даследаванні, быў арганізаваны сталы маніторынг наведвальнікаў музеяў, аналіз іх сацыяльна-дэмаграфічных характарыстак, і да т.п.. Асноўнай мэтай даследаванняў было атрыманне канкрэтных дадзеных, неабходных для выпрацоўкі пэўнай культурнай палітыкі як асобных інстытутаў, так і дзяржавы ў цэлым. Навуковыя даследаванні (Веры Зольберг, Вэндзі Грысвальда, Дж. Харысана і Сінціі Уайт і інш.) таксама былі скіраваны на працэсы стварэння твораў мастацтва. Напрыканцы ХХ стагоддзя сацыялогію мастацтва пачалі атысямляць з сацыялогіяй культуры. У праблемным полі сацыялогіі, аказаліся пытанні ўздзеяння мастацтва на аўдыторыю, сацыяльныя механізмы і сродкі распаўсюджвання твораў мастацтва, мастацкі густ публікі, яго дыферэнцыяцыя, яго ўздзеянне на мастацкую прадукцыю.

**Заклучэнне.** ХХ стагоддзе стала важным этапам фарміравання асобных галін сацыялогіі мастацтва: сацыялогіі музыкі, тэатра, жывапісу, кіно і тэлебачання Развіццё заходняй сацыялогіі мастацтва ў мінулым стагоддзі. засноўвалася на розных тэарэтычных і метадалагічных падыходах, напрыклад такіх, як інтэракцыянізм, функцыяналізм, тэорыя культурна-гістарычных тыпаў, тэорыя сацыяльнага дзеяння і г.д.. Кола нявырашаных праблем, да якіх звярталіся даследчыкі, было злучана з вызначэннем ролі, якую мастацтва адыгрывае ў жыцці чалавека, у развіцці грамадства. На сацыялогію мастацтва не мог не паўплываць і той факт, што ў сучасным мастацтве, эстэтыцы многія катэгорыі моцна змяніліся, набылі цэлы шэраг дадатковых канатацый. А сучаснае мастацтвазнаўства ўсё больш часу прысвячае высвятленню пытання пра межы самога мастацтва.

#### Спіс літаратуры

1. Глотов М.Б. Границы предмета социологии искусства // Социологические исследования, 1999. – №. 1. – С. 122.
2. Duvignaud J. Sociologie de l'art. Paris, 1969.
3. Hauser A. Soziologie der Kunst. Munchen, 1974.
4. Бурдые П. Социология социального пространства. – М. – СПб., 2007.
5. Becker H.S. Art Worlds. Berkley, 1982.
6. Хренов Н.А. Социально-психологический аспект взаимодействия искусства и публики. – М., 1981.

## ВЫШИВКА СОЛОМКОЙ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

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

В последние годы уделяется большое внимание изучению угасающих видов народного декоративно-прикладного искусства. В этой связи особый интерес представляют те виды творчества, которые тесно связаны с художественной обработкой местных растительных материалов – лозы, бересты, рогозы и соломки.

В работе с солодкой есть определенная магическая притягательность. Этот теплый, солнечный материал будто имеет колдовскую силу, и тот, кто однажды пробовал плести, клеить из соломки, становится страстным поклонником этого вида художественного ремесла.

Цель данной работы – показать возможность сочетания традиционных видов народных ремесел и современных видов декоративного искусства, в результате чего появляются новые формы и виды декоративных изделий из соломки.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили схемы вышивки, соломенные нити и ленты, а также методические рекомендации по технологии выполнения декоративных швов соломенной нитью. Использованы общенаучные методы теоретического исследования: анализ, синтез, сравнение, обобщение; изучение научно-методической литературы, материалов учебной деятельности центров и домов ремесел,

**Результаты и их обсуждение.** Вышивка соломенной нитью – забытый вид народных художественных ремесел, к возрождению которого в последнее время проявляют интерес мастера центров творчества и домов ремесел.

Сухая солома – хрупкая и ломкая, но при распаривании она становится мягкой, пластичной, приобретает способность к крутому изгибу, а высохнув, хорошо сохраняет заданную форму. Такие качества в сочетании с природными декоративными свойствами – глянцевою поверхностью, естественной красотой цвета – позволяют в работе с материалом достигать высокого художественного результата.

Традиции художественной обработки соломки не забыты, а потенциал этой техники ещё далеко не исчерпан. С развитием других видов декоративно-прикладного искусства соломенные изделия стали уходить из быта, вытесняясь современными декоративными видами.

Традиционная ручная вышивка является также одним из самых любимых и распространенных видов рукоделия. В старину все женщины владели этим искусством. Вышивка была связана со стародавними обычаями и обрядами крестьянства. Каждое изображение, каждый узор охранялись и не изменялись, потому что все они несли смысловую нагрузку, имели определенное значение.

Большое разнообразие классификаций и видов стежков и швов ручной вышивки позволяют изучить и выполнить анализ материала и ряд образцов ручной вышивки. Традиционный материал для вышивки – нить можно заменить соломенной нитью. Народные традиции использования природных материалов можно перенести на ручную вышивку и предложить новый вид декоративного творчества – вышивку соломенной нитью (или лентой) (рисунок 1).



Рисунок 1

Техника вышивки соломенной нитью – увлекательное занятие, не требующее больших физических, умственных и материальных затрат. Нет необходимости в специально оборудованной мастерской для работы. Достаточно кабинета по трудовому обучению оснащённого электрической плитой.

Солома – это природный традиционный материал Беларуси, он экологически чистый и его использование не принесёт вреда здоровью учащихся. Техника вышивки соломенными нитями – достаточно трудоёмкое занятие и рекомендовано для учащихся средних и старших классов. У подростков отлично развита мелкая моторика рук, усидчивость, концентрация внимания, что позволяет без труда справиться с поставленной перед ними задачей по выполнению декоративных художественных изделий.

Изделия с элементами вышивки соломкой могут широко использоваться как сувенирная продукция в традиционном белорусском стиле или декоративные вещи для украшения интерьера (Рисунок 2).



Рисунок 2.

**Заключение.** Занятия по вышивке соломкой позволяют повысить уровень эстетического и нравственного воспитания детей, развивать художественный вкус, развивать мелкую моторику рук, формировать интерес к изучению традиционной народной культуры и искусства.

#### Список литературы

1. Винникова, В. Н. Возрождение ремесла / В. Н. Винникова, В. Н. Селивончик. – Мн.: Польша, 1993. – 143 с.
2. Иванова А. Ручная вышивка / А. Иванова - изд. Акад. непрерыв. проф. обр. 2007. – 64 с.

## ТРАДИЦИИ ИМПРЕССИОНИЗМА В ЖИВОПИСИ СЕРГЕЯ НИКОЛАЕВИЧА МАСИХО

*Д.М. Фурик  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Бесчисленные проявления природы, которые запечатлевают художники на своих полотнах внутренне противоречивы, многолики, наполнены загадками. Тайны которые таит природа захватывают, вдохновляют творцов в стремлении отобразить образы природы в своем творчестве.

Одной из основных тем творчества С.Н. Масихо является природа родного края. Художник проникновенно запечатлевает образы родного Кричева.

Цель исследования – раскрыть особенности творческой манеры художника С.Н. Масихо.

**Материал и методы.** Материалом послужили произведения художника С.Н. Масихо (период 2012–2016 гг.). В работе над статьей использовались следующие методы исследования: описательно-аналитический метод, сравнительно-сопоставительный метод и метод контекстного анализа.

**Результаты и их обсуждение.** В современной пейзажной живописи присутствует стремление к тщательному анализу образного раскрытия содержания картин. Часто живописцы передают оригинальное видение многообразия красоты природы, их вдохновляет естественная красота родных мест. Многие пишут преимущественно окраины города, его старинные уголки, часто в картинах есть сельские мотивы.

Маститый художник вспоминает, что начинал рисовать в обычных пятикопеечных альбомчиках. В старших классах его учил Михаил Иванович Иванов и Анатолий Григорьевич Герасченко.

Пейзажи С.Н. Масихо – это трепетное отношение к природе как к матери. Художник погружает нас в тайны невидимой естественной жизни природы. Неброскую, но кроткую, близкую душе родную природу.

В образном решении большинства работ живописца основная роль принадлежит выразительным средствам живописи – соотношению композиционных масс, цветовым контрастам, индивидуальной живописной манере.

Одной из основных целей передаче неповторимой атмосферы родных мотивов природы. С.Н. Масихо стремится показать впечатление от увиденной красоты. Именно поэтому главным в его творческой деятельности является работа с натуры. Живописец подчеркивает важность непосредственного единения с природой в ходе пленэрной работы, так как при письме в студии трудно добиться тех неподражаемых оттенков красок, того воздуха и света, которые очень хочется передать на полотне. Каждый написанный пейзаж – это состояние души как природы, так и самого автора.

Опыт работы с натуры, то есть этюд – как бы подсказывает изобразительный язык, включающий рассудочную функциональность. Цвет в данных композициях как бы воплощает непроизвольное ощущение. Для этюдных композиций характерно необычайно чуткое эмоциональное восприятие окружающего предметного мира. За любым оттенком следует его полутон и различные части тональностей. Нередко форма может теряться в утонченном восприятии цвета, а грани могут быть размыты, и тогда уже непосредственно цветовое решение картины выступает в качестве доминанты целостного построения пространства.

В живописном творчестве мастера можно выделить определенный набор мотивов, которые присутствуют в композиции картин, а именно дерево, река, деревенские дома, изгородь. Также имеются такие мотивы как мотив дороги («Мыс любви» (2013) [1].

В большинстве случаев именно мотивы природы всегда привлекают своим умилением, красочностью, огромным спектром чувств. Природные просторы вызывают яркий эмоциональный отклик при восприятии художественного произведения. Воспринимая картину происходит психологическая релаксация, мы погружаемся в нее.

В большом числе произведений художнику удалось проникнуть в сущность пейзажа родных мест, передать его своеобразие. Таковы работы «Зимнее солнышко» (2013), «Мыс любви» (2013), «Декабрьские тучи» (2015), «Вид на Сож» (2015), «Весна на Соже» (2015), «Май на Соже» (2016), «Весеннее солнце» (2016) и многие другие.

Так полотно «Май на Соже» (2016) смотрится целостно, красочность и форма мазка живо передает теплое состояние природы. Такие этюды как «Вечер на Соже» (2012), «Вид с мыса любви» (2014), «Последние льдины» (2016) выполнены крупными локальными по цвету пятнами. Так цветовой диапазон последней из них сужен в отличие от тонального решения. Ведущий цвет пейзажа – светло-коричневый и по насыщенности тесно связан со структурой светового потока, освещения. Сложное сочетание коричневых, охристых и зеленых тонов составляет живописное решение характерное для большинства произведений.

Живописец пользуется своеобразным приемом, он кладет краску большими локальными пятнами и уже внутри пятна наносит мазки различных оттенков. Это дает возможность разработки тонких цветовых сочетаний и в то же время делает живопись ярче. За счет богатых цветовых переходов, подчеркнутого рисунка на переднем плане, создается особая рисунчатость его живописи.

Живописец очень любит изображать переходные состояния природы, переходные сезоны (осень, весна): «Осень на озере Караси» (2012), «Солнышко и Сож» (2013), «Камень у Сожа» (2014), «Осень на Соже» (2014), «Цветут яблони» (2014), «Весна на Соже» (2015), «Первая зелень» (2015), «Весеннее солнце» (2016), «Звон колоколов» (2016), «Последние льдины» (2016) и др. Картина «Осень на Соже» (2014) передает изменчивое природное состояние. Часть неба занята густыми тяжелыми облаками, которые нависли над деревьями, привлекают взгляд сочетанием серо-синих и белесо-голубых оттенков, присутствует чувство надвигающегося дождя.

Значительное количество работ посвящено изображению природы в зимнюю пору года. Это зимний пейзаж, переданный с необычайной чуткостью к нюансам цвета. Зимнее настроенное чувствуется в работе «Зимнее солнышко» (2013). Это пейзаж, в котором превалируют яркие оттенки синего и охристого. Первые заморозки с их ледящей прозрачностью переданы с помощью оттенков голубого, кобальта и желтого. Здесь все как бы наполнено свежестью, яркостью красок наступившей зимней поры.

Для достижения достоверного отражения жизни в ее постоянной изменчивости и динамике, как фрагмента природного целого приходится не только прибегать к целому арсеналу художественных средств (преимущественно, композиционных приемов), но и перенимать взаимоотношения пространства картины, художника и зрителя [2].

Жизнь идет, и мироощущение художника меняется. Изменился стиль его работ, отношение к картинной плоскости, изобразительный язык. Если первоначально мастер отталкивался

от работы с натурным материалом, то сейчас, когда он многое может, когда к нему пришла мудрость, когда вещи воспринимаются им в своей сути, он приходит к формальному искусству. Это искусство упрощенное, более доступное для зрительского восприятия, но не простое по своему содержанию. С упрощением языка, усложнился колорит, изменились цветовые пристрастия. Напряжение колорита уточняет заложенную идею, усиливает ее звучание.

**Заключение.** Таким образом, в творчестве С.Н. Масихо явно прослеживаются импрессионистические черты. Это проявляется в передаче света при помощи тонких, изысканных тонов, смещении фокуса внимания на случайное и нетипичное, разложении сложных тонов на составляющие их чистые цвета спектра, этической ценностью, основанной на идее гармонии и всеобщей единства мира.

#### Список литературы

1. Беларускае мастацтва дваццатага стагоддзя: Альбом-каталог / Склад. Г.Б. Багданава і інш. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2001. – 265. – С. 5.
2. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
3. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.: [монография] / Л.Н. Дробов ; под ред. А. И. Мальдиса. – Мн.: Вышэйшая школа, 1974. – 334 с.

## РАЗВИТИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ НАБРОСКА

*В.О. Юрдынский  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Одной из специальных дисциплин, являющихся важной составной частью общей профессиональной подготовки для будущих педагогов-художников и дизайнеров являются занятия по обучению наброску и кратковременному рисунку.

Главной целью при обучении искусству наброска является развитие познавательной и творческой активности студентов, мобилизации всех психических процессов: восприятия, мышления, образных представлений в процессе выполнения в условиях ограниченного по времени изображения объекта (предмета или группы предметов), а также развитие навыков рисования различными графическими материалами и принадлежностями.

Целью данной статьи является анализ процесса обучения искусству наброска, использования методических приемов и способов развития познавательной и творческой активности студентов.

**Материал и методы.** Материалом для анализа послужило содержание учебных программ факультативных занятий по наброску на первом и втором курсах, научно-методической литературы по обучению изобразительному искусству (учебному и творческому наброску), психологии познавательных процессов, а также выполненные учебные работы студентов. В процессе проведения анализа данного процесса использовались словесные методы (беседа, установка на наблюдения, инструктаж); практические методы (наброски и зарисовки), упражнения по использованию графических материалов, обсуждение результатов процесса обучения искусству наброска.

**Результаты и их обсуждение.** Факультативные занятия по наброску проводятся со студентами всех специальностей на 1 курсе во втором семестре и 2 курсе на 3 семестре. В целом общие учебные и творческие задачи обучения на двух курсах единые, основное различие состоит в выборе объекта (субъекта) изображения, а также уровень развития практических навыков выполнения набросков и зарисовок и специфике выбора и творческого применения выразительных средств изображения и использования графических материалов.

В процессе проведения занятий по учебному рисунку студенты, осваивая основы изобразительной грамоты, выполняют в основном длительные задания, последовательно поэтапно решают учебные задачи компоновки и линейно-конструктивного построения изображения на плоскости листа. На протяжении следующих этапов ведения работы они решают задачи объемной формы, освещения и пространства, а также материальности и фактуры предметов. Все эти задачи последовательно решаются в продолжение всего рисунка.

Во время выполнения продолжительного рисунка и глубокого изучения природы у студентов последовательно активизируются психические процессы восприятия объекта и изображе-



ния, а также мыслительные процессы анализа и синтеза, сравнивая рисунок и изображаемый объект. Процессы протекают неравномерно, постоянно активизируясь и затухая в процессе утомления во время работы, при этом часть времени используется непроизводительно. В этот период рисунок ведется пассивно без особой заинтересованности. Занятия кратковременными видами рисунка в виде набросков и зарисовок призваны активизировать познавательную творческую активность студентов, а также вооружить их необходимыми практическими навыками для выполнения творческих и учебных задач при работе над композицией, проектированный дизайнерской деятельности, самостоятельного художественного творчества.

Специфика наброска состоит в нескольких особенностях этого процесса, а именно:

- ограниченного короткого промежутка времени, в течении 5-20 минут;
- широкого диапазона используемых изобразительных средств и приемов ведения работы;
- разнообразие и сочетание применяемых графических материалов и принадлежностей;
- множество решаемых учебных и творческих задач, применяемых методов и приемов в процессе выполнения набросков и зарисовок;

Программа 1 курса предусматривают обучение наброску при выполнении заданий по многим темам, начиная с изображения группы геометрических тел, предметов быта, домашнего обихода, мебели. При этом студенты учатся активно наблюдать, сравнивать пропорции, конструктивные особенности, очертание и общей силуэт формы. На этом этапе активизируется процесс восприятия и мышления, происходит активный отбор основных характеристик изображаемого объекта, выбор выразительных средств и графических материалов для более эффективного решения поставленной педагогом или самостоятельно учебной и творческой задачи.

Необходимо подчеркнуть, что на каждом этапе выполнения наброска (зарисовки) студент должен четко знать задачи и методы их осуществления, понимать в чем заключаются творческие и учебные аспекты работы. В связи с этим необходимо настойчиво осуществлять поиск такой точки зрения на натуру, с которой она смотрится наиболее интересно, выразительно, когда полнее раскрывается строение формы изображаемого объекта.

«Процесс создания набросков динамичен и активен, он способствует мобилизации творческих сил и устремлений рисующих, вызывает необходимость интенсивно осуществлять поиск изобразительных средств, методов решения изображения с целью достижения наибольшей выразительности и образности изображаемого». [1,с.78]

Ряд учебных заданий по наброску на 1 курсе связан с изображением птиц, насекомых, рыб и животных.

При выполнении этих заданий необходимо научить решать множество учебных и творческих задач связанных с конкретными изображаемыми объектами. Рисуя птиц и животных студент может поставить для себя и дополнительные задачи, например, выполнить зарисовки отдельной части (голова, лапка (нога)), чтобы лучше ознакомиться со строением какой-либо части.

Решая задачи передачи формы, материальности, фактуры студент сознательно выбирает графический материал и изобразительные средства (линию, пятно). Если студент имеет уже определенный опыт выполнения таких видов рисования, понимает специфику набросков и поставленную задачу, он не будет пассивно копировать, срисовывать натуру, или попросту перечислять многочисленные детали, а создает нечто новое, увиденное в природе, подмеченный художественный образ.

Важное значение для активизации познавательных процессов при выполнении набросков и зарисовок является определенная установка выраженная в словесной форме педагогом или же в виде внутренней речи рисующего. При этом активизируется внимание и восприятие объектов и рисунка. Взгляд на объект становится более цепким осознанным. При этом формируется такое качество художника как наблюдательность и зрительная память. Ограниченный промежуток времени, отведенный на выполнения набросков требует от студента собранности, быстрого ориентирования, активности мышления, острого видения изображаемой природы, отбора изобразительных средств, образных характеристик изображаемого объекта. При этом студент должен быть собран, нацелен на быстрое, точное и выразительное решения наброска.

Важным стимулирующим средством для творческой активности студентов является видимый конечный результат. Удачный рисунок и похвала педагога стимулируют желание студентов заниматься дополнительно таким видом рисования самостоятельно во внеучебное время.

«Процесс создания набросков вызывает у студентов состояния приподнятости, заинтересованности, делает работу творческой, созидательной». [2,с.80]

Еще ряд учебных и творческих задач возникают перед студентами 1 курса выполнении набросков интерьера. Эти задачи связаны прежде всего с изучением законов перспективы, передачи пространства и световой среды внутри помещения. Это создает дополнительные трудности в анализе наблюдаемого пространства, нахождения точки схода различных предметов и объектов, находящихся в одном пространстве интерьера, но при разном удалении от рисующего. Учебные и творческие задачи, решаемые при этом активно развивают познавательные процессы и творческую активность, студентов, позволяют проявлять им свою инициативу и творческую индивидуальность.

**Заключение.** Прежде всего следует отметить, что целенаправленные систематические занятия набросками позволяют решить ряд важных проблем, связанных с профессиональной подготовкой будущих художников-педагогов, учителей изобразительного искусства.

Активные занятия набросками помогают приобрести нужные навыки и сноровку для выполнения эскизов и в проектной графике студентов-дизайнеров.

Занимаясь набросками, студенты лучше овладевают изобразительной грамотой, учатся шире использовать арсенал изобразительных материалов и образных средств при ведении учебного рисунка. При этом активно развиваются наблюдательность, зрительное восприятие, умение изобразительно видеть, улучшается чувство пропорций, активизируется творческая самостоятельная деятельность.

#### Список литературы

1. Ростовцев Н.Н., Терентьев А.Е. Развитие творческих способностей на занятиях рисование. – М.: 1987. – С.78.
2. Кузин В. наброски и зарисовки. – М.: 1970. – С.80.
3. Учебная программа по наброску для студентов 1 курса специальности: «Изобразительное искусство и компьютерная графика», «Дизайн интерьеров».